

Universiteit Antwerpen
Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen
Academiejaar 2013-2014

MASTERPROEF

FELLINI MEMORIA: DE HERINNERING IN DE FILMS VAN FEDERICO FELLINI

Ben Van Beeck

Master in de Filmstudies en de Visuele Cultuur

Promotor: Prof. Dr. Philippe Meers

Medebeoordelaar: Prof. Dr. Paul Huvenne

Abstract

Fellini Memoria discusses Fellini's thematic and aesthetic representation of memory from the interdisciplinary perspective of Memory Studies. This recent field of study conceives memory as a highly subjective reconstruction that aligns with dreams, fantasy and imagination. In this way it sheds a new light on Fellini's artistic vision and the autobiographical discussion of his work. Fellini's quest for honest art combines an authentic commitment to reality with the artistic freedom of 'Felliniesque' imaginative creation. The contemporary view of Memory Studies reconciles rather than opposes reality, "autobiographical truth", and imagination, "filmic lies", which makes Fellini a visionary memory artist rather than an "honest liar". This article applies an interdisciplinary approach of cognitive psychology and film analysis on Fellini's use of time and memory space, the cinematographic application of sensory stimuli and repetitive cycles and the narrative, emotional and motivational modification of reality. It exposes Fellini's thematic treatment of memory as a personal and artistic therapy and the role of Prosthetic Memory on the relation between reality and fiction. Memory not only turns out to be an ideal source of inspiration, but also serve as a model for Fellini's cinema as memory art.

Keywords: Fellini - Memory Studies – autobiography – cognitive memory – artistic vision

Voorwoord

Ik draag dit werk op aan twee bijzondere personen: Wouter Hessels en Dirk Liebaers.

Wouter opende voor mij de cinema en het universum van Fellini. Zijn begeestering trok me over de streep voor deze studie. Dirk leerde mij als professionele leermeester de deugd van de productiviteit en schonk me de ruimte en het vertrouwen om de grenzen van mijn mogelijkheden te verkennen.

Ik dank Prof. Dr. Philippe Meers voor zijn resolute steun aan het onderwerp van mijn hart, de gouden tip van de Memory Studies en zijn flexibele en doelgerichte begeleiding tijdens het parcours. Daarnaast wil ik ook de hele ploeg van de Master in de Filmstudies en Visuele Cultuur danken voor vier leerrijke jaren in deze boeiende, kwaliteitsvolle opleiding. *Mi è piaciuto molto* (De oude clown in *I Clowns* (1970), Federico Fellini).

Ik ben mijn vrienden en familie zeer dankbaar om mij het afgelopen jaar te hebben gedeeld met Federico, niet het minst mijn lieve Giulietta, *La Belle Confusione*.

Eindigen wil ik echter met een bijzondere voetnoot voor Aldo Verschuere en zijn legendarische steun het afgelopen jaar.

“Come mi piace ricordare. Meglio che vivere, del resto che differenza fa.”

Wat hou ik ervan om te herinneren. Meer dan van te leven,
welk verschil maakt het uiteindelijk uit.

(Ivo Salvini in *La Voce Della Luna* (1990), Federico Fellini)

Inhoudsopgave

Abstract	2
Voorwoord	3
Inhoudsopgave	4
Inleiding	6
1. Memory Studies en cinema.....	8
1.1. Memory Studies in historisch perspectief	8
1.2. Cinema en het geheugen	9
1.3. Culturele context en beeldtechnologie	10
2. De herinnering als cognitieve reconstructie.....	11
2.1. De cognitieve werking van het geheugen	11
2.2. Persoonlijke reconstructiefactoren	13
2.3. De impact van tijd	14
2.4. De ruimtelijke associatie en oriëntatie	15
3. De herinnering vanuit visueel en narratief perspectief	16
3.1. Narratieve geheugenprocessen en visuele performance	16
3.2. Narratieve en visuele aspecten van de herinnering.....	16
3.3. Narratieve en visuele aspecten van de herinnering in film	17
4. Methode	19
5. De waarheid van een leugenaar: Fellini's artistieke visie.....	20
5.1. De uitwendige realiteit: Fellini en het Neorealisme.....	20
5.2. De innerlijke realiteit: het universele geheugen van Jung	22
5.3. De artistieke realiteit: authenticiteit en creatie.....	23
5.4. Fellini's herinnering als authentieke inspiratiebron en reconstructie	24
6. Fellini's oeuvre als cognitief geheugenproces	27
6.1. De vermenging van tijd en realiteiten	27
6.2. Rome, Rimini, het landhuis en Fellini's universum	30
6.3. Herhaling voor een blijvende herinnering	31
6.3.1. Een web van zelfreferenties	31
6.3.2. Bouwstenen uit de herinnering	33
6.4. Een zintuiglijke cinematografie	35
6.5. Een cinema om te herinneren	36

7.	La dolce cinema: Fellini's herinneringsperformance	37
7.1.	De thematische betekenis.....	37
7.1.1.	Het drieluk van de zelfrealisatie	37
7.1.2.	De herinneringsfilm van de jeugd.....	38
7.1.3.	Kunst als transcendentie	38
7.1.4.	Klassieke kunst als nostalgie	39
7.1.5.	Amnesie en herinterpretatie	39
7.1.6.	De jeugdliefde als verzoening.....	40
7.1.7.	De clown als therapeutische kracht.....	41
7.2.	De cinematografische uitwerking	42
7.2.1.	Impact van de droomesthetiek	43
7.2.2.	De verteller en het vertelstandpunt	43
7.2.3.	Fragmenten en episodes.....	44
7.2.4.	Stille film	44
7.2.5.	Visueel detail en herinneringsvaagheid	44
7.2.6.	Overgangen tussen dimensies	45
8.	Conclusie.....	46
	Bibliografie	49
	Filmografie.....	53
	Bijlagen.....	56

Inleiding

Tijdens de zomer van 2014 herneemt Cinematek het integrale oeuvre van Federico Fellini. In het najaar volgt een overzichtstentoonstelling tijdens Film Fest Gent. Meer dan twintig jaar na zijn dood blijft Fellini ook in onze contreien cinefiele harten beroeren. De herinnering aan één van de meest spraakmakende cineasten van de 20^e eeuw lijkt levendiger dan ooit.

Als verzoener van tegenstrijdigheden is Fellini's werk op zowel thematisch als esthetisch vlak bijzonder interessant: Neorealistische wortels en 'Felliniaanse' barokke stijl, de zoektocht naar authenticiteit binnen fantasie en de autobiografische ondertoon binnen een artistieke visie van totale reconstructie. Het poëtische, evocatieve karakter van zijn films inspireerde menig interpreterende pen. Ons onderzoek ambieert dan ook niet het grote onderzoekshiaat in de filmstudies te dichten, noch de enige waarheid over Fellini te verkondigen. Het belicht vanuit recente invalshoek één enkel facet van een oeuvre dat analytisch onuitputtelijk lijkt en zich zoals elk van zijn films verzet tegen een definitieve conclusie.

Door de opkomst van de Memory Studies is de relatie tussen film en het geheugen opnieuw erg actueel. Onze analyse (her)bekijkt de films van Fellini op zowel thematisch als esthetisch vlak vanuit dit recente studiegebied en benadert hen dus vanuit een wetenschappelijk paradigma uit een later tijdvak. Het integrale oeuvre van Fellini als filmregisseur vormt het corpus van ons onderzoek; het volledige artikelbestand uit het tijdschrift *Memory Studies* en enkele verdiepende naslagwerken het theoretische gereedschap voor onze filmanalyse. Belangrijk in de afbakening van ons onderzoek is onze focus op de filmtekst, de herinneringen *in* de films. Onze studie gaat om de 'verbeelding' van herinneringen *in* de creatie, niet om hun prefilmische biografische of historische feitelijkheid of de postfilmische betekenis voor de maatschappij of impact op het publiek. Onze filmanalyses situeren we in de Cognitieve Filmtheorie, in de eerste plaats omdat we erin uitgaan van de intrinsieke cinematografische eigenschappen van de films (Bordwell, 1989: 33). De sporadische uitstappen naar Auteurtheorie, Psychoanalyse en Culturele Studies zijn een gevolg van ons onderwerp en het tijdvak van de films.

Onze centrale onderzoeksvragen zijn:

1. Welke plaats en rol heeft “de herinnering” thematisch in het oeuvre van Fellini vanuit het perspectief van de Memory Studies?
 - a. Vormt de herinnering een vast patroon of is er een evolutie doorheen zijn oeuvre?
 - b. Is de herinnering een centrale drijfveer in de films of eerder een onderdeel van een gecreëerde wereld van fantasie, dromen en visioenen?
2. Hoe integreert Fellini (veronderstelde) autobiografische herinneringen esthetisch in zijn films?
 - a. Is er een rode draad in de esthetische uitwerking van de herinnering over de films heen of varieert de herinneringsesthetiek per film?
 - b. Welke aspecten van de natuurlijke, autobiografische herinnering krijgen vorm in zijn films?

In de volgende drie hoofdstukken werken we ons theoretische kader verder uit vanuit literatuuronderzoek. Hoewel alle theoretische concepten uit *Memory Studies* werden overwogen, beperken we ons tot de relevante theorie voor onze onderzoeksvraag en het oeuvre van Fellini. Eerst situeren we de Memory Studies als wetenschappelijke discipline (hoofdstuk 1). Daarna gaan we dieper in op twee relevante aspecten van het geheugen: de cognitieve reconstructie van de herinnering (hoofdstuk 2) en haar narratieve en visuele eigenschappen (hoofdstuk 3). Voor de cognitieve werking van het geheugen vullen we de theorie uit de Memory Studies aan met het specifiek autobiografisch georiënteerde *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory* (Rubin: 1996). Uit *Memory* (Baddeley, Eysenck & Anderson: 2009) blijkt dat de inzichten van de cognitieve psychologie sinds de jaren negentig weinig fundamentele wijzigingen hebben ondergaan, in tegenstelling tot de cinematografische herinneringscontext. Het vaak geciteerde *Flashbacks in Film, Memory & History* (Turim: 1989) in het eigentijdse *Cinema, Memory, Modernity* van Russel Kilbourn (2010) dekt het tijdperk van Fellini, maar heeft zowel cinematografisch als filmtheoretisch een andere context dan de auteurs uit de Memory Studies, waarin voor ons onderzoek het werk van Anette Kuhn erg belangrijk is.

Na de theorie lichten we de onderzoeksmethode (hoofdstuk 4) toe voor onze persoonlijke analyse van het oeuvre van Fellini (hoofdstuk 5 tot 7). Het finale antwoord op onze onderzoeksvragen volgt in de conclusie (hoofdstuk 8).

1. Memory Studies en cinema

Het studiegebied van de ‘Memory Studies’ verenigt verschillende wetenschappelijke disciplines rond het centrale onderzoeksobject ‘memory’: het geheugen en de herinnering als individueel en maatschappelijk fenomeen. Het onderzoekt de verschillende vormen en functies van voorstellingen van het verleden (Roediger & Wertsch, 2008: 9). Cinema heeft intrinsiek betrekking op het geheugen, omdat elke vertoning van een opgenomen beeld immers de facto een voorstelling van een verleden realiteit is. De filmstudies worden dan ook door de ‘Memory Studies’ omarmd als een van haar vele invalshoeken. De studie van het geheugen kent uiteraard een lange traditie, maar de interdisciplinaire benadering van de Memory Studies is vrij recent. Ze ligt in de lijn van een hernieuwde culturele interesse voor het geheugen sinds de jaren negentig. De komst van het gelijknamige tijdschrift in 2008 zette de Memory Studies als wetenschappelijke discipline op de kaart. *Memory Studies* is het gezicht van een vakgebied in volle ontwikkeling, een forum voor de zoektocht naar interdisciplinaire cohesie en vakoverschrijdende methodologie.

1.1. Memory Studies in historisch perspectief

Het denken over het geheugen begon ongeveer 2500 jaar geleden met Plato’s *Phaedrus*. Aristoteles legde in *De Memoria et Reminiscentia* als eerste de link tussen het beeld en het geheugen (Kilbourn, 2010: 4). Ook vandaag nog grijpen bijdragen in *Memory Studies* terug naar metaforen uit de filosofische traditie. Empirisch onderzoek naar het geheugen kwam er met de ontwikkeling van de psychologie tot zelfstandige discipline in de tweede helft van de 19^e eeuw. Het invloedrijke model van codering, opslaan en herinneren als centrale geheugenprocessen ontstond midden vorige eeuw binnen de cognitieve psychologie, alsook de opsplitsing in drie grote types van geheugen: het zintuiglijke, het kortetermijn- en het langetermijngeheugen (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2009: 16). Vandaag legt de psychologie nog steeds de nadruk op het natuurlijke geheugen als individueel cognitief proces. Een reactie op deze individuele benadering (Olick, 2008: 24), eerder aanvullend dan tegengesteld (Poole, 2008: 152), kwam er uit de sociale wetenschappen. In het spoor van Maurice Halbwachs’ *On Collective Memory* (1925) (Apfelbaum, 2010: 86) benaderen zij het geheugen als een collectief, maatschappelijk

proces. De term ‘collectief geheugen’ duidt op het gedeelde geheugen tussen sociale groepen. Het overkoepelende ‘cultureel geheugen’ omvat alle vormen van individu overstijgend geheugen (Poole, 2008: 149). De opkomst van de massamedia en visuele cultuur speelden een essentiële rol in de emancipatie van de collectieve traditie. Rituele, culturele, socio-economische en politieke aspecten namen een steeds belangrijkere plaats in het geheugenonderzoek. In de huidige maatschappelijke context zorgt de popularisering van informatie- en communicatiemedia voor een extra technologische dimensie. Het ontstaan van de Memory Studies ligt in de wetenschappelijke noodzaak om interdisciplinair de krachten te bundelen en een brug te slaan tussen de individuele en collectieve benadering van het geheugen.

1.2. Cinema en het geheugen

De relatie tussen cinema en het geheugen ontstond vanuit het documentaire, fotografische beeld. Fotografie stopt de tijd en toont de realiteit als een verloren moment, terwijl cinema door de verbinding van 24 fotografische beelden per seconde de tijd toont via een nabootsing van de natuurlijke beweging (Kilbourn, 2010: 29 & 36). Cinema bereikt hierdoor het idee van een getrouwe weergave van een gebeurtenis in het verleden. Cinemageheugen betreft echter niet alleen de documentaire, maar ook fictie. Kilbourn (2010: 45) stelt dat elke narratieve film een vorm van geheugen impliceert en onderscheidt daarin vier soorten relaties: de vormgeving van herinneringen in een film, filmische intertekstuele referenties, het geheugen als culturele context voor een film en de totaliteit van cinema als meta-archief of ‘cultureel geheugen’. Kuhn en Westwell (2012: 263) voegen daar vanuit het historische publieksonderzoek ook nog herinneringen aan individuele films of bioscoopervaringen aan toe.

De ontwikkeling van de Memory Studies tot zelfstandig studiegebied lag kort na iconische fictiefilms als *Memento* (2000), *The Bourne Identity* (2002), *The Butterfly Effect* (2004) en *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (2004). Wetenschappelijke inzichten over het geheugen en filmesthetiek hebben elkaar vanaf hun ontstaan beïnvloed (Turim, 1989: 206). Turim (1989) illustreerde verwantschap van Hugo Münsterberg met de vroege cinema, de avant-garde van de jaren twintig met Henri Bergson, de esthetiek van droom en fantasie met de psychoanalyse en de persoonlijke verinnerlijking met het melodrama en de subjectivering van de geschiedenis binnen

Hollywood. Vanuit het oogpunt van het geheugen beschouwt ze de flashbacks in *Hiroshima, Mon Amour* (Resnais, 1959) als een belangrijke mijlpaal voor de komst van het modernisme. Ze bezegelden immers de filmesthetische evolutie in de flashback van opvallende visuele aankondigingen naar een natuurlijke visuele vormgeving van subtiele, onopvallende montages. Of de fragmenterende modernistische filmvormen voortkwamen uit literaire en cinematografische narratieve experimenten of wetenschappelijke inzichten in de geheugenstudies, laat Turim (1989: 206-209) in het midden.

1.3. Culturele context en beeldtechnologie

De meeste aandacht in de ‘Memory Studies’ gaat naar de cinema als culturele context, in het bijzonder de impact van beeldtechnologie. Het fenomeen waar beelden uit de massamedia zich in het menselijke geheugen planten alsof het eigen ervaringen zijn, noemde Marianne Hirsch in 1997 ‘Postmemory’ en Alison Landsberg in 2004 ‘Prosthetic Memory’ (Sturken, 2008: 75). Cinema geldt hier als een aanvullend, artificieel geheugen op het natuurlijke geheugen (Kilbourn, 2010: 6) en creëert herinneringen aan oneigen ervaringen in de psyche. De filmstudies sluiten hier aan bij de traditie van collectieve geheugenvisie. Kuhn en Westwell (2012: 263) verheffen onder impuls van de culturele studies de collectieve dimensie zelfs tot de bepalende eigenschap van de ‘Memory Studies’. Door de aard van ons onderzoek en onze onderzoeksvraag plaatsen we de individuele benadering uit de cognitieve psychologie op gelijke hoogte als de collectieve benadering. Bepaalde aspecten van de Memory Studies komen hierdoor niet aan bod: beschouwingen over de eigentijdse levendigheid van de films en hun maatschappelijke betekenis, publieksanalyses over historische bioscoopervaringen of opgeroepen herinneringen door de films en de eigentijdse ‘*acts of commemoration*’: de vertoningen als rituele vieringen van een collectief verleden, de Italiaanse cultuur of de cinematografische verdienste van Fellini, de kunstenaar die voortleeft in zijn werk. Op twee relevante aspecten voor onze analyse van Fellini gaan we nu dieper in: de herinnering als cognitieve reconstructie en de narratieve en visuele eigenschappen van de herinnering.

2. De herinnering als cognitieve reconstructie

De herinnering onderscheidt zich van droom of fantasie door haar claim op een historische waarheid (Poole, 2008). Een waarachtige, persoonlijke herinnering veronderstelt een autobiografisch feit, zonder implicatie van een exacte overeenstemming. Binnen de Memory Studies is er immers een brede consensus voor de herinnering als proces van reconstructie (Sutton, Harris & Barnier, 2010: 213). De cognitieve geheugentheorie leert dat het traject van realiteit naar herinnering onderhevig is aan processen van selectie bij de codering, beperking bij het opsporen en vervorming bij de representatie (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2009). In dit hoofdstuk schetsen we enkele relevante aspecten voor Fellini's artistieke visie, zijn thematische herinneringskeuzes en filmesthetische uitwerking van herinneringsfragmenten.

2.1. De cognitieve werking van het geheugen

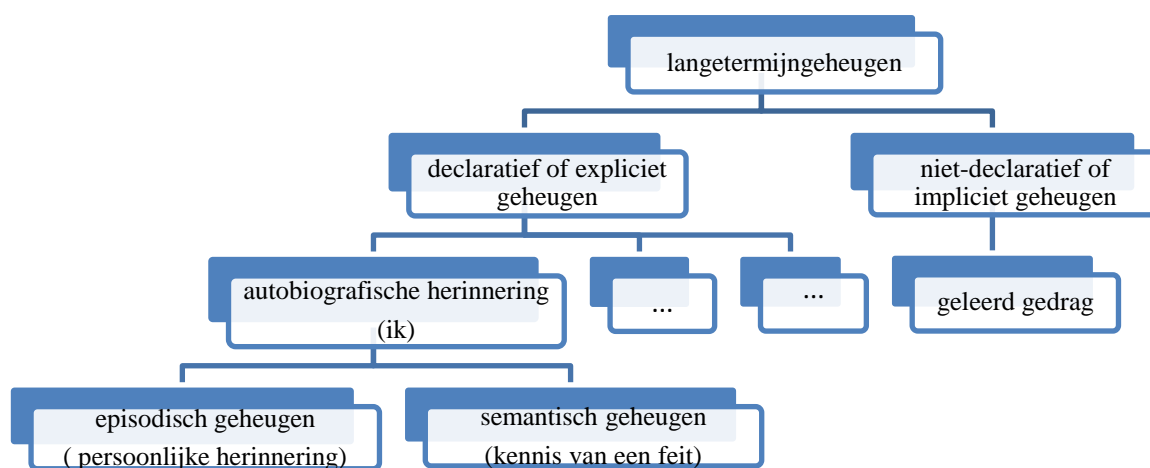
Het zintuiglijke geheugen, waaronder het visuele en auditieve geheugen, distilleert bepaalde informatie uit onze omgeving (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2009: 6), maar enkel elementen die specifiek onze aandacht grijpen, worden overgedragen naar het kortetermijngeheugen, dat beperkt is in capaciteit en duur. Het werkgeheugen stelt ons in staat om met deze selecte informatie een complex geheel van onmiddellijke operationele acties in goede banen te leiden (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2009: 9). Herhaling kan de geselecteerde informatie coderen voor, mogelijk permanente, opslag in het langetermijngeheugen (Sutton, Harris & Barnier, 2010: 212) en is dus een elementair proces voor het bewaren van herinneringen (figuur 1).



Figuur 1: opslagprocessen van informatie in het geheugen

Herinneringsprocessen draaien in de eerste plaats om het gebruik van de informatie in het langetermijngeheugen (figuur 2), dat twee soorten deelgeheugen omvat: het declaratieve of expliciete geheugen, dat zich kenmerkt door het bewust oproepen en articuleren van een verleden ervaring of feiten, en het niet-declaratieve of impliciete geheugen, ook wel

veralgemenend procedureel geheugen genoemd, dat zich onbewust tot uiting brengt in geleerd gedrag of verworven vaardigheden. Een declaratieve of expliciete herinnering met betrekking tot het ‘ik’ noemt Brewer (1996: 33) een autobiografische herinnering, die op zijn beurt zowel een persoonlijke herinnering uit het episodische geheugen kan zijn als de kennis van een verleden feit uit het semantische geheugen. Het onderscheid tussen beide ligt hoofdzakelijk in de aanwezigheid van mentale beelden (Brewer, 1986, Rubin 1996: 2) en zintuiglijke details (Conway, 1996: 89) die de weergave van het oorspronkelijke autobiografische feit een grotere graad van accuraatheid en geloofwaardigheid bezorgen.



