

Età cronologica e creatività: Federico Fellini prima e dopo “Otto e mezzo”

RENZO CANESTRARI*

1. La mezza età è un'età di conflitto fra il rimanere quelli che si è stati a fino poco tempo prima e quello che si diventerà nel futuro. È una crisi di identità del tipo “conservazione-trasformazione”, una crisi di cambiamenti che dura parecchio tempo (grosso modo dai quaranta ai sessanta) e che appare caratterizzata dal vivere dentro se stessi un sentimento di progressive perdite e di potenziali modificazioni. In primo piano notiamo il problema della ristrutturazione dell'immagine del corpo che muta. Quindi viviamo alcune esperienze particolarmente significative, quali la scomparsa dei propri genitori o il loro invecchiamento, con conseguente percezione di essere in prima linea” di fronte alla morte; il distacco dei figli che, ormai adolescenti si allontanano dai genitori; l'esperienza di un restringimento temporale dell'esistenza. C'è, per la prima volta visibile, l'esperienza del “limite”. E è anche un'esperienza di perdita della possibilità di manipolare e dominare il mondo esterno. C'è, in definitiva, la necessità di fare il “lutto” di qualche cosa che non c'è più.

Accanto a queste esperienze di “perdita” vi è, secondo diversi autori (Erikson 1952, Canestrari, Picardi 1975, Gutmann 1981, Canestrari, Magri 1988) la possibilità di liberare potenziali creativi. Questi potenziali creativi esprimono un desiderio di complemento, nel senso che ciò che è stato sacrificato nella prima parte della vita esige di essere recuperato, vissuto. Per esempio nell'uomo che sappiamo tendenzialmente attivo-competitivo ovvero “maschile” in quanto delegato al fare, a considerare la vita come un'arma al fine di conquistarsi un posto, la carriera, una posizione sicura, ecc., può farsi strada nella crisi di mezza età tendenza ad accontentare l'altra parte del Sé, che per necessità, le più diverse, non è stata soddisfatta: una parte che potremmo definire “femminile”, cioè quella dell'aver cura, quella della tenerezza, quella della espressione dei sentimenti, quella della contemplazione estetica, ecc. Nella donna può verificarsi, in linee molto generali, la dinamica opposta: ovvero prevalere, nella se-

* Facoltà di Medicina e Chirurgia, Università di Bologna

conda parte della vita, una tendenza al completamento che va verso una maggiore partecipazione sociale, verso l'industriosità essendo la prima parte della vita in gran parte dedicata alla maternità, all'aver cura dei figli, all'espressione dei sentimenti ecc. Inoltre, potremmo dire che così come nella giovane età adulta è il mondo esterno che è particolarmente pregnante nel campo percettivo e nella dinamica del comportamento nella fase di transizione dell'età media prevale l'esigenza di ascolto del mondo interno, delle voci interne.

Questo cambiamento che è sofferto e quindi "luttuoso" dovrebbe essere auspicato in quanto un'adeguata soluzione della crisi di mezza età esige che questa depressione venga vissuta, che questa sofferenza venga tollerata, che questa meditazione venga compiuta. Chi non fa questo "lutto", nega questo momento di transizione e, megalomanicamente, insiste, in modo stereotipato, nel voler essere quello di prima, praticamente realizza una caricatura di se stesso. Insiste nei comportamenti precedenti, rifugge da ogni momento depressivo, anzi lo capovolge in una euforia negatoria e, come vediamo dalla pratica clinica, finisce con il fabbricarsi un falso Sé, peggiora il carattere, può diventare intellettualmente disonesto e soprattutto perde autenticità e quindi creatività.

Sulla natura delle modificazioni della creatività conseguenti alle diverse modalità di soluzione della crisi di mezza età si osserva la possibile cessazione dell'attività creativa o la sua prima manifestazione o un suo cambiamento sia nel contenuto sia nelle modalità espressive.

Jacques (1963) cita, per esempio, l'estinzione creativa di Rimbaud nel momento di transizione dell'età media e, al contrario, l'esplosione ispirata di Gauguin a trentanove anni. Personalmente ho avuto occasione di commentare, attraverso l'esame delle lettere alla moglie Lilly, la particolare modificazione della personalità che portò Tommasi di Lampedusa a scrivere *"Gattopardo"* sui cinquant'anni, nel pieno dell'età di mezzo. Rilevanti sono le trasformazioni espressive nelle opere di Dickens, più umane e tragiche, meno superficiali e teatrali dal *David Copperfield* (che scrisse a trentotto anni) in poi.

