



PAOLO GRASSINI

IN CERCA DI SE STESSO E DEGLI ALTRI. IL CASTING DI *8 1/2* (FELLINI 1963)

*It is known that for Federico Fellini selecting actors was a very important moment of the movie preparation. This essay, by analyzing the casting of a very representative film such as *8 1/2*, wants to explore the rational and irrational ways that led Fellini to choose a certain face instead of another, trying to define the importance of actors, from the main roles to the extras, to the general composition of the film. Part of this research is based on unpublished production documents kept in the Cinema Section fonds of Ministry of Cultural Heritage at Rome Central State Archive.*

È innegabile che molti dei film realizzati da Federico Fellini si distinguono per il cospicuo numero di attori scritturati. Dagli interpreti principali a scendere, la colonna dei “cast and credits” di film come *La Dolce Vita* (Fellini, 1960), *8 1/2*, *Fellini Satyricon* (Fellini, 1969), fino a *E la nave va* (Fellini, 1983) e *Ginger e Fred* (Fellini, 1986), si allunga sempre considerevolmente, mostrando la propensione del regista per contesti scenici che prevedono set “affollati”. È poi un’attitudine nota e tutta felliniana quella di passare in rassegna “facce” che diverranno talvolta presenze umane memorabili¹ spesso in ruoli da gregari, oppure anche di semplici apparizioni, lampi di volti, che non possono non apparire come accuratamente selezionati per rispondere nel modo più preciso possibile a un desiderio del regista.

Per cercare di comprendere e definire i motivi e le modalità di scelta degli attori da parte del regista ho deciso di analizzare il caso di *8 1/2*, film senz’altro rappresentativo, non solo per la sua oggettiva rilevanza nella filmografia del regista, ma anche perché aderente all’idea di produzione che impiega un alto numero di personaggi tra principali, secondari e comparse.

In mancanza di studi specifici dedicati al rapporto di Fellini con gli attori, al fine di tracciare un esempio di *modus operandi* felliniano e per mostrare condizioni e criteri che hanno portato alla composizione del cast di *8 1/2*, oltre che degli abituali strumenti per questo tipo d’indagine come biografie e interviste² con il regista, mi sono avvalso di alcune fonti utili sia dal punto di vista artistico che strettamente produttivo, come due diari di lavorazione³ e i periodici del tempo e i documenti⁴

¹ Si veda *Block notes di un regista* (Fellini, 1969), dove tra documento e finzione si mostrano aspiranti attori e attrici che si propongono, talvolta in maniera molto bizzarra, al regista.

² Tra le interviste l’esempio più significativo è senz’altro il volume di Rita Cirio, *Il mestiere di regista* in cui Fellini parla diffusamente dei suoi rapporti con gli attori.

³ I diari di lavorazione sono due: il primo viene compilato dalla giornalista Deena Boyer il secondo porta invece la firma di Camilla Cederna.

⁴ Fascicolo n. 3194.



conservati all'Archivio Centrale dello Stato nel fondo "Cinema" della Direzione Generale Spettacolo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

8½ è dunque un film popolato da un elevato numero di personaggi ma incentrato su di un unico e inequivocabile protagonista, e le numerose presenze che lo circondano finiscono per essere terminazioni di un sistema che riconduce sempre a questa figura centrale e non entità drammaturgicamente forti da dar luogo a un film corale.

Ricordo brevemente la vicenda narrata nel film: Guido Anselmi, affermato regista cinematografico poco più che quarantenne, sta trascorrendo un periodo di cura in una stazione termale. È stanco e privo di ispirazione e nell'albergo dove alloggia si trovano anche i collaboratori e le maestranze del film che egli si appresta a girare.

Le pressioni del produttore e le aspettative che in generale tutti ripongono in lui, lo rendono sfuggente e insofferente. A complicare il quadro si aggiungono le visite dell'amante e della moglie con cui ha un difficile rapporto.

Lo sconforto per il blocco creativo che gli impedisce di iniziare il film lo opprime, ma tra incontri occasionali (come quello, importante, con un Cardinale), ricordi d'infanzia, sogni e visioni che rimettono in discussione la sua educazione e il suo rapporto con le donne e con l'arte, il protagonista trova il modo di compiere un insolito percorso introspettivo. Una discesa nell'inconscio che diventa un'esplorazione del suo disordine esistenziale, disordine che in ultimo egli non potrà che accettare serenamente e a cui gli altri si dovranno adattare.

Come raccontano i documenti la ricerca degli attori per *8½* è stata caratterizzata da lunghe indecisioni.

Queste sono probabilmente la causa del ritardo nel consegnare al ministero il documento denominato "Elenco del personale artistico".

Di tale documento è infatti importante sottolineare che nel fascicolo sono presenti due versioni, accompagnate da una nota manoscritta su carta intestata Ministero del Turismo e dello Spettacolo (formato blocco appunti) in cui si legge: «per completare [la serie degli allegati, ndr] con elementi della realizzazione attendere il definitivo cast artistico e il parere dell'Anica». La nota è databile 5 aprile 1962, la firma del funzionario che l'ha redatta non è leggibile.

Una delle due versioni consegnate è un elenco di una sola pagina (su carta con piccola intestazione Cineriz) con dicitura "Attori principali e secondari". Riporta il nome dell'interprete, il personaggio e la nazionalità per un totale di venti attori. Come si legge da un timbro apposto nella parte inferiore, il documento è arrivato alla Direzione Generale Spettacolo, non il 31 marzo insieme agli altri allegati alla domanda di produzione, ma il 5 giugno 1962, a riprese già iniziate da quasi un mese.

A partire dal dicembre del 1961 la stampa inizia a parlare di un nuovo film di Federico Fellini. L'attenzione cresce rapidamente data la fama planetaria e l'aura di genialità che circonda il regista dopo *La dolce vita* e la pubblicazione su più quotidiani di un annuncio in cui si cerca un'interprete per un ruolo femminile. Quest'ultima azione, sapientemente abbinata a una segretezza sui contenuti e sulla lavorazione del film, dà il via a una produzione di notizie molto spesso evasive e altre volte del tutto fuorvianti.



Il maggior numero di informazioni per quanto riguarda la scelta degli interpreti principali si concentra intorno a tre ruoli: quello della giovane ragazza denominata «della fonte», quello del protagonista e dell'amante.⁵

Carla per prima

Fellini, intorno ai primi di dicembre del 1961, fa pubblicare un annuncio su alcuni quotidiani con il seguente incipit: «Il vostro corpo somiglia a quello di una Venere rinascimentale? Il vostro viso è chiaro dolce, luminoso? Siete alta, doviziosa, materna, floreale, opulenta e bella?».