Figuur 2: de autobiografische herinnering in het langetermijngeheugen

Conway (1996) onderscheidt twee soorten herroeping: de directe, als een spontane reactie op een actuele impuls, en de generatieve, als een bewust opsporen van opgeslagen informatie. Binnen de persoonlijke herinnering, of ‘episodische recollectie’ als trouwste vertaling van de Angelsaksische term ‘*recollective memory*’ (Brewer, 1996: 33), gaat de directe herroeping vaak gepaard met een herbeleving van de eerdere fenomenologische ervaring en een gevoel van ‘voorbijheid’ (Conway, 1996: 98). Deze spontane herinneringen vertonen een bovengemiddelde graad van visueel, narratief en emotioneel detail en zijn vaak zeer levendige, heldere ervaringen (Brewer, 1996: 62). De flitsherinnering, meestal verbonden aan feiten met grote emotie, behoort tot dit type. Het generatieve proces leidt tot een veel minder getailleerde reconstructie.

2.2. Persoonlijke reconstructiefactoren

Herinneringen worden nooit als een geheel opgediept, maar gecreëerd aan de hand van emotie, mentale beelden en narratieve structuren (Rubin, 1996: 4). Ze worden geconstrueerd vanuit een persoonlijke motivatie, een sociale motivatie en situationele omstandigheden (Sutton, Harris & Barnier, 2010: 213) op het moment van reconstructie. Herinneringen zijn vluchtige, mentale verbeeldingen die via een cyclisch proces van herroeping informatie activeren in de mentale kennisbank van het langetermijngeheugen (Conway, 1996: 90).

In cognitieve herinneringsprocessen speelt het bewust of onbewust ‘vergeten’ een essentiële rol in de toegankelijkheid van informatie (Connerton, 2008). Ook medische aspecten zoals leeftijd, hersenschade en geheugenverlies hebben een impact op cognitief informatieverlies bij de reconstructie. Recente geheugentheorieën hechten heel wat belang aan de functies van herinneringen en wijzen daarin een grote rol toe aan affect en motivatie, vanuit een nauwe relatie met de creatie van een identiteit: het bewaren van het ‘ik’-gevoel, het reguleren van emoties, het motiveren van acties en doelen en het ontwikkelen van relaties met anderen (Sutton, Harris & Barnier, 2010: 213). De basis van het autobiografische geheugen is het coherente levensverhaal (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2009: 143). Vertellingen van het verleden vormen de bouwstenen van een overstijgende zelfdefinitie. (Fivush, 2008: 51). De twee centrale principes, samenhang en overeenstemming, omvatten de drang van het individu om de realiteit te benaderen en de nood om een consistent levenspad te bewandelen (Conway, 1996, Sutton, Harris & Barnier, 2010: 215). Het individu heeft eerder de neiging om zijn herinneringen op te schonen dan de feiten accuraat weer te geven.

De emotionele toestand op het moment van de reconstructie is bepalend voor de aard van de herinnering. Dezelfde gebeurtenissen kunnen doorheen de tijd in een ander perspectief bekeken worden (Robinson, 1996: 214). Het fenomeen van het stemmingscongruent geheugen maakt negatieve herinneringen in een negatieve stemming vlotter toegankelijk en vice versa (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2009: 138). Het bereiken van doelen genereert herinneringen door de sterke positieve emotie. Persoonlijke successen of realisaties, niet het minst ‘eerstekeerherinneringen’, leiden tot levendige herinneringen en een grotere graad van detail (Conway, 1996: 69). Emotionele gebeurtenissen worden vlotter en met groter detail herinnerd,

maar de emotie zelf wordt minder accuraat herinnerd (Christianson & Safer: 1996). De schooltijd is een sterke bron van herinneringen, omdat bepaalde gebeurtenissen erg emotioneel worden ervaren. Een extreme vorm van emotioneel herinneren zijn de levendige herinneringservaringen van het Posttraumatisch Stress Disorder. Trauma is een vaak aangehaald thema in Memory Studies. Depressie behoort dan weer tot de emotionele stoorzenders in het herinneringsproces. Depressieve personen hebben de neiging om veralgemenende herroepingsprocessen te hanteren, waardoor het moeilijk is actuele, persoonlijke problemen aan te pakken (Williams, 1996: 244). Nostalgie is een vorm van verlangen naar het verleden die zowel een positieve als negatieve relatie met het heden kan veroorzaken (Atia & Davies, 2010: 181).

2.3. De impact van tijd

Tijd is over het algemeen erg accuraat aanwezig in de herinnering. Het wordt als dusdanig niet herinnerd, maar gereconstrueerd via schemata en mijlpaalgebeurtenissen. De temporele afstand tussen de oorspronkelijke gebeurtenis en het moment van reconstructie is bepalend voor de herinnering (Larsen, Thompson & Hansen, 1996: 153), net als de levensperiode. Door infantiele amnesia herinnert de mens heel weinig uit de eerste vier levensjaren. Herinneringen uit de adolescentieperiode zijn door het reminiscentie effect heel levendig (Baddeley, Eysenck & Anderson, 2009: 142). Conway (1996: 67) onderscheidt drie tijdsniveaus in relatie tot de herroepen details: tijdperken in de levensloop worden uitgedrukt in jaren, algemene gebeurtenissen in dagen tot maanden en gebeurtenisspecifieke kennis in seconden tot uren. Een tijdperk wordt vaak thematisch weergegeven met algemene informatie over personen, locaties, acties, bezigheden en doelstellingen. Algemene gebeurtenissen, zowel gewoontes als eenmalige voorvallen, zijn specifiek en tegelijkertijd meer heterogeen en worden vaak voorgesteld als minihistories (Conway 1996: 69). Gebeurtenisspecifieke kennis komt vaak voor bij gedetailleerde herinneringen.

2.4. De ruimtelijke associatie en oriëntatie

Bepaalde plaatsen kunnen spontaan herinneringsassociaties opwekken. Ze houden bepaalde persoonlijke herinneringen vast en maken deel uit van een persoonlijke identiteit (Campbell, 2008: 42). Mensen kunnen intieme relaties ervaren met bepaalde plaatsen (Till, 2008: 108). Kuhn (2002 en 2010) toonde aan hoe respondenten ook van op een externe locatie ruimtelijke factoren gebruikten als mise-en-scene om hun herinneringen te reconstrueren. Locaties gelden vaak als vertrekpunt, kapstok, decor of narratieve oriëntatie van herinneringsverhalen. Het menselijke geheugen en de archieffunctie kunnen ten slotte ook beschouwd worden als een topografische plaats, waarin gezocht kan worden naar herinneringen.

3. De herinnering vanuit visueel en narratief perspectief

Herinneringen in een film zijn het resultaat van een dubbele reconstructie. Een verleden feit wordt eerst mentaal gereconstrueerd in het geheugen en vervolgens filmesthetisch op het scherm. Beide reconstructies hebben naast een visuele, ook een narratieve component: het organiseren, eventueel bijsturen of aanvullen, van beelden en informatie tot een coherent geheel.

3.1. Narratieve geheugenprocessen en visuele performance

Verhalen, zowel privaat als publiek, vormen de bouwstenen van het culturele geheugen (Kuhn, 2010: 298). Narrativiteit is in de eerste plaats een aspect van geheugenperformance, het uiten van herinneringen (Kuhn, 2010: 298), maar de Memory Studies erkennen in navolging van Bartlett ([1932], 1997) de narratieve reconstructie van herinneringen ook op het mentale niveau. In een mentale reconstructie van een verleden feit gaan narratieve processen in het geheugen aan de slag met het aanwezige zintuiglijke materiaal, waarvan de visuele sterkte afhangt van de aard van de herinnering en de herroeping. Het episodische geheugen heeft intrinsiek veel visueel potentieel, maar bij een generatieve herroeping compenseert het narratieve reconstructieproces de visuele onvolledigheid via een actieve opsporing en organisatie van informatie. Bij de verfilming van een persoonlijke herinnering ligt het reconstructieproces dan weer eerder in het visuele dan in het narratieve. De filmmaker krijgt een scenario aangeleverd door zijn geheugen, maar hercreëert deze beelden visueel op het scherm. De wijze waarop de cineast herinneringen visueel-esthetisch vertaalt naar het filmmedium is in de eerste plaats een artistieke keuze.

3.2. Narratieve en visuele aspecten van de herinnering

Brewer (1996) inventariseerde voor de spontane, episodische recollectie een aantal kerneigenschappen uit de filosofische en psychologische geheugentheorie. De benadering van de originele zintuiglijke ervaring bij een directe, persoonlijke herinnering gaat gepaard met een grote graad van detail over de setting, gebeurtenissen, personen, objecten, gedachten en gevoelens, zelfs als deze niet relevant zijn voor het verhaal. Een directe representatie van tijd ontbreekt. In verhouding tot de visuele perceptie zijn de heropgeroepen mentale beelden

donkerder, onduidelijker, vager en onvast. Het visuele standpunt kan gewijzigd worden van een 'ik'-perspectief naar een neutrale observator. Tenzij ze worden beïnvloed door sterke schemata, openbaren recente herinneringen zich relatief waarheidsgetrouw. Ze worden in elk geval door alle betrokkenen gepercipieerd als een realistische weergave van een persoonlijke ervaring.

Barclay (1996: 104) bestudeerde hoe narratieve processen de feitelijke en zintuiglijke inhoud organiseren en herinneringen steeds in meer of mindere mate actief vormgeven via temporele organisatie, narratieve dichtheid en oriënterende, referentiële of evaluatieve narratieve functies. De narratieve organisatie van een herinnering geeft belangrijke informatie over hoe de zender de herinnering inschat. Een essentiële vaststelling (Barclay, 1996: 121) daarbij is het belang van de context, ook de actuele, en zijn impact op revisie doorheen de tijd. Herinneringen van eenzelfde feit kunnen herwerkt, herhaald, herzien of in een andere context geplaatst worden (Kuhn, 2002: 11). Het narratieve karakter van de herinnering maakt dat verleden feiten vanuit een eigentijds perspectief kunnen worden herschreven (Freeman, 2010: 263). Welzer (2010) benadrukte daarin de actieve rol van de ontvanger en de impact van de herinnering als proces van sociaal-cultureel conformisme. In navolging van Bartletts theorie van seriële reproductie ([1932], 1997), die aantoonde hoe herinneringen gestructureerd worden volgens actuele culturele normen, kennisschemata en universele beelden, onderscheidde hij vier patronen met betrekking tot het hervertellen van verhalen (Welzer, 2010: 15): het weglaten van problematische, ambigue inhoud, het creëren van een nieuwe context, het vermengen van verschillende verhalen tot nieuwe logische constructies en het vervagen van de originele inhoud onder druk van stereotiepen. Binnen het cognitieve geheugenproces fungeert het visuele dus als een factor van getrouwheid en het narratieve van vervorming.

3.3. Narratieve en visuele aspecten van de herinnering in film

Een film kan samenvallen met een herinnering of kan een serie herinneringen chronologisch verbinden, maar het prototypische narratieve stijlmiddel voor de filmische herinnering is de flashback, de tijdelijke onderbreking van de lineaire chronologie door een episode uit het verleden.

Voor de jaren vijftig werd de flashback, een relatief objectief relaas van secundaire betekenis, opvallend visueel aangekondigd (vloeiers, iris, tinting, bi-packing, ...). Fellini's oeuvre viel samen met het tijdperk van de modernistische flashback die cinematografisch relatief incognito deel uitmaakte van de fragmenterende beeldorganisatie. Een herinnering, droom, bekentenis of fantasie werd aanvaard als een natuurlijke manier om de lineaire narratieve structuur te doorbreken (Turim, 1989: 6). Herinneringen werden cinematografisch voorgesteld als “vluchtige, uiterst selectieve beelden, geleid door een subjectieve ervaring van het individu” (Turim, 1989: 206). Bepaalde flashbacks pasten in hun visuele uitwerking kleine accenten uit de cognitieve psychologie toe zoals de flitsherinnering of respecteerden de snelheid van zintuiglijke en cognitieve geheugenprocessen via korte beelden. Veel modernistische films ontkenden echter de fictieve en fragmentarische aspecten van herinneringen. Ze vermengden hen slechts occasioneel met dromen of onderzochten zelden hun surreële aspecten en innerlijke subjectiviteit. In de modernistische, cinematografische context van Fellini duiken overwegend ‘narratieve flashbacks’ op.

Sinds de jaren negentig kennen visueel representatieve ‘geheugenflashbacks’ opnieuw een opmars met nieuwe, experimentele cinematografische uitwerkingen en expressieve montages. De Memory Studies bevestigen het fragmentarische en het subjectieve waarheidsrelativisme van de herinnering in de film. Anette Kuhn (2010: 299) lijstte de generieke eigenschappen van film als “geheugentekst” op. Herinneringsfilms omvatten vaak een montage van beelden, anekdotes, fragmenten of flitsen, waarin de causaliteit van de ‘plot’ voorrang heeft op de chronologie van de ‘story’. De gebeurtenissen zijn zelden lineair chronologisch geordend of verankerd met historische tijd, waardoor ze buiten elk tijds kader lijken te staan. De gebeurtenissen kunnen repetitieve of cyclische kwaliteiten vertonen of samensmelten tot één geheel. Door zijn metaforisch karakter sluit de geheugentekst nauwer aan bij poëzie dan bij de klassieke narrativiteit. Vaak zijn er abrupte sprongen in de setting of vertelstandpunt. De formele uitwerking, de muzikaliteit, is belangrijker dan de inhoud. Verhalen worden immers doorheen de tijd gereviseerd tot een tijdloze, zelfs mythische reconstructie en persoonlijke waarheden worden vermengd met collectieve verbeelding. De herinnering in film sluit nauw aan bij onbewuste creaties zoals dromen en fantasie.

4. Methode

De eigenheid van ons onderzoek ligt in de ontmoeting tussen cognitieve psychologie en filmanalyse binnen de Memory Studies en de dynamiek tussen het verschillende tijdvak van de theorie en de films. Bovenstaande theorieselectie vormt het kader van de analyse, maar het feitelijke vertrekpunt is de artistieke visie van de regisseur en de thematische en filmesthetische eigenheid van zijn films. Eerst onderzoeken we vanuit de Memory Studies Fellini's artistieke visie. We baseren ons op enkele authentieke uitspraken uit drie verschillende tijdperken: de vierdelige interviewreeks *Fellini* (Delvaux, 1962), Fellini's persoonlijke bundel *Fellini on Fellini* (1976) en het boek *I am a born Liar* (Pettigrew, 2003), gebaseerd op Fellini's laatste grote interview uit 1992, zijn spirituele testament volgens Fellinikenner Tullio Kezich (hoofdstuk 5). Nadien volgt vanuit de cognitieve geheugentheorie de eigenlijke filmanalyse van zijn oeuvre, dat zonder zijn strips, scenario's en commercials 24 films¹ telt. Op macroniveau bekijken we de grote lijnen en de relatie tussen zijn films (hoofdstuk 6), op microniveau de herinneringsfragmenten in zijn films (hoofdstuk 7). Met open vizier benaderen we de herinneringsthematiek en filmesthetische kenmerken als licht, geluid, verhaalstructuur, camerastandpunt en mise-en-scene. Onze werkwijze vertrok van een organische matrix van 150 opvallende kenmerken waarop we de 24 films doorzochten. In dezelfde matrix inventariseerden we alle herinneringsfragmenten of filmcitaten, die we onderworpen aan meerdere gedetailleerde visies. Thematisch gebundelde screenshots in de bijlagen ondersteunen onze analyses. Ze zijn voorzien van tekst en kunnen perfect na het lezen van het artikel apart doorgenomen worden. In de conclusie komen we vanuit onze analyses terug op onze onderzoeksvragen en maken we de balans op van Fellini's oeuvre als geheugenkunst (hoofdstuk 8).

¹ Ter vervollediging: Zijn debuut *Luci del Varietà* (1950) is een samenwerking met Alberto Lattuada, *Agenzia Matrimoniale* (1953) is een kortfilm uit het Neorealistische zesluik *L'Amore in Città* (1953) met bijdragen van Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, de tandem Francesco Maselli-Cesare Zavattini en Alberto Lattuada, *La Tentazioni del Dottor Antoni* (1962) behoort tot Boccaccio '70 met kortfilms van Luchino Visconti, Vittorio De Sica en Mario Monicelli en *Toby Dammit* (1968) tenslotte, maakt deel uit van de Edgar Allan Poe trilogie 'Spirits of the Dead' waartoe ook Roger Vadim en Louis Malle een bijdrage leverden. Uiteraard staat Fellini daarnaast bekend om zijn vaste samenwerkingsverbanden in zijn crew.

5. De waarheid van een leugenaar: Fellini's artistieke visie

Ondanks duidelijk herkenbare parallellen met zijn leven noemde Fellini een autobiografische interpretatie van zijn films een diepe belediging (Méjean, 2009). In zijn laatste grote interview omschreef Fellini zijn films als “verzonnen” en zichzelf als “een grote leugenaar” (Pettigrew: 2003). Fellini benadrukte het recht op creatieve vrijheid en beschouwde zijn filmische creaties als “echter” dan de realiteit van zijn eigen leven. In hetzelfde interview duidde hij ook anekdotisch reële ervaringen en waarneming aan als inspiratiebron voor specifieke ideeën of beelden in zijn films. Vanuit persoonlijke statements van de auteur onderzoeken we Fellini's artistieke visie op deze schijnbare tegenstelling tussen realiteit en fictie. We splitsen onze analyse op in drie soorten realiteit: de uitwendige, de inwendige en de artistieke. Belangrijk daarbij is wel de relativiserende context van Fellini's visie op de realiteit: “In een zekere zin is alles realistisch. Ik zie geen scheidingslijn tussen verbeelding en realiteit. Ik zie een groot stuk realiteit in verbeelding” (Fellini, 1976: 152).

5.1. De uitwendige realiteit: Fellini en het Neorealisme

Het onderzoeken van de relatie met de realiteit in naoorlogse Italiaanse cinema leidt onvermijdelijk naar het Neorealisme. Fellini zette zijn eerste filmstappen binnen deze beweging als scenarist van Rossellini, maar ontwikkelde daarna als regisseur vooral zijn eigen ‘Felliniaanse’ stijl. Vele Italiaanse critici, vooral uit Marxistische hoek, beschouwden Fellini in de vroege jaren vijftig als een ‘verrader van het Neorealisme’ wegens vermeend gebrek aan politiek engagement. Fellini beet in een brief uit 1955 van zich af:

“Soms kan een film, terwijl hij een exacte representatie van een historische of politieke realiteit vermijdt, incarneren in mythische figuren, spreken in een redelijk elementaire taal, de oppositie tussen eigentijdse gevoelens weergeven, en daardoor veel realistischer zijn dan een andere film waarin er heel specifiek gerefereerd wordt naar sociale en politieke zaken. Dit is waarom ik niet in ‘objectiviteit’ geloof, niet op de manier waarop jullie er in geloven, en kan ik niet jullie ideeën over het Neorealisme aanvaarden, die niet ten volle begrijpen, of zelfs de essentie raken, van de beweging waartoe ik de eer had om, sinds *Roma, Città Aperta*, te behoren.” (Fellini, 1976: 63)

Buiten Italië werd het Neorealisme eerder esthetisch benaderd en genoot Fellini's werk als regisseur meer bijval. André Bazin herkende de esthetische exploratie van het medium film als een essentie van het Neorealisme. In zijn essay *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme* (Bazin, [1962], 1971: 25-27) stelde hij dat door de eigenheid van het medium zelfs een stroming als het Neorealisme niet ontkwam aan het traditionele spanningsveld tussen realiteit en fictie. Hij erkende dat realisme op het scherm in bepaalde gevallen even goed via cinematografische kunstgrepen kon bereikt worden als via ruwe, documentaire registratie, omdat de filmkunst tegenover de realiteit altijd tot een zekere hoogte artificieel is. Als aanhanger van een realistische filmesthetiek waarschuwde hij echter tegen de verwaarlozing van de realiteit en het gevaar om niet langer de grens aan te voelen met wat hij "leugens" noemde, de pure cinematografie zonder link met realiteit. Fellini citeerde dus Bazin, wanneer hij zichzelf als "leugenaar" bestempelde. Zijn zelfdefinitie moet daarom vooral cinematografisch geïnterpreteerd worden. Bij Fellini primeerde de visuele creatie op de representatie van de realiteit.

Fellini's gecontesteerde relatie met het Neorealisme maakt deel uit van een fundamentele discussie rond de stroming. Op basis van een getuigenis van Cesare Zavattini (Sorlin, 1996: 91), een van de weinige interne theoretici, gaan wij uit van een politieke adoptie van een oorspronkelijk spontaan, moreel statement van episodische verhalen over de recente oorlogservaring. Zavattini's kritiek op een gebrek aan historisch bewustzijn van *La Strada* (1955) (Delvaux: 1962) staat open voor discussie, maar in Fellini's authentieke betrokkenheid op de realiteit, zijn onderliggende maatschappijkritiek en zijn tonende camera zonder oordeel schuilt de erfenis van het Neorealisme. Zijn zogenaamde ontrouw aan een homogene esthetische code ontspruit enkel aan de Neorealistische mythe, want de Neorealisten vormden esthetisch net een zeer heterogene groep die vanuit een gedeelde ervaring binnen de naoorlogse praktische en sociale omstandigheden hun eigen stijl ontwikkelden als auteurs.