Si ipotizza che nella fase del giovane adulto la creatività tenda a essere a "getto", tenda a essere "vulcanica", immediata, che non ci siano passaggi inconsci o sotterranei: di certo essa appare, fenomenicamente, improvvisa, eruttiva.

Nella seconda parte della vita invece questa creatività diventa più mediata, più costruita; diventa più transazionale, vi è un maggior commercio fra l'intenzione creativa dell'artista o dello scienziato e l'oggetto prodotto da questa attività creativa. C'è un lavoro di aggiustamento. Tanto è vero che è stata definita non "eruttiva" ma "scolpita", paragonandola a quello dello scultore che fa tanti ritocchi e quindi costruisce l'opera in modo assai diverso da quello che abbiamo definito come "eruttivo".

Relativamente ai contenuti, il cambiamento, cui Elliot Jacques si riferisce, è la comparsa di un tema tragico-filosofico che si muove con la serena creatività dello stadio maturo in contrasto con tematiche più tipicamente liriche e descrittive tipiche dello stadio giovane-adulto.

Per esempio, questo cambiamento lo si ritrova nell'opera shakespeariana nel passaggio dai drammi storici e dalle commedie al periodo delle grandi tragedie. Sui trentuno anni, in pieno periodo delle commedie liriche, egli creò *Romeo e Giulietta*, ma la serie delle grandi tragedie e dei drammi romani cominciò ad apparire alcuni anni dopo. Si ritiene comunemente che il *Giulio Cesare*, *l'Amleto*, *l'Otello*, *il Re Lear* e *il Macbeth*, siano stati scritti tra i trentacinque e i quarantacinque anni. *La Tempesta* è stata scritta sui cinquant'anni. Si ritrovano, sempre secondo Jacques, in queste opere del periodo tardo-adulto molte delle caratteristiche tipiche del cambiamento di cui ci occupiamo: vi è la rinuncia all'idealismo e all'ottimismo tipico della fine dell'adolescenza e della prima maturità; vi è il passaggio da aspirazioni e impazienze radicali a un conservatorismo più mediato e tollerante.

“La fede nella bontà innata dell'uomo è sostituita dal riconoscimento e dall'accettazione del fatto che la bontà non è disgiunta dall'odio e da forze distruttrici interne che contribuiscono alla miseria e alla tragedia umana”.

Sarebbe molto interessante poter verificare la ipotesi sopra riferita non solo esaminando la produzione, ma avendo anche approfonditi colloqui con i protagonisti dell'atto creativo scientifico o artistico. Il progetto si presenta difficile giacché il ricercatore dovrebbe essere un critico estetico (qualora volesse indagare sulla creatività artistica), uno storico della scienza oppure un epistemologo molto specializzato (qualora intendesse indagare, per esempio, sui mutamenti della creatività di un biochimico o di un neurofisiologo). Moruzzi G. nel 1964 in un bellissimo studio sull'opera elettrofisiologica di Carlo Matteucci ci ha dato un significativo contributo sulle vicissitudini della creatività scientifica del fisiologo forlivese. Costui, nel 1828, a soli 17 anni, si laurea in Fisica nella nostra Università con una tesi che lo metteva a contatto diretto con scienziati quali Arago, Becquerel e Du Bois-Remond. A 25 anni scopre, per primo, la esistenza di una differenza di potenziale fra superficie di sezione e superficie intatta del muscolo ed attua le misure galvanometriche del potenziale d'azione: praticamente dal 25° al 35° anno ci fornisce dati che sono alla base della moderna neurofisiologia. Dal 38° anno in poi la sua creatività scientifica si spegne.

Nelle conclusioni Giuseppe Moruzzi afferma che il parto creativo del Matteucci deve essere stato talmente dispendioso che per rimanere fertile aveva bisogno di un rinnovamento così doloroso da non poter essere sopportato.

2. Come psicologo ma anche appassionato di cinema, approfittando dell'amicizia con Federico Fellini, ho tentato di verificare, attraverso colloqui con l'Au-

tore, con lo studio dei testi, delle interviste disponibili e con ripetute letture delle sceneggiature e dei film, se nel corso della fase di transizione nella età media la sua creatività artistica abbia subito modificazioni sia nei contenuti che nelle modalità espressive.