Queste parole veicolano l'idea del personaggio che il regista ha espresso nella già citata lettera a Brunello Rondi. L'amante è così descritta:

È naturalmente una gran culona, dalla pelle bianca e la testina piccola. Placida, bonaria, apparentemente l'ideale delle amanti perché non rompe le scatole, molto umile e sottomessa. Sposata, parla del marito con grande affetto e vorrebbe che il protagonista glielo sistemasse. È la tipica borghese italiana; compra tutto a rate, frigidaire, televisione; non si pone alcun problema morale, fa vedere la fotografia della sua bambina che adora. Ha accettato con gran piacere di venire a Chianciano perché si illude di passare tre o quattro giorni in un bell'albergo e di andare a spasso o al cinema o a teatro con il protagonista il quale invece si è già pentito di averla fatta venire e non ha il coraggio di dirle di tornare indietro. Il rapporto che lo lega alla paciosa culona è basato su una specie di opaco benessere fisico, come succhiare una balia stupida e nutriente e poi addormentarsi satollo e spento. La donna parla molto ma non dà fastidio perché ha un vocino aggraziato che non disturba e basta sorriderle ogni tanto senza seguire affatto ciò che dice, per renderla soddisfatta. Mangia anche molto, con lentezza ma inarrestabile, facendo boccucce graziose e dimenandosi sul suo imponente bianco sedere. Una specie di cigno grasso, lento, stupido e a modo suo affascinante e misterioso. (Cederna, 1963: 21-22)

È un ritratto che, al di là di alcune caratteristiche, mostra una certa aderenza al personaggio di Carla presente nel film.⁶

Nella ricerca dell'interprete Fellini si rivolge anche a Camilla Cederna⁷, sollecitata a guardare fra le sue conoscenze «...a Milano o in provincia (ma specialmente in provincia)...» aggiungendo altri coloriti particolari a un identikit non dissimile dal precedente, utili anche a comprendere le fonti dell'immaginario del regista:

⁵ Nel consuntivo di bilancio consegnato alla Direzione Generale Spettacolo (DGS) il 27 settembre 1962, tra i protagonisti sono indicati in questo ordine i nomi di Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Claudia Cardinale, Rossella Falk, Sandra Milo.

⁶ Anche i disegni preparatori ad 8½ aiutano a comprendere il tipo di donna che Fellini ha in mente. Alcuni di questi sono pubblicati nel catalogo della mostra, curato da Giuseppe Ricci, *Il lungo viaggio di Fellini. Sogni, disegni, film*.

⁷ Sempre nello stesso volume è possibile leggere alcuni stralci di lettere di presentazione inviate dalle aspiranti interpreti di Carla, ricchi di interessanti annotazioni di costume.



[...] dev'essere un tipo un po' demodé, ma molto bella, genere vecchio almanacco Bertelli⁸ per darti un'idea, magari profumata all'ireos, una donna che non entra nella Seicento e fa fatica a salire sul tram, pelle bianca e rosa, una testa da pavoncina su un corpo alla Rubens, tutta soffice, senza spigoli, magari anche grossa di taglia, non importa, ma sopra, una gamba affusolata. (Cederna 1963: 35)

I nomi che la stampa fa uscire non sono pochi. La scelta di Anita Ekberg, che arriverebbe alla terza pellicola consecutiva con il regista, è la prima a non sembrare praticabile. «Il Messaggero» (1962) riporta anche il nome di Julie Newmar, giusta per anagrafe e forse anche per caratteristiche fisiche, ma nessuna fonte vicina al regista fa menzione dell'attrice americana.

Prima di arrivare a Sandra Milo, un nome dato per sicuro è quello della cantante lirica Marcella Pobbe. Parlano di lei alcuni quotidiani e il periodico «Epoca» (1962) che segnala il soprano come scelta già compiuta dal regista. Della cantante, indicata come «donna albero» poiché dovrà essere «alta e floreale» parla anche la rivista «Teletutto» (1962) che però affianca il suo nome a quello di Sandra Milo. Secondo l'articolo Sandra Milo potrebbe essere scritturata nel caso il compenso della Pobbe fosse troppo alto, così come le penali che la produzione dovrebbe pagare per sottrarre la cantante ai suoi impegni. La definitiva rinuncia della cantante è comunque dovuta come ci informa lei stessa nella sua autobiografia, alla richiesta del regista di farle sottoscrivere un impegno della durata di sei mesi, troppo per un'agenda fitta di contratti (Pobbe, 2000: 81). Per Sandra Milo si fa poi cenno anche a un costo dell'ingaggio sceso dopo l'insuccesso di *Vanina Vanini* (Rossellini, 1961).

Solo il 2 maggio 1962 (Boyer, 1963: 14), giusto una settimana prima dell'effettivo inizio delle riprese Sandra Milo viene ufficialmente inserita nella lista degli interpreti consegnata al ministero, in seguito al noto episodio del provino a domicilio di cui parla anche Kezich (2002: 236).

Fellini insieme al costumista Piero Gherardi, al direttore della fotografia Gianni Di Venanzo e al truccatore Otello Fava raggiunge l'attrice a casa e vince la sua riluttanza. Nel provino, che il regista visiona insieme ad alcuni componenti della troupe il 5 di maggio, Sandra Milo seduta su un divano con cappello e veletta deve mangiare della cioccolata, imboccata dallo stesso regista (Boyer, 1964:15). Fellini convince poi l'attrice a sottoporsi a una dieta ingrassante che ne modificherà l'aspetto e questa esigenza di copione costituirà il principale motivo di curiosità di rotocalchi e altri periodici verso l'attrice.