Fellini ontgroeide uiteindelijk de beweging door zijn karakters intrinsiek te benaderen en niet louter op basis van hun omgeving. Fellini's "engagement naar de dingen was subjectief en emotioneel" (Fellini, 1976: 121). Hij wilde het Neorealisme, dat de uiterlijke realiteit toonde, overstijgen door een inwendige, menselijke realiteit te 'verbeelden' aan de hand van visueel

sprekende beelden. De realiteit was voor Fellini niet enkel sociaal, maar ook artistiek, psychologisch en metafysisch:

“Voor mij is Neorealisme een manier om onbevooroordeeld naar de realiteit te kijken, zonder conventies die tussen haar en mezelf komen – het aanschouwen zonder vooropvattingen, ernaar kijken op een eerlijke manier, welke realiteit dan ook, niet enkel de sociale realiteit, maar ook de spirituele, metafysische realiteit, alles dat er is in een mens ... Door het verhaal van bepaalde mensen te vertellen, probeer ik altijd een bepaalde waarheid te tonen.” (Fellini, 1976: 152)

De definitieve breuklijn met het Neorealisme ligt op het moment dat hij niet langer enkel de uiterlijke, maar ook de innerlijke realiteit visualiseerde vanuit dromen, herinneringen en fantasie.

5.2. De innerlijke realiteit: het universele geheugen van Jung

Cruciaal voor Fellini's innerlijke exploratie en de ommekeer in zijn carrière was het contact met de psychoanalyse van Carl Gustav Jung en diens ideeën over de 'anima' en 'animus', de rol van archetypes en het collectieve onbewuste. Als belezen man was Fellini zeer goed op de hoogte van de werking van het geheugen. Hij onderscheidde twee soorten herinneringen: de Proustiaanse als het heroproepen van verleden ervaringen, dat hij als banaal omschreef, en de Platonische als een intuïtief, tijdsoverstijgend, universeel geheugen (Pettigrew, 2003: 100), dat hij cultiveerde onder invloed van deze Jungiaanse psychoanalyse (Pettigrew, 2003: 55-56). De uitdaging voor de filmmaker was om de exclusief, persoonlijke psychologie te overstijgen tot de grenzen van de mythe en op zoek te gaan naar universeel residu uit de collectieve overlevering (Pettigrew, 2003: 66). Fellini documenteerde, hoofdzakelijk visueel, in notaboeken zijn dromen en visioenen. Hij geloofde immers dat de mens in contact stond met dimensies, gebeurtenissen en gewaarwordingen die bestonden voor hem en relativeerde de tijdsgrenzen tussen verleden, heden en toekomst. De artiest kon door dit universele geheugen als inspiratie mensen, plaatsen en situaties herinneren die nooit bestonden in de context van zijn eigen leven. De filmkunst, bij voorbeeld, was voor Fellini iets dat in hem zat nog voor iemand het hem leerde. Een persoonlijke herinnering kon evenzeer volledig verzonnen zijn als heropgeroepen of spontaan herbeleefd. Het onderscheid was voor Fellini nauwelijks relevant. Fellini verzon naar eigen zeggen zichzelf volledig: zijn jeugd, zijn familie, zijn relaties met vrouwen en het leven. Zelfs zijn geboorte

ontspreekt naar eigen zeggen uit zijn fantasie. Deze verzonden ‘ik’ weerspiegelde hij in zijn films (Pettigrew, 2003: 101). Hij relateerde de persoonlijke, autobiografische herinnering als een pure reconstructie, waardoor ze aansluit op de creatieve vrijheid van zijn artistieke realiteit.

5.3. De artistieke realiteit: authenticiteit en creatie

Voor Fellini vertegenwoordigde de kunst een realiteit op zich. Hij cultiveerde de leugen als het recht van de artiest om deze realiteit te scheppen vanuit zijn creatief vermogen en vakmanschap:

“Een artiest heeft de mogelijkheid om iets echter te maken dan de realiteit zelf. ... Een gecreëerd iets is nooit verzonden en nooit waar: het is voor eens en altijd zichzelf”. (Pettigrew, 2003: 46)

De filmkunst was voor Fellini in de eerste plaats een ambacht van beeldcreatie, waarin dialoog en plot ondergeschikt waren aan het visuele spektakel. Voor hij aan de slag ging met een script, verzonden Fellini een prefilmische wereld die hij daarna visueel vertelde. Hij noemde een volledig gereconstrueerde realiteit de sleutel tot zijn werk (Gili: 2009).

Aan de basis van deze visie lag een felle kritiek op de namaak in de Italiaanse maatschappij. Omdat hij niet de behoefte had om een leugen op een realistische manier in beeld te brengen, koos Fellini radicaal voor een studio-esthetiek. Waar het Neorealisme maatschappijkritisch was door de realiteit weer te geven, bouwde Fellini ze met hetzelfde doel na (bijlage p. 57):

“In de studio is alles nep zoals in het echte leven, want hoe artificiëler een object, hoe groter zijn realiteit ... film de echte zee en ze ziet er onecht uit ...” (Pettigrew, 2003: 39).

In de lijn van deze visie van totale reconstructie lag zijn worsteling met de documentaire, het filmgenre met de grootste claim op de realiteit. Volgens Fellini kon je enkel de eigen, persoonlijke realiteit doorgronden en was deze daarom de meest echte. Hij besloot: “De enige documentaire die iemand kan maken is een documentaire over zichzelf” (Fellini, 1976: 120). Om een eerlijke kunst te bereiken, en dus via een volledige constructie de realiteit te overstijgen, stelde Fellini één belangrijke voorwaarde: de onderliggende emotie van het kunstwerk moest 100% oprecht en authentiek zijn (Pettigrew, 2003: 31 & 46). Dit verklaart, in de lijn van de documentaire, de sterke aanwezigheid van de persoonlijke thematiek in zijn films. Ook

metacinema, de film in de film, is zowel een aspect van Fellini's persoonlijke leefwereld als een vorm van eerlijkheid vanuit de creatie naar het publiek. Fellini was een leugenaar in het creëren van een illusie van realiteit door een totale reconstructie, maar hij was eerlijk in zijn kunst. Authenticiteit was het cruciale element in Fellini's artistieke visie van gecreëerde echtheid.

5.4. Fellini's herinnering als authentieke inspiratiebron en reconstructie

Fellini's artistieke visie van drie realiteiten vertoont een sterke parallel met de cognitieve werking van het geheugen. Zijn artistieke creatie is net zoals de herinnering een creatief reconstructieproces vanuit een authentieke betrokkenheid op de realiteit, een erfenis van het Neorealisme. De getrouwe, realistische weergave van de subjectieve, verinnerlijkte wereldaanschouwing moet gerelativeerd worden, maar niet de oorspronkelijke inspiratie: een persoonlijke ervaring of emotie. Dit authentieke vertrekpunt onderscheidt zowel de artistieke creatie als de herinnering van de pure fantasie. Het is niet altijd duidelijk waar bij Fellini de realiteit eindigt en de fantasie begint, maar zelf zei hij dat "kunst op gelijke hoogte stimuleerde om te herinneren en te verbeelden" (Pettigrew, 2003:25). Beide zijn actief in zijn films, net zoals in de herinnering. De Fellini-film verhoudt zich tot de realiteit zoals een herinnering tot zijn oorspronkelijke gebeurtenis.

Vanuit deze overeenstemming is het aannemelijk dat de herinnering Fellini de juiste inspiratie bood om eerlijke kunst te bereiken, zelfs al was het vanuit een onbewust, universeel geheugen als metafoor voor zijn sterke verbeeldingskracht. De herinnering is als intermediair tussen realiteit en fantasie immers een voldoende authentieke inspiratiebron, maar met veel ruimte tot creativiteit. Fellini was in zijn reconstructies niet bereid tot esthetische compromissen, maar creëerde zijn kunst wel vanuit een persoonlijke waarachtigheid tegenover het leven.

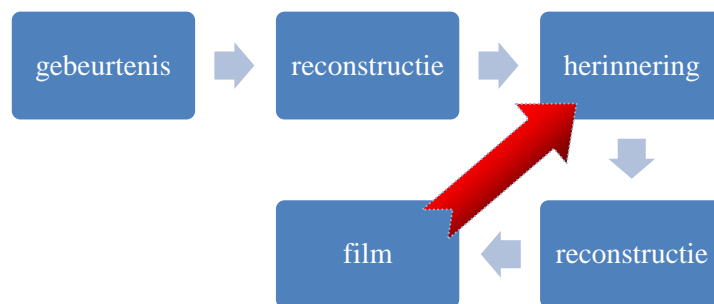
Ondanks zijn stellige relativering van een onderliggende autobiografische feitelijkheid, bewijzen bepaalde uitspraken van Fellini het tegendeel. In de interviewreeks van Delvaux (1962) spreekt de dan 42-jarige Fellini uitgebreid over jeugdherinneringen die hij tien jaar later duidelijk herkenbaar in *I Clowns* (1970) en *Roma* (1972) verfilmt: het opzetten van het circus en de 'duivelsdia'. Hij spreekt in het interview over zijn vader vanuit de vergelijking met *La Dolce*

Vita en legt uit hoe hij Anita Ekberg kleepte als de collegepaters uit zijn kostschool. De beschrijving van Rimini in *Fellini on Fellini* is opvallend gelijkend met *Amarcord*. In zijn interview met Pettigrew duidt hij verschillende concrete jeugdherinneringen aan als visuele inspiratie voor bepaalde elementen in zijn films. In *Intervista* (1987) stelt Fellini zelf zijn acteur voor als vertolker van de ‘jonge Fellini’.

Over de biografische feitelijkheid van zijn werk zei Fellini op het einde van zijn leven het volgende:

“Daarom [creatieve vrijheid] kan ik niet met precisie antwoorden op de vragen van critici over specifieke zaken, fragmenten van gebeurtenissen, die feitelijk gebeurden in mijn leven, want de dingen die het meest echt voor mij zijn, zijn diegene die ik heb uitgevonden in mijn films. Ik denk dat ik werd geboren op 20 januari 1920, maar zoals de poëet zei: “Niets is geweten, alles is ingebeeld” ...
... Ik kan het feit dat ik in Rimini geboren werd, niet ontkennen, maar de echte stad is uitgevaagd en vervangen door het Rimini van mijn films – I Vitteloni, *Amarcord* – tot in het kleinste detail. Deze deconstructie maakt meer deel uit van mij, van mijn leven, dan het Rimini dat topografisch bestaat.” (Pettigrew, 2003: 31)

Fellini omschrijft hoe zijn episodische geheugen van persoonlijke herinneringen doorheen de tijd gereduceerd werd tot een semantische kennis van feiten onder impuls van een fenomeen dat pas enkele jaren na zijn dood in de Memory Studies omschreven werd als ‘Postmemory’ of ‘Prothetisch Geheugen’. Door zijn eigen herinneringen als authentieke bron systematisch creatief te reconstrueren op het scherm, verving Fellini onbewust zijn originele herinneringen door de cinematografische, die op hun beurt opnieuw als inspiratiebron konden fungeren.



Figuur 4: Cyclische reconstructieprocessen in het Prothetische Geheugen bij Fellini

Vanuit het 'Prothetische Geheugen' is het dus perfect begrijpbaar hoe Fellini zichzelf heeft uitgevonden en het spoor met de realiteit van zijn eigen leven is zoek geraakt. Het bewijst ook de nauwe band tussen zijn leven en zijn werk, want zonder overeenstemming zou de verwarring niet kunnen ontstaan. Dat de feiten min of meer bewaard blijven, maar filmisch een andere invulling krijgen, bevestigt dat het woord 'leugen' in navolging van Bazin in de eerste plaats een cinematografische lading dekt. Fellini's werk is niet autobiografisch als representatie, maar wel als authentieke inspiratie in een cyclisch proces van reconstructie.

6. Fellini's oeuvre als cognitief geheugenproces

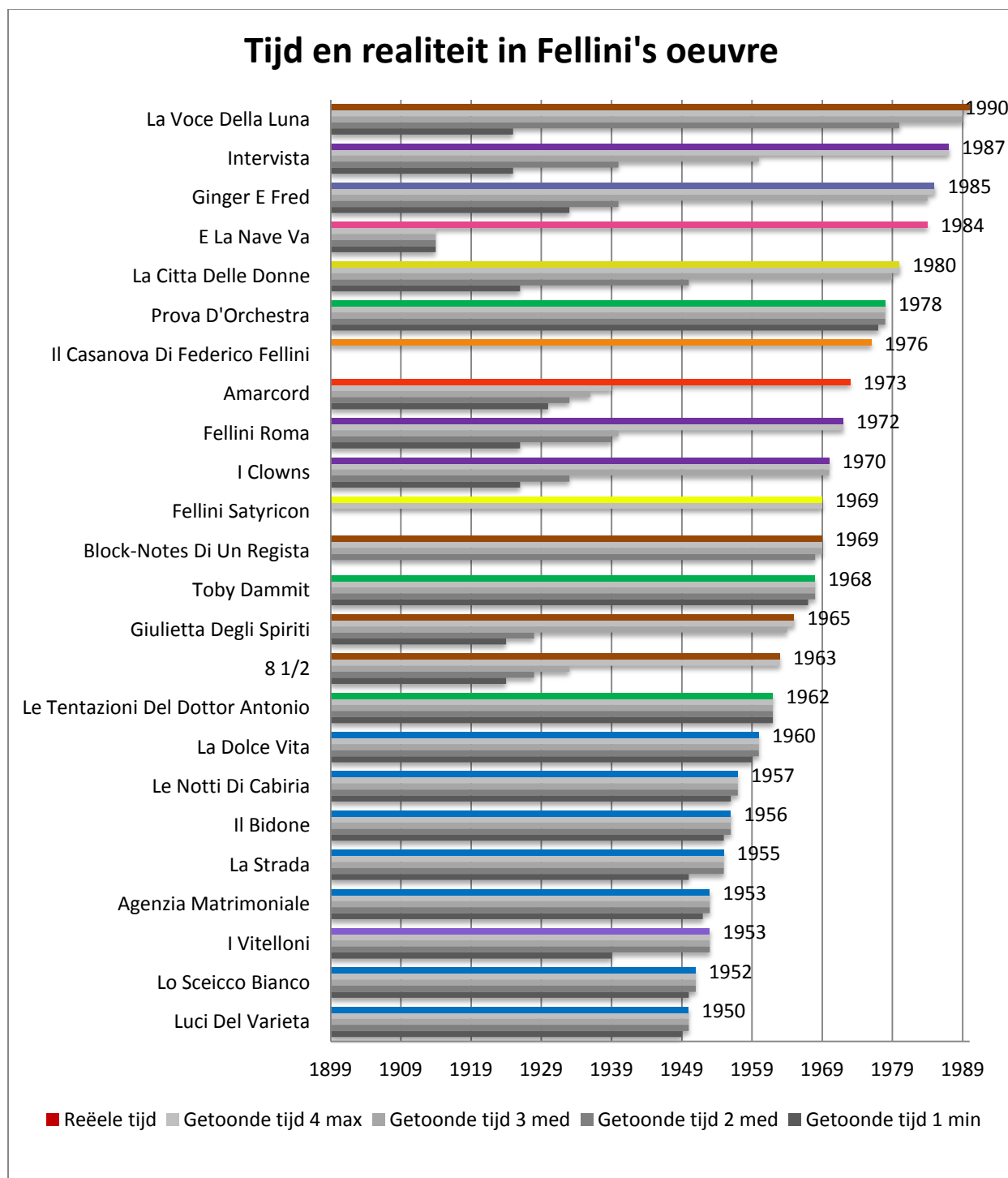
De relatie tussen realiteit en reconstructie is niet de enige parallel tussen Fellini's oeuvre en de cognitieve werking van het geheugen. Uit onze macroanalyse vallen nog vier geheugenmechanismen op: tijd, ruimte, herhaling en zintuiglijkheid.

6.1. De vermenging van tijd en realiteiten

De tijdsbalken in figuur 4 tonen vanuit een narratieve analyse de relatie tussen de reële tijd en vier momenten van geportretteerde tijd: de oudst getoonde tijd, de jongst getoonde tijd en de twee meest prominente tijdstippen daartussen. De mengkleur van de bovenste balk, de reële tijd, geeft de verhouding weer tussen realiteit (blauw), herinnering (rood) en droom/fantasie (geel).

De overwegend blauwe kleur en uniforme dikke balken van de films uit Fellini's beginperiode weerspiegelen een focus op de uitwendige, recente realiteit. Kezich (2010: 11) beschouwt deze films als Fellini's afscheid van het Italië van zijn jeugd onder impuls van de snelle maatschappelijke veranderingen². Fellini maakt hiervoor echter geen gebruik van flashbacks of een duidelijke situering in het verleden. Alle vroege Fellini-films spelen zich af in een eigentijds tijds kader met progressieve verhaalstructuur. Enkel *I Vitelloni* (1954) suggereert een projectie van Fellini's verleden op het heden op basis van autobiografische herkenbaarheid en het gebruik van een alwetende voice-over. Bonandella (1992: 98) spreekt van een Karaktertrilogie, *Luci Del Varietà* (1950), *Lo Sceicco Bianco* (1952) en *I Vitelloni* (1953), en een Trilogie van de Gratie, *La Strada* (1955), *Il Bidone* (1956) en *Le Notte Di Cabiria* (1957), met de Neorealistische kortfilm *Agenzia Matrimoniale* (1953) als tussendoortje. De eerste trilogie gaat over afvallende sociale maskers ten voordele van authentieke emoties van een private fantasiewereld en de tweede over de spirituele zoektocht van maatschappelijke outcasts. Fellini's neiging naar een poëtische, evocatieve allegorie van de innerlijke wereld van zijn karakters kan beschouwd worden als een afscheid van het Neorealisme, maar geldt vooral ook als een vooruitwijzing op de nakende wending in zijn carrière.

² Kezich motiveert zijn label vooral thematisch, ook vanuit twee niet gerealiseerde producties: *Le Libere Donne di Maglione* over het ontsnappen van een onaanvaardbare realiteit via waanzin en *Viaggio Con Anita* over het afscheid van een vaderfiguur.



Figuur 4: De relatie van de reële tijd (kleur) met de getoonde tijd (grijs) en de verhouding tussen realiteit (blauw), herinnering (rood) en droom/fantasie (geel).

Het succes van *La Dolce Vita* (1960) betekent de doorbraak van Fellini als wereldvermaard cineast, maar vanuit het tijdsperspectief is het tienarmige fragmentarische meesterwerk over de contemporaine decadentie eerder een vervolmaking van zijn eerdere werk dan een ommekeer. De falende zoektocht naar gratie binnen de irreële maskerwereld van de Italiaanse high society combineert de thematiek van de eerdere trilogieën. De toevoeging van expliciete elliptische aspecten is een verdere ontwikkeling van het episodische karakter van *Le Notte Di Cabiria*. Ondanks Fellini's graduele verschuiving in thematiek, verinnerlijking en fragmentatie blijft *La Dolce Vita* in essentie een weergave van een eigentijdse, uitwendige realiteit. De echte ommekeer komt er onder invloed van de Jungiaanse Psychoanalyse in Fellini's reactie op de controverse rond *La Dolce Vita: Le Tentazioni Del Dottor Antonio* (1962) in Boccaccio '70. In deze korte film, zijn eerste kleurenproductie, vertaalt Fellini in de vorm van een droom en obsessionele waanzin voor het eerst expliciet cinematografisch de innerlijke wereld van zijn protagonist naar het witte doek.

In de periode na *La Dolce Vita* (1960) vallen in figuur 4 de verschillende kleuren op als indicatie van Fellini's gevarieerde verinnerlijking, alsook de grotere tijdshiaten. Zowel de interne tijdssprongen als de afstand tussen reële tijd en geportretteerde tijd nemen toe. In elke Fellini-film van de jaren zestig zijn er gele tinten van droom en fantasie (figuur 4). De rode tinten van de herinnering (figuur 4) vallen vooral op in twee periodes, de eerste helft van de jaren zeventig en opnieuw de tweede helft van de jaren tachtig. Herinneringen worden steeds in meer of mindere mate vermengd met de realiteit, droom of fantasie. Nooit is er sprake van een 100% pure herinneringsfilm. In *8½* (1963) en *Giulietta Degli Spiriti* (1965), waarin Fellini respectievelijk zijn alter ego, Marcello Mastroianni, en zijn eigen vrouw, Giulietta Masina, als protagonist opvoert, gebruikt hij (dag)dromen, herinneringen en visioenen om een persoonlijke, relationele en artistieke crisis vorm te geven. In beide films verwerkt Fellini jeugdherinneringen in een complexe, tijdsloze vermenging van realiteit en fantasie. Via narratieve tijdssprongen en anachronismen bouwt Fellini in *8½* aan een tijdloze mythe (bijlage p. 58). De film wordt een blauwdruk voor het tweede luik van Fellini's oeuvre. Wanneer de profetische artistieke crisis uit *8½* realiteit wordt in het onafgewerkte *Il Viaggio Di G. Mastorna*, gaat Fellini door een periode van depressie, angst en existentiële crisis die de stijl en atmosfeer van *Toby Dammit* (1968) en *Fellini Satyricon* (1969) wegdrijft van elke binding met een positieve realiteit. Fellini's

heropleving valt samen met drie persoonlijke herinneringsfilms: *I Clowns* (1970), *Fellini Roma* (1972) en *Amarcord* (1973). Tot de jaren tachtig gaat de afwezigheid van de persoonlijke herinnering in zijn films gepaard met een gevoel van ontzuivering over de Italiaanse samenleving. De droom van *La Città Delle Donne* (1980) ademt vooral negatieve gevoelens en angsten, maar eindigt op een vrolijke noot in het feeërieke pretpark van de jeugdherinnering. Twee films behandelen net als *Satyricon* een collectieve herinnering buiten Fellini's leven: *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) en *E la Nave Va* (1984). De nostalgie voor de klassieke kunst als alternatief voor de oppervlakkige televisiecultuur verschuift echter stapsgewijs naar de zachte melancholie van het levenseinde met als ultieme herinneringsexponent de viering van het eigen leven en werk in *Ginger E Fred* (1985), *Intervista* (1987) en *La Voce Della Luna* (1990).

