

# Federico Fellini e la nona arte

LAURA NUTI

GIORNALISTA

Cinquant'anni di immagini, di inquadrature, di conoscenza del controluce, dei volumi, delle prospettive, delle lontananze, dei primi piani e poi la mia passione di sempre per la grafica disegnano fatalmente il ritratto di chi è innamorato del fumetto<sup>1</sup>.

*Federico Fellini*

**D**RIMA ANCORA DI DIVENTARE UN DISEGNATORE E UN REGISTA, FELLINI È STATO UN GRANDE APPASSIONATO DI FUMETTI. DA ADULTO, LA SUA FAMA GLI PERMISE DI ENTRARE IN CONTATTO CON MOLTI DAI SUOI IDOLI, DA CHARLES M. SCHULZ, PADRE DEI *PEANUTS*, A LEE FALK, IL CREATORE DI *MANDRAKE* FINO A JEAN GIRAUD, ALIAS MOEBIUS. NON È UN CASO CHE, A BEN GUARDARE, IN CERTE INQUADRATURE DI ALCUNI DEI SUOI FILM SIA POSSIBILE SCORGERE DEGLI ALBI A FUMETTI (COME IN *8 ½* O *LA CITTÀ DELLE DONNE*, PER ESEMPIO) NÉ CHE MOLTI MANIFESTI DELLE SUE PELLICOLE SIANO STATI FIRMATI DA CELEBRI DISEGNATORI DI FUMETTI COME ANDREA PAZIENZA (*La città delle donne*), JACQUES TARDI (*E la nave va*) O MILO MANARA (*Intervista, La voce della Luna*). GRAZIE ALLA COLLABORAZIONE CON QUEST'ULTIMO, FELLINI POTÉ ANCHE TRASFORMARE IN GRAPHIC NOVEL DUE SOGGETTI DI FILM CHE, MALGRADO I SUOI SFORZI, NON ERA RIUSCITO A PORTARE SUL GRANDE SCHERMO: *Viaggio a Tulum* e *Il Viaggio di G. Mastorna, detto Fernet*.

In questo articolo mostrerò come, ancor più del neorealismo e della psicologia junghiana, la nona arte sia alla base dell'esperienza artistica di Fellini e del linguaggio del suo cinema. L'influenza del fumetto, infatti, può essere colta in tutta la sua opera non solo a livello iconografico, ma anche narrativo e stilistico.

## IL CORRIERE DEI PICCOLI

L'idea che i modelli culturali ed intellettuali di Federico Fellini non vadano ricercati nella storia del cinema ma nella cultura popolare del Novecento è condivisa da diversi scrittori, tra cui Peter Bondanella e Italo Calvino. Tuttavia, è Vincenzo Mol-

lica, giornalista e critico nonché amico del regista, a legittimare il restringimento del campo di indagine raccontando:

Quando, nel 1991, per il mio compleanno [Fellini n.d.A.] mi regalò tre annate del *Corriere dei Piccoli* (1928, 1929, 1930), che aveva fatto rilegare e sempre custodito, mi disse: «Se guardi bene in queste pagine troverai tutta la mia arte, tutto il mio cinema<sup>2</sup>».

Il *Corriere dei piccoli*, familiarmente noto come il *Corrierino*, era un supplemento domenicale illustrato del *Corriere della sera* destinato ai giovanissimi, dove, accanto alle tavole di artisti italiani, come Attilio Mussino e Antonio Rubino, trovavano spazio strips americane appositamente localizzate.