Da queste osservazioni emerge in modo netto che il momento di inizio di sostanziali mutamenti nello sviluppo delle modalità espressive dell'arte di Fellini appaiono visibili nel film *Otto e mezzo*.

Non c'è spazio per esporre le caratteristiche dei contenuti e delle modalità creative della produzione di Fellini prima di *Otto e mezzo*; in breve pensiamo che si possa dire che, pur toccando con estrema finezza narrativa temi della comunicazione interpersonale (come nello *Sceicco bianco*, *I vitelloni* e in particolare nella *Strada*, *Il bidone* e *Le notti di Cabiria*) e realizzando con espressività particolarmente felice lo straordinario affresco di costume degli anni '60 come nella *Dolce Vita*, la creatività felliniana tende ad esprimersi spontaneamente e a caldo; inoltre ci sembra di poter dire che questa fase tale creatività è prevalentemente tesa a scegliere contenuti che hanno a che fare più col mondo esterno che con il mondo interno della persona.

In "Otto e mezzo" al contrario è il mondo interno della persona ad essere oggetto di riflessione. Infatti a proposito di *Otto e mezzo* Fellini (1963 dice testualmente:

"Cosa è stato il primo contatto, il Presentimento di questo film? Il vago e confuso desiderio di fare il ritratto di un uomo in un giorno qualunque della sua vita. Il ritratto di un uomo nella sua contraddittoria, sfumata, inafferrabile somma di diverse realtà; e in cui traspaiono tutte le possibilità del suo essere, i livelli, i piani sovrapposti, come un palazzo; al quale è crollata la facciata e che rivela il suo interno, tutto insieme, scale, corridoi, stanze, solai, cantine e i mobili ogni stanza, le porte, i soffitti, e le condutture, gli angoli più intimi, più segreti. Il tortuoso, cangiante, fluido labirinto dei ricordi, dei sogni, delle sensazioni, un groviglio inestricabile di quotidianità, memoria, di immaginazione, di sentimenti, di fatti che sono accaduti tanto tempo prima, e convivono con quelle che stanno accadendo, si confondono fra nostalgia e presentimento in un tempo fermo e magmatico, e non sai più chi sei, o chi eri, o dove va la tua vita, che appare soltanto un lungo dormiveglia senza senso".

Non potremmo trovare migliore descrizione dell'esordio del passaggio dell'età di mezzo. Nel film dopo lo stacco onirico iniziale, ove il conflitto, tipico di questa fase della vita, immediatamente annunciato nel percorso cinematografico siamo in grado di seguire il viaggio del protagonista a *due destinti livelli*: uno *reale* in cui l'autore descrive, con il modo narrativo tradizionale, la storia di un uomo che in crisi di ispirazione nel momento di dare inizio ad un film, trova per cura, alle terme ed ivi ha vari incontri: con lo sceneggiatore con attori ed attrici, col produttore con un prestigiatore, con un cardinale ed infine



Da «Otto e mezzo», lo scalone dell'Hotel delle Terme dove abita il protagonista.

con l'amante e con la moglie. Nel *secondo livello* il racconto è improvvisamente invaso da immagini oniriche o da sequenze che fanno emergere spezzoni di un passato remoto o recente: rapide illuminazioni con cui il protagonista deve fare i conti; così quando, ad esempio, si trova assopito nel letto con l'amante compaiono nel sogno la madre e il padre defunti che si lamentano della tomba troppo piccola; sempre nel sogno la madre si avvinghia al figlio e mentre lo bacia si trasforma nella moglie Luisa.

È evidente, in queste incursioni dell'inconscio nella scena onirica del nostro personaggio, il tema della colpa e della sessualità infantile che vorrebbe nell'assemblaggio di almeno tre donne (l'amante, la moglie, la madre) trovare il suo appagamento.

Questa ricerca di soddisfazione totale ed onnipotente appare ricercata anche nella successiva incursione di immagini in cui il protagonista si rivive fanciullino completamente al sicuro coccolato dalle sue dade e dalla nonna che gli fanno il bagnetto in una grande tinozza e lo portano a letto tra tiepide lenzuola.