Fellini verfilmt twee specifieke jeugdherinneringen driemaal met ruime tussenpauze: het landhuis uit de jaren '20 in 1963, 1980 en 1990 en het vertrek naar Rome uit 1939 in 1954, 1972 en 1987 (bijlage p. 59-60). De persoonlijke herinneringskeuzes liggen in lijn met de geheugentheorie rond infantiele amnesia, het reminiscentie effect, emotie en zelfrealisatie. Fellini hanteert expliciete tijdsaanduidingen van jaartallen, maar blijft vaag in persoonlijke herinneringen van voor 1939, het keerpunt tussen de reële levensperiodes jeugd en volwassenheid. De tijdserosie op gebeurtenisspecifieke details compenseert Fellini met creatieve fantasie.

6.2. Rome, Rimini, het landhuis en Fellini's universum

Het jaar 1939 trekt niet alleen de biografische scheidingslijn tussen twee levensperiodes, maar ook topografisch tussen Rome en Rimini. Beide locaties zijn voor Fellini exclusief verbonden met herinneringen uit de respectievelijke levensfase en fungeren hiervoor als kapstok en decor (bijlage p. 61). Met Rome onderhield Fellini een intieme relatie die hij in *Roma* vorm gaf in de metafoor van Rome als een vrouw. De herkenbare Romeinse skyline kreeg een voorname plaats in de setting van driekwart van zijn films, terwijl Rimini enkel fungeert als decor voor een periode. Naast de sterke associatie met bepaalde herinneringen valt ook hun representatieve weergave op. Binnen zijn studio-esthetiek bouwde Fellini minutieus stukken Rome en Rimini³

³ zo blijkt uit foto's van de Fondazione Federico Fellini.

na. Het landhuis uit de herinneringen in *8½* keert telkens terug in een erg vergelijkbare vormgeving. De getrouwe ruimtelijke gebondenheid is een opvallende eigenschap van Fellini's herinnering.

Naast de reële locaties creëerde Fellini ook zelf verschillende werelden, vaak uit de populaire cultuur (bijlage p.62). Het geheugen als locatie kreeg vorm in Fellini's onbewuste universums zoals de droomlabyrinten van *Satyricon*, de innerlijke spiegel van *8½* of de fantasierealiteit van *La Voce Della Luna*. Fellini's belangrijkste irreële locatie was uiteraard zijn eigen private wereldje van de creatieve verbeelding, Cinecittà.

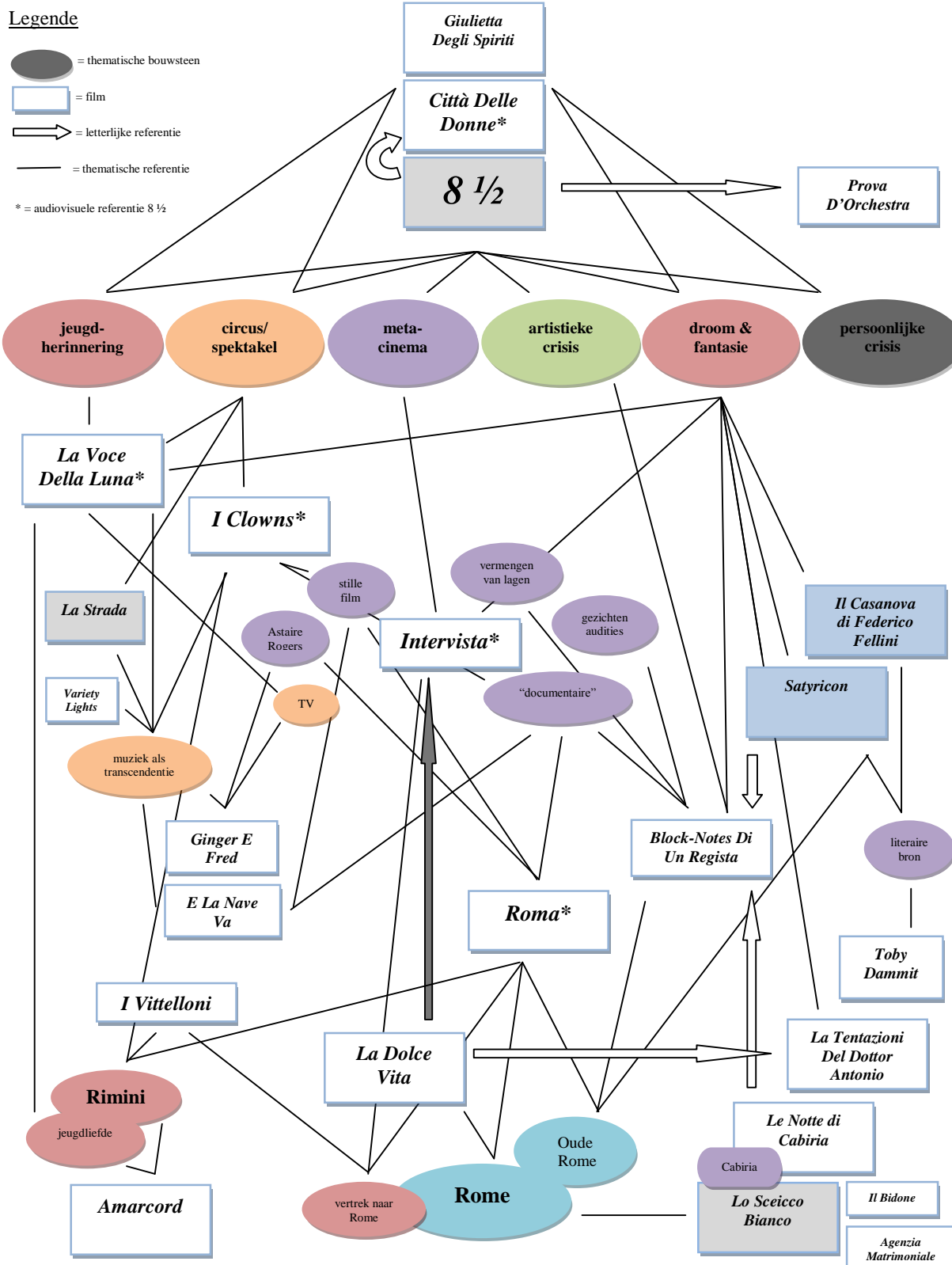
6.3. Herhaling voor een blijvende herinnering

Volgens zijn favoriete quote in interviews maakte Fellini steeds dezelfde film (Gili, 2009). Ondanks hun grote variatie en blijk van creatieve fantasie hebben de films van Fellini effectief een komische herkenbaarheid en een vertrouwde eigen identiteit. Fellini's oeuvre is opgebouwd uit een cyclisch proces van systematische herhaling. Elke film is een herinnering aan enkele andere films door referenties en het gebruik van vaste bouwstenen.

6.3.1. Een web van zelfreferenties

Tijdens de begingeneriek van *La Città Delle Donne* (1980) zegt een vrouwenstem met een Ekberglachje: "Weer een film met Marcello? Maestro, alstublieft!". Een klein uur later vraagt Mastroianni zich af: "Welke film is dit?". Zijn verwarring is begrijpelijk, want de gelijkenis met *8½* (1963) is treffend. Fellini dompelt zijn alter ego opnieuw in de crisis uit *8½*, geïnspireerd door het waanbeeld van de ideale vrouw. Hoewel de artistieke crisis ontbreekt en de bijna integrale setting in een droomlabyrint eerder aanleunt bij *Satyricon* (1969), is de ondertoon van de antiheld met kinderlijke seksuele noden een herneming van *8½*. In *Prova d'Orchestra* (1978) vraagt een orkestlid zich terecht af: "Is *8½* een psychoanalytische film?". Het vastlopende verkeer keert terug in *Roma* (1972) en de droomvlucht in *Intervista* (1987), waarin wat later de crew Mastroianni's badkuip uit het vaak bezochte landhuis ostentatief over de scène in Studio 5 duwt. Fellini's oeuvre zit vol met subtiele, anekdotische referenties naar het eigen werk, van suggestieve Saraghina's tot letterlijke vermeldingen of hernemingen als film in de film.

Fellini's referentieweb vanuit 8 1/2



Figuur 5: Een visualisatie van de zelfreferenties binnen Fellini's oeuvre vanuit de bouwstenen uit 8 1/2

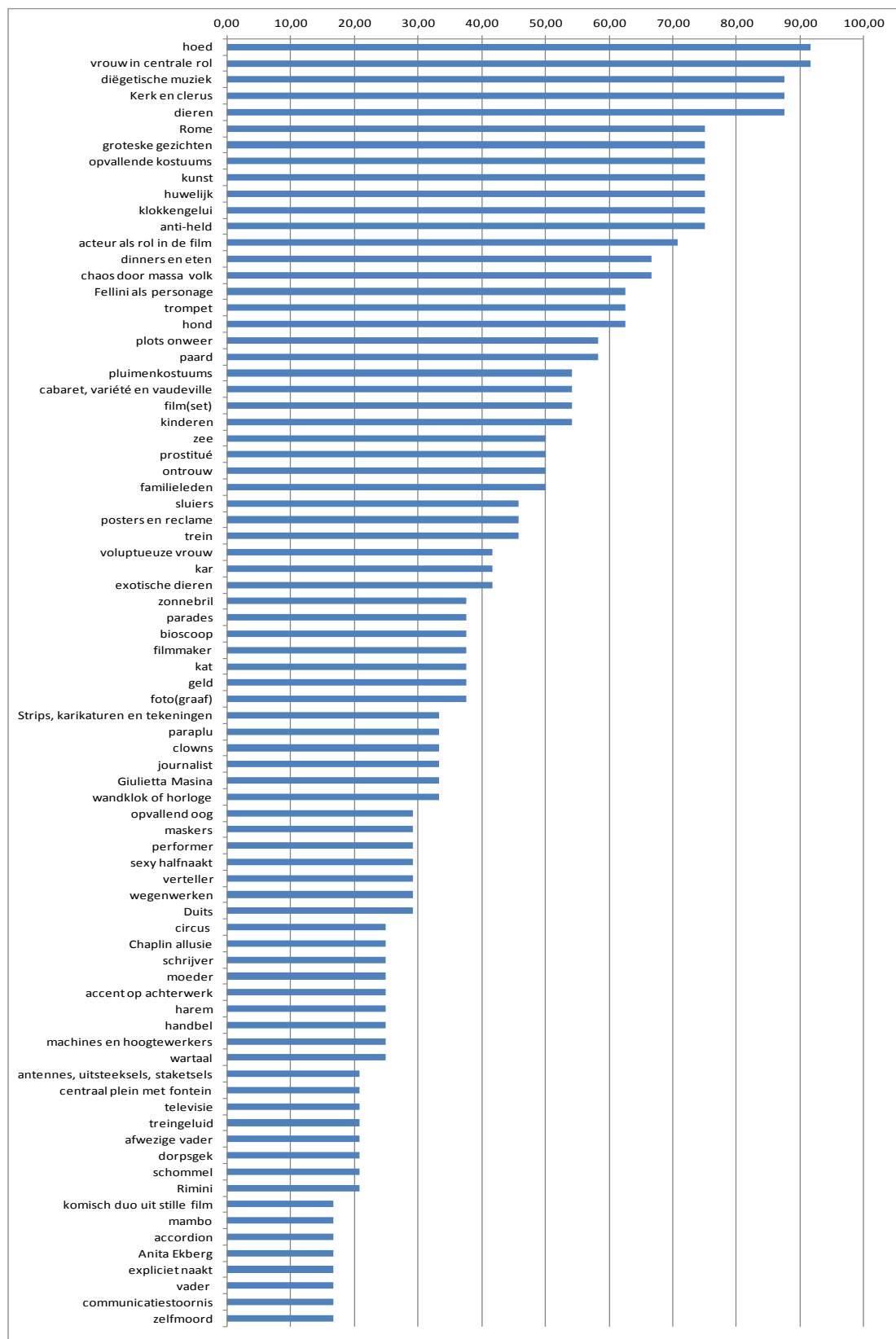
Het zelfreferentieschema in Figuur 5 beperkt zich tot expliciete citaten en de grote thematische bouwstenen uit *8½*, maar geeft een idee van de relaties en interne herhalingsmechanismen binnen het werk van Fellini. De verwantschap tussen twee films is nooit integraal, maar Fellini creëerde zijn allusies door flarden van verschillende films te recyclen in nieuwe creaties. In figuur 5 vertrekken we vanuit *8½* als meest geciteerde film en totaalconstructie van Fellini's structurele bouwstenen: de jeugdherinnering, circus/spektakel, metacinema, de artistieke creatie, droom/fantasie en de persoonlijke groei. Enkel het ontbreken van Rome houdt *8½* van de status als volmaakte, prototypische Fellini-film.

De positie van de films op de horizontale as in Figuur 5 illustreert hun dominerende bouwsteen uit *8½*, de verticale as de verhouding tussen de innerlijke locatie van *8½* en de externe locaties, Rome en Rimini. Binnen het referentieweb zijn vooral *Intervista* (1987) en *La Voce Della Luna* (1990) interessant als rituele vieringen van respectievelijk Fellini's werk en leven (bijlage p. 63-65). Uiteraard put hun citerende veelzijdigheid uit een grotere referentievijver dan tijdens de beginjaren, maar Giulietta Masina's herneming van haar rol uit *Lo Sceicco Bianco* (1952) in *Le Notte di Cabiria* (1957) en Anita Ekberg's reïncarnatie uit *La Dolce Vita* (1960) als reclamepaneel in *Le Tentazione Del Dottor Antonio* (1962), toont dat Fellini toen al intern refereerde.

6.3.2. Bouwstenen uit de herinnering

Naast de citaten van de eigen films bevat een Fellini-film ook repetitieve patronen in de mise-en-scène. Figuur 6 geeft de meest voorkomende bouwstenen in volgorde van hun aanwezigheid in de films. Vele van deze terugkerende patronen haalde Fellini uit zijn persoonlijke levenssfeer en herinneringen. Ondanks hun repressieve rol in zijn jeugd, betekenden kerkelijke figuren voor Fellini een enorme komische, visuele inspiratie. Zijn voorliefde voor dieren in zijn films kwam voort uit zijn fascinatie voor het circus. Naast de visuele mogelijkheden van het hoofddekseel associeerde Fellini, 'de man met de hoed', dit attribuut natuurlijk ook met zichzelf (bijlage p. 66-69). Sommige thema's, zoals geld tijdens de jaren '50 of het Duits vanaf eind de jaren '60, waren eerder tijdelijk prominent in zijn werk (bijlage p.104).

Fellini Memoria



Figuur 6: De voornaamste ingrediënten van Fellini's mise-en-scène: percentage van de aanwezigheid in het oeuvre. Attribuut Y komt op betekenisvolle wijze voor in X% van de films van Fellini.

6.4. Een zintuiglijke cinematografie

Fellini dacht vanuit beelden en gaf het visuele spektakel de absolute voorrang in zijn werk. Fellini's cinematografie kenmerkt zich door een verfijnd lichtspel en schaduwen. Hij prikkelde het oog via bizarre creaturen, groteske gezichten, extravagante kostuums, weelderige parades, spectaculaire decors en de chaos van een overdaad aan figuranten binnen eenzelfde frame. Niet alleen esthetisch bespeelde hij het oog. Hij verwees in de mise-en-scène ook letterlijk naar het zicht via spiegels, zonnebrillen, ogen en maskers. Fellini's talent voor komische overdrijving en visueel sterke beelden schuilt in de stripverhalen van zijn jeugd, slapstickfilms en zijn werk als karikaturist, illustrator, columnist en gagman. Naar eigen zeggen creëerde hij reeds als kind een narratief onbegrijpelijk poppenspel, waarvan de plot moest afgeleid worden uit de zelfgemaakte groteske gezichten (Pettigrew, 2003: 14) (bijlage p. 70-77).

Fellini versterkte de visuele rijkdom uit zijn films met soundtracks uit zijn vaste, vruchtbare samenwerking met componist Nino Rota. Fellini-films zijn zeer muzikaal met diëgetische onscreen live muziek in 90% van zijn films. Naast muziek is er echter ook heel wat minder sereen geluid prominent aanwezig in zijn films. Via graafwerken, verkeer en machines maakte Fellini bepaalde conversaties onverstaanbaar en bespeelde hij het contrast met de stilte. In driekwart van de films luiden er kerkklokken, een handtekening van de auteur. Vaak spelen subtiele geluiden een cruciale oriënterende rol. Fellini verbindt ook geluid met de herinnering, niet het minst in het hergebruiken van muziek of stemmen van zijn vorige films (bijlage p. 78-79).

Geuren komen slechts sporadisch aan bod, maar bij Fellini kan je niet rond de opvallende eet- en drinkfestijnen in tweederde van zijn films. Naast de smaakzin bespeelt Fellini ook de tastzin in de visualisatie van opvallende, geometrische creaties en de voluptueuze vormen van de vrouw. Verder speelt Fellini met temperaturen en weersomstandigheden. Onweer en regen zijn een extatische fascinatie uit Fellini's jeugd (Pettigrew, 2003: 147) (bijlage p. 80-82).

6.5. Een cinema om te herinneren

Vanuit tijdsperspectief splitst Fellini's oeuvre zich op in twee grote delen. De 'uitwendige' films zijn een chronologische narratie van een historisch heden, de 'inwendige' een tijdsvariabele vermenging van een innerlijk universum met de realiteit. Fellini's oversteek naar de innerlijke wereld en het uitdiepen van het eigen verleden ligt tussen *La Dolce Vita* en *8½*. Deze heel persoonlijke film bezegelt de nieuwe wending en groeit als veelzijdige totaalproductie uit tot Fellini's referentiefilm bij uitstek. Een kunstenaar creëert altijd tot op een zekere hoogte uit de eigen ervaringswereld, maar bij Fellini wordt na deze ommekeer de link tussen de persoonlijke herinnering en zijn werk zeer intens. De aanwezigheid van persoonlijke herinneringen valt samen met een positieve toon van zijn films. Ze vormen de barometer voor de stemmingscongruent tussen Fellini's reële leven en zijn werk. Ondanks Fellini's artistieke visie van reconstructie stemmen de filmische herinneringen overeen met hun mentale inspiratiebron door hun ruimtelijke gebondenheid aan de originele herinneringslocaties. Vanuit het principe van het coherente levensverhaal integreert Fellini de bouwstenen van zijn eigen bestaan in zijn films. Door hun zintuiglijkheid en repetitief karakter werken ze maximaal in op het menselijke geheugen. Hun sterke zintuiglijke prikkels vragen de aandacht van het publiek en cyclische processen van herhaling slijpen de bouwstenen in het collectieve langetermijngeheugen. Door de authentieke, autobiografische inspiratie van deze bouwstenen en de vele zelfreferenties bewaart Fellini de mythe van zichzelf, zijn kunst, zijn vrouw, zijn vriend en zijn stad voor de eeuwigheid.

7. La dolce cinema: Fellini's herinneringsperformance

In onze microanalyse bekijken we hoe Fellini de herinnering naar het scherm *verbeeldt*. Eerst onderzoeken we de thematische betekenis van herinneringsfragmenten, vervolgens nemen we de cinematografische uitwerking onder de loep.

7.1. De thematische betekenis

In Fellini's films is de herinnering meer dan een narratieve voorstelling van een verleden feit. De herinnering komt thematisch in verschillende facetten aan bod, maar altijd is er ook de overkoepelende artistieke betekenis. Het is niet verwonderlijk dat de documentaire delen van *I Clowns* (1970) en *Fellini Roma* (1972) letterlijk vastlopen of nergens heen leiden. Fellini's films komen pas los in de vrijheid om te creëren. Hier ligt de sleutel voor de herinnering als evenwicht tussen een authentieke betrekking op de realiteit en de ruimte om te creëren.

7.1.1. Het drieluik van de zelfrealisatie

In *I Vitelloni* (1953), *Fellini Roma* (1972) en *Intervista* (1987) verfilmt Fellini vanuit drie verschillende tijdperken de meest bepalende gebeurtenis uit zijn leven: het achterlaten van het platteland van zijn jeugd voor de zich openende, wondere wereld van Rome en de cinema. *I Vitelloni*, blijkt niet zozeer een autobiografische film over Rimini, maar wel een creatie over het noodzakelijk vertrek uit een beperkende wereld van de heimat. Fellini projecteerde in een fictieve film in 1953 zijn authentieke gevoelens uit 1939. Fellini distantieerde zich op een respectvolle, liefkozende wijze van zijn geboortestad en versterkte daarmee zijn identiteit als ingeweken Romein. De relatie tussen het hoofdpersonage Moraldo en zijn nachtelijke 'imaginary friend' Guido, de uitzwaaiende jongen op het spoor, vertegenwoordigen twee periodes uit Fellini's leven (bijlage p. 60). Hun onderlinge conversatie symboliseert de dialoog tussen de actuele en jonge Fellini⁴. In de alwetende voice-over klinkt de stem van de regisseur iets harder door dan in zijn personages. Fellini's krachtige, cinematografische adieu aan de jonge Fellini uit Rimini wordt in de helft van zijn films herinnerd via treinen en stations. Een gelijkaardig tijdsprong keert terug in *Roma*, maar dan niet als een tijdsfusie, maar wel als een veroveringstocht in afwisselende episodes tussen het Rome van zijn aankomst en het huidige. De

⁴ In *Roma* draagt in de vergelijkbare scene het jongetje in het station immers Fellini's typische blauwe 'matrozenpakje' uit *8½* en *I Clowns*

graafwerken symboliseren de penetratie van de diepere lagen van Rome's collectieve verleden, zoals *Block-Notes Di Un Regista* had aangekondigd in de metroscène. De cabaretscène is een flitsherinnering over het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog en de bordeelscène vermoedelijk een eerstekeerherinnering. *Intervista* contrasteert de openbaring van de wereld van de cinema met de rijpheid van de doorwinterde filmmaker als een vervolmaking van de eigen cinema en een viering van twee absolute meesterwerken, *La Dolce Vita* en *8 ½*. De eerste krijgt gestalte als tijdloze eeuwigheid in de poëtische hereniging van de gracieus verouderende Matroiani en Ekberg, de tweede in de droomsequentie en de spitsvondigheid van de metacinema (bijlage p. 63). Zelfrealisatie is de kern van de herinneringen in deze drie films.