Prove d'identità

La via per giungere a Marcello Mastroianni appare meno travagliata, tuttavia la presenza del protagonista de *La dolce vita* non è all'inizio contemplata dal regista. Nell'ottobre 1960, quando già il profilo del film sembra delinearsi, Fellini dice a Camilla Cederna (1963: 19), «Come attore mi piacerebbe Laurence Olivier ma anche Charlot, perché deve essere un film amaro, ma comico», ri-

⁸ La ditta di profumi Bertelli, pubblicava materiale pubblicitario (calendari soprattutto), spesso reperibile nei saloni dei barbieri e molto popolare nei primi decenni del '900.



lasciando così anche una velata dichiarazione di poetica. Di Chaplin non ne parlerà più, ma i contatti con Olivier ci saranno. Fellini sostiene anche di averlo sognato che veniva a lavorare «vestito con un mantello di ermellino e una corona di latta in testa» (Cavicchioli, 1962), e ribadisce in questo modo che il peso dell'irrazionale può essere determinante nelle sue decisioni. Olivier, dal 1958 al 1961 non lavora a nessun film e Fellini non dovrebbe dunque neanche preoccuparsi di cancellare una sua immagine troppo recente presso il pubblico. Tuttavia plasmare quella materia appare al regista più difficile, per una sorta di soggezione che l'attore inglese forse gli incute. Ma c'è forse di più, perché anche gli altri attori che Fellini dice di aver interpellato, come Claude Rains e Peter O'Toole (Cirio, 1994: 36), forse soddisfano il desiderio di avere un protagonista «il più suggestivo possibile, elegante» con cui identificarsi, ma sono anche l'evidente testimonianza delle indecisioni di Fellini su altri aspetti del personaggio che sarà Guido Anselmi. In primis l'età. Olivier nel 1962 ha 55 anni, Rains ben 73, e O'Toole appena 30. Mastroianni invece, quasi coetaneo del regista può garantire un ulteriore dato di corrispondenza.

A legarlo all'attore italiano c'è poi ormai una sorta di complice familiarità. Dopotutto il personaggio di Guido contiene in fieri delle affinità con il Marcello de *La dolce vita*. Infatti, per quanto inizialmente non definita, deve svolgere una professione intellettuale e come Marcello vive un chiaro disordine esistenziale. Fellini però doveva trasformare la figura imbolsita e fintamente indolente del barone Fefè di *Divorzio all'italiana* (Germi, 1961) che era valsa all'attore un rinnovato successo personale dopo *La dolce vita*. Più che il piglio e la profondità assicurati da un attore come Olivier, quello che si cerca è ora un interprete che sappia dare al personaggio un'espressione stanca e distaccata. Se all'inizio Fellini tra le possibili professioni del protagonista contempla quella dello studioso che deve scrivere una voce enciclopedica o di un avvocato, la figura di Olivier può sembrare plausibile. Dal momento che si sceglie il più chiassoso mondo del cinema pare naturale rivolgersi altrove. Per arrivare ad essere Guido, Mastroianni segue diligentemente le direttive del regista con cui intrattiene ormai un rapporto di sincera e ricambiata amicizia. In merito alle capacità di adattarsi alla volontà di chi lo dirige dice di lui Fellini:

[...] mette a disposizione la sua faccia e il suo corpo, ma è pronto a subire tutte le correzioni della luce, del regista, del trucco, del modo di muoversi, in maniera amichevole, di solidarietà e di complicità e di consapevolezza. Senza però irrigidirsi e bloccarsi in un disegno programmatico prima. In questo senso per me è l'attore ideale, più che l'alter ego. (Cirio, 1994: 35)

Non è comunque una metamorfosi 'indolore' quella cui Mastroianni accetta di sottoporsi. Fellini esige un dimagrimento di alcuni chili, applica al volto dei piccoli sacchetti di sabbia per ottenere delle palpebre grinzose, nelle inquadrature di profilo (in particolare nella sequenza dell'incontro con il padre al cimitero) cerca di eliminare la pappagorgia dell'attore tirando la pelle del mento con un cerotto e giunge addirittura a modificare le dita, ritenute troppo tozze per il personaggio, allungando le falangi con dei cappuccetti. Un espediente quest'ultimo a cui dovrà rinunciare per le difficoltà tecniche di realizzazione. (Cirio, 1963: 35).



Mastroianni è anche l'unico attore⁹ indicato sul preventivo di bilancio già pronto il 24 marzo 1962, di cui si viene specificata anche l'entità del cospicuo cachet, stimata in 60 milioni di lire. Ancora nel documento di denuncia inizio lavori datato 31 marzo tutti i ruoli tranne quello di Guido risultano da assegnare.

Una ragazza pura come l'acqua

Tra gli altri interpreti di primo piano, l'attrice che impersonerà Claudia (Claudia Cardinale) la «ragazza delle terme», un personaggio della pellicola che si appresta a girare Guido, sembra fin da subito presente nella mente del regista: «Immaginati Claudia Cardinale, bella, giovanissima ma già matura interiormente...», (Cederna, 1963: 22-23) si legge ancora nella lettera a Rondi. Claudia Cardinale al momento delle riprese ha ventiquattro anni ed ha visto la sua fama e la sua valutazione professionale crescere negli ultimi due anni, impreziosita anche dalle lusinghiere parole che le hanno dedicato intellettuali come Pasolini o Moravia.

Questa certezza sull'interprete della ragazza delle terme non impedisce ad alcuni periodici di dare il via a supposizioni su giovani attrici pronte per essere scritturate, supposizioni che danno ancora una volta la misura dell'attesa creatasi intorno a $8\frac{1}{2}$. Circolano i nomi di alcune attrici, troppo giovani per il ruolo di Carla, quindi ragionevolmente destinate a ricoprire il ruolo di Gloria, la giovane amante di Mezzabotta (Mario Pisu), l'amico che Guido incontra per caso alla stazione termale, ruolo che sarà dell'inglese Barbara Steel o appunto il ruolo di Claudia. Per quest'ultima posizione la notizia più plausibile sembra quella riportata da «Avanti!» (1962), in cui si legge che Fellini ha già scritturato la diciassettenne Donatella Turri per il ruolo di «ragazza giovane, ingenua, bella, bruna...», quello che il quotidiano socialista tralascia è che Donatella Turri, non è solo una liceale, come si legge, ma che ha già partecipato ad alcuni film, tra cui *I dolci inganni* (Lattuada, 1960) e *Risate di gioia* (Monicelli, 1961) e che soprattutto Fellini l'aveva inizialmente scelta per il ruolo ricoperto poi da Valeria Ciangottini per *La dolce vita*.

Si fanno poi molti altri nomi: la sconosciuta Beatrice Saro, svizzera e «chiamata dal regista Fellini, [...] alla ricerca di un'attrice che possa sostenere una parte di infermiera in un istituto di bagni di cura» («Confidenze», 1962) Kim Tracy, attrice inglese di ventidue anni di cui si parla su quotidiani e rotocalchi dandola come certa nel cast,¹⁰ la francese Philomène Toulouse e di Hedy Vessel, triestina di venticinque. Quest'ultima, a cui si pensa inizialmente di dare la parte dell'agente di Claudia (Boyer, 1964: 93), sarà l'unica a trovare spazio nel film interpretando il ruolo di un'indossatrice. Viene menzionata in un articolo del settimanale «Teletutto» (1962), come probabilmente sostituita di Claudia Cardinale nel caso in cui questa non fosse disponibile.