Ed ancora mentre nel racconto reale al nostro protagonista è concesso di esporre i suoi dubbi al Cardinale circa il significato del film, la mente è invasa da immagini che lo riportano, appena preadolescente, curioso e divertito, di fronte ad una enorme prostituta, la Saraghina, che danza per lui ed i suoi amici. Evidentemente il colloquio col Cardinale che rappresenta l'istituzione fa venire in mente al regista un "peccato" infantile duramente punito dai preti del collegio: ciò sembra aver procurato (come spesso succede in chi riceve una educazione sessuofobica) una divisione netta fra le donne con cui si possono fare certe cose (l'amante o la prostituta) e le donne con cui non si possono fare (la moglie che nel nostro caso è vista come la discendente diretta della madre).

Il nostro protagonista vorrebbe liberarsi di questa scissione e, di fatto, fantastica, nella memorabile sequenza dell'harem come la moglie e l'amante si incontrano amichevolmente ed insieme a tutte le altre figure femminili della sua vita lo accudiscano e lo accontentino in tutto e per tutto.

Mi pare interessante notare come queste ed altre emergenze del mondo inconscio del protagonista (la regione interna a noi solitamente estranea) diano risalto a temi che in modo più o meno palese affiorano ai margini della coscienza della persona di mezza età: il timore del calo sessuale a cui opporre una caricaturale difesa maschilista desideri di regressione all'onnipotenza infantile quale compensazione alle paure di estinzione della propria creatività, la necessità di proiettare nell'altro sesso (molto spesso sul coniuge) la propria incapacità di amare o la paura di invecchiare.

Nel film queste emergenze inconscie intensamente ansiogene sembrano prendere d'assedio l'animo del protagonista per cui notiamo come questi appaia confuso, smarrito: anche il simbolo della musa ispiratrice (rappresentato dalla

comparsa immaginaria o reale di Claudia Cardinale) sembra abbandonarlo per cui nelle scene in cui deve finalmente presentarsi alla conferenza stampa per spiegare cosa intende fare, scopre desolato il suo fallimento creativo, abbandona il suo lavoro e fantastica il suicidio.

Ma proprio quando la denuncia appare definitiva con le parole di Mallarmè circa la pagina bianca o con quelle di Rimbaud che celebrano il nulla come la vera perfezione, compare il guizzo irrazionale impersonato dall'amico prestigiatore che annuncia "tutto è pronto... si gira". Ed assistiamo al gran finale del carosello attorno ad una pedana di circo: ogni personaggio della vita del protagonista scende le scale di una piattaforma: la moglie, la madre, il padre, la Saraghina, l'amante egli altri tutti allacciati per mano in un girotondo conciliante e festoso.

Si è discusso molto sul significato di questo finale anche perché è nato da un improvviso "insight" di Fellini dopo che era già stato girato e montato un altro finale centrato sulla rappresentazione nel ritorno in treno a Roma del protagonista con la moglie, seduti a pranzo nel vagone ristorante, impegnati in una promessa di rinnovamento del loro rapporto coniugale.

Noi riteniamo che la scelta improvvisata del finale segnali all'autore una sorta di riconciliazione con tutte le figure importanti del passato e l'accettazione delle diverse parti di se stesso investite nei personaggi che gli stanno attorno senza ricorrere ad alcun tipo di pentimento o conversione. E come se il protagonista, come riferisce Peter Bondanella (1994), raggiungesse un mondo senza peccato attraverso l'ascesi artistica. In questo senso la confidenza fatta da Fellini a Dario Zanelli (1983) circa l'efficacia psicoterapeutica del film è vera in quanto è riferita soprattutto a se stesso avendo, egli precisa, superata la crisi di ispirazione: "ora posso rimettermi a raccontare qualunque cosa, vedendola con occhio nuovo, senza più confusione".

Di fatto in *Giulietta degli spiriti* assistiamo, attraverso un meccanismo di protezione portato sul personaggio femminile, ad una più ardita autoesplorazione ed in "*Toby Dammit*", per la prima volta, appare direttamente affrontato il problema della percezione della morte tipico nella fenomenologia del vissuto della persona nella transizione dell'età media: la metabolizzazione di questa tematica impegnerà Federico Fellini nel *Satyricon*, in *Roma in Amarcord*, e soprattutto nel *Casanova*.