7.1.2. De herinneringsfilm van de jeugd

Amarcord (1973) is Fellini's ode aan de herinnering. In één onbepaald jaar en vier seizoenen ergens in de jaren dertig roept Fellini episodisch de leefwereld van zijn jeugd in Rimini op vanuit het reminiscentie effect bij de regisseur. Fellini hield lang staande dat de titel van deze integrale herinnering 'ik herinner mij' betekende in het Romagnol dialect, maar kwam hierop terug ten voordele van de samenstelling van amare (houden van) en amaro (bitter), cuore (hart) en ricordarsi (zich herinneren) (Pettigrew, 2003: 20). *Amarcord* kenmerkt zich door zijn serene en zoete toonaard zonder extravaganza en zelfreflexieve interferenties. Het is een authentieke, visueel 'realistische' herinneringsfilm: episodisch verhalend, poëtisch melancholisch, mistig, 100% gereconstrueerd, vervormd en vol fantasie. De tijdssituering is vaag als tijdsperk uit de levensloop, maar cyclisch en repetitief als de seizoenen. *Amarcord* toont komische figuren (Gradisca, Biscain, Guidizio), locaties (Cinema Fulgor, Grand Hotel), acties (de fascisteparade, het communistisch verzet), cyclische bezigheden (heksverbranding) en doelstellingen (seksuele ontluiking, huwelijk). Het duurde lang voor Fellini deze film over zijn jeugd kon maken. De kloof van veertig jaar tijdserosie bood de nodige afstand, de leeftijd de levenservaring om te berusten in het verleden en zijn volgroeide Romeinse identiteit de ruimte om zijn provincialistische achtergrond positief te benaderen.

7.1.3. Kunst als transcendentie

Het hele oeuvre van Fellini was een compromisloze liefdesverklaring aan de kunst, zonder pretentieuze onderscheid tussen de populaire cultuur en kunst met de grote 'K'. Fellini associeerde kunst met de kracht van de creatie en de sleutel tot de transcendentie. In *8½* komt alles tot leven

vanuit de herinnering op de muziek van de clownfanfare met de jonge Fellini. In *La Voce Della Luna* roept de klarinet de geesten tot leven via een duivelse akkoordencombinatie en in *E La Nave Va* leeft de operaster voort in haar muziek. “De trompetten moeten de doden tot leven wekken”, stelt de dirigent in *Prova D’Orchestra*. De trompet, geassocieerd met de clown, geldt als een instrument van de transitie, dat toegang verleent tot een andere dimensie. In *La Strada* (1955) en *I Clowns* (1970) opent de trompetmelodie voor de clown de poort naar de transcendentie: de blijvende herinnering en het eeuwige leven. Ook stille film heeft diezelfde transcendentiekracht, vooral in *I Clowns* en *E La Nave Va*. In *Intervista* brengt de magische Mandrake *La Dolce Vita* terug tot leven als stille film (bijlage p. 83-86).

7.1.4. Klassieke kunst als nostalgie

In de jaren tachtig krijgt de herinnering aan de klassieke kunst een nostalgisch smaakje als contrast tegenover de moderne, oppervlakkige televisiecultuur. In *Prova D’Orchestra* (1978) geldt de sloophamer tegenover het symfonieorkest nog veeleer als maatschappelijke allegorie, maar in *E La Nave Va* (1984) plaatst Fellini opera tegenover oorlog. De reportagefilm over een verstrooiing op zee combineert een ode aan de klassieke kunst met een verlangen naar meer humaniteit. In *Ginger E Fred* (1985) grijpt Fellini terug naar de twee iconen uit collectieve herinnering aan de cinema in de jaren dertig en veertig (Kuhn, 2002): Fred Astaire en Ginger Rogers. In een aandoenlijk portret over veroudering verenigt Fellini zijn twee fetisjacteurs, zijn vrouw Giulietta Masina en alter ego Marcello Mastroianni, voor het eerst in één film. De trein die hen herenigt zal hen echter ook opnieuw scheiden. De herinnering staat centraal in de verwevenheid van het persoonlijke levensverhaal over een misgelopen liefde met de nostalgie naar de periode van Rogers en Astaire. De toonaard in *La Voce della Luna* (1990) is veel zachter in het contrast tussen de poëzie van de stilte en het lawaai, maar ook daar laat Fellini een dreunende massafuif stilleggen voor een wals (bijlage p. 83-88).

7.1.5. Amnesie en herinterpretatie

In *Fellini Satyricon* (1969) is de stemmingscongruent operationeel in negatieve zin. De portrettering van een decadent, universeel verleden in een droomesthetiek weerspiegelt Fellini’s actuele maatschappelijke visie en angsten. De droom is een verwerking van trauma’s, het

geheugen een labyrint. *Satyricon* gaat ook over geheugenverlies, de gedeeltelijke amnesie en herinterpretatie in het collectieve verleden. Fellini herinnert eraan dat de realiteit van deze opgehemelde, antieke beschaving er helemaal anders uitzag dan de opgepoetste, verheerlijkende Romeinse kostuumdrama's. Hij maakt daarin een statement over de menselijke natuur, maar ook over de omgang met het collectieve verleden. Fellini opteert voor een elliptische film conform de verloren delen van het originele werk van Petronius. Fellini stortte zijn fantasie en creatieve energie vreemd genoeg niet in de uitdagende hiaten, maar in de visuele weergave van de overgeleverde brokken tekst. De afgebrokkelde frescoruïnes aan het einde van de film symboliseren de complexe verhouding tussen herinneren en vergeten. In *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) projecteert Fellini zijn eigentijdse visie op het verleden in een negatief portret op basis van originele, autobiografische geschriften. In de slotscène visualiseert hij het verdwijnen van de echte herinneringen en het blijven van de namaak. Beide films vertonen weinig verhalende, maar veel visuele creativiteit. Het valt op hoe Fellini's meest negatieve films een beroep doen op twee externe literaire bronnen als inspiratie (bijlage p. 89).

7.1.6. De jeugdliefde als verzoening

Net zoals in 8½ duikt Marcello Mastroianni in *La Città Delle Donne* in de herinnering als een vorm van verzoenende therapie voor de spanning tussen huwelijk en ontrouw. De herinnering is vormgegeven als een feeëriek pretpark van circusachtige cabaretspektakels en stille film, waarin Marcello Snaporaz via een gat onder het bed en een wentelgljbaan ontsnapt na een mislukte poging tot seks met zijn vrouw. De spektakels in deze kinderlijke wonderwereld tonen allen een vorm van jeugdliefde. In Fellini's afscheidsfilm, *La Voce Della Luna* (1990), een poëtische ode aan de lichtzinnigheid, vereenzelvigd Ivo Salvini Aldina uit *Amarcord* met de maan, symbool van stilte, kunstzinnigheid en de herinnering, tegenover de wonderlijke, bevreedende moderniteit. Ook de onbereikbare Gradisca uit *Amarcord* is van de partij als Marisa. Fellini keert in deze melancholische terugblik terug naar de sprookjes van zijn jeugd en de geborgenheid van zijn grootmoeder in het landhuis. De geesten verplaatsen zich op eenzelfde kar als *Giulietta Degli Spiriti*. In *La Voce Della Luna* maakt Fellini letterlijk enkele citaten over de herinnering en legt hij de link met de muziek. De witte maan symboliseert de puurheid van de jeugdliefde (bijlage p. 64).

7.1.7. De clown als therapeutische kracht

Herinneringen verklaren de persoonlijke en relationele crisis in *8½* en *Giulietta Degli Spiriti* vanuit traumatische ervaringen in het verleden. ‘Vergogna’ of schande is een centraal begrip in de films van Fellini wat betreft de seksuele ontluiking en de repressieve rol van de katholieke kerk en haar strenge onderwijs daarin. In *8½* tonen de herinneringsfragmenten hoe het trauma van de zwaarlijvige prostitué La Saraghina in combinatie met biecht, lijfstraffende pastoors en de schaamte van zijn ouders tot een verstoord vrouwbeeld leiden van twee archetypes, de vrouw/moeder en de prostitué, en de illusie van de ideale vrouw als enige mogelijke verzoenbaarheid tussen een respectvol huwelijk en een seksuele relatie. Deze illusie wordt doorprikt door het ontbreken van Claudia in het circus van het leven in *8½* en het kapotschieten van de luchtballon door Donatella in *La Città Delle Donne*. De therapie voor deze ‘belle confusionne’ ligt in de aanvaarding van de illusie als illusie en de realiteit zoals ze is. De therapeutische weg naar dit inzicht leidt eveneens via de herinnering naar de kindertijd en het tegengewicht voor de katholieke repressie: de kinderlijke warmte en geborgenheid van de jeugd. In *8½* wordt dat uitgewerkt door kinderlijke seksuele behoeften, vergelijkbaar met een bad van kinderjuffen of de geborgenheid van de grootmoeder, de metafoor van de zuivering van een kuuroord en de witte kledij als symbool voor de puurheid en de onschuld van de kindertijd. *Giulietta Degli Spiriti* verjaagt de geesten van de onzekerheid via de opstand van de beschermende grootvader tegen de wrede fantoomnonnen.

De thematiek van huwelijk, ontrouw en verzoening in een tweeluik waarin zijn alter ego Marcello Mastroianni en zijn vrouw Giulietta Masina in een markante vermenging van realiteit en fantasie elk een hoofdrol vertolken, neigen, mogelijk onterecht, naar een persoonlijke interpretatie van de films als een actuele spiegel voor de relatie tussen Fellini en Masina. De ommekeer tot berusting in *8½* wordt ingeleid door de telepathische witte clown (bijlage p. 95) die eerder de jeugdherinnering aan het landhuis via het Jungiaanse kinderrijmpje “A-sa NI-si MA-sa” opriep. De film breekt pas echt los wanneer de kleine Fellini als clown de scène betreedt. De lethargische status quo van de troebelheid verandert in een vreugdevolle rondedans, wanneer alle karakters uit de herinnering de circusarena van het leven betreden. Het circus op zich is natuurlijk ook een persoonlijke jeugdherinnering van Fellini, zoals *I Clowns* (1970) illustreert in zijn eerste deel. Daarin verklaart Fellini zijn interesse in de figuur van de clown

vanuit de parallellen met de figuren uit de realiteit van zijn geboortestad. Fellini onderscheidt, vergelijkbaar met zijn duale vrouwbeeld uit *8 1/2*, twee archetypes als vertegenwoordiger voor de twee tegenstrijdige krachten van ratio en irrationaliteit in de mens: de witte, autoritaire clown en de chaotische, destructieve Augusto. *I Clowns* (1970) schetst hij hun polaire beeld aan de hand van verschillende aspecten van de herinnering in cinema: de persoonlijke jeugdherinnering (deel 1), de bewarende kracht van cinema en de spaaklopende documentaire (deel 2) en de kracht van de verbeelding en muziek als eeuwig leven voorbij de dood van de clown (deel 3). Wanneer Fellini in *8 1/2* teruggrijpt naar de herinnering als bron voor actuele, therapeutische genezing en de clown daarin opvoert als een soort van metafysisch begeleider, geeft hij een open inkijk in zijn ziel. Het sterke persoonlijke en authentieke karakter van *8 1/2* verklaart de frequente weerspiegelingen ervan in zijn latere werk. De artistieke interpretatie van *8 1/2* als portret van een creatieve crisis leert veel over de betekenis van de herinnering in Fellini's films en de relatie met het circus. Het circus belichaamt de herinnering als therapeutische remedie voor actuele troebelheid. De archetypes van de witte clown en de Augusto staan voor het spanningsveld tussen de ratio en irrationaliteit van het leven en de realiteit en fantasie in de kunst. De herinnering houdt het evenwicht tussen authentieke onderbouw en vrijheid van creatie. Het is niet verwonderlijk dat een herinneringsfilm als *I Clowns* een periode van persoonlijke en artistieke heropleving inluidde na de negatieve films van de tweede helft van de jaren zestig.

7.2. De cinematografische uitwerking

Een aantal opvallende visuele aspecten van de herinnering in Fellini's films maken deel uit van zijn stijl en onderscheiden de herinneringsfragmenten niet van de realiteitspassages in de film: Fellini's rijk der schaduwen (bijlage p. 70), zijn kleurgebruik en subjectieve camerastandpunten (bijlage p. 90). In creatieve scènes is er altijd sprake van een doorgedreven lichtesthetiek in zowel de innerlijke als uiterlijke realiteit. De eenheid van de artistieke creatie primeert, waardoor Fellini de esthetiek van zijn herinneringsfragmenten en zijn overgangen afstemt op de totaalcreatie. Fellini heeft dus geen vaste herinneringsvormgeving of formule over de films heen, al vertoont de narratieve en visuele integratie van herinneringsfragmenten enkele opvallende patronen. Fellini overstijgt hiermee het louter functionele, narratieve gebruik van de flashback in de richting van een visuele overeenstemming met mentale herinneringsbeelden.

7.2.1. Impact van de droomesthetiek

In de droomesthetiek van *Satyricon* geeft Fellini het onbewuste vorm als een labyrint van vreemde associaties en onlogische verbanden, repetitieve handelingen, bizarre gedragingen en een ruimtelijke en auditieve desoriëntatie vol wartaal, fantastische creaties, groteske creaturen, sektarische geluiden, psychedelische kleuren en het anachronisme van de Duitse taal in het antieke Rome. In *8 ½*, *Casanova* en *Intervista* komt de droom expliciet voor als narratieve sequentie in de film, maar ook Fellini's alternatieve realiteiten zoals de geestelijke crisis in *Giulietta Degli Spiriti*, de kinderlijke fantasie in *Amarcord* en de magische lichtzinnigheid in *La Voce Della Luna* beroepen zich op deze droomrealiteit. Een aantal herinneringen in deze films maken deel uit van deze realiteit als een herinnering binnen de droom, waardoor de esthetische vormgeving van de herinnering automatisch de bovenliggende droomesthetiek volgt (bijlage p. 91-92).

7.2.2. De verteller en het vertelstandpunt

De narratieve aspecten van de herinnering krijgen een bijzondere aandacht in de films van Fellini, niet het minst de vervorming en reconstructie. Bijna elke herinnering is het verhaal van een verteller. Meestal is dat de protagonist, maar vaak neemt Fellini zelf als voice-over of geïnterviewde deze taak over. De verteller is niet altijd even betrouwbaar of bekwaam in zijn functie. Fellini's inefficiënte journalisten of komische figuren nemen graag een loopje met de waarheid. Een bijzondere rol is weggelegd voor de stijlvolle, magische sleuteldrager om de herinneringen te openen. Deze intrigerende personages nemen als verteller binnen het verhaal de rol op van de autoritaire witte clown. (bijlage p. 93-95). Fellini's camerastandpunten in herinneringsfragmenten wisselen een observerende zero-ocularisatie af met korte subjectieve point-of-view shots van mentale ocularisatie. De verteller van de herinnering ziet dus meestal zichzelf als protagonist vanuit een extern standpunt, afgewisseld met korte flitsen van de originele visuele waarneming. In *I Clowns* valt de partiële ocularisatie op, waarbij camera de kleine Fellini constant van op de rug volgt. De wisselwerking tussen het 'ik'-perspectief en observerende camerastandpunten is eigen aan de herinnering en de geheugentekst. Fellini gebruikt het point-of-view shot echter over de hele lijn (bijlage p. 90). Interessant bij *Amarcord* is de situering van de figuur Fellini binnen de wisselwerking tussen perspectief, de drie vertellers en de protagonistenrol voor Fellini's jeugdvriend Titta.

7.2.3. Fragmenten en episodes

Een belangrijke overeenstemming tussen de esthetiek van Fellini's films en de herinnering schuilt in de narratieve fragmentatie en episodische opbouw. De invloed van het Neorealisme en zijn achtergrond als karikaturist versterkte zijn denken vanuit korte episodes, ideeën, schetsen, individuele beelden of veelzeggende constructies ten nadele van één onderliggende verhaallijn. Het fragmentarische aspect van Fellini's werk is echter geen bewuste vormgeving van een herinneringsesthetiek, maar inherent aan zijn stijl. De herinnering neemt de overkoepelende esthetiek over, waardoor er naast fragmentarische herinneringen ook uitgesponnen herinneringssequenties zijn. Waar mogelijk binnen de creatie respecteert Fellini echter de flarden van de herinnering (bijlage p. 96).

7.2.4. Stille film

De verwijzingen naar de cinema van de jaren dertig en veertig in het oeuvre van Fellini verloopt via expliciete bioscoopscènes en impliciete verwijzingen naar sterren als Chaplin, Garbo, Laurel & Hardy en Astaire & Rogers. De documentaire kracht van stille film als herinneringsmechanisme in *E La Nave Va* en *I Clowns* staat in beide films nauw in relatie met muziek en komt tot uiting in zowel expliciete metacinema van film in de film als in de cinematografie. *I Clowns* speelt met de stille film door in bepaalde fragmenten het diëgetische geluid uit te schakelen en te vervangen door stilte of extra-diëgetische muziek. *E La Nave Va* begint als stille film met enkel het geluid van een ratelende projector, maar vloeit stapsgewijs over tot de volle ontluiking van een operafilm in kleur (p. 83-86).

7.2.5. Visueel detail en herinneringsvaagheid

Fellini's visuele rijkdom in zijn films staat haaks op de vaagheid, obscuriteit en onvastheid van mentale herinneringsbeelden. Fellini benut echter optimaal de cinematografie van fades en overvloeiers in zijn overgangen en slaagt erin om een aantal herinneringsfragmenten via natuurlijke effecten te vervagen. De link met dromen zorgt, vooral in de latere films, voor nachtelijke obscuriteit en onvaste structuren. Waar mogelijk zoekt hij flitseffecten in de belichting (bijlage p. 97-98).

7.2.6. Overgangen tussen dimensies

Fellini kondigt zijn herinneringen meestal aan via zijn verteller, vaak in combinatie met close-up. De terugkeer naar de realiteit is vaak het ontwaken uit een (dag)droom, al dan niet voor de kijker door de interventie van de voice-over van de verteller. In *8½* gebruikt hij overvloeiers, in zijn latere films vaak een fade-out. In *Roma* zijn de overgangen hard, in *Amarcord* zacht conform de film. Naast de meer traditionele overgangen geeft Fellini binnen de esthetiek van de film zijn kijker vaak iets extra. In de lichtzinnige realiteit van *La Voce Della Luna* volstaat het om iets uit te spreken en het gebeurt in de film. In *Satyricon* verandert de droom in een fresco. In *Intervista* verloopt de transitie tussen het heden en het verleden via een poort. Subtiele geluidshints zoals in *8½* zijn vaak cruciaal voor de oriëntering binnen de dimensies. (bijlage p. 99-100)

8. Conclusie

In de discussie over het autobiografische karakter van Fellini's oeuvre stonden realiteit en creatieve fantasie vaak als onverzoenbare tegenpolen tegenover elkaar. De Memory Studies toonden echter aan dat beide zich verenigen in de herinnering als reconstructieproces en riepen collectieve verbeelding en aansluiting bij dromen en fantasie uit tot een eigenschap van de film als geheugentekst. De essentie van Fellini's oeuvre zit in de unieke combinatie van authentieke betrokkenheid op de realiteit en creatieve verbeelding. Hierin schuilt de natuurlijke band tussen de herinnering en Fellini's artistieke visie op eerlijke kunst.

Vanuit de Memory Studies analyseerden we de verhouding tussen realiteit en fictie in Fellini's oeuvre, de link met het Prothetische Geheugen en verschillende aspecten van Fellini's thematische en esthetische behandeling van de herinnering in zijn films. We toonden niet alleen hoe de autobiografische herinnering fungeerde als inspiratiebron, maar ook hoe cognitieve geheugenprocessen via zintuiglijke prikkels en herhaling deel uitmaken van zijn kunst.

Onze eerste onderzoeksvraag over de thematische plaats en rol van de herinnering in het oeuvre van Fellini leidde naar verschillende deelverzamelingen. Vanuit de tijdsanalyse stelden we een tweedeling vast, waarin de herinnering enkel expliciet voorkomt in het tweede luik, de 'inwendige films'. In deze periode loopt de aanwezigheid van de persoonlijke herinnering parallel met een proces van op- en neergang in tonaliteit. Twee herinneringen komen driemaal terug: het landhuis als kind en het vertrek naar Rome. De persoonlijke herinneringskeuzes bij Fellini volgen natuurlijk processen van zelfrealisatie, het coherente levensverhaal, het reminiscentie-effect, kinderlijke amnesie, de stemmingscongruent, 'eerste keer' ervaringen, jeugdtrauma's en de flitsherinnering. De herinnering maakt meestal deel uit van de artistieke totaalconstructie, met $8\frac{1}{2}$ als stichtend voorbeeld. Fellini maakte één integrale herinneringsfilm over zijn jeugd, *Amarcord*, en drie rituele herdenkingsvieringen: zijn levenslange liefde met Giulietta Masina in *Ginger E Fred*, de Felliniaanse cinema in *Intervista* en zijn leven als clown in *La Voce Della Luna*. De rol van de herinnering is vooral therapeutisch en artistiek als bron voor persoonlijke groei en creativiteit. Haar positie is niet exclusief, want ze behoort tot Fellini's overkoepelende universum van innerlijke subjectiviteit waarin ook dromen, visioenen, fantasie, emotie en angsten een plaats nemen. Ze is verbonden met de transcendente kracht van de kunst.