Racconta infatti Lina Wertmuller, all'epoca assistente del regista che Fellini «voleva Claudia Cardinale per *Otto e mezzo*, ma pensava di non poterla avere perché suo marito era un ricco produttore che non le avrebbe permesso di lavorare per quello che avevamo da offrirle» (Chandler,

⁹ Nel consuntivo di bilancio la somma salirà a 67 milioni.

¹⁰ Si veda la didascalia di una foto dell'attrice pubblicata dal Corriere della sera del 26 marzo 1962, in cui si annuncia il suo arrivo a Roma per lavorare nel nuovo film di Fellini.



1995: 336-337) e che lei stessa ebbe l'incarico di cercare ragazze somiglianti a Claudia Cardinale finché poi regista e attrice non s'incontrarono e trovarono un accordo.

Un altro dubbio resta poi legato alla partecipazione dell'attrice italo-tunisina: è già impegnata per *Il gattopardo* (Visconti, 1963), ma l'inizio delle riprese di questo film, previsto solo per agosto e le appena due settimane di lavoro richieste all'attrice fanno sì che gli ostacoli vengano superati.

Altre donne

Per altri ruoli femminili, né Fellini né gli stessi attori sembrano avere difficoltà ad incontrarsi. È il caso del personaggio della moglie di Guido, Luisa, affidato ad Anouk Aimée – si parla tuttora anche di Silvana Mangano per questo ruolo – («ALI» 1962; «L'Europeo» 1962), che dopo aver preso parte a *La dolce vita*, attraverso la stampa fa sapere di accettare ogni proposta di Fellini pur essendo all'oscuro della parte che dovrà interpretare.

Anche lei come Mastroianni acconsente senza obiezioni che il suo volto e la sua immagine di attrice vengano plasmati nel modo che più soddisfa Fellini, il quale, come racconta ancora una volta Boyer (1964: 82), mostra una certa insistenza «invecchiandola in ogni modo, rendendola brutta, per quanto possibile, e spogliandola di tutto il suo fascino (traduzione mia)».

Luisa avrà così un volto borghese, a tratti un po' severo e teso, depurato comunque dallo charme dell'annojata maddalena de *La dolce vita*.

Al pari di Carla o di Claudia, un altro personaggio che Fellini già da tempo ha provveduto ad abbozzare è Gloria, La descrizione richiama con una certa precisione la figura a cui darà vita Barbara Steel «Si trucca in modo cadaverico, esprime la sua ferita meraviglia anche davanti a una pizza al pomodoro [...] È la classica str. (sic) che vuole apparire bizzarra, angosciata e birichina di papà, insomma sembrare molto interessante» (Cederna, 1963: 24) Fellini come notazione autobiografica aggiunge alla descrizione anche i nomi di due donne, a titolo di esempio per la tipologia, i quali nella lettera restano però come omissis.

Barbara Steel, che ha raggiunto una certa notorietà grazie a diversi *horror* interpretati in Italia e all'estero, riceve notevole attenzione dalla stampa, impegnata a trovare nomi per i numerosi ruoli femminili di cui si vocifera.

Si dà subito notizia dell'interesse per Rossella Falk, con una carriera in teatro più che decennale ma vista poche volte al cinema e per Rossella Como che invece è nota al pubblico cinematografico per aver già interpretato parti secondarie in molte commedie.

Che fare di Sylva Koscina?

Oltre a queste attrici numerosi rotocalchi sottolineano la partecipazione al film di Sylva Koscina. L'attrice ha grande notorietà e cerca forse una consacrazione in una pellicola d'autore. La stessa partecipazione dell'attrice è confermata da alcuni documenti: l'elenco artistico di cui si è prima accennato dove compare il suo nome e il consuntivo di bilancio, dove si legge del compenso



percepito dall'attrice. Nell'elenco il suo ruolo è indicato come «attricetta». Così si legge in una didascalia a una foto che la ritrae presumibilmente durante una prova costumi:

La veletta calata sugli occhi, un filo di perle, il manicotto di Ermellino: ecco una Sylva Koscina inconsueta, con qualche anno in più. Ad invecchiarla con l'aiuto di una esperta truccatrice, è stato Federico Fellini che per il suo famoso film «Il labirinto» ha preteso che la bella Sylva acquisisse un fascino appena velato da un'incipiente maturità. («Il Giornale d'Italia»1962)

Benché resti questa descrizione, definire il ruolo che le sarebbe stato assegnato è piuttosto difficile anche a causa delle scarse informazioni in mano alla stampa. Invecchiata o meno, altri riportano che apparirà «nuova, più sofisticata, più charmante ed affascinante che mai» («Corriere Illustrato»1962). In un breve trafiletto comparso su «Il corriere Lombardo» si informa che «si è sparsa la voce che l'attrice vesta i panni di una maliarda a pagamento, dislocata in una stazione termale» (1962). Un'altra notizia riguarda ancora un suo presunto imbruttimento, si legge infatti:

Sandra Milo viene ingrassata ogni giorno, in scena e fuori scena: ma il peggio è toccato alla Koscina. Quando [Fellini, ndr] la richiamò la prima volta «Sei troppo giovane...» le disse il regista; e poiché Sylva protestava, Fellini sorrise facendo il broncio; ma si capiva che qualcosa gli ronzava in testa. Di colpo «Tirati un po' su i capelli... Ecco così: va meglio... ora sei più grassa... più sfatta» [...] Ma era appena l'inizio – adesso incalzò Fellini ormai invasato – mettiti quel vestitaccio là, forse ti andrà un po' largo...» ma appena Sylva l'ebbe indossato: «Ma come ti sta bene – esclamò - non ti fa una piega...» La Koscina cominciava a sentirsi rodere, ma la sua rabbia toccò l'apice quando fattala ritoccare dal truccatore, il regista trovò che era perfetta. «Ora va proprio bene – disse – sei vecchia, sfasciata, sciupata...perfetta!...» «Se lo sapevo – sorrise l'attrice – ti mandavo mia nonna...».¹¹

Una testimonianza dell'attenzione della stampa alla presenza di Sylva Koscina in *8½*, sono le copertine che periodici a grande tiratura (peraltro diversi tra di loro) come «Tv Sorrisi e Canzoni» (1962), «Tempo» (1962) e «Noi donne» (1962), dedicano all'attrice tra il maggio e il giugno del 1962. Tutti evidenziano naturalmente la partecipazione al film di Fellini.