Dal punto di vista iconografico, esistono moltissimi punti di contatto, più o meno dichiarati, tra i personaggi dei fumetti del *Corrierino* e quelli dei film di Fellini. Per le atmosfere liberty di *Giulietta degli spiriti* (1965) ad esempio, Fellini dichiarò di essersi ispirato ad Antonio Rubino<sup>3</sup>, uno degli autori più rappresentativi della testata nonché padre di personaggi di successo come Quadratino, Pino e Pina, Lola e Lalla, e tanti altri ancora. Paola Pallottino<sup>4</sup> ha messo in evidenza come l'influenza di Rubino sia molto presente anche in *La Strada*. In primo luogo, i nomi dei protagonisti del film (Gelsomina e Zampanò) presentano delle forti assonanze con quelli di *Girellino e Zarappa*, una serie a fumetti di Antonio Rubino in ventisei episodi da una tavola a colori ciascuno. Pubblicata dal 18 maggio 1919 al 18 gennaio 1920, la serie racconta le avventure di due artisti di strada: Girellino, un bambino che indossa una maglietta a righe rosse e bianche, giaccone scuro, scarponi e a volte un cappello (la stessa iconica outfit di Gelsomina), e Zarappa, uno zingaro prepotente e brutale che non esita a percuotere il piccolo con il suo bastone (proprio come lo Zampanò del film). Oltre che nei nomi e nei comportamenti dei personaggi, il film di Fellini presenta delle similitudini con la serie di Rubino anche sul piano compositivo. In particolare, Pallottino individua 18 coppie di immagini congruenti. Per quanto riguarda il personaggio di Gelsomina, è interessante notare come Fellini non abbia mai negato le sue origini fumettistiche ma le abbia fatte risalire a un altro personaggio, più famoso e di qualche anno più grande di Girellino: *The Happy Hooligan* di Frederick Burr Oppen, noto ai lettori del *Corrierino* con il nome di *Fortunello*<sup>5</sup>. Non si può escludere che lo stesso Rubino lo abbia preso a modello per Girellino. Charlie Chaplin in persona aveva ammesso di essersi ispirato per il suo Vagabondo a questo clochard apparso nel 1900 sui giornali di William Randolph Hearst.

È, invece, lo stesso Fellini a definire il suo episodio di *Boccaccio '70 – Le tentazioni del Dottor Antonio* (1962) «una storiellina per il *Corriere dei Piccoli*»<sup>6</sup> poichè ricorda molto *Piercloruro de Lambicchi* di Giovanni Manca. Il protagonista della serie è l'eccentrico e maldestro inventore dell'Arcivernice, una pittura trasparente capace di dare vita ai personaggi ritratti su libri, cartelloni pubblicitari e quadri con cui entra in contatto. Proprio come un personaggio del fumetto di Manca venuto a contatto con l'Arcivernice, nel film di Fellini una gigantesca Anita Ekberg esce dal cartellone pubblicitario che la ritraeva per perseguitare il bigotto personaggio di Pepino De Filippo.

Un altro omaggio di Fellini ai personaggi del *Corrierino* è quello tributato nella sequenza iniziale de' *I clown* (1970) a *Little Nemo in Slumberland* di Winsor McCay<sup>7</sup>. Nemo è un bambino di otto anni che quando sogna viene trasportato in un mondo magico, popolato da clown e altre curiose creature – difficile immaginare qualcosa di più congeniale all'immaginario di Federico Fellini. Del resto, come ha dichiarato il Maestro: «E Spielberg, Lucas, io, non ci consideriamo forse tutti debitori, non rendiamo spesso e volentieri un festoso omaggio in tanti nostri film a *Little Nemo* di Winsor McCay?<sup>8</sup>». Si potrebbe continuare a lungo ad elencare tutti i fumetti che hanno segnato l'infanzia del regista e ne hanno influenzato l'arte. Come racconta Fellini:

Ho amato i fumetti degli anni d'oro: *Jiggs e Maggie* di Gerge McManus, *Arcibaldo e Peironilla* nella versione italiana, i *Katzenjammer Kids* di Ruldoph Dirks, i nostri *Bibi e Bibò*, il *Felix the Cat* di Pat Sullivan, *Popeye* di Segar. Questa, a mio parere, era la grande letteratura americana: una gloriosa serie di geniali disegnatori e di straordinari narratori, creatori di tipi capaci di suscitare ancora emozioni. [...] Se ho fatto cinema lo devo alle strips. Nei miei film si ritrovano certe figurazioni, certe prospettive, certi personaggi di clownesca caricatura<sup>9</sup>.