Op het vlak van esthetiek, onze tweede onderzoeksvraag, stelden we vast dat de representativiteit van de innerlijke realiteit net zoals bij de uiterlijke realiteit geen doel was en de herinnering de artistieke creatie diende. Visuele rijkdom primeert op overeenstemming met mentale beelden. De cinematografische vormgeving van de herinneringsfragmenten is congruent met de overkoepelende esthetiek van elke individuele film. Toch overstijgt Fellini esthetisch de puur narratieve flashback. *Amarcord* vertoont als integrale herinneringsfilm quasi alle moderne eigenschappen van de geheugentekst binnen de Memory Studies. Binnen de grenzen van de overkoepelende esthetiek gaat Fellini de uitdaging aan van creatieve overgangen tussen de dimensies via subtiele geluidswissels, close-ups, camerabewegingen, visuele associaties of mise-en-scène. Fellini's algemene stijl van reconstructie, schaduwen, subjectieve camerastandpunten en episodische fragmenten zorgt voor een zekere overeenstemming met de natuurlijke herinnering en zijn vele zintuiglijke prikkels en cyclische herhalingen voor een verankering met het geheugen. Sporadisch voegt Fellini aan de herinneringsfragmenten ook een zekere graad van vaagheid, obscuriteit en flitsende onvastheid toe, maar ook hier lijkt de motivatie eerder het visuele spektakel. De enige specifieke, rode draad tussen de herinneringsfragmenten is de getrouwe ruimtelijke gebondenheid aan de originele locaties en de aandacht voor de narratieve aspecten, vaak in de vorm van een onbetrouwbare verteller of een witte clownfiguur als magische portier van het spektakel van het verleden.

Uit ons onderzoek besluiten we dat de herinnering zowel thematisch als esthetisch een sterke, centrale drijfveer is in Fellini's oeuvre, maar wel als een geïntegreerd onderdeel van een artistieke creatie en een overkoepelend universum van innerlijke subjectiviteit. Haar narratieve mogelijkheden en verwevenheid van authenticiteit en verbeelding maakte de persoonlijke herinnering de ideale inspiratie. Fellini was een verhalenverteller, maar tegenover de traditionele, realistisch 'narratieve' herinnering ook een visionair door zijn verregaande, openlijke fictieve reconstructie en vermenging met droom en fantasie.

Onze benadering vanuit de Memory Studies bevestigt eerder onderzoek in de erkenning van het belang van de herinnering in Fellini's oeuvre, maar duidt enkele aspecten van de herinnering in zijn films aan als erg vooruitstrevend. Ons onderzoek toont vanuit de herinnering als reconstructieproces de verwantschap tussen Fellini's artistieke visie en de werking van het geheugen en de sterke uitwerking hiervan in de films. De combinatie van psychologie en

filmanalyse in een onderzoek over Fellini is uiteraard niet nieuw, maar ons recente wetenschappelijke paradigma biedt een aanvullende blik op beschouwingen uit andere geheugentheorieën zoals de psychoanalyse. Ons onderzoek plaatst ook de tegenstelling tussen realiteit en fantasie en de discussie over het autobiografische karakter van Fellini's werk in een nieuw licht.

Als bescheiden bijdrage tot de ontwikkeling van een interdisciplinaire methodologie in de Memory Studies kan onze studie een model voor andere filmanalyses bieden, al gebruikten we voor onze tekstgeoriënteerde onderzoeksvragen slechts een klein spectrum van dit studiegebied. Het collectieve aspect van het geheugen biedt nog heel wat mogelijkheden voor verder onderzoek over Fellini. Als aanvullende onderzoekssuggestie stellen we dan ook voor om de integrale Memory Studies toe te passen op Fellini's oeuvre: de impact op het culturele geheugen en de actuele betekenis van zijn films.

Fellini's films lijken gemaakt om tijd te trotseren via de transcendente kracht van de kunst. Door zijn sterke autobiografische inspiratie reserveerde Fellini een plaats voor zijn levensverhaal in het culturele geheugen. Hij realiseerde een tijdloze herinnering aan zichzelf, zijn geliefden en zijn stad. De echtheid van de creatie is daarin prominenter dan de exacte, autobiografische correctheid. In de discussie over de herinnering in Fellini's oeuvre draait het er immers niet om of zijn filmische realiteit representatief is voor een reële referent, maar wel hoe het, om Umberto Eco te citeren (1983, 1993), een exponent werd van "cinema als geheugenkunst".

Bibliografie

Apfelbaum, E., Halbwachs and the social properties of memory, in: Radstone, S. & Schwarz, B. (2010), *Memory: Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham University Press, p. 84-92

Atia N. & Davies J. (2010), Nostalgia and the shapes of history: editorial. In: *Memory Studies*, vol 3, p. 181

Baddeley A. D., Eysenck M. W. & Anderson M. C. (2009), *Memory*, Hove, Groot-Brittanië, Psychology Press

Barclay C.R. (1996), Autobiographical Remembering: Narrative Constraints, in: Rubin, D. C. (eds.), *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge, Groot-Brittanië, Cambridge University Press

Bartlett, F. C. (1997 [1932]), *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge, University Press.

Bazin, A. ([1962] 1971), 'An Aesthetic of Reality: Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation', in A. Bazin & H. Gray (ed.), *What is Cinema? Volume 2*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.

Bertellini, G. (2004), *The Cinema of Italy*. Groot-Brittanië, Wallflower Press.

Bondanella, P. (1992), *The Cinema of Federico Fellini*, VS, Princeton, Princeton University Press

Bordwell, D. (1989), A Case for Cognitivism, in: *Iris, A journal on theory on image and sound*, nr.9, Cinema and Cognitive Psychology, p. 11-40.

Brewer, W. F. (1996), What is Recollective Memory?, in: Rubin, D. C. (eds.), *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge, Groot-Brittanië, Cambridge University Press

Campbell, S. (2008), The Second Voice. In: *Memory Studies*, vol. 1, 41-48

Christianson S.-A. & Safer M., Emotions in autobiographical memories. In: *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge, Groot-Brittanië, Cambridge University Press

Conway, M.A. (1996), Autobiographical knowledge and autobiographical memories, in: Rubin, D. C. (eds.), *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge, Groot-Brittanië, Cambridge University Press

Connerton, P., Seven types of forgetting. In: *Memory Studies*, vol. 1, 59-71

Du Mée R., Hesling W., Meeus M. & Orlandoni-Vanbutsele O. (1985), *L'Italia Di Fellini*, een kijk op Federico Fellini. Leuven: Stuc & Centrum voor Italiaanse Studies KU Leuven.

Eco, U. (1983), *Thoth, Fellini and the Pharaoh*. Origineel in: Carla de Miro d'Ajeta & Mario Guaraldi (eds.), *Fellini della memoria*, Firenze, La Casa Usher. Hernomen in: Bondandella, P. & Degli-Eposti C. (eds.) (1993), *Perspectives on Federico Fellini*, New-York, G.K. Hall, p. 293-4
Fellini, F. & Keel. A. etc. (1976), *Fellini on Fellini*, London.

Freeman, M. (2010), *Telling Stories: Memory and Narrative*, In: Radstone, S. & Schwarz, B. (2010), *Memory: Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham University Press, p. 263-277

Fivush, R. (2008), *Remembering and reminiscing: How Individual lives are reconstructed in family narratives*, in: *Memory Studies*, 2008, 1, 49-58

Fondazione Federico Fellini, (2014), <http://www.federicofellini.it/>

Gili J.A. (2009), *Fellini, le Magicien du reel*, Pollina, France, Gallimard.

Hoskins, A. (2009), *Flashbulb memories, psychology and media studies: Fertile ground for interdisciplinarity?* In: *Memory Studies*, vol. 2, 147-150.

Internet Movie Database (2014), <http://www.imdb.com/>

Kezich, T. (2002), *Federico Fellini: his life and work*. Translated from the Italian by Minna Proctor with Viviana Mazza, New-York, I.B. Tauris.

Kezich, T. (2010), *Federico Fellini, The films*, New-York, Rizzoli International Publications, Inc.

Kilbourn, R.J.A. (2010), *Cinema, Memory, Modernity*, New-York, Routledge

Kuhn, A. & Westwell, G. (2012), *A Dictionary of Film Studies*, Oxford, Oxford University Press

Kuhn, A. (2010), *Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media*. In: *Memory Studies*, vol. 3, p. 298-313

Kuhn, A. (2002), *Dreaming of Fred and Ginger. An Everyday Magic: Cinema and cultural Memory*, New-York, New-York University Press

Larsen S.F., Thompson C.P. en Hansen T. (1996), *Time in autobiographical memory*. In: Rubin, D. C. (eds.), *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge, Groot-Brittannië, Cambridge University Press

Lupi G. (2009), *Federico Fellini*, Milaan, Mediane.

- Méjean, J.-M. (2009), *Fellinicittà*, Mayenne, Frankrijk, Editions de la Transparance
- Memory Studies* (2008-2014), Sage Publications
- Narine N. (2010), Film Sound and American cultural memory: Resounding trauma in Sophie's Choice. In: *Memory Studies*, vol. 3, p. 33-54.
- Neutres, J. (2013), *Et Fellini Fonda Rome*, Parijs, Le cherche midi
- Olick, J. K. (2008), Collective Memory: A memoir and prospect. In: *Memory Studies*, vol. 1, 23-29
- Pettigrew, D. (2003), *I'm a born liar, A Fellini Lexicon*, New-York, Harry N. Abrams
- Poole, R. (2008), Memory, History and the claims of the past. *Memory Studies*, vol. 1, 149-166
- Ravetto-Biagioli, K. (2005), The Circus of the Self. In: Rutsky, R. L. & Geiger, J., *Film Analysis: A Norton Reader*, New-York, Norton.
- Richards, J. (2007), Classical and Early Modern Ideas of Memory, Introduction. In: Rossington, M. & Whitehead, A. (eds.) (2007), *Theories of A Memory, A Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. 21-24
- Roediger, H. L. & Wertsch, J.V. (2008), Creating a new discipline of memory studies. *Memory Studies*, 1, p. 9-22
- Robinson, J.A. (1996), Perspective, meaning and remembering. In: Rubin, D. C. (eds.), *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge, Groot-Brittanië, Cambridge University Press
- Rubin, D. C. (eds.) (1996), *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge, Groot-Brittanië, Cambridge University Press
- Stourdzé, S. (2013), *Fellini*, Amsterdam, Amsterdam University Press
- Sturken, M. (2008), Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field. In: *Memory Studies*, vol. 1, 73-78.
- Sutton, J., Harris C.B. & Barnier A.J. (2010), Memory and Cognition. In: Radstone, S. &
- Schwarz, B. (2010), *Memory: Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham University Press, p. 209-226
- Sutton, J. (2004), 'Memory', in Edward N. Zalta (eds.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer). Beschikbaar op: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2004/entries/memory/>

Till, K. E. (2008), Artistic and activist memory-work: approaching place-based practice. In: *Memory Studies*, 2008, 1, 99-114.

Turim, M. (1989), *Flashbacks in Film, Memory & History*, New-York, Routledge

Weltzer, H. (2010), Re-narrations: How pasts change in conversational remembering, in: *Memory Studies*, 3, p. 5-17.

Wikipedia (2014), www.wikipedia.org

Williams J.M.G. (1996), Depression and the specificity of autobiographical memory. In: Rubin, D. C. (eds.) (1996), *Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory*, Cambridge, Groot-Brittanië, Cambridge University Press

Zelizer, B. (2008), Why memory's work on journalism does not reflect journalism's work on memory. In: *Memory Studies*, 2008, 1, 79-87.

Alle cursusmateriaal van de opleiding Master in de Filmstudies en Visuele Cultuur.

Filmografie

Bres, E. & Mackye Gruber (director/ writer), Bender C. e.a. (producer), *The Butterfly Effect* [motion picture], US: BenderSpink, FilmEngine, Katalyst Films

Delvaux A. (director), Louis T. (journalist). (1960-1962). *Fellini* [television series]. Brussels: Cinematek, 22.07.2014

Fellini, F. (director) & Lattuada, A. (director, producer). (1950). *Luci Del Varietà*, [motion picture], Italy: Capitolium, Studiocanal Image (dvd)

Fellini, F. (director) & Rovere L. (1951). *Lo Sceicco Bianco* [motion picture], Italy: OFI, P.D.C., Studiocanal Image (dvd)

Fellini, F. (director) & Guglielmetti A. (1953). *Agenzia Matrimoniale in: L'Amore in Città* [motion picture], Italy: Grazia Film, Faro Film (dvd)

Fellini, F. (director) & Bar J., De Vecchi M. & Pegoraro L. (producers) (1953). *I Vitelloni* [motion picture], Italy: Cité films, Peg-film, ABC (dvd)

Fellini, F. (director). (1955). *La Strada* [motion picture], Italy: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, ABC (dvd)

Fellini, F. (director). (1956). *Il Bidone*, [motion picture], Italy: Titanus, S.G.C., ABC (dvd)

Fellini, F. (director) & Dino De Laurentiis (producer). (1957). *Le Notte Di Cabiria* [motion picture], Italy: Dino de Laurentiis Cinematografica, Les Films Marceau, Studiocanal (dvd)

Fellini, F. (director). (1960). *La Dolce Vita* [motion picture], Italy: Riama Film, Gray-Film, Pathé Consortium Cinéma, ABC (dvd)

Fellini, F. (director). (1962). *Le Tentazioni Del Dottor Antonio* [motion picture], Italy: Cineriz, Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex, Gray-Film, ABC (dvd)

Fellini, F. (director). & Rizzoli A. (producer). (1963). *8½* [motion picture], Italy: Cineriz, Francinex, Gaumont (dvd)

Fellini, F. (director). (1965). *Giulietta Degli Spiriti* [motion picture], Italy: Rizzoli Film, Francoriz Production, ABC (dvd)

Fellini, F. (director). (1968). *Toby Dammit In: Spirits of the Dead* [motion picture], France: Les Films Marceau/Cocinor/P.E.A., Image Entertainment (dvd)

Fellini, F. (director). (1969). *Block-notes Di Un Regista* [television Broadcast], Italy / USA: National Broadcasting Company, International Film Forum (dvd)

- Fellini, F. (director) & Grimaldi A. (producer). (1969). *Fellini Satyricon* [motion picture], Italy: Produzioni Europee Associati (PEA), MGM (dvd)
- Fellini, F. (director) & Zapponi B. (writer) & Guerra U. (producer) & Scardamaglia E. (producer). (1970). *I Clowns* [motion picture], Italy/France/Germany: RAI, Compagnia Leone Cinematografica, Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), Bavaria Film, Rarovideo (dvd)
- Fellini, F. (director) & Zapponi B. (writer). (1972). *Fellini Roma* [motion picture], Italy: Ultra Film, Les Productions Artistes Associés, ABC (dvd)
- Fellini, F. (director) & Cristaldi F. (producer). (1973). *Amarcord* [motion picture], Italy: F.C. Produzioni, P.E.C.F., Warner Bros (dvd)
- Fellini, F. (director) & Grimaldi A. (producer). (1976). *Il Casanova Di Federico Fellini* [motion picture], Italy: Produzioni Europee Associati (PEA), Fast Film, Lumière (dvd)
- Fellini, F. (director). (1978). *Prova D'Orchestra* [motion picture], Italy: Daimo Cinematografica, RAI, Albatros Filmproduktion, ABC (dvd)
- Fellini, F. (director) & Zapponi B. (writer). (1980). *La Città Delle Donne* [motion picture], France/Italy : Opera Film Produzione, Gaumont (original + dvd)
- Fellini, F. (director). (1984). *E La Nave Va* [motion picture], France/Italy: RAI, Vides Produzione, Societa Investimenti Milanese, Gaumont (original + dvd)
- Fellini, F. (director). (1985). *Ginger E Fred* [motion picture], France / Italy: PEA, Les Films Ariane, France 3, Reycom Films, Stella Film, Rai 1, Anthea Film, ABC (dvd)
- Fellini, F. (director). (1987). *Intervista* [motion picture], Italy: Aljoshia, Cinecittà, RAI, Fernlyn, Koch Lorber (dvd)
- Fellini, F. (director). (1990). *La Voce Della Luna* [motion picture], France/Italy : Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Films A2, La Sept Cinéma, Cinémax, Rai 1
- Gondry, M. (director) & Golin, S. & Bregman A. (producer). (2004). *Eternal Sunshine of A Spotless Mind*, VS: Focus Features, Anonymous Content, This Is That Productions
- Liman, D. (director, producer) & Crowley P., Gladstein R.N. e.a. (producer). *The Bourne Identity* [motion picture], US: Universal Pictures, The Kennedy/Marshall Company, Hypnotic Kalima Productions GmbH & Co. KG, Stilling Films
- Nolan, C. (director) & Todd J. & Todd S. e.a. (producer). (2000). *Memento* [motion picture], US: Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember Productions, Summit Entertainment, Universal (dvd)

Bijlagen

Onze bijlagen bestaan uit thematische bundelingen van screenshots met uitleg. Ze kunnen afzonderlijk gelezen worden. De laatste pagina bevat de detailmatrix van figuur 6 in het artikel.

DE VALSE ZEE

“In de studio is alles fake zoals in het echte leven, want hoe artificiëler een object, hoe groter zijn realiteit ... film de echte zee en ze ziet er fake uit ...”. Geen beeld belichaamde Fellini's artistieke visie van reconstructie harder dan de kunstmatige zee in *Amarcord*. In *Intervista* viert Fellini de studio-esthetiek met extreme namaak als metacinema.



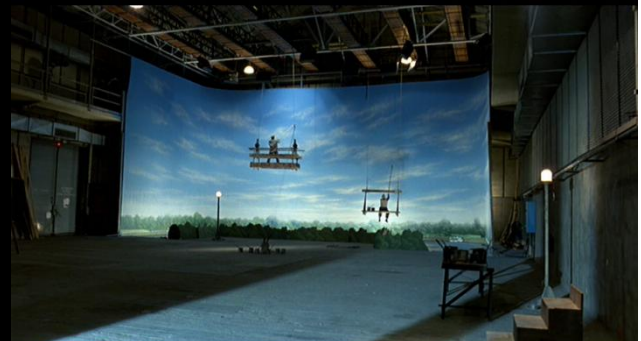
Amarcord (1973)



Intervista (1987): kartonnen honden bij Villa Ekberg



E La Nave Va (1984)



Intervista (1987): heldere hemel



Il Casanova Di Federico Fellini (1976)



Intervista (1987): op aanvraag, eindigen met “een straaltje zon”

DE TIJDLOZE MYTHE: 8 ½

In 8½ illustreert Fellini de vastgelopen situatie aan de hand van een stilstaande klok. De temporele desoriëntatie wordt versterkt via een kalender uit 1962 binnen een mise-en-scène uit de jaren dertig, een knipoog naar het Grand Hotel uit het Rimini van zijn jeugd.



DE TIJDLOZE MYTHE: Roma

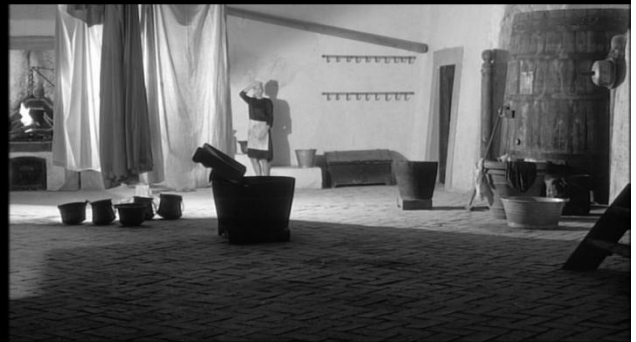
In *Fellini Roma* doorgraaft Fellini de ondergrondse Romeinse tijdslagen voor de bouw van de metro, een idee uit *Block-Notes Di Un Regista*, en vermengt hij in de mise-en-scène subtiel de drie lagen van de narratieve tijdsconstructie: het Oude Rome, 1939 en 1972. In een vertoning van een stille film over het Antieke Rome in de jaren twintig plaatst hij een actrice uit de jaren zeventig, in de Romeinse archeologische site een borstbeeld van zichzelf in 1972. Eén van de werfleiders van de graafwerken keert terug in een antieke fresco. Het blijkt dezelfde acteur als de verschijnende Oud Romeinse schim in de metro van *Block-Notes*.

3X HET LANDHUIS

Het landhuis symboliseert een zoete herinnering aan de warme geborgenheid van de jeugd en is mogelijk gesitueerd in Fellini's geboortestreek. Ondanks de ruime periode tussen de drie herinneringsfragmenten is de fysieke gelijkenis van kale witte muren, wit linnen wasgoed, haardvuur, grootmoeder en kinderjuffen erg groot.



8½ (1963): Asa Nisi Masa



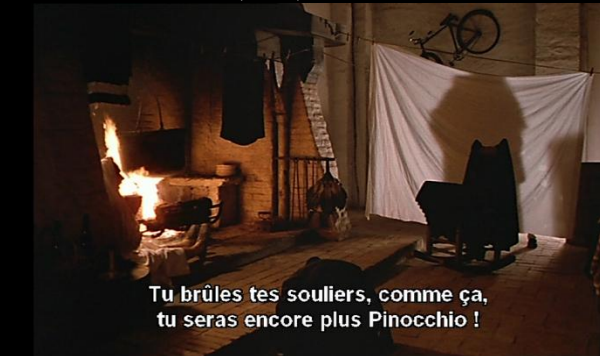
8½ (1963): haremscène



La Citta Delle Donne (1980)



La Citta Delle Donne (1980): appels als lokaas



La Voce Della Luna(1990)



La Voce Della Luna(1990): heel veel appels

3X HET VERTREK NAAR ROME

Het achterlaten van de heimat voor het vertrek naar Rome in 1939 is een belangrijke mijlpaal van zelfrealisatie. Het vormt de scheidingslijn tussen jeugd en volwassenheid. Het “matrozenpakje” in *Roma*, Fellini’s outfit in *8½* en *I Clowns*, suggereert de betekenis van het legendarisch afscheid in *I Vitelloni*. Onderaan stelt Fellini in *Intervista* de “jonge Fellini” voor aan de oude Mastroianni, die zich afvraagt waarom hij als alter ego de rol niet kreeg.



I Vitelloni (1954): Is Moraldo een ‘jonge Fellini’?



I Vitelloni (1954): afscheid van de ‘kleine Fellini’?



