

this universalizing concept and storyline. The monograph also prompts some urgent conceptual questions for the field. What is the genealogy of ecofeminist thought—within and beyond the Italian context? How do different feminist ecological frameworks attend to the critical blind spot of ecofeminism—the perpetuation of essentialist connections between women and nature? The book offers a significant contribution to a vital debate on feminism and ecologies that ecocritical scholarship in Italian Studies will need to expand.

Daria Kozhanova, PhD Candidate, *Duke University*

Simone Dubrovic, ed. *Fellini/Trubbiani E la nave va (1983-2023)*. Rimini: Raffaelli Editore, 2023. Pp. 73.

Non poteva che essere curato da Simone Dubrovic il catalogo *E la nave va (1983-2023)*, con cui l'autore, oltre a celebrare i quarant'anni del film, presenta e documenta anche nel modo più completo il rapporto tra Fellini e Valeriano Trubbiani, che al film partecipò con “invenzioni e soluzioni grafiche” (9). Dubrovic aveva già collaborato al catalogo del 2012 dell'antologica dell'artista tenutasi alla Mole Vanvitelliana di Ancona, a cura di Enrico Crispolti (*Trubbiani – De rerum fabula / Laica rappresentazione in un prologo, 20 scene e un epilogo / Sculture, ambientazioni, disegni 1965-2008*). Il catalogo è composto da: due prefazioni, una di Jamil Sadegholvaad, Sindaco di Rimini (5), e una di Marco Leonetti, Responsabile Fellini Museum (7); un saggio di Dubrovic intitolato “Trubbiani nell'era Fellini: incontro di due Maestri” (9-17); le riproduzioni dei dattiloscritti originali della lettera del produttore Franco Cristaldi a Valentino Trubbiani (19) e del testo che Fellini ha dedicato a Trubbiani (35-38), quest'ultimo successivamente ripubblicato a più riprese (tra l'altro in Valeriano Trubbiani, *Visualizzazioni grafiche per il film 'E la nave va', con una testimonianza di Federico Fellini*, Il Labirinto, Macerata, 1983); le fotografie della “visita di Federico Fellini allo studio di Valeriano Trubbiani a Candia di Ancona nel 1982” (21-28), e della “Lavorazione a Cinecittà” (29-33); le foto di Stefano Galassi dedicate alle opere di Trubbiani che seguono il testo di Fellini (39-47); i “Disegni e indicazioni di Federico Fellini” (49-55), le “idee grafiche e rielaborazioni fotografiche per squarcio, rinoceronte e corazzata (1982)” (57-64) e i “bozzetti originali (1980-1982)” (66-73) di Valerio Trubbiani; e infine la foto, sempre di Galassi (75), del gruppo scultoreo del 1995, “Mater Amabilis”, in Piazza Sandro Pertini ad Ancona.

E la nave va “puzza di morte”, ci dice Sadegholvaad (5). E Leonetti ricorda che l'anteprima del film avvenne 40 anni fa a Rimini “nel pieno di un dibattito che dalle pagine dei giornali era trasmigrato in tv”, osservando come oggi è difficile credere che “a partire da un'opera cinematografica intellettuali come Giorgio Bocca e Italo Calvino si siano interrogati sul destino del paese e

dell'Europa" (7). Mentre Fellini, nel testo dattiloscritto riprodotto nel catalogo, situa l'incontro con Trubbiani durante la visita allo studio dell'artista nel 1982, quest'ultimo invece ama far risalire l'incontro molto prima, al 1972, quando il Maestro cinematografico visitò la sua sala personale alla Biennale. Una caratterizzazione delle opere dello scultore in mostra a Venezia si ottiene dalla citazione di José Saramago dal *Manuale di pittura e calligrafia* in cui descrive gli uccelli di Trubbiani, "fatti di zinco, alluminio e rame, legati a tavoli di tortura, con le ali troncate, il dispositivo meccanico che scatta e innesca la lama di una ghigliottina o fa partire una rivoltellata, o solo prolungare una lenta agonia" (cit. 10).