Riferisce Rondi (1970) a proposito del *Satyricon*: "Con questo film Fellini inizia una sua fase molto particolare che definirei mortuario-cimiteriale in cui ha rilevato una visione del mondo estremamente tenebrosa..."; e Zappon (1971): "il film ha una dimensione o sogno e di incubo...; che ti dà un certo senso di paura, un che di inquietante, di galattico". E a proposito di *Roma*, è Fellini (1983) che ci dice di aver vissuto il tema del film: "Come una figura ectoplastica... tetra, spenta che suggerisce una visione pessimistica plumbea... il volto

Canestrari

dell'estrema decrepitezza, di chi ha digerito tutto ed è stato a sua volta digerito, è diventato escremento, esaurimento totale di tutte, le esperienze e ritorno alla terra concime”.

Amarcord, dice Federico Fellini, “vuole essere l'addio a una certa stagione della vita, quell'inguaribile adolescenza che rischia di possederci per sempre e con la quale io non ho ancora capito bene che si deve fare, se portarsela appresso fino alla fine o archivarla in qualche modo” (1983).



Da «Giulietta degli spiriti», la protagonista Giulietta Masina nella casa della seduttrice.

Non c'è dubbio che il film fornisce, con tutta la possibile tenerezza, complicità e solidarietà per quello che deve essere abbandonato, una buona separazione per ciò che non è più. Il funerale più spietato delle illusioni, che una adeguata crisi di mezza età in qualche modo impone, lo troviamo meravigliosamente espresso nel *Casanova*. In questo film, sicuramente uno dei migliori di Federico Fellini, il coraggio di andare fino in fondo nella penetrazione della “non vita” è di resa estremamente significativa: “vuote forme che si compongono e si scompongono, un fascino da acquario, uno smemoramento da profondità marina dove tutto è completamente appiattito, sconosciuto...; non ci sono personaggi né situazioni, non ci sono premesse né sviluppi, né catarsi, un balletto meccanico, frenetico e senza scopo, da museo delle cere elettrizzato”.

“*Se Amarcord*”, dirà ancora Fellini, “era un ultimo voltarsi indietro, un rimpianto, un enorme buco, *Casanova* esprime bene un vuoto davanti con quel suo insistere sulla decadenza, sullo sfacello, sul gelo, sul muoversi come un robot” (1983).

Se, come dice Jacques, per divenire creativo o rinnovare la propria creatività, l'uomo deve fare l'esperienza della propria mortalità, della propria vulnerabilità e vivere all'ombra della morte, con il *Casanova* Fellini ci mostra come egli si sia posto in contatto con la disperazione della sofferenza e del caos.

“Solo quando si sono prese in considerazione la morte e la distruttività dell'uomo, vale a dire la morte e l'istinto di morte, la creatività subisce un cambiamento di qualità e contenuto volgendo verso il tragico, il ponderato, il filosofico... La buona riuscita di un maturo lavoro creativo”, dice ancora Jacques “poggia in tal modo sulla costruttiva rassegnazione sia alla umana imperfezione sia alle inevitabili carenze del proprio lavoro”. Si vuol dire con ciò che un buon lutto per ciò che si è perso e per ciò che è ormai passato può essere fatto e possiamo anche cominciare a vivere il lutto per la nostra scomparsa finale. La creatività può trovare nuove profondità e nuove sfumature espressive. Federico Fellini attraverso le sue opere e le sue testimonianze ce ne dà la prova:

Ottimista, pessimista sono categorie di comodo, discorsi oziosi. Il punto che voglio dire è questo: c'è un aspetto vitale in me che dopo tutto vince: è quello del fare. Anche nell'aspetto negativo di quello che vedo succedermi attorno, nella mancanza di una cometa, se così si può dire, sono portato a vedere un aspetto positivo: il naufragio cui andiamo incontro mi sembra stimolante. E ho una disponibilità al dopo-naufragio, al nuovo che porterà. Aspetto con ansia il dopo-naufragio. La mia vitalità sta proprio nella voglia di raccontarlo: raccontare la morte, questa dimensione sconosciuta davanti alla quale si trova un uomo di quasi sessant'anni, uno di Rimini, provinciale e incolto, pieno di stupore (1983).