A questo punto è doveroso sottolineare che l'influenza iconografica dei fumetti nel cinema di Fellini non si limita a quelli pubblicati sul *Corrierino* ma include altre pubblicazioni che spaziano da *Flash Gordon* di Alex Raymond a *Mandrake* di Lee Falk passando per le caricature di Nino Za. Sono tanti gli autori e i personaggi riconducibili alla nona arte di cui troviamo omaggi o citazioni nell'opera di Fellini o che ne hanno influenzato il modo di fare cinema. Tale influenza si estende dal piano iconografico fino alle radici del linguaggio e dello stile del regista. In particolare, ricorrendo a **inquadrature fisse, stilizzate e limitando i movimenti di macchina**, il regista evoca i fumetti della sua infanzia, come dichiara in questa intervista:

In alcuni miei film, non i primi, ho tenuto presente lo stile, l'atmosfera, la dinamica bloccata nella rigidità, tipici del fumetto. *Amarcord*, per esempio, non è solo un omaggio all'infanzia, ma anche al mondo dei fumetti: è un film stilizzato, con inquadrature fisse, pochi movimenti di macchina<sup>10</sup>.

In un'altra intervista, Fellini sottolinea come questo tipo di impostazione registica non sia riscontrabile solo in *Amarcord* ma si sia andata radicando sempre di più nel suo cinema, trasformando in vignette le sue inquadrature:

col passare del tempo, sono andato verso un modo di fare cinema in cui la visione resta racchiusa nella singola inquadratura, anche dentro la più turbolenta, la più tempestosa, la più barocca, la più esplosiva<sup>11</sup>.

L'influenza delle strip si riflette anche **nell'andamento episodico dei film** di Fellini, di cui *Roma* (1972) è il massimo esempio. Come sottolinea Bondanella:

L'intera carriera cinematografica di Fellini può essere vista come un progressivo allontanamento, lento ma costante, da una concezione della struttura narrativa come chiusura, in direzione di un andamento del film aperto, episodico, e talvolta, quasi privo di intreccio<sup>12</sup>.

La fascinazione che Fellini prova per gli aspetti narrativi della nona arte non si limita alla struttura episodica ma include un elemento fondamentale, quanto spesso sottovalutato: **la peculiare interattività che questo mezzo offre al lettore:**

Mi affascinava il modo, tipico del fumetto, di inquadrare le immagini in una cornice, la sua **scansione narrativa**, il salto di immagine da un quadretto all'altro, **l'affidare al lettore il compito di colmare i vuoti**, di rendere dinamica la staticità<sup>13</sup>.

È proprio la possibilità che il fumetto offre ai suoi lettori di personalizzare la propria esperienza di lettura colmando i vuoti a renderlo un «medium interattivo ante-litteram». Nel cinema di Fellini si possono rintracciare diversi tentativi di sfruttare questo meccanismo sul grande schermo. Il più eclatante è rappresentato da *Le notti di Cabiria*, dove lo spettatore è chiamato a colmare un vuoto importante: il finale. Attraverso la propria interpretazione delle inquadrature e degli sguardi di Cabiria, il pubblico sceglie la propria verità su quello che sarà il destino del personaggio<sup>14</sup>. Non è l'unica occasione in cui l'attenzione di Fellini si sofferma più su chi guarda che non su chi agisce, al punto che si potrebbe convenire con Calvino quando afferma a proposito dell'opera del Maestro: «il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita<sup>15</sup>».

Tornando al *Corrierino*, sfogliando le pagine degli albi degli anni Venti, il primo elemento che salta agli occhi è l'assenza di fumetti come li conosciamo oggi. Al posto dei caratteristici balloons posti all'interno delle vignette, troviamo didascalie contenenti ottonari in rima baciata sotto le immagini. Questa scelta non inficiava tanto i prodotti italiani, così concepiti fin dall'origine e destinati a un pubblico di minorenni, quanto quelli importati, ad esempio dagli Stati Uniti, poiché, più che un adattamento, subivano uno stravolgimento. Quest'ultimi, infatti, erano stati creati per il pubblico dei quotidiani e, in origine, presentavano spesso balloons con testi sgrammaticati dal tono colloquiale. Calvino spiega:

il versificatore non aveva la minima idea di quello che poteva essere scritto nei balloons dell'originale, perché non capiva l'inglese o perché lavorava su cartoons già ridisegnati e resi muti. [...] io preferivo ignorare le righe scritte e continuare nella mia occupazione favorita di fantasticare *dentro* le figure e la loro successione<sup>16</sup>.