Secondo Dubrovic, la loro collaborazione al film segna un momento chiave nelle traiettorie dei due artisti, ambedue affascinati dal "senso incombente" della catastrofe e dal "caotico" che ne scaturisce (11). Mentre Fellini descrive nel suo testo Trubbiani come il "messaggero" con il compito di "venirci a informare che l'inferno è così", il regista fa vedere allo scultore, nella "tranquillizzante e materna Cinecittà", come "la creatività è la sola cura, forse anche una forma di resurrezione" (12). E in tutto questo svolge un ruolo prominente il rinoceronte ammalato, simbolo del Fellini Museum, che, adagiato sul bänsigno, da un lato riproduce il simbolo dell'animale "imprigionato nel meccanismo dell'uomo" (13) e senza salvezza di Trubbiani, ma dall'altro nel film un rinoceronte femmina incinta è la portatrice di insperate nuove risorse, portando la storia nella direzione salvifica di "un superamento dell'antitesi" (13). In altre parole, il film chiude con "un nuovo inizio" (14) che è persino continuato fuori dalla narrazione cinematografica con il gruppo scultoreo *Mater Amabilis* concepito da Trubbiani nel 1995, e che l'artista ha accompagnato con le seguenti parole: "I superstiti del naufragio approdano ad Ancona, ove la mamma Rinoceronte partorisce. E tutto questo è realmente accaduto, nel 1914 al largo di Ancona, presso l'Isola di Erimo ... Accaduto nella feconda immaginazione visionaria di un grande regista che conclude con queste immagini un suo capolavoro cinematografico" (cit. 15).

E la nave va secondo Dubrovic è "un film sulla felicità del naufragio" (13), e con quest'ossimoro vengono introdotte altre due figure chiave per Fellini e per il maceratese Trubbiani, rispettivamente lo psicoterapeuta Ernst Bernhard il quale con la sua *Mitobiografia* ha avuto enorme parte "nell'avventura esistenziale e creativa del regista (e nella cultura italiana del secondo dopoguerra)" (13), e il poeta Giacomo Leopardi, ispiratore di alcune delle opere più note di Trubbiani degli anni Settanta (si pensi alla scultura *Passero solitario* e all'installazione *Le morte stagioni*). Mentre il primo insegna al regista di intendere il naufragio "come passaggio dall'Io al Sé" (13), il Sé inteso come "ciò che dura nel mutamento" (Bernhard cit. 13), il secondo, da presenza drammatica, in una serie di pirografie degli anni Ottanta viene

trasformato in “un Leopardi elusivo, sfuggente, compagno e forse precursore di quello dell’ultimo film di Fellini: *La voce della luna*” (15).

Vogliamo chiudere questo sguardo sull’affascinante cocreazione tra il “faro”—Leonetti ricorda che Fellini era conosciuto così a Cinecittà—e il “folle fraticello”—come il regista chiamò Trubbiani nel suo testo—con la citazione che Dubrovic ha messo alla fine del suo saggio, proveniente dal “Pensierino triste su Federico Fellini” con cui Trubbiani, sulle pagine de *Il Resto del Carlino*, riflesse sul suo rapporto con il Maestro riminese nel novembre del 1993: “Di Federico Fellini conservo gelosamente un’umana eredità di accadimenti [...] Ma ancora più gelosamente serbo inesprimibili atti d’un grande uomo e grandissimo artista totale, di appartenenza rinascimentale, che ha avuto la generosità di indicarmi, silenziosamente, quel punto dell’universo in cui, senza infingimenti, la realtà pedestre si trasforma in indefinibile nucleo poetico: quello della propria anima e quello dell’inconscio collettivo” (17).

Monica Jansen, *Utrecht University*

Millicent Marcus. *Italian Film in the Present Tense*. Toronto: U of Toronto P, 2023. Pp. xi + 277.

Let me start with a blunt remark: Millicent Marcus is a beacon in Italian film scholarship in the United States. She has shed light not just through her original interpretation of single movies, but also on her diagonal considerations of themes and epochs. Those of us who have used her books in our classes know the insight students gain from *Italian Film in the Light of Neorealism* (1986) focused on the influence of Neorealism in later Italian cinema, or *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age* (2002) on Fellini’s watershed oeuvre and its impact, or *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation* (1993) on the relationship between Italian literature and film, until *Italian Film in the Shadow of Auschwitz* (2007) which has the courage to tackle the delicate theme of Italian film and the Holocaust. Marcus’s last book, *Italian Film in the Present Tense* (2023) is no different: the essays delve deep into the understanding of a recent crop of Italian movies by giving them sense (even if some are very recent and still fizzling), analyzing them as phenomena, and regaling brilliant analytical intuitions in an accessible writing style.

Italian Film in the Present Tense is a welcome critical consideration of the last twenty years of Italian film production that have been little studied through an organic approach. While several of these films have been analyzed in two decades of conference presentations and scattered articles and book chapters, only now they find their way into a dedicated volume. In fact, this book owes a direct debt to several sessions going by the same