Roma (1972): de ‘echte’ tram



Intervista (1987): de ‘tram’ als reconstructie



Roma (1972) : het matrozenpak van de ‘kleine Fellini’



Intervista (1987): spel met de verschillende lagen



Roma (1972): impliciete “jonge Fellini”



Intervista (1987): expliciete “jonge Fellini”

ROME EN RIMINI

Rome komt voor in driekwart van Fellini's films en in meerdere films zelfs als centraal thema. Rimini komt enkel impliciet voor in *I Vitelloni*, *8½*, *I Clowns*, *Fellini Roma* en *Amarcord*, de metonymische zee in de helft van Fellini's films. Fellini opteerde voor een sterke, visuele overeenstemming met de oorspronkelijke locatie in zijn mise-en-scène van herinneringsfragmenten, ook al filmde hij nooit in Rimini zelf. *I Vitelloni* filmde hij in Ostia en in *Amarcord* reconstrueerde hij Rimini minutieus. Fellini bouwde als filmmaker dus letterlijk mee aan de mythe over Rome en het provincialistische Italië van eind de jaren '30. De verbondenheid van zijn films met Rimini en Rome nam na *Amarcord* af. Opvallend vanuit ruimtelijke perspectief is dat *8½*, Fellini's oermodel voor de metaforische vormgeving van zijn persoonlijke innerlijke wereld, zich niet afspeelde in Rome of Rimini, maar in de Toscaanse stad Chianciani.



La Dolce Vita (1960): de beroemde scène in de Trevifontein



Lo Sceicco Bianco (1952) : slotscène



Roma (1972): allusie op de file in 8 ½



Amarcord (1973): Grand Hotel in Rimini, ook in 8 ½



De Zee in 8 ½ (1963)



Amarcord (1973): de fontein op het marktplein, een wederkerende setting in meerdere films

FELLINI'S UNIVERSUMS

Fellini creëerde in zijn oeuvre verschillende afgesloten universums: het variététheater, de fotoroman, het circus, het droomlabrynt, het Oude Rome, de kerk en de vrouwenwereld. Hij benaderde ze met humor, licht satirisch, de fantasiewereld als een vluchtoord. Hij hield van groteske en komische figuren, maar veroordeelde ze nooit. Daarvoor hield hij te veel van de menselijkheid. Fellini's maatschappijkritiek schuilde evenzeer in zijn tonende camera als in zijn creaties.



Luci Del Varietà (1950): variététheater



Lo Sceicco Bianco (1951): de fumetto of fotoroman



La Strada (1955): het circus



Satyricon (1969): het Oude Rome



Roma (1972): de legendarische modeshow



La Citta Delle Donne (1980): de galerij van het vrouwelijke orgasme

INTERVISTA (1987): DE VIERING VAN EEN OEUVRE

Intervista is de meest citerende film als een ingetogen viering van de filmkunst à la Fellini. Het raakt met *8 ½*, *Block-notes Di Un Regista* en *I Clowns* alle aspecten van Fellini's metacinema en herenigt Marcello Mastroianni en Anita Ekberg in een melancholisch bezoek aan *La Dolce Vita*. Op weg naar haar landhuis, bewaakt door de honden uit *La Città Della Donne*, ontmoeten ze de valse pastoor uit *Il Bidone* (1956). Op de achtergrond weerklinkt de soundtrack van *I Clowns*, *Il Bidone* en *La Dolce Vita*. *Intervista* zoekt echter ook de verbinding met de persoonlijke herinnering uit 1939. Na een rit op de tram uit *Roma* vliegen op de set in Cinecittà de pluizen uit *Amarcord* en danst wat verder de harem uit het Grand Hotel.



Metacinema



Reünie tussen Ekberg en Mastroianni



Schaduwspel tussen Ekberg en Mastroianni



Film in de film



Il Bidone revisited



Het bad uit *8½* op de filmset



De pluizen uit Amarcord



De harem uit Amarcord



At last I recognized it-- Cinecittà.

Cinecittà



De torens uit 8 1/2 en La Dolce Vita

LA VOCE DELLA LUNA: DE VIERING VAN EEN LEVEN

Het sprookjesachtige filmgedicht *La Voce Della Luna* speelt ook op allusie, maar is in de eerste plaats Fellini's viering van het leven door zijn citaten naar persoonlijke herinneringsfilms.



"Que fais-tu, lune,
dans le ciel, dis-le-moi."

Ivo Salvini in het gedicht der lichtzinnigen



Elle ne change pas de style,
ô lune bien-aimée."

Jeugdliefde Aldina als de maan



Vive miss Farine 89 !

Directe tijdsaanduiding zoals miss Sirene '53



Aldina vanuit een POV-shot van onder het podium



De trein als herinnering aan het vertrek in *I Vitelloni*



Tu t'en souviens ?

Marisa als herinnering aan Gradisca uit *Amarcord*



Et qu'on sera tous heureux.

'Guidizio' uit *Amarcord* speelt de doden tot leven



De dansende La Saraghina uit *8½*



Grootvader op de geestenkar van *Giulietta Degli Spiriti*



Kinderlijke geborgenheid bij de grootmoeder



Mais toi,
je ne t'ai jamais oubliée.

Een boodschap aan de zus.

Miss Sirene 1953 uit *I Vitelloni* wordt Miss Farina 1989 en de vertrekkende trein naar Rome een humoristische seksscène. Naast Aldina keert ook Gradisca uit *Amarcord* en *Roma* terug naar haar kapsalon in de persoon van Marisa. Na het winnen van haar scheiding wordt ze opgepikt door een moderne Zampano op een zware motor, terwijl een gelijkaardige melodie uit datzelfde *La Strada* de kar vol geesten van *Giulietta Degli Spiriti* terugroept.

DE KERK

De kerk betekende een grote, visuele inspiratie voor Fellini. Hij liet geen mogelijkheid onbetuigd om de clerus als komische figuur op te voeren of om de kerkklokken te luiden. Fellini was geen praktiserend gelovige en toonde zich in zijn humor kritisch tegenover de kerk als instituut, maar hij gebruikte christelijke symboliek in zijn films en was de humanistische waarden aan de basis genegen. In zijn persoonlijk herinneringen komt vooral de seksuele repressie van de katholieke kerk sterk naar voor.



I Bidone (1956): de valse pastoor



Le Notte Di Cabiria (1957) : de lamme die niet opstaat



La Dolce Vita (1960): afleveren van een christusbeeld per helikopter



Le Tentazioni del Dottor Antonio (1962)



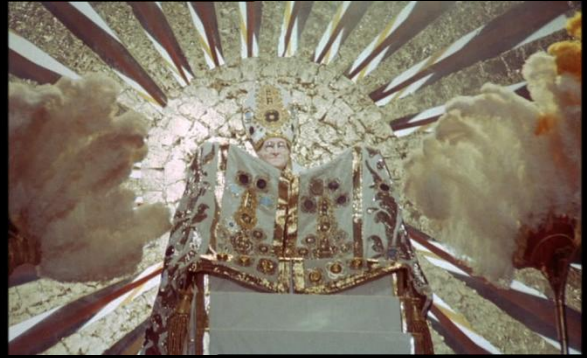
8½ (1963) : Vergogna. Guido wordt ten schande gezet door de paters.



Giulietta Degli Spiriti (1965): de fantoomnonnen als angstbeeld uit het verleden



Roma (1972): De legendarische modeshow van kerkelijke gewaden.



Roma (1972): De verschijning van de paus als hoogtepunt van de modeshow.



In het leven is alles een wonder.

Ginger E Fred (1985): De pater weigert een mirakel uit te voeren op TV.



Pour nous, tout a déjà été révélé.

La Voce Della Luna (1990): De maan heeft niets te openbaren aan de katholieke kerk

DIEREN

Fellini gebruikt opvallend veel dieren, zowel exotische als doorgewone huisdieren. Zijn fascinatie voor dieren in zijn films moet gezien worden als een onderdeel van zijn circus. De meest gebruikte dieren zijn honden, katten en paarden. De hond wordt voorgesteld als trouwe metgezel van de mens. De kat wordt in verband gebracht met vrouwelijke verleiding. In *Roma* worden de katten vergeleken met Romeinen: ze hebben overal lak aan. Het paard staat symboliek voor kracht, niet het minst de creatieve.



La Dolce Vita (1960) : Anita Ekberg en haar kitten



Roma (1972) : het tijdloze paard tussen de auto's



Amarcord (1973): de pauw in het witte winterlandschap



La Città Delle Donne (1980): de hond als trouwe vriend



E La Nava Va (1984) : de neushoorn



Intervista (1987) : de olifanten op weg naar Cinecittà

HOED

De hoed is Fellini's meest voorkomende attribuut in zijn mise-en-scène met een aanwezigheidspercentage van meer dan 90%. De hoed behoort tot de identiteit van Fellini's meest inspirerende figuren (Clowns, clerus, ...), maar is een dankbaar visueel rekvisiet voor creativiteit en lichteffecten. De 'man met de hoed' is een associatie met Fellini.



8½ (1963): met de hoed in bad



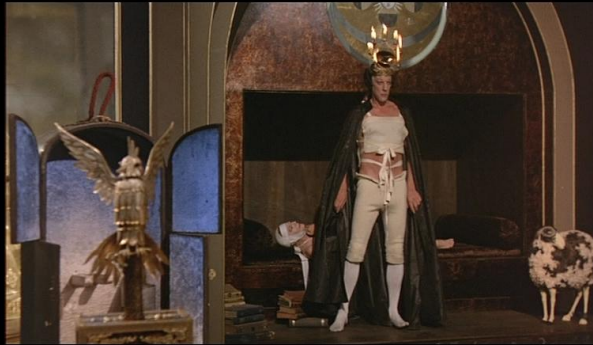
Giulietta Degli Spiriti (1965): opvallende hoeden



Giulietta Degli Spiriti (1965): opvallende hoeden



Roma (1972): hoedenwinkel en oorlogshelmen



Casanova (1976): vogeltje en kandelaarshoed



Onze excuses aan de kijkers
voor deze korte onderbreking.

Ginger E Fred (1985): televisieparodie met hoofddekse



I don't remember.

I Clowns (1970): de ex-clown houdt zijn hoed op



You're all a bunch of clowns!

Intervista (1987): ook binnen blijft de hoed op

HET RIJK DER SCHADUWEN



Toby Dammit (1968)



8 ½ (1963)



I Clowns (1970)



kan het ook best een mengeling
van de twee zijn.

Il Casanova Di Federico Fellini (1976)



Roma (1972)



Tendez les cordages !

E La Nave Va (1984)



Inervista (1987)



La Voce Della Luna (1990)

GROTESKE GEZICHTEN

Sprekende gezichten en gelaatsuitdrukkingen zijn één van de meest kenmerkende eigenschappen van Fellini's films. Fellini selecteerde acteurs op basis van hun gezicht en dubde zijn films zodat het acteren op de set vrijer verliep en maximaal kon gaan om de lichaamsexpressie.



I Vitelloni (1953): Alberto danst met een masker



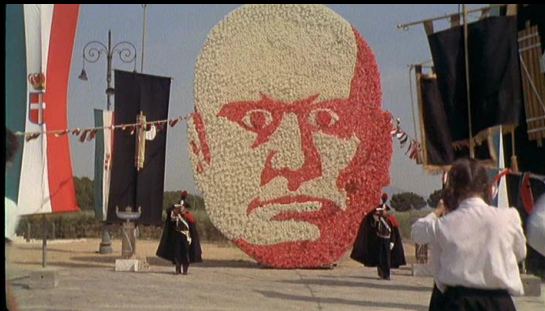
Le Notte Di Cabira (1957)



Roma (1972): reportage over de fascisten



Satyricon (1969) : groteske gezichten



Amarcord (1973): Mussolini (boven)

Casanova (1976): het zinkende gezicht (rechts)



Città Delle Donne (1980): de echtgenote als clown



La Voce Della Luna (1990): het gezicht van de maan

KOSTUUMS



Lo Sceicco Bianco (1951): de fotoroman



I Clowns (1970): de clown



Giulietta Degli Spiriti (1965): het circus



Roma (1972): de clerus



Casanova (1976): carnaval



Ginger E Fred (1985): televisie

PARADES



Lo Sceicco Bianco (1952)



Le Tentazioni Del Dottor Antonio (1962)



8½ (1963): de parade van de zuiverheid



Roma (1972) : over de Rubicon op weg naar Rome



Amarcord (1973) : fascisteparade



La Voce Della Luna (1990)

DECORS, CHAOS, GEOMETRIE

Fellini pakt in zijn films vaak uit met grootse decors: esthetisch, spectaculair of betekenisvol. Hij creëerde geometrische figuren en speelde met de vormen van het vrouwelijke lichaam. Een van zijn favoriete decors is de chaos van een grote hoeveelheid aan mensen binnen het frame.



Satyricon (1969)



Satyricon (1969)



Casanova (1976): eenheid van kostuum en decor



La Dolce Vita (1960)



La Città Delle Donne (1980)



La Voce Della Luna (1990): de dromerige setting

BOUWEN EN GRAVEN

Fellini bouwde zijn universum met megalomane stellingen en staketsels en liet graafwerkers en boormachines tunnels klieven en putten delven. Met de machines ging vaak een lawaai gepaard, als communicatiestoornis of contrast met de stilte.



La Dolce Vita (1960)



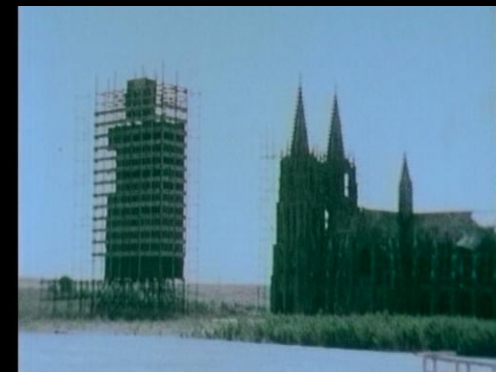
La Voce Della Luna (1990) : de hel als een netwerk van pijpleidingen onder de stad



8½ (1963): stellingen van de verlaten film



Roma (1972) : het graven van metrotunnels onder de stad: fallisch en tijdsdoorgrondend.



Block-Notes Di Un Regista (1969) : set Mastorna



La Voce Della Luna (1990): 'uitstekende' televisieantennes



Intervista (1987) : decorbouw



Intervista (1987) : 'uitstekende' televisieantennes

VISUELE SYMBOLEN

Fellini speelde met het zintuig van het zicht via visuele symbolen zoals ogen, zonnebrillen, maskers en spiegels.



Roma (1972): de camera zoemt in op het oog



Roma (1972): de zonnebril van de kardinaal



La Dolce Vita (1960): de ogen van het zeemonster



La Dolce Vita (1960): de zonnebril van Marcello



8½ (1963): spiegel



La Voce Della Luna (1990) : spiegel



Satyricon (1969): een portie oogballen

COMIC STRIPS

Fellini's voorliefde voor het visueel komische ontstond in zijn jeugd via stripverhalen. Hij liet ze in zijn films lezen door zijn personages of probeerde ze zelf tot leven te wekken in de kleuren van *Satyricon*, *Amarcord* of *I Clowns* en figuren als Mandrake in *Intervista* of Gelsomina in *La Strada*, geïnspireerd door Happy Hooligan.



La Strada (1955): Happy Hooligan



8½ (1963): Carla leest 'Pippo', terwijl Guido slaapt



La Città Delle Donne (1980): Goldrake



La Città Delle Donne (1980)



Ginger E Fred (1985)



Intervista (1987): decor van de spot met Mandrake

Waar is de frak van Mandrake?
-Ik moet hem vermaken.

MUZIEK



Le Notte di Cabiria (1957): muzikanten uit het bos



8½ (1963): de clownfanfare met de kleine Guido



Prova D'Orchestra (1978): terug aan de slag



I Clowns (1970): slotscène



E La Nave Va (1984) : opera



La Voce Della Luna (1990): de functie van muziek
joie, sérénité, oubli.

LAWAAI vs STILTE

In het lawaaierige *Roma* overstemt de moderniteit de geschiedenis van het Oude Rome: het boren van de metro doet de archeologische fresco's van een Romeins villa urbana vervagen, het geratel van wegenwerken en het geronk van motoren overstemt de gracieuze stilte van de historische monumenten.



Roma (1972): brullende motoren



Roma (1972): stadslawaai en schreeuwende supporters



Roma (1972) : stilte van ondergrondse fresco's



Le Tentazioni del Dottor Antonio (1962)



E La Nave Va (1984) : Opera in de oorlogsmoed



La Voce Della Luna (1990) : Wals vs. massafuif



La Voce Della Luna (1990): levend portret



La Voce Della Luna (1990): lawaai en stilte visueel

HET DINER

Eén van de vaak gefrequenceerde zintuigen in Fellini's films is de smaak zoals bij de lang gerekte dinerscene in *Roma*, de vreetpartijen uit *Satyricon*, de champagne van de beau monde in *La Dolce Vita* of een komische figuur als 'Il Grande Mangiatore' in *La Voce Della Luna*. In tweederde van Fellini's films vindt een eetscene plaats.



Roma (1972): de uitgebreide eetscène bij aankomst in Rome



La Strada (1955): Zampano



Satyricon (1969): een heerlijke vleeschotel



Satyricon (1969): kannibalisme



La Voce Della Luna (1990): elke dag kookt de weduwe



La Voce Della Luna (1990): Il grande Mangiatore

TEMPERATUREN EN WEERSOMSTANDIGHEDEN

Als onderdeel van de tastzin gaf Fellini in zijn films ook temperaturen en weersomstandigheden gestalte. *Roma* is net zoals *Satyricon* een heel fysieke, vlezige film, waarin op sommige momenten de temperaturen van een verlamdende hitte het scherm bijna doen smelten en op andere momenten het regenwater er afdruipt. Bij Fellini begint het op de meest onmogelijke momenten te regenen. In *La Voce Della Luna* vertelt Fellini via Ivo Salvini zijn extatische onweerherinneringen uit zijn jeugd. Fellini gebruikt vaak vuur, waaronder het hartverwarmende haardvuur in het landhuis. In Fellini's herinneringsfilms uit Rimini is er altijd sprake van koude en sneeuw.



8½ (1963): warm water voor het bad



La Dolce Vita (1960): stortbui over de engelkinderen



Roma (1972): onderstromende filesceène



Roma (1972): de lethargische hitte in Rome



Intervista (1987): temperatuurwissels in de douche



Amarcord (1973): winterkoude in Rimini



Casanova (1976): het gezonken gezicht onder het ijs



I Clowns (1970): winter in Rimini



Intervista (1987): de Indianen in de uitgeregende set



Intervista (1987): ook hier kan onweer niet ontbreken



La Voce Della Luna (1990): Marisa's hitte



La Voce Della Luna (1990): de warmte van het haardvuur in het landhuis



La Voce Della Luna (1990) : koetsenier van de geesten



La Voce Della Luna (1990): kinderlijke onweersvreugde

DE DUISTERE CINEMA EN DE STILLE FILM

De jeugdherinnering van Fellini aan de stille film betreft vooral de cinema-ervaring, de cinema als duister oord van verbeelding. Naast allusies naar figuren als Chaplin, Laurel & Hardy, Greta Garbo en Ginger E Fred toont Fellini ook de bewarende kracht van cinema aan de hand van stille film in de film. Vooral in *I Clowns* en *E La Na Va* staat het eeuwige leven door de cinema centraal. In *Intervista* liet Fellini zijn grootste succes, *La Dolce Vita*, reincarneren als een stille film.



La Citta Delle Donne (1980): de 'duistere cinema'



Amarcord (1973): een schuchtere poging bij Gradisca



Roma (1972): de familie Fellini op cinemabezoek



E La Nave Va (1984): stille film als herinnering tot op het laatste moment



I Clowns (1970): stille film als falende bewaring



I Clowns (1970): stille film als reïncarnatie

DE STILTE VAN HET SCHIP

In *E La Nave Va* thematiseert Fellini de transcendentie van stille film en muziek. Hij toont beide niet alleen tijdens de film, maar tijdens de indrukwekkende openingsscène laat hij beide samenspelen in een overvloed van stilte in zwart-wit naar volle opera in kleur.



1: stille beelden, geratel van de projector



2: aankomst van de lijkwagen, intrede pianomuziek



3: overgang naar geluidsfilm bij het overdagen van de as



4: overgang naar kleur bij de bestijging van de trap



5: verdere kleuring



6: het schip vertrekt met volle opera in kleur

DE SLAPSTICK VAN CHAPLIN EN LAUREL & HARDY

Indien *Modern Times* (1936) van Chaplin inderdaad de eerste film was van Fellini, dan zijn een aantal jeugdherinneringen aan de cinema verzonnen. Fellini was immers toen al zestien. Het laat echter geen enkele twijfel dat de clowneske trampfiguur van Chaplin een grote komische inspiratie was. Fellini's vrouw Giulietta Masina wordt beschouwd als de vrouwelijke Chaplin omwille van haar expressieve gelaatsuitdrukkingen. Naast Chaplin zijn ook Laurel & Hardy een belangrijke komische inspiratie, soms letterlijk, soms suggestief in slapstickscènes.



8½ (1963): slapstickscène



La Strada (1955): Masina, de vrouwelijke Chaplin



I Clowns (1970): Chaplins dochter



La Città Delle Donne (1980): de vrouwelijke Laurel & Hardy



Roma (1972) : Laurel, Hardy & Chaplin ?

GINGER E FRED

Fred Astaire en Ginger Rogers zijn iconen van een periode uit de filmgeschiedenis en vormen voor een bepaalde generatie een belangrijke kapstok voor herinneringen uit de jaren '30 en '40 (Kuhn, 2002). Fellini's nostalgische verwijzingen naar Fred Astaire en Ginger Rogers keren terug *Roma*, *Ginger E Fred*, *La Città Delle Donne* en *Intervista*.



La Città Delle Donne (1980): Snaporaz en de oma



La Città Delle Donne (1980): Fred en zijn 2 'Gingers'



Ginger E Fred (1985): de comeback op het podium



Intervista (1987): Enkele Freds aan het werk in een 'spotreclamespot' – de geluidsovereenkomst tussen tapdans en de typemachine.