La violenta separazione tra l'immagine e le parole a cui erano sottoposte le strips americane – in cui, non solo le parole erano incorporate nell'immagine, ma erano tutt'uno con essa – ha dimostrato al giovane Fellini come la forza delle immagini fosse in grado di sopperire anche alla debolezza di testi posticci<sup>17</sup>. Potrebbe essere stata una simile considerazione ad aver indotto il regista a concentrarsi sulle imma-

gini, relegando la parola a un ruolo secondario. Mentre il canale audio dei suoi film, infatti, poteva essere manipolato facilmente da adattatori e doppiatori, le immagini sarebbero rimaste le stesse anche dopo il peggiore dei doppiaggi possibili. Dunque, anche il rifiuto di Fellini per la **presa diretta** e la sua «**elasticità**» **nei confronti dei dialoghi** possono essere letti attraverso questa lente:

I dialoghi non sono importanti per me. La funzione del dialogo è solo d'informazione. [...] Penso che al cinema sia molto meglio usare altri elementi come l'illuminazione, gli oggetti, l'ambientazione in cui si svolge l'azione, che sono molto più espressivi di pagine e pagine di dialogo. L'effetto sonoro dovrebbe mirare a enfatizzare l'immagine. Io stesso lavoro la colonna sonora, dopo aver girato il film. I suoni che vuoi ottenere sono molto migliori quando lavori nello studio di mixaggio, con artifici e rigging, rispetto a quando lavori con i suoni della presa diretta. Tutti i miei film, anche i primi, sono stati doppiati. [...] Stessa cosa per i dialoghi. Li introduco nel film dopo le riprese. L'attore recita meglio così, senza dover ricordare un testo. Soprattutto perché spesso uso persone che non sono attori e per farli risultare naturali, faccio dire loro quello che di solito dicono nella vita di tutti i giorni [...] Mi capita di fargli recitare preghiere, liste di numeri. Sistemo tutto al missaggio<sup>18</sup>. (traduzione mia)

Questa visione del prodotto audiovisivo trova ulteriore conferma e traduzione concreta nella predilezione di Fellini per le **ricostruzioni negli studi di Cinecittà**:

Mi sembra che lo studio sia il luogo in cui l'immagine che abbiamo visto con gli occhi dell'immaginazione possa essere realizzata controllando tutto, esattamente come fa un pittore su una tela con il suo pennello. Accosta i colori, i toni, prende in considerazione la lontananza, le trasparenze, i punti di vista. Allo stesso modo, i set possono essere costruiti in modo più rigoroso, più pertinente a ciò che si vuole. Poiché l'espressione cinematografica è davvero un artificio, una finzione, è normale che tendiamo a realizzare tutti i film in studio. Artificio e finzione raggiungono più precisione, più verosimiglianza, più fedeltà all'immagine fantastica che si ha nella propria testa<sup>19</sup>.

Non è un caso che in questo estratto Fellini citi la figura del pittore. Da disegnatore, Fellini vuole esercitare il controllo totale sull'immagine. E proprio come un disegnatore umoristico, ritiene che la bellezza di un'immagine non sia tanto nella sua aderenza alla realtà quanto nella sua capacità di riflettere la personale visione dell'autore.

## IL MARC'AURELIO

In Italia, le leggi che regolavano la censura, introdotte nel 1925, avevano prodotto uno stato di torpore in molte riviste, costrette ad abbandonare la satira politica e a limitarsi a una blanda critica dei costumi. È in questo difficile scenario che il *Marc'Aurelio* riuscì ad affermarsi, raggiungendo una tiratura di mezzo milione di copie tra il '35 e il '36 – cifra importante se si considera il tasso di analfabetismo vigente

nel nostro Paese all'epoca<sup>20</sup>. Qual era il segreto del suo successo? Secondo Enrico Gianeri (GEC) il *Marc'Aurelio* offriva ai suoi lettori «una satira nuova, intelligente, fatta più di sottintesi e di tiri indiretti che di cose espresse. Un giornale da leggerci tra le righe<sup>21</sup>». Federico Fellini, che iniziò a collaborare con la rivista nel 1939, lo ricorda così:

Era un settimanale molto popolare, anche un po' fastidioso per il regime fascista. Non una vera e propria fronda, ma una sottile contestazione. Ricordo che ogni settimana il direttore veniva convocato al Minculpop e, quando tornava, ci chiamava tutti a rapporto, leggendoci i commenti raccolti: una cosa era dispiaciuta a Starace, un'altra a Pavolini, un'altra ancora aveva fatto addirittura incazzare il Duce. E noi, lì in piedi, che non si capiva se saremmo stati licenziati o peggio<sup>22</sup>.