In queste verbalizzazioni che indicano un'adeguata soluzione della crisi di mezza età, il senso della continuità della vita ne esce rafforzato: ora, direbbe Jacques, ci si può dedicare al consolidamento dei valori autentici quali la saggezza, la forza d'animo, il coraggio, una più profonda capacità d'amare, senso di umanità, fervore di speranza, gioia. A nostro avviso ha quindi perfettamente ragione Fellini quando per quel magnifico apologo che è *Prova d'orchestra* rifiuta qualsiasi riduttiva interpretazione ideologica del finale del film: non si tratta, ovviamente, di curare una situazione di follia generata da una caduta nell'irrazionale ricorrendo a una forma di follia organizzata, istituzionalizzata quale quella di un dittatore, ma piuttosto di comunicare “un ammonimento a trovare un equilibrio emotivo e di pensiero, a cercare con consapevolezza e coraggio” (1978).

Anche il tema fondamentale e eterno del rapporto uomo-donna può essere ora riesaminato con una maggiore profonda consapevolezza: “*La città delle donne* non è infatti”, dice Fellini, “un film sul femminismo ma sul femminile..,

Canestrari

sulla parte sommersa dell'iceberg, la parte di te stesso che non conosci e che diventa religione, etica, arte, scelta". E il viaggio nella *Città delle donne* può ora concludersi "accettando la parte sconosciuta di sé e accettandone le contraddizioni, vivendole insieme tutte quante" (1983), cioè, aggiungiamo noi, senza sentirsene minacciati.

E *La nave va* col suo viaggio per compiere un rito di profonda nostalgia per qualcosa che non esiste più... è, tutto sommato, anch'esso una incursione fra le pieghe del passato, ma ci sembra che Fellini ci consegni il reperto con il tranquillo e amoroso distacco dell'operazione archeologica; in definitiva, ci viene detto che possiamo fare il funerale di tanta parte di noi stessi con un appropriato dolore senza sentirci sopraffatti dalla disperazione. Vi è nella creatività matura quella profondità che deriva da una conquista, sofferta accettazione della realtà, da un distacco buono, costruttivo.

In *Ginger e Fred* e nell'*Intervista* l'intento costruttivo critico nei riguardi del banale linguaggio televisivo è palese: nel suo ultimo film *La voce della luna*, che possiamo considerare il suo testamento spirituale, è analizzata la condizione della nostra attuale "qualità della vita". È presente la percezione depressiva di una società caratterizzata da una fisionomia derealizzata: "il disordine, la frammentazione, la loquacità folle, la perdita di senso, la collettiva pulsione suicida nell'assuefazione al caos, il bisogno straziante di un significato del vivere la cui assenza stringe il cuore dalla paura si esprimono in uno stile implacabile e notturno" (Tornabuoni L., 1990). Fellini, attraverso il personaggio interpretato da Roberto Benigni, è presente ancora con la volontà di ascoltare le voci del suo Sé



Roberto Benigni ne «La voce della luna».

profondo: con la valorizzazione del passato (dice il protagonista: “come mi piace ricordare... più che vivere”) con inquietanti interrogativi sul presente (“come possono andare avanti così le cose senza una idea sicura?...”) con un saggio suggerimento sul futuro (“Eppure io vedo che, se ci fosse un po’ più di silenzio, se tutti facessimo un po’ più di silenzio... forse qualcosa potremmo capire...”).

Non penso che ci sia bisogno di aggiungere altro per sottolineare come il ciclo di vita dell’esperienza umana ed artistica di Federico Fellini riveli un percorso creativo che da un adeguato passaggio della mezza età ha ricevuto maggiore impulso permettendogli di rinnovare non solo le modalità espressive del suo linguaggio cinematografico ma consentendogli anche una riflessione preziosa su contenuti filosofici ed esistenziali coerenti con l’intrinseco e sano sviluppo della età tardo-adulta.