A chiudere la vicenda Koscina arriva «La settimana Incom illustrata» (1962) da cui si viene a sapere del ripensamento del regista. La didascalia che accompagna una foto dal set del film in cui si vede Sylva Koscina in un abito dalla foggia anni Venti, racconta che, secondo il regista, «l'attrice non aveva il fisico adatto per il ruolo del personaggio da lui immaginato...». Fellini terrà poi in qualche modo fede all'impegno preso offrendole una parte in *Giulietta degli spiriti*.

È lecito congetturare che il ruolo ideato per l'attrice italo-dalmata non sia stato di rilievo, ma non è escluso che anche di fronte a un'idea estemporanea ma non del tutto inconsistente dal punto di vista narrativo, Fellini abbia semplicemente deciso di rinunciare senza che di questa idea sia stato

¹¹ Il trafiletto (*La nonna di Sylva*) fa parte della rassegna stampa del Fondo Cineriz Rizzoli, depositato e catalogato presso la Biblioteca "Luigi Chiarini" del Centro Sperimentale di Cinematografia.



annotato altro nei documenti di lavorazione, in aggiunta naturalmente all'«attricetta» che si legge nell'elenco artistico.

L'altro Guido

Sullo stesso elenco artistico figura il nome di Martin Landau, attore al tempo già noto e in quel momento in Italia per la concomitante lavorazione di *Cleopatra* (J. Mankiewicz, 1963), e sono proprio gli impegni per questo film che fanno saltare la sua partecipazione a 8½. Al suo nome è abbinato il ruolo di «aspirante protagonista», ed è quello che in un'intervista (Grieco, 2002) conferma anche lo stesso Landau, asserendo di essere stato chiamato da Fellini a interpretare l'attore che nel film di Guido interpreta proprio il regista, ovvero il doppio di Guido stesso.

A motivare la scelta di Fellini certamente è la fisionomia di questo attore, simile tutto sommato a quella di Mastroianni. Egli è anche però noto e riconoscibile soprattutto per gli occhi, che gli conferiscono uno sguardo misterioso e magnetico.

Di lui si dovrà notare il trucco, come si sottolinea nella sceneggiatura Cappelli, dovrà infatti apparire «quasi come la sua (di Guido, *ndr.*) copia caricaturale».

Landau sostenne poi che Fellini, non potendolo avere a disposizione, aveva deciso di eliminare la scena. La presenza dell'attore americano (indicato con questa nazionalità anche in sceneggiatura) era prevista nelle scene finali del film, per figurare accanto a Guido davanti a fotografi e giornalisti come suo doppio, e poi in un'altra sequenza, questa volta non appartenente al piano del reale, ma all'altro, quello delle visioni e dei sogni.

In almeno due casi dunque, all'impossibilità di avere l'interprete desiderato, Fellini non ha cercato un sostituto, ma ha invece eliminato il personaggio.

In queste decisioni è possibile vedere la volontà del regista di utilizzare gli attori come maschere da gestire con le loro caratteristiche fisse, peculiarità fisiche e performative e soprattutto fisiognomiche. Se così è, se nessun altro interprete poteva ricoprire il ruolo per lui pensato, il racconto si adeguava eliminando il personaggio.

Altri personaggi “abbandonati”

Sylva Koscina e Martin Landau non sono gli unici attori scritturati o quantomeno avvicinati (come nel caso dell'americano) e poi non utilizzati. Gli elenchi degli attori da scritturare contengono i nomi di due altri attori di cui si perdono le tracce.

Il primo e più importante è Felix Aylmer¹², il cui nome compare nel foglio di estensione della lista “Attori Secondari” allegata al consuntivo di bilancio. Aylmer è un attore shakespeariano di grande notorietà e prestigio, all'epoca ultrasettantenne. Il suo compenso è di due milioni e mezzo di lire, il più alto tra i secondari dopo i tre milioni percepiti da Annibale Ninchi. Il fatto però che accanto al suo nome manchi la data facente riferimento al contratto o alla lettera d'impegno indica che

¹² Indicato come Aylme Felix nella lista.



nonostante la presenza dell'attore nel consuntivo il rapporto di lavoro con Fellini non sia andato a buon fine. È difficile anche ipotizzare il ruolo per cui poteva essere stato scelto.

Gli altri nomi di interpreti sono quelli delle attrici Mary Olin e Carla Morosini. Della prima, che compare nel consuntivo, non si è trovato nessun riscontro biografico. Non accreditata in nessun cast pubblicato è probabile che sia stata scelta per interpretare una scena tagliata o non girata, la seconda invece, (accreditata nell'elenco che include Koscina e Landau), al tempo aveva all'attivo un solo ruolo minore nel film *Le massaggiatrici* (Fulci 1962), accanto al suo nome è scritto tra parentesi il nome Panno Carla.

Chi ha la faccia del critico?

Importanti indicazioni di scelte giungono anche al momento di scegliere l'interprete del critico Daumier, indicato in sceneggiatura come Carini. Daumier in *8½* è uno scrittore «antipatico, ma non stupido» (Kezich, 2002: 237), caratterizzato da un marcato accento francese. È stato chiamato a collaborare alla sceneggiatura del film che Guido sta preparando. Fin dall'inizio si dimostra però poco condiscendente, fino ad essere sprezzante nei giudizi.

All'inizio di maggio (Boyer, 1964: 12) Fellini deve ancora decidere chi interpreterà l'intellettuale affiancato a Guido e pronto a demolire ogni spunto di sceneggiatura. Il critico deve essere spocchioso e caustico e la scelta di impiegare Brunello Rondi non sembra lasciare Fellini soddisfatto. Vengono allora sottoposti ai provini il critico e saggista Giulio Cesare Castello e il regista teatrale Orazio Costa che mostra una chiara somiglianza con Michelangelo Antonioni. Alla fine sarà scelto lo scrittore francese Jean Rougeul che non delude Fellini in quanto ad antipatia.

Rougeul compare in questa lista, che per quanto timbrata dalla DGS appare molto approssimativa nella sua compilazione, sia per il ridotto numero di nomi che per le evidenti imprecisioni¹³.