Roma (1972): flitsherinnering WO II

TV EN RECLAME

Fellini maakte zelf reclamespots en zag ook in de televisie interessante uitdagingen, ook voor zichzelf. Zijn revolte tegen de televisie in zijn laatste films zijn niet tegen het medium zelf of de reclame an sich. Hij ergerde zich echter aan de platte commercie en de reclameboodschappen die het ritme uit films haalde. *Ginger E Fred* is een televisiecomeback, *Intervista* een reportage van de Japanse TV en de ontknoping in *La Voce Della Luna* is integraal op televisie te volgen. De maan kondigt de reclame zelf aan: "Publicitaaa!".



Op welke wijze lest deze show de culturele dorst van 't land?

Ginger E Fred (1985): een pertinente vraag



Goed zo, mevrouw. Ook wij zeggen: Nooit meer zonder televisie.

Ginger E Fred (1985): 'lang leve de televisie'



Jullie willen alleen maar tv?

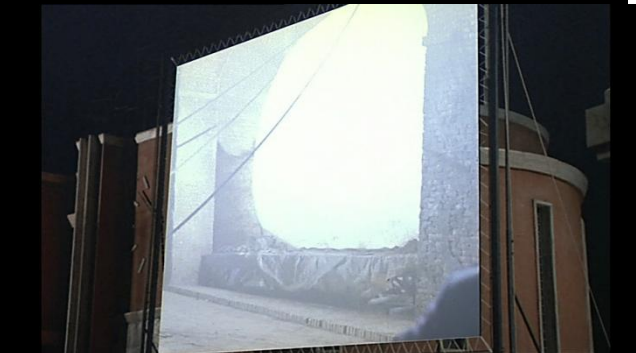
Ginger E Fred (1985): Astaires revolte tegen de televisie



Tv-verslaafden...



La Voce Della Luna (1990): Berlusconi krijgt een trap voor de broek van de ober



La Voce Della Luna (1990): Live op tv, het vangen van de maan



Le Tentazioni del Dottor Antonio (1962) : Anita Ekberg als reclame voor melk



Ginger E Fred (1985): spotreclame voor kattenvoer



Intervista (1987): de Japanse TV



Intervista (1987): Mastroianni maakt nu reclame



Intervista (1987): spotreclame voor lipstick, de regisseur denkt het zijne van zijn eigen werk



La Voce Della Luna (1990): reclame voor worst



La Voce Della Luna (1990) : overall reclamepanelen



VAN FILM TOT FRESCO

Op het einde van *Satyricon* vervaagt de film tot een fresco als symbool voor overlevering. Het verhaal van de film lijkt tot leven te zijn gekomen vanuit de ruïne of andersom, het verhaal werd bewaard dankzij de fresco op de ruïne.



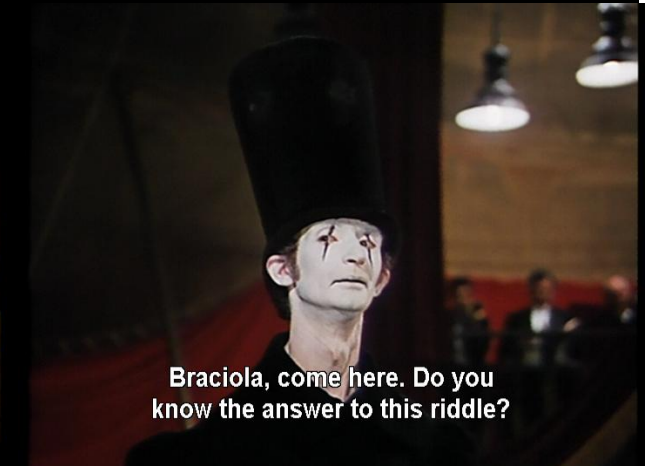
POINT OF VIEW SHOTS

Het dominerende camerastandpunt in Fellini's films is de zero-ocularisatie, of neutraal camerastandpunt. De camera registreert de gebeurtenis als een buitenstaander. Hij wisselt dit af met partiële ocularisatie, het volgen van de protagonist en het bekijken van de gebeurtenissen vanuit zijn nabijheid. Het meest typische voor Fellini is echter de point-of-view ocularisatie (POV), de blik door de ogen van de protagonist. Vaak zijn deze mentaal, i.e. een gebeurtenis in de innerlijke wereld, een herinnering of een droom. De meest bekende zijn de racescènes in *Toby Dammit* en *Roma*, waarin de omgeving voorbijvliegt vanuit de blik van de bestuurder.



This is what you have to do, then.

I Clowns (1970): een partiële ocularisatie – rechts vooraan zie je de rug van de jonge Fellini.



Braciola, come here. Do you know the answer to this riddle?

I Clowns (1970): een mentaal POV-shot – Fellini toont de herinnering in zijn originele belevingsstandpunt



Roma (1972) : de aanblik van Rome van op een scheurende motor



Toby Dammit (1968) : subjectieve, dronken blik van de bestuurder



Roma (1972) : POV-shot in de overvolle cinema, rechtstaand van op de zijkant vooraan



La Voce Della Luna (1990) : een mentaal POV-shot : een fantasie

DE DROOM

Fellini tekende zijn dromen op in schetsboeken. Hij gebruikte in zijn films een combinatie van zijn eigen dromen, stereotype psychoanalytische droombeelden en fantastische creaties uit zijn eigen fantasie.



8½ (1963): vastlopend verkeer



8½ (1963): droomvlucht



8½ (1963): oedipus



Satyricon (1969): droomlabyrint



La Citta Delle Donne (1980) : oedipus



La Citta Delle Donne (1980): vliegen en grootmoeder



La Città Delle Donne (1980): droomlabyrint



Intervista (1987) : vliegen boven Cinecittà - "het duurde deze keer een tijdje voor ik kon opstijgen"

DROOMESTHETIEK IN DE HERINNERING

In *Satyricon* werkt Fellini de droom uit als een labyrint van bizarre creaturen, sektarische geluiden, onlogische verbanden, repetitieve gedragingen en wartaal. De vreemde associaties uit deze droomesthetiek van het onbewuste stralen af op een aantal herinneringen in zijn films. Een concreet voorbeeld is de herneming van Roma's bordeelscene in *Città Delle Donne*. De bewegingen van de loketdame, het opkomende gefluister en de aparte visuele reconstructie hercreëren de herinnering in een droomvariant.



Casanova (1976): reconstructie, obscuriteit en leegte

In *La Voce Della Luna* kruipt Ivo Salvini als volwassene in een kinderlijf en versmelt de figuur van de grootmoeder en kinderjuf uit *8 ½* en *Città Delle Donne* tot één persoon. Een sekspartij tussen Nestore en Marisa vervormt audiovisueel tot een rit met de trein. In de Memory Studies is de nauwe relatie tussen droom en herinnering een algemeen aanvaard gegeven, maar ten tijde van Fellini domineerde in de eerste plaats de cinematografische context van de herinnering als narratieve stijlfiguur om een eerder gebeurde realiteit weer te geven. Fellini's droomesthetiek speelt een belangrijke rol in de overeenstemming tussen herinnering en cinematografie op het vlak van vervaging, obscuriteit en reconstructie en het complementair aanwenden van geluid.



La Voce Della Luna (1990) : vervaging



La Citta Delle Donne (1980): repetitieve handelingen



La Voce Della Luna (1990): vervorming



La Voce Della Luna (1990): 'kleuter en grootmoeder'

DE VERTELLER: DORPSGEKKEN EN ONBEKWAME JOURNALISTEN

De verteller bij Fellini is niet altijd even betrouwbaar of bekwaam in zijn functie: de gezagsloze jurist, de achterlijke Guidizio of praatjesmaker Biscein in *Amarcord*, de journalist in *E La Nave Va*, Fellini als 'objectieve' documentairemaker in *I Clowns of Roma* of de lichtzinnigen Salvini, Nestore of Gonella in *La Voce Della Luna*.



I Clowns (1970): Fellini, de grote filmmaker, kan niet helpen bij de projectie.



I Clowns (1970): dorpsgek Guidizio



Amarcord (1973): de gezagsloze jurist



Roma (1972): dorpsgek Guidizio



Amarcord (1973): praatjesmaker Biscein



Amarcord (1973): dorpsgek Guidizio



Roma (1972): Fellini afgewimpeld door Magnani



Intervista (1987): De Japanse journalisten



E La Nave Va (1980): de stuntelige journalist



La Voce Della Luna (1990) : Gonella, de 'prefect'



La Dolce Vita (1960): de riooljournalist



I Clowns (1970): "Welk punt maakt u hier, Mr. Fellini?"
Fellini wou tonen, niets aantonen.



8½ (1963): de literaire criticus het zwijgen opgelegd



La Voce Della Luna (1990): Ivo Salvini en de graver

DE WITTE CLOWN ALS SLEUTELDRAGER VAN DE HERINNERING

Een bijzondere rol is weggelegd voor de stijlvolle, magische sleuteldrager om de herinneringen te openen: de assistent van de vrouwelijke telepaat in *8 1/2*, de drie oude mannen in *La Citta Delle Donne* en Marcello Mastroianni als Mandrake in *Intervista*. De echte ontdekkingsreizigers in de wereld van Fellini zijn magiërs, hypnotiseurs, krankzinnigen, acrobaten, telepaten, clowns of entertainers. Al deze personages nemen als verteller binnen het verhaal de rol op van de autoritaire witte clown.



8½ (1963): de assistent van de telepate



Het is helemaal niet afgelopen.
Laat u me in de steek?

Le Notte di Cabiria (1957): de hypnotiseur



Two taps of his stick
and up comes your dick!

Intervista (1987) : Mandrake



Le cinéma! Le cinéma!

La Città Delle Donne (1980) : de 3 wijzen



I liked it very much.

I Clowns (1970) : De ontknoping



I Clowns (1970): Het begin

EPISODES EN FRAGMENTEN

De vele episodische fragmenten in het werk van Fellini maken zijn films verwant met de moderne geheugentekst. Dit aspect is echter geen specifiek gevolg van een visualisatie van de herinnering of de vormgeving van een innerlijke esthetiek. Dit aspect van Fellini's werk was reeds aanwezig vanaf het prille begin en heeft zijn oorsprong in het Neorealisme. *I Vitelloni*, *La Strada*, *Il Bidone*, *Le Notte Di Cabiria* en *La Dolce Vita* zijn alle vijf episodische films met een weergave van een uitsluitend externe realiteit. *Amarcord* is een schoolvoorbeeld van een montage van fragmenten. In *La Città Delle Donne* worden de herinneringen verpakt als korte spektakels van een innerlijk pretpark. De eet- en variétésceen in *Roma* zijn weliswaar uitgesponnen zoals de andere scènes, maar het eerste deel uit Rimini vertoont dan weer een hoog tempo van korte anekdotes. De lange ontdekking van Cinecittà in *Intervista* wordt onderbroken door beeldflarden van het platteland, olifanten en indianen tijdens de tramrit en een terugkeer naar de hedendaagse realiteit ter plaatse.



Il Bidone (1956): episode met het kreupele meisje



La Dolce Vita (1960): episode met Paola



La Città Delle Donne (1980): Een herinnering binnen haar spektakelsetting.



Amarcord (1973): de episode van Nonkel Theo en zijn boom: "Ik wil een vrouw".



Roma (1972): Ook Gradisca uit Amarcord krijgt een korte episode in het eerste deel



Intervista (1987): Fellini onderbreekt even de 'eerste keer' herinnering van Cinecittà.

FLITSEN EN VERVAGING

Binnen de overkoepelende esthetiek van de film geeft Fellini zijn herinneringsfragmenten waar mogelijk licht en vervagingseffecten mee. In *Casanova* combineert hij de duistere, ijzige leegheid en kunstmatigheid in de slotscene met visueel, vervagende personages, terwijl het licht aan en uit flitst tijdens de slotdans van Casanova met zijn pop. Hij hult *Amarcord* in damp en mist als symbool voor de troebelheid tijdens het Fascisme en opteert voor een sobere mise-en-scene met relatief lege, weidse landschappen. Het licht in de herinneringsspektakels in *La Città Delle Donne* wordt na het spektakel zacht weer uitgedoofd. In *Intervista* contrasteert hij de chaos van het huidige Rome met de leegheid van het tramspoor in de herinnering. Fellini zoekt duistere scènes met flitsende lichteffecten in het onweer van *La Voce Della Luna* of de nachtelijke tramspoorwerken in *Roma*.



Casanova (1976): letterlijke vervaging van de personages

Casanova (1976): lichtflitsen en verduistering in de slotherinnering



Amarcord (1973): damp rond de fascistien

Amarcord (1973): felle mist



Amarcord (1973): open en grijzige tinten

Amarcord (1973): open en melancholische kleur



Città Delle Donne (1980): fade-out van een herinneringsspektakel



Roma (1972): flitseffecten van de tramspoorwerken op de huizen



La Voce Della Luna (1990): extatisch lichtspel van het onweer



Intervista (1987): het lege Rome van de herinnering



La Voce Della Luna (1990): de kar met herinneringsgeesten: licht, vervaging en minimalisme



Intervista (1987): vervaging van Antonella, het meisje op de eerste tramrit naar Cinecittà, in de weerspiegeling

OVERGANGEN TUSSEN DE DIMENSIES

Om de overgangen tussen de dimensies van dromen, herinneringen, fantasieën en realiteit te begeleiden, probeerde Fellini zijn publiek nog iets extra's te geven binnen de regels van de overkoepelende realiteit en de esthetiek van de film. Dat kon een expressieve close-up zijn als functionele aankondiging, een thematische brug of een spel met licht en geluid. In de realiteit van *La Voce Della Luna* volstaat het om iets uit te spreken en het gebeurt in de film: een gat in het plafond om in de eeuwigheid te kijken, een ontmoeting met zijn grootmoeder of een huwelijk. In *Roma* zijn de overgangen conform de algemene atmosfeer van de film bruusk, in *Amarcord* zacht. In *Satyricon* vervaagt de film tot een fresco. In *Intervista* schakelt Fellini binnen dezelfde tramrit de realiteit van het heden over in de herinnering via een passage doorheen poort, waarin de camera eerst naar links zwenkt en dan naar rechts. Op het moment van de cut verandert de soundtrack van *8½* in rustige jazz, de drukte in kalmte. Het belang van geluid, zowel muziek als lawaai, kan in de films van Fellini nauwelijks onderschat worden. Door de visuele eenheid van zijn creaties zijn atmosfeer en subtiele, auditieve hints een cruciale oriënterende compensatie in overgang tussen de dimensies.



Casanova (1976): extreme close-up als aankondiging van een herinnering



La Citta Delle Donne (1980): slapen als overgang naar de droom



8½ (1963): focus op het hoofd van Guido als overgang



Giulietta Degli Spiriti (1965): inleiding verhaal in combinatie met kleuraccent



La Voce Della Luna (1990): een herinnering aan de grootmoeder wordt plots 'realiteit'



La Voce Della Luna (1990): op eenvoudig verzoek, een gat in het dak van het kerkhof.



Intervista (1987): de realiteit voor de poort (POV-shot vanuit positie Antonella met camera naar links)



Intervista (1987): de herinnering voorbij de poort (POV-shot vanuit positie Antonella met camera naar rechts)



La Città Delle Donne (1980): via geluid en lokkappels onder het bed vindt Marcello de toegang tot de herinnering binnen de droom



La Città Delle Donne (1980): het herinneringspretpark binnen de droom.

GIULIETTA MASINA EN HET HUWELIJK

Fellini was zijn hele leven getrouwd met Giulietta Masina, die meespeelde in 1/3 van zijn films. Zij betekende voor Fellini “de onschuld die uiteindelijk zegeviert”. Masina werd beschouwd als de vrouwelijke Chaplin en was een belangrijke inspiratie in Fellini’s vroege films door haar clowneske mimiek. Fellini geloofde in een levensoverstijgende samenhang, maar zijn thematiek van huwelijk (3/4 van zijn films) en ontrouw (1/2 van zijn films), zijn duale vrouwbeeld van moeders/echtgenoten en prostitués, de geruchtenmolen van buitenechtelijke affaires met actrices en de persoonlijke crisis uit *8½* en *Giulietta Degli Spiriti* hullen deze levenslange verwantschap in een mysterieus mistgordijn.



La Strada (1955): Masina als Gelsomina



Le Notte Di Cabiria (1957) : Masina als Cabiria



La Dolce Vita (1960): Emma, de bedrogen echtgenote



8½ (1963): Louisa, de bedrogen echtgenote



Giulietta Degli Spiriti (1965) met Giulietta Masina in de rol van echtgenote leest als een liefdesbrief.



Ginger E Fred (1985): De hereniging van Fellini’s alter ego ‘Pippo’ Mastroianni en Giulietta Masina in een verwijzing naar La Strada.



Città Delle Donne (1980): een subtiele verwijzing naar Giulietta?

FELLINI'S VROUWEN

Fellini's excentrieke cinematografische vrouwbeeld deed heel wat stof opwaaien. Nochtans stak hij vooral de draak met de Italiaanse machoman, thematiseerde hij het onvermogen van de man om vrouwen te begrijpen en leest *Giulietta Degli Spiriti* als een respectvol pleidooi voor de onafhankelijkheid van de vrouw.

Volgens Fellini hadden de feministische criticasters van *Città Delle Donne* zijn film gewoonweg niet begrepen. Naast vervelende echtgenotes komen prostitués voor in 50% van zijn films. In een kwart van zijn films laat hij de camera een vrouwelijke derrière bewonderen. Legendarische beelden uit Fellini's oeuvre zijn de fonteinscène met Anita Ekberg in *La Dolce Vita* en Claudia (Cardinale) in *8½* als ideale vrouw, hernomen door Donatella (Damiani), in *Città Delle Donne*. Ook het oertype van de grote, voluptueuze vrouw, La Saraghina, keert vaak terug in o.a. *Satyricon* en *Casanova*. Het concept 'harem' komt voor in ¼ van zijn films.



La Dolce Vita (1960): Anita Ekberg



8½ (1963): Claudia Cardinale als ideale vrouw



Città Delle Donne (1980): de ideale vrouw als een luchtballon

De herinnering in de films van Federico Fellini



8½ (1963): Carla, de minnares



8½ (1963): La Saraghina



Amarcord (1973): de harem van de sjeik



8½ (1963): de harem aan tafel



Amarcord (1973): Gradisca als rode vlek in het decor



Roma (1972): de dia des duivels, een reële herinnering

Fellini Memoria

	L50	W51	A53	V53	S55	B56	NS7	D60	T62	O63	G65	T68	N69	S69	C70	R72	A73	C76	P78	C80	NS4	G85	I87	V90	Tot.	%	
hoed	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	22	91,67	
vrouw in centrale rol	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	22	91,67
diegetische muziek	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21	87,50
Kerk en cirkus	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21	87,50
dieren	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21	87,50
Rome	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1		1	1	1	1		1	1	1	18	75,00
groteke gezichten	1	1		1	1		1		1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1				1	1	18	75,00
opvallende kostuums	1	1			1			1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	18	75,00
kunst	1			1		1		1	1	1	1	1		1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	18	75,00
huwelijk	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	18	75,00
klokkengelui	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	18	75,00
anti-held	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	18	75,00
acteur als rol in de film	1	1		1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1	17	70,83
diners en eten	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	16	66,67
chaos door massa volk						1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	16	66,67
Fellini als personage	1	1		1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	15	62,50
trompet	1	1		1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	15	62,50
hond		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	15	62,50
plots onweer	1			1	1			1	1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	14	58,33
paard					1			1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	14	58,33
pluimkostuums	1	1			1			1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	13	54,17
cabaret, variété en vaudeville	1			1		1	1	1	1	1	1	1				1		1	1	1	1	1	1	1	1	13	54,17
film(set)		1					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	13	54,17
kinderen					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	13	54,17
zee		1		1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	12	50,00
prostituée		1		1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	12	50,00
ontrouw	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	12	50,00
familieleden		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	12	50,00
sluiers								1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	11	45,83
posters en reclame	1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	11	45,83
trein	1	1		1						1					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	11	45,83
voluptueuze vrouw								1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	10	41,67
kar	1	1		1						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	10	41,67
exotische dieren		1					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	10	41,67
zonnebril								1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9	37,50
parades		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9	37,50
bioscoop				1		1				1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9	37,50
filmmaker		1								1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9	37,50
kat	1	1						1			1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9	37,50
geld	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9	37,50
foto(graaf)		1						1		1			1			1	1				1	1	1	1	1	9	37,50
Strips, karikaturen en tekeningen										1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	8	33,33
paraplu		1					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	8	33,33
clowns				1				1		1					1				1	1	1	1	1	1	1	8	33,33
journalist			1					1		1					1					1	1	1	1	1	1	8	33,33
Giulietta Masina	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	8	33,33
wandklok of horloge		1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	8	33,33
opvallend oog										1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	7	29,17
maskers				1				1						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	7	29,17
performer	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	7	29,17
sexy halfnaakt	1						1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	7	29,17
verteller			1	1						1					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	7	29,17
wegenwerken		1		1						1					1									1	1	7	29,17
Duits														1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	7	29,17
circus					1					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	25,00
Chaplin allusie	1	1			1					1					1					1	1	1	1	1	1	6	25,00
schrijver		1		1						1						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	25,00
moeder										1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	25,00
accent op achterwerk	1	1								1						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	25,00
harem		1								1						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	25,00
handbal	1	1				1								1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	25,00
machines en hoogwerkers										1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	25,00
wartaal		1								1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6	25,00
antennes, uitsteeksels, staketsels										1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	5	20,83
centraal plein met fontein		1		1	1											1									1	5	20,83
televisie																				1	1	1	1	1	1	5	20,83
treingeluid	1	1													1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	5	20,83	
afwezige vader					1	1					1				1										1	5	20,83
dorpsgek				1												1	1	1	1	1	1	1	1	1	5	20,83	
schommel		1								1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	5	20,83	
Rimini				1												1	1	1	1	1	1	1	1	1	5	20,83	
komisch duo uit stille film																			1	1	1	1	1	1	4	16,67	
mambo				1			1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	4	16,67	
accordion							1			1						1	1										