Se il *Corriere dei piccoli* aveva stimolato la propensione naturale di Fellini a cogliere «gli aspetti buffi delle persone»<sup>23</sup> e aveva avuto il merito «**di irrobustire l'immaginazione** e di favorire un **discorso critico verso gli adulti** con l'aiuto dello scherzo e dell'ironia»<sup>24</sup> è il *Marc'Aurelio* a offrire a Fellini la possibilità di dimostrare le sue capacità a un ampio pubblico, fungendo da trampolino di lancio per la sua carriera cinematografica. Secondo Stefano Vanzina, alias Steno:

Tutto il cinema del dopoguerra si può dire abbia due radici. Il cinema che chiameremo serio: la rivista *Cinema* di Vittorio Mussolini, e quello comico, ci metto naturalmente la commedia all'italiana, il *Marc'Aurelio*.[...] In poche parole si può dire che lì è nato il neorealismo più il cinema di Antonioni, mentre al *Marc'Aurelio* è nata la commedia all'italiana più il cinema di Fellini<sup>25</sup>.

Sotto alcuni aspetti, il *Marc'Aurelio* rappresentò per la commedia all'italiana quello che *Cahiers du cinéma* fu per la *nouvelle vague*: una fucina di talenti, dove attraverso l'incontro e lo scambio di idee nasceva un nuovo modo di fare cinema – in opposizione rispettivamente al cinema dei telefoni bianchi e al *cinéma de papa*. Oltre a Steno e Fellini, tra i collaboratori della rivista, spiccano i nomi di Scola, Monicelli, Age, Scarpelli, Zavattini, Zapponi, Castellano, Pipolo, Magni e si potrebbe continuare a lungo. Attori di varietà e produttori di cinema si rivolgevano ai redattori-sceneggiatori della rivista per ottenere battute, testi e sceneggiature per i loro spettacoli. In particolare, Fellini si trovò spesso a scrivere battute per Aldo Fabrizi, attore con il quale instaurò un rapporto di amicizia che si sarebbe rivelato molto utile negli anni a venire. Nel 1944, infatti, Roberto Rossellini entrò nel *Funny Face Shop*<sup>26</sup>, il negozio di caricature che Fellini aveva aperto dopo la liberazione di Roma, proprio per chiedergli di convincere Fabrizi ad accettare il ruolo del prete in quel film che sarebbe diventato *Roma città aperta*. In cambio, Rossellini gli avrebbe permesso di collaborare alla sceneggiatura. Come tutti sapete, Fellini ci riuscì e ottenne la sua prima nomination all'Oscar proprio grazie alla sceneggiatura co-firmata di questa pietra miliare del neorealismo. Dato il successo riscosso, da allora non dovette più

disegnare per vivere ma continuò a farlo per piacere, per visualizzare i suoi film, per annotare i suoi sogni o per comunicare in modo più efficace con i propri collaboratori. **Si potrebbe anche arrivare ad affermare che, da regista, Fellini portò il fumetto al cinema.** Per dare il necessario supporto a questa affermazione, si potrebbe iniziare prendendo in esame i personaggi dei suoi film che presentano spesso tratti caricaturali evidenti o richiamano le sue vignette, popolate da artisti del circo, del varietà, famiglie numerose, coppie di innamorati, sedicenti latin lover e, naturalmente, «dall'italiano medio». Gli anni al *Marc'Aurelio* permisero, infatti, a Fellini di allenare la sua abilità nel cogliere, con pochi tratti precisi, personaggi, situazioni ed epoche e di restituirli filtrati dalla sua peculiare visione del mondo. «Ci ha capiti e raccontati – noi italiani – come nessun altro artista<sup>27</sup>» affermò Goffredo Fofi, riconoscendo a Fellini la capacità di offrire attraverso i suoi film una lettura antropologica degli italiani. Sulla stessa linea, Michel Chion scrisse su *Cahiers du cinéma*: «Fellini ha la capacità di cogliere le epoche, non solo perché è dotato di antenne incredibilmente sensibili allo spirito del tempo ma anche di vero genio per restituirle artisticamente<sup>28</sup>. (traduzione mia). Tali capacità non possono che essere direttamente collegate alla sua esperienza di disegnatore umoristico. Neanche la sequenza più visionaria del cinema di Fellini, infatti, sfugge a un certo radicamento nel reale e nell'attualità, tipico dell'umorista. Fellini sembra essere dello stesso avviso quando afferma:

D'altronde, la mia origine gloriosissima di fumettaro, di disegnatore di strip, di cartoons, del glorioso *Marc'Aurelio*, non solo non la rinnego a parole, ma mi pare che nei miei film, continuamente ci siano situazioni collegate a quel tipo di esperienza<sup>29</sup>.

O ancora:

A me pare di avere fatto dei film anche comici. *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni* non erano dei film comici? E *La città delle donne* non era un film comico? Come anche *8 1/2*, del resto. Dipende dal senso che si dà al comico. Comico nel senso della commedia, cioè del dramma comune, umano, umoristico, risibile, addirittura buffonesco, vissuto senza coturni ai piedi. Film che raccontano illusioni di personaggi smontati e smagati da una realtà imprevedibile<sup>30</sup>.

A questo punto occorre fare una breve digressione sul particolare tipo di umorismo, al tempo stesso **popolare e sofisticato**, che caratterizzava le pubblicazioni del *Marc'Aurelio* e che si può ritrovare anche nel cinema di Fellini. Da un lato la rivista presentava un umorismo immediato, quotidiano, a tratti triviale, fortemente radicato nel reale. Dall'altro un umorismo d'evasione, sentimentale e poetico, al limite del surrealismo, spesso assurdo e paradossale ma mai volgare. Come spiega Calvino:

il rapporto del Fellini regista non è solo con la zona dell'umorismo poetico», «crepuscolare», «angelico», entro la quale egli si era situato con le sue vignette e i testi giovanili, ma anche con l'aspetto più plebeo e romanesco che caratterizzava altri dise-

gnatori del *Marc'Aurelio*, per esempio Attalo, il quale rappresentava la società contemporanea con una sgradevolezza e una voluta volgarità, con un tratto d'inchiostro così sgarbato e quasi sguaiato da escludere ogni illusione consolatoria<sup>31</sup>

Pasolini, invece, individuava «nell'inesauribile capacità d'amore<sup>32</sup>» l'elemento che distingueva lo sguardo di Fellini da quello degli altri registi. Lo sguardo di Fellini, in effetti, è sempre complice, mai giudicante. Anche in questa caratteristica, però, è possibile trovare il segno lasciato dall'esperienza del regista al *Marc'Aurelio*, come nota Angelo Olivieri:

[Fellini] non ha lo spirito caustico della satira così come non ha lo spirito polemico della denuncia: egli si innesta nel filone classico dell'umorismo pone soprattutto una **partecipazione appassionata a tutti i sentimenti dei personaggi**, con cui soffre e gioisce<sup>33</sup>.

Nel suo cinema, l'oggetto del riso non è mai diverso da chi ride. Attraverso la risata, Fellini non vuole affermare la sua superiorità né offrire una valvola di sfogo (*relief*) ma mira ad abbassare le difese del pubblico per permettergli di (ri)-conoscersi meglio in quello che vede, così da prendere coscienza delle proprie illusioni/incongruenze e liberarsene. Secondo Fellini, infatti: «Il cinema è l'arte in cui l'uomo si riconosce nel modo più immediato: è uno specchio in cui dovremmo avere il coraggio di scoprire la nostra anima<sup>34</sup>». Il regista torna spesso su questa idea, approfondendola:

Ciò che mi sta più a cuore è la libertà dell'uomo, la liberazione dell'individuo dalla ragnatela di convenzioni morali e sociali nelle quali crede, o meglio nelle quali pensa di credere, e che in realtà lo serrano, lo limitano e lo rendono ristretto, più piccolo, talvolta addirittura peggiore di quello che è<sup>35</sup>.