BIBLIOGRAFIA

1. E. BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini* Ed. Guaraldi, 1994.
2. R. CANESTRARI, L. PICCARDI, Psychological reaction in menopause, *Atti Intern. Congr. Medic. Psychos*, Roma, 1975, pp. 223-231.
3. R. CANESTRARI, M.T. MAGRI, Creatività e crisi dell’età di mezzo, *Atti XXI Congresso degli Psicologi italiani*, Venezia, 1988, pp. 451-457.
4. R. CANESTRARI, M.T. MAGRI, Mid life psychological changes and artistic creativity, *Psychopatologica*, X, 6, 1992, pp. 483-492.
5. R. CORBIN, The autonomous functions in creativity, *J. Amer Psychoanal. Ass.*, 22, 1974, p. 568-587.
6. E. ERIKSON, *Infanzia e Società*, Roma, Armando, 1950.
7. F. FALDINI, G. FOFI, *L’avventurosa storia del cinema italiano*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 1960-1969.
8. F. FALDINI, G. FOFI, *Cinema italiano d’oggi* Milano, Mondadori, 1984.
9. F. Fellini, *Intervista nel cinema*, a cura di G. Grazzini, Bari, Laterza, 1983.
10. F. Fellini, *Intervista*, *Famiglia Cristiana*, 26, 1978, p. 11.
11. S. FREUD, *Creative writers and day dreaming*, Standard Edition, 9, 1908, pp. 141-153.
12. S. FREUD, *Leonardo da Vinci and a memory of childhood*, Standard Edition, 11, 1940, pp. 63-137.
13. P. GIOVACCHINI, Characterological factors and the creative personality, *J. Amer Psychoanal. Ass.*, 19, 1971, pp. 525-541.
14. P. GREENACRE, The childhood of the artist libidinal phase development and giftedness, *The Psychoanalytic Study of the Child*, New York, International Universities Press, 1957, pp. 42-72.
15. P. GREENACRE, The family romance of the artist, *The Psychoanalytic Study of the Child*, New York. International Universities Press, 1958, 1958, pp. 9-43.

16. D. GUTMANN, *Psychoanalysis and aging in the Course of life*, New York, Green-span e Pollock, 1981.
17. E. JAQUES, Death and Mid-life crisis *J. Int. Int Psychoanalysis Choanalysis*, 46, 1963, pp. 502-514.
18. E. KRIS, *Gli scritti psicoanalitici*, Torino, Boringhieri, 1977.
19. G. MORUZZI, L'opera elettrofisiologica di Carlo Matteucci, *Rivista internazionale di Storia della Scienza*, VI, 1964, pp. 101-147.
20. R. RENZI, *L'ombra di Fellini*, Bari, Dedalo, 1994.
21. L. TORNABUONI, *La voce della luna*, Firenze, Nuova Italia, 1987.
22. D. ZANELLI, *Nel mondo di Fellini*, Roma, ERI, 1987.

Abstract

Mid-life is a period of conflict and transition as the individual is torn between past and future identities. The changes which accompany mid-life conservation-transformation identity crisis can last many years, from approximately the age of forty to sixty. Subjectively, this process is perceived as a feeling of progressive and potential modifications.

In particular, bodily changes are foregrounded in the restructuring of self bodily image. Other crucial events coincide with the death or senility of the individual's parents, which brings about more acute awareness of the possibility of one's own death, the growth and independence of one's time perspective. The metaphorical concept of limitation with its various implications at a personal and existential level becomes all the more pertinent and subjectively central and cogent. This is accompanied by a sense of loss of one's possibilities to manipulate and dominate the external world. On the other hand, some authors (Erikson, 1950; Canestrari & Picardi, 1975; Gutmann, 1981; Canestrari & Magri, 1988, 1992) have highlighted how, next to these losses, a new lease of life can also be experienced originating from new creative potentials. These creative potentials are in a way an expression of a desire for individual accomplishment as that which was put aside in the early part of adulthood due to other social pressures or personal ambitions can now be retrieved and fully implemented and experienced.

With regard to creativity in mid-life transition, the hypotheses put forward by Elliot Jacques (1963) concerning the nature of changes in creativity resulting from the different solutions to the mid-life crisis afford, in our opinion, a particularly valid account of the outcome of this process. According to Elliot Jacques, in fact, three possible outcomes can be expected, namely the cessation of all creative activity or its onset, or changes affecting both the contents and expressive mode of such activity.

As psychologists and keen film enthusiasts, the authors of the present paper, taking advantage of their personal acquaintance with Federico Fellini and of their close knowledge of his work, have attempted to verify, on the basis of methods which will be described elsewhere, both the existence, nature and contents of eventual modifications in the filmmaker's artistic creativity and modes of expression, in the course of mid-life transition.