I nomi di Sylva Koscina, Martin Landau e Jean Rougeul mancano nel documento di tre pagine denominato "Elenco artistico film *8½*" che include, secondo la prassi, anche il nome degli autori del soggetto, della sceneggiatura e della musica. Nel documento si contano 45 nomi di attori e proprio l'assenza di Rougeul permette di retrodarla rispetto all'altra.

Una sola moltitudine

Più volte è stato posto l'accento sul gran numero di personaggi che *8½* fa sfilare nelle sue oltre due ore di durata, ma quantificare con esattezza chi appare o solo pronuncia una battuta è un calcolo sterile¹⁴. Tuttavia è vero che nella composizione del cast *8½* è, ancora più marcatamente del film su via Veneto, un film costruito intorno a un numero molto alto di personaggi di contorno e comparse.

¹³ Nel documento non sono indicati i ruoli di Anne Gorassini, che sarà l'amica del produttore Pace e di John Stacy, il contabile. Edra Gale (Saraghina) e Gilda Dahlberg (moglie del giornalista americano) sono erroneamente indicate come di nazionalità italiana.

¹⁴ Secondo il consuntivo di bilancio si contano, cinque "attori principali", ventinove "secondari".



Non nasce però qui il Fellini esaminatore di facce; l'archivio di foto del regista che raccoglie tipi umani vari, l'ambiziosa collezione di volti che torneranno utili chissà quando, già esiste. Parte da lontano infatti la passione del regista per le rassegne di aspiranti attori da valutare e schedare. Come racconta Kezich, è durante la preparazione de *Il cammino della speranza* (Germi, 1947) di cui Fellini è sceneggiatore, che per la prima volta viene in contatto con questa modalità di ricerca e selezione:

Per giorni e giorni davanti a Germi, che fuma impassibilmente il toscano, sfilano uomini e donne di tutte le età; ed è verosimilmente in situazioni come queste che Federico comincia a elaborare il proprio metodo, di cui il "vedere gente" diventerà un procedimento fondamentale. (Kezich, 2002: 101)

Per *8½* le modalità di ricerca dell'interprete di Carla e alcune scelte non convenzionali che assegnano ad attori non professionisti ruoli non del tutto secondari continuano però ad alimentare l'idea di un regista che procede alla formazione dei cast in maniera sostanzialmente diversa da quella di molti colleghi.

Primo fra queste figure il produttore Pace, interpretato dall'industriale Guido Alberti proprietario dell'azienda che produce il Liquore Strega e promotore del premio letterario omonimo, un personaggio nel quale Fellini ha voluto riunire i caratteri di due produttori da lui ben conosciuti. Il commendatore Pace parla infatti napoletano come Dino De Laurentiis e regala orologi come Angelo Rizzoli (Mazzuca, 1991: 259).

Molti degli attori secondari, di cui tuttavia non possiamo dire che ricoprano ruoli 'piccoli', hanno inoltre condiviso con Fellini altri set. Da *La dolce vita* provengono Mario Conocchia che interpreta l'omonimo direttore di produzione e Cesarino Miceli Picardi¹⁵, l'ispettore di produzione che con il suo cinismo e il suo fare scanzonato richiama direttamente la commedia all'italiana. Il primo nella vita è un mediatore immobiliare, il secondo, impegnato in un ruolo non marginale, è figlio di un senatore e proprietario di un bar. Ma Fellini conosce già anche figure a cui concede poco più di una battuta, come Giulio Calì, attore con lunghi trascorsi nell'avanspettacolo e fachiro in *Luci del varietà* (Fellini e Lattuada, 1950), a cui comanda un'unica espressione di saluto al produttore Pace durante la discesa nelle grotte dei fanghi termali. Anche Giulio Paradisi¹⁶ che in *8½* ha il doppio ruolo di aiuto regista e attore, figura tra i paparazzi di via Veneto, così come il principe russo Vadim Wolkonsky, nel *La dolce vita* proprietario del castello dove si svolge la festa dei nobili e in *8½* nella parte del concierge. Tra gli aristocratici anche un rampollo della nobiltà romana come Francesco Caracciolo, il quale interpreta la parte del giovane seminarista che punisce Guido bambino nelle scene del collegio.

¹⁵ In *La dolce vita*, Miceli Picardi interpreta il ruolo di un cliente di night club che minaccia Mastroianni in cerca di scandali; Conocchia è invece il personaggio che nell'orgia finale tiene un reggiseno sulla testa.

¹⁶ Di Giulio Paradisi, proveniente dal Centro Sperimentale di Cinematografia, è stato allegato al fascicolo depositato alla DGS il contratto attestante il doppio ruolo. Nel film interpreta la parte di un giornalista; la scrittura contrattuale prevedeva invece che interpretasse la parte del prefetto del collegio.



Quella dell'aristocrazia prestata ai set non è una novità, è anzi una consuetudine che parte forse dagli anni in cui, come racconta Vladimir Nabokov (Maggitti, 2007: 52), nobili russi in fuga dalla rivoluzione, trovano in Francia o in Germania, ma anche in Italia¹⁷ nei lavori di generico o comparsa una fonte di sussistenza adatta alla loro condizione di *émigrés*.

Il catalogo di chi approda alla corte di Fellini per la prima volta è comunque quanto mai vario, un misto di mestieri legati allo spettacolo e di occupazioni più ordinarie. Ci sono ex ballerine delle Ziegfeld Follies di Broadway come Gilda Dahlberg a cui va la parte della moglie del giornalista americano (Eugene Walter, all'epoca corrispondente di *Vogue* da Roma) che attende invano di intervistare Guido e cantanti con trascorsi nell'opera di Mosca come Madame Alexandra, nel doppio ruolo di infermiera e cantante al night delle terme. Studentessa di canto lirico a Milano è Edra Gale, una pingue e paciosa ragazza del mid-west americano arrivata a Fellini con timidezza e caschetto biondo e trasformata nella prostituta Saraghina, icona felliniana, simbolo di ancestrale sessualità e personaggio di impressionante potenza espressiva. Anche Marisa Colomber, chiamata a interpretare una delle donne che accudisce Guido bambino, nelle visioni della fattoria d'infanzia è una cantante che ha già conosciuto una certa popolarità negli anni Cinquanta. Mark Herron che interpreta Enrico, il corteggiatore di Luisa, è un attore che ha all'attivo alcuni lavori per la Tv americana.