Proprio come un umorista, dunque, Fellini restituisce attraverso i suoi film una realtà caricaturale, foriera di verità che non potrebbero essere colte altrimenti. Purtroppo, però, nel corso della sua carriera non tutti hanno dato prova di apprezzare il suo senso dell'umorismo. Addirittura, ancora oggi, per alcuni, risulta difficile cogliere il ruolo di «decostruttore di miti e parodista<sup>36</sup>», giocato da Fellini. Un esempio emblematico è rappresentato dalle accuse di maschilismo mosse contro di lui all'uscita de *La città delle donne*. Fellini cercò di difendersi spiegando di aver fatto satira del maschio italiano:

Racconto storie in cui le figure principali sono maschili: spiego come un italiano un po' ridicolo e immaturo vede la «donna». O la vede idealmente, come la Vergine Maria, come Beatrice di Dante, oppure come un'antropofaga, voluttuosa, dedita all'incesto.<sup>37</sup>

Benché, come nota il critico Paul Bonitzer, «Snaporaz [Nda. il protagonista del film] è esplicitamente rappresentato come un idiota, nello stesso modo in cui [...] Casanova era uno *stronzo* [Nda. in italiano nel testo]<sup>38</sup>», le femministe insorsero contro

il regista per l'immagine che aveva dato di loro e non fu facile per lui liberarsi dell'etichetta di maschilista fallocrate che gli attribuirono<sup>39</sup>. Oltre che nella mancanza di senso dell'umorismo, l'origine di tale equivoco potrebbe essere rintracciata nell'incapacità di capire (e accettare) che il cinema di Fellini affondi le proprie radici nel fumetto e che la rappresentazione umoristica e caricaturale ne costituisca l'essenza profonda. Proprio come il *Marc'Aurelio*, il cinema di Fellini è «intelligente, fatto più di sottintesi e di tiri indiretti che di cose espresse. [...] da leggersi tra le righe». Come spiega Calvino:

La forza dell'immagine nei film di Fellini, così difficile da definire perché non si inquadra nei codici di nessuna cultura figurativa, ha le sue radici nell'aggressività ridondante e disarmonica della grafica giornalistica. Quella aggressività capace di imporre in tutto il mondo *cartoons* e *strips* che quanto più appaiono marcati da una stilizzazione individuale, tanto più risultano comunicativi a livello di massa. [...] Quello che è stato tante volte definito come il barocchismo di Fellini sta nel suo costante forzare l'immagine fotografica nella direzione che dal caricaturale porta al visionario. Ma sempre avendo in mente una rappresentazione ben precisa come punto di partenza che deve trovare la sua forma più comunicativa ed espressiva. E questo per noi della sua generazione è particolarmente evidente nelle immagini del fascismo, che in Fellini, per quanto grottesca sia la caricatura, hanno sempre un sapore di verità. In Fellini, per quanto grottesca sia la caricatura, ha sempre un sapore di verità<sup>40</sup>

Spero che questo articolo contribuisca a mettere in luce il legame profondo che unisce il cinema di Fellini alla nona arte e a stimolare ulteriormente l'interesse per i fumetti e per la grafica giornalistica, soprattutto in relazione al cinema. Benché grandi passi siano stati fatti in questa direzione, c'è ancora una lunga strada da percorrere.

## NOTE

<sup>1</sup> F. Fellini, M. Manara, *Viaggio a Tulum*, Edizioni Di, Castiglione del Lago 2000, p.128.

<sup>2</sup> F. Fellini, *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano 2007, p.563.

<sup>3</sup> P. Pallottino, *Una conversazione con Federico Fellini*, in *La matita di zucchero*. Antonio Rubino, Cappelli, Bologna 1978, p. 13.

<sup>4</sup> P. Pallottino, *Fellini e il Corriere dei Piccoli. Ipotesi sulla genesi, non solo iconografica*, de *La Strada*, In: Federico Fellini da Rimini a Roma 1937–1947, Pietroneno Capitani, Rimini 2008, pp. 71–76.

<sup>5</sup> F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 2010, p.124.

<sup>6</sup> T. Kezich, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 223.

<sup>7</sup> O. del Buono, *Da Fortunello a Giudizio, passando per Little Nemo*, In R. Renzi, *I Clown*, Cappelli, Bologna 1988.