Insieme a questi si mescolano rappresentanti di medicinali come Bruno Agostini, che diventa segretario di produzione del film da girare, e, tra gli amici della moglie di Guido, si contano ereditiere di fortune miliardarie come Matilde Calnan, (che vanta comunque esperienze di caratterista a Broadway) o architetti che sono attori solo occasionalmente come Francesco Rigamonti.

Il volto ascetico del Cardinale, cercato da un confuso Guido per un colloquio, appartiene invece all'ottantaseienne Tito Masini, ex impiegato della Commissione Imposte scovato per strada dagli assistenti del regista dopo molte ricerche nelle case di riposo per cercare un volto che, deve essere «quasi trasparente per l'età (traduzione mia)» (Boyer, 1964: 36). I due preti che lo accompagnano sono un altro nobile, il Conte Alfredo de la Feld, che dice di essere un pensionato con alle spalle mille mestieri e Sebastiano de Leandro, ex ferroviere (Cederna, 1963: 68), anch'egli a riposo. Appositamente per questi attori Fellini ha chiamato sul set un esperto in cerimoniale dal Vaticano.

Molti sono anche gli interpreti scelti tra una cerchia di persone contigue al cinema, a partire da Mario Tarchetti che negli anni quaranta ha occasionalmente lavorato come assistente alla regia e che più tardi si è fatto conoscere come frequentatore di caffè e salotti letterari (Guzzanti, 1989). Tarchetti sotto Fellini si ritrova a interpretare il ruolo dell'ufficio stampa dell'attrice Claudia, mentre la segretaria dello stesso personaggio è interpretata dalla fidanzata del figlio della sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico. Quel gruppo di anziane signore viste nelle prime scene del boschetto delle terme e sulla scalinata che porta alla grotta dei fanghi vengono invece reclutate tra le amiche della madre dell'assistente Lina Wertmuller che sul set si sono guadagnate l'appellativo delle «signore della canasta (traduzione mia)» (Boyer, 1964: 61).

Sul grande amalgama di esistenze che è il set di 8½ c'è posto anche per altri collaboratori del regista, come Grazia Frasnelli, un'assistente ai costumi che viene prima pensata come possibile

¹⁷ In Italia a partire dal dopoguerra gli esempi sono numerosi, al punto che l'aristocratico decaduto che lavora sul set viene tematizzato nel film *Una vita difficile* (Risi, 1961) nel personaggio del Marchese Capperoni.



Saraghina (Boyer, 1964: 4) nella sequenza dei provini e infine scelta per interpretare la sarta con cui Guido scambia un cenno di intesa (che fa presumere una creta vicinanza tra i due) durante la visita agli uffici della produzione (seq. 10). Riguardo ai provini, quelli autentici che servono a formare il casting di un film, dice il regista:

Per me, la parte più impegnativa e persino più inquietante, in cui mi sembra di attraversare la fascia più severa del film, è il momento del casting, della scelta delle facce, di tutte le facce di tutto il film, di tutta la folla enorme di apparizioni che per me hanno la stessa importanza della scenografia, delle luci, dell'arredo e dei colori, e anche di più perché sono quelle su cui lo spettatore proietta un'attesa, una credibilità, per sapere chi è e come va a finire. E poiché i miei racconti non sono psicologici, non ci sono personaggi che parlano e si raccontano, non è una drammaturgia di tipo teatrale o letteraria, sono proprio immagini e ognuna deve parlare immediatamente di sé, e deve colpirti in brevissimo tempo, attraverso una serie di simboli, deve quindi parlare con la forza del simbolo, che è il modo più ricco, più completo e più potente di qualsiasi altra espressione grafica o letteraria. Insomma, il linguaggio del sogno: per raccontare una frazione di secondo di un'immagine del sogno puoi metterci tre ore; e dunque perché questi simboli abbiano un senso e siano efficaci, bisogna fare in modo che pur nella loro diversità, tutte le facce riescano ad esprimere l'appartenenza alla stessa storia. (Cirio, 1994: 37)

E ancora:

[...] per un mio film che un attore sappia o non sappia recitare è una cosa che mi interessa relativamente. E non per un presunzione demiurgica da regista. Se ho scelto un attore so che va bene così, anche se fosse muto, va bene per come mi è apparso, per come incrocia le mani, perché ho sentito che aveva qualche cosa a che fare con il mio film, che già gli apparteneva, così come da un dialetto tu riconosci l'appartenenza a una certa regione. Il casting, la fase che precede la scelta delle facce, diventa allora il tentativo di conoscere quelli che saranno i cittadini di quel mio particolare mondo. (Cirio, 1994: 38)

Dunque si intuisce che talvolta Fellini non rinuncia a una faccia, alla maschera scelta, anche se chi la indossa è palesemente inadeguato per il compito richiesto.

Per le esigenze della produzione e gli equilibri del set ciò risulta difficile da capire. Agli occhi di Deena Boyer, che assiste alle riprese, appare incomprensibile infatti l'insistenza nel volere girare una scena che costringe il regista a numerosi ciak essendo l'improvvisata attrice incapace di eseguire quanto ordinato (Boyer, 1964: 48).

Tipi

Per alcuni ruoli Fellini sceglie in base non solo alla fisionomia, ma considera anche ciò che l'interprete emana per le sue caratteristiche, in cui pare cercare una labile corrispondenza tra la parte nel copione e la vita fuori dal set. Se l'interprete del direttore di produzione, un ruolo che implica un'abilità mediatrice tra regista e produttori, è affidato a un vero mediatore, il ruolo del produttore è



affidato a un industriale, quello dei medici della visita va Roberto Nicolosi, dentista e a un altro medico chiamato appositamente da Chianciano per consulenza tecnica. In questo senso è significativa anche la scelta del commediografo scozzese Ian Dallas che nel film interpreta il telepata, e che pochi anni dopo il film si avvicinerà alla mistica *sufi*, convertendosi all'islam e fondando un movimento politico religioso. Vicino a lui nel film, nella parte dell'assistente Maya, vi è Mary Indovino, il cui cognome (conoscendo la spinta irrazionale che talvolta guida le scelte del regista), può essere anche stato determinante per l'impiego in quel ruolo. In tutte le versioni della sceneggiatura infatti il personaggio di Maya viene descritto come «una bella ragazza bruna, in abito di lamé», piuttosto distante dunque dall'aspetto dell'attrice, bionda e non più una ragazza.

L'interesse del regista per il soprannaturale porta sul set anche personalità che con lui condividono tali inclinazioni, come Fred Hartig, un nobile altoatesino, dalla biografia eccentrica, entomologo di chiara fama e appassionato di occulto e parapsicologia.

La sua presenza tra le comparse viene registrata sul set da Deena Boyer (1964: 65), a cui viene presentato dallo stesso Fellini. Nel film tuttavia, confuso forse in una scena di massa, non è riconoscibile.

La volontà di Fellini porta comunque in altri casi a scelte forti e memorabili come i preti donna nella sequenza del collegio, i quali mostrano volti dall'identità sessuale indefinita, come individui trasfigurati dall'età e dalla missione cui sono chiamati.

C'è poi un aspetto legato alla memoria e a un senso di nostalgia che guida le decisioni del regista, alcuni attori infatti sembrano scritturati per l'immagine cristallizzata che egli ha di loro. La scelta per il padre del protagonista, per esempio, per un'implicita continuità sottoautobiografica, cade ancora su Annibale Ninchi, che già aveva ricoperto questo stesso ruolo sempre ne *La dolce vita*. Anche questo sarà un padre con cui non si riesce a comunicare, con cui i discorsi cadono a metà.

Dell'attore (a cui il regista ha anche più volte attribuito una reale somiglianza con il padre), dice Fellini: “un altro di quegli attori che firmavano di traverso sulle fotografie e che vedevo nella nebbia, da ragazzo a Rimini, e che annunciavano l'arrivo delle compagnie teatrali in città (Cirio, 1994: 29)”, ma anche Caterina Boratto, della quale il regista dirà che da sempre appartiene a quell'Olimpo di donne presenti nella sua “personale mitologia” (Ceratto, 2000: 219) e conosciuta ai tempi di *Campo de Fiori* (Bonnard, 1942), da lui sceneggiato; in *8½* è una misteriosa signora di cui Guido vuole conoscere l'identità. Mino Doro invece, l'agente di Claudia e Giuditta Rissone, la madre di Guido, ingaggiata ben due settimane dopo l'inizio delle riprese, (Boyer, 1964: 51) hanno conosciuto la loro maggiore fortuna nel periodo anteguerra e a questi nomi per la stessa ragione si potrebbe aggiungere Laura Nucci, che non verrà scritturata ma che è data come parte del cast da «Paese Sera» (1962). Un sentimento di questo tipo è verosimilmente quello che porta a far sfilare nella sequenza di chiusura Ferdinand Guillaume, in arte Polidor, ormai alla sua terza collaborazione con Fellini dopo *Le notti di Cabiria* (1957) e *La dolce vita*.

Dal perpetuo aprire e chiudere le porte della memoria resta però anche altro, come Yvonne Casadei in arte Jacqueline Bombon, vera soubrette dell'Ambra Jovinelli chiamata a interpretare la ballerina allontanata dall'harem per anzianità. Per Guido è una donna al tramonto come è del resto



al tramonto il teatro di rivista e l'universo umano che vi gravitava attorno, tanto caro a Fellini e crudelmente omaggiato in *Roma* (1972).

Sono molteplici dunque le vie che portano al corpo di attori impiegato in *8½* e ogni scelta concorre a rafforzare l'idea di un regista che opera seguendo un disegno intimo e composito, un aggregato di 'impressioni', spesso contraddittorie. È vero infatti che talvolta Fellini crea personaggi sul fisico di un attore, altre volte cerca attori adeguati alle immagini che ha in mente. Partendo da qui l'autore comincia a mostrare la sua personale e inconfondibile cifra di modellatore di immagini, visioni, simboli.

Bibliografia

- Boyer, D. (1963), *Die 200 Tage von "8½: oder wie ein Film von Federico Fellini entsteht*, Rowohlt Verlag, 1963; trad. ingl. *The Two Hundred Days of 8½*, Macmillan, New York 1964;
- Cavicchioli, L. (1962), *Da queste pagine Fellini lancia un appello: cerco una signora, un bambino e un fachiro*, «Oggi», 11 gennaio;
- Cederna, C. (1963), *La bella confusione*, in Id., *8½ di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna;
- Chandler, C. (1995), *Io, Federico Fellini*, Mondadori, Milano;
- Cirio, R. (1994), *Il mestiere di regista*, Rizzoli, Milano;
- Grieco, D. (2002), *Martin Landau, gli occhi che parlano*, «L'Unità», 24 giugno;
- Guzzanti, P. (1989), *Ponza, isola scontrata rifugio degli ultimi puri*, «La Repubblica», 13 luglio;
- Kezich, T. (2002), *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano;
- Maggitti, V. (2007), *Lo schermo fra le righe*, Liguori, Napoli;
- Mazucca, A. (1991), *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero* Rizzoli, Longanesi, Milano;
- Pobbe M., (2000), *Dove sono i bei momenti*, Leonardo Arte, Milano;
- Ricci, G., (2006) a cura di, *Il lungo viaggio di Fellini. Sogni, disegni, film*, Fondazione Federico Fellini, Rimini;



Senza autore, *La Mangano in un film di Fellini*, «ALI» (Agenzia Lazio Informazioni), n. 13, 2 marzo 1962;

Senza autore, *Ha tutti i requisiti*, «Avanti!», 6 marzo 1962;

Senza autore, *Volti nuovi dalla Svizzera*, «Confidenze», 1 aprile 1962;

Senza autore, *Fellini presenta un vitellone adulto*, «Epoca», 8 aprile 1962;

Senza autore, *Guerra ai ferri corti tra Fellini e Visconti*, «Teletutto», 28 aprile 1962;

Senza autore, *Ventinueve personaggi principali nel nuovo film di Fellini*, «Il Messaggero», 29 aprile 1962;

Senza autore, *Solo adesso incomincia la mia carriera*, «La settimana Incom illustrata», 28 ottobre 1962;

Senza autore, *Laura Nucci nel "cast" di Fellini*, «Paese Sera», 3 maggio 1962;

Senza autore, *Sylva Koscina invecchia*, «Il Giornale d'Italia», 26 maggio 1962;

Senza autore, *Sylva Koscina interpreterà "Fellini 8 e mezzo"*, «Corriere Illustrato», 2 giugno 1962;

Senza autore, *La Koscina segretissima*, «Il Corriere Lombardo», 2 giugno 1962;

«Tv Sorrisi e Canzoni», n. 23, 10 giugno 1962;

«Tempo», n. 21, 26 maggio 1962;

«Noi Donne», n. 21, 27 maggio 1962.