<sup>8</sup> F. Fellini, M. Manara, cit., pp.136–137.

<sup>9</sup> L. Lipperini, *La nonna bisbetica di Mafalda*, La Repubblica online, 28.10.1992 <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/10/28/la-nonna-bisbetica-di-mafalda.html> consultato il 21.09.2020.

- <sup>10</sup> R. Pallavicini, Intervista a Federico Fellini, *Fumettologica*, 2013. <http://www.fumettologica.it/2013/10/intervista-a-federico-fellini/> (Consultato il 20.09.2020)
- <sup>11</sup> F. Fellini, M. Manara, cit., pp.128–129.
- <sup>12</sup> P. Bondanella, *Il Cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, p.33.
- <sup>13</sup> R. Pallavicini, cit.
- <sup>14</sup> J. Gili, *Federico Fellini*. Positif, Parigi 2009, p. 190. «I miei film danno al pubblico una responsabilità molto specifica ... Ad esempio, dovrà decidere quale sarà la fine delle notti di Cabiria» Il cinema interattivo già! «Il destino di Cabiria è nelle mani di ciascuno di noi». (traduzione mia)
- <sup>15</sup> I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 2010, p. XXIV.
- <sup>16</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2002, p.105.
- <sup>17</sup> F. Fellini, *Propos*, Buchet /Chastel, Parigi 1980, p.166.
- <sup>18</sup> R. Borderie, H. Ronse, J. Roudaut *Entretien avec Federico Fellini*. Cahiers du Cinéma n° 229. pp. 52–53. Parigi 1971, p.53.
- <sup>19</sup> Gili, cit. p.294–297. (Traduzione mia).
- <sup>20</sup> Gili, cit. p.144.
- <sup>21</sup> A. Olivieri, *L'Imperatore in platea*, Dedalo, Bari 1986. p.23.
- <sup>22</sup> Pallavicini, cit.
- <sup>23</sup> Pallavicini, cit.
- <sup>24</sup> Pallavicini, cit.
- <sup>25</sup> Olivieri, cit., p.10.
- <sup>26</sup> Kezich, cit., pp.80–81.
- <sup>27</sup> P. Di Paolo, *Ci ha raccontati come nessuno. Federico Fellini visto dagli scrittori*, Empiria, Roma 2013, p. 36.
- <sup>28</sup> M. Chion, 1985, Cahiers du Cinéma n° 380, Parigi 1986, pp. 16.
- <sup>29</sup> Olivieri, cit., p.64.
- <sup>30</sup> Citazione da un'intervista di Gian Luigi Rondi, Il Tempo 1982 disponibile su: [https://www.archiportale.com/news/2018/03/architettura/riapre-il-cinema-fulgor-di-rimini-ed-%C3%A8-subito-amarcord\\_62972\\_3.html](https://www.archiportale.com/news/2018/03/architettura/riapre-il-cinema-fulgor-di-rimini-ed-%C3%A8-subito-amarcord_62972_3.html). (Consultato il 20.09.2020)
- <sup>31</sup> Calvino, cit, pp. XXI–XXII.
- <sup>32</sup> Bondanella cit., p.160.
- <sup>33</sup> Olivieri, cit., p.66.
- <sup>34</sup> G. Agel, *Les chemins de Fellini*. Collection 7e Art, Edition du Cerf, Parigi 1956, pp.93–95. (traduzione mia)
- <sup>35</sup> Bondanella, cit., p.281.
- <sup>36</sup> E. Morreale, *Sans Lendemain, L'impossible héritage de Fellini en Italie*. Cahiers du Cinéma n° 649. Parigi 2009, p.66.
- <sup>37</sup> F. Burke 1996, *Fellini's films*, Twyne Publishers, New York 1996, pp. 322–323.
- <sup>38</sup> P. Bonitzer, *La cité de femmes*. Cahiers du Cinéma n° 314, Parigi 1980, p. 478. (traduzione mia)
- <sup>39</sup> Cfr. *Il Misogino* in L. Nuti, *Mitologia Fellini*, 2020 – <https://www.amazon.it/Mitologia-Fellini-scoperta-Federico-cinema-ebook/dp/B083QCSYTD> (Consultato il 21.09.2020)
- <sup>40</sup> Calvino, cit, pp. XXI–XXII.