

The Someday Funnies: Fellini fumettista tra sogno e memoria

Laura Nuti

Università per Stranieri di Perugia

“L'unico realista è il visionario”
Federico Fellini

Abstract

All'inizio degli anni Settanta, la rivista *Rolling Stone USA* commissionò a Federico Fellini alcune tavole per l'inserito a fumetti *The Someday Funnies*. L'obiettivo era quello di raccontare il decennio che si era appena concluso attraverso le strisce di mostri sacri del fumetto - come Moebius, Jack Kirby e i fondatori di MAD Harvey Kuertzman e Wallace Wood - e personalità provenienti da altri ambiti come il musicista Frank Zappa e gli scrittori William Burroughs e Tom Wolfe. Per l'occasione, il maestro riminese scelse di raccontare un sogno che aveva fatto dieci anni prima e di cui si trova traccia anche nel suo *Libro dei Sogni*, una sorta di diario onirico che il regista iniziò a scrivere su consiglio del suo psicologo Ernst Bernhard. Fu proprio grazie a quest'ultimo che Fellini iniziò ad interessarsi alle teorie di Jung e all'interpretazione dei sogni: elementi che svolsero un ruolo fondamentale nella nascita di *Otto e mezzo* (1963) e nei successivi sviluppi della poetica dell'autore. Come scrive Tullio Kezich nella sua celebre biografia del Maestro: «L'inaugurazione del Libro dei sogni che si colloca tra *La dolce vita* e *Otto e mezzo* segna una svolta decisiva nel cinema felliniano, che da qui in avanti diventa prevalentemente onirico. [...] Da questo momento in poi si può dire che per Fellini la vita è sogno». (Kezich, 222). Non è quindi un caso se Fellini scelse un sogno che Bernhard aveva definito “importante” per raccontare i suoi anni Sessanta e non è nemmeno un caso se la sua opera a fumetti più famosa, *Viaggio a Tulum*, illustrata da Milo Manara, racconta il viaggio in Messico di Fellini per incontrare Carlos Castaneda, uno scrittore che negli anni Settanta si dedicò molto al tema del sogno raccontando lo sciamanesimo mesoamericano da un punto di vista inedito. A partire dall'analisi dalle strisce realizzate per *The Someday Funnies* sarà trattato lo sviluppo dei temi di memoria e di sogno nella poetica dell'artista e lo stretto rapporto tra cinema e fumetto nell'opera di Fellini dagli anni Quaranta agli anni Novanta.

Keywords: cinema, fumetti, memoria, sogno, Fellini

1. Storia dell'opera

The Someday Funnies: a Comic History of the 1960s è il titolo di un libro pubblicato da Abrams ComicArts nell'autunno del 2011 e curato da Michel Choquette, un umorista reso famoso dalla rivista *National Lampoon* negli anni Settanta. Il volume raccoglie 129 strisce di 169 artisti provenienti da tutto il mondo tra cui spiccano non solo esponenti del mondo del fumetto - come Jack Kirby, Art Spiegelman, Moebius o Crepax - ma anche musicisti - come Frank Zappa e Pete Townshend - scrittori - come William Burroughs e Tom Wolfe - e cineasti - come Patrice Leconte e Federico Fellini. Si tratta di un'opera colossale, unica nel suo genere e con una storia editoriale alquanto travagliata.

Il progetto nacque nel 1970, quando Jann Wenner, direttore della rivista *Rolling Stone*, commissionò a Michel Choquette un supplemento di una ventina di pagine che raccontasse la tumultuosa decade appena passata. Come nei *Sunday Funnies*, gli speciali domenicali dedicati ai fumetti, molto diffusi in America agli inizi del XX secolo, ogni autore avrebbe avuto a dispo-

sizione una tavola per dire la sua sulla scena politica e musicale degli anni Sessanta. Per selezionare contributi significativi, Choquette viaggiò tra Stati Uniti ed Europa e incontrò i protagonisti della scena culturale di quegli anni che - salvo rarissime eccezioni - accettarono di buon grado la sua proposta. Ciò che il nostro umorista si ritrovò per le mani era molto di più di un semplice inserto e quando ne parlò con Wenner, questo si dimostrò entusiasta all'idea di farne un volume. I responsabili del marketing, però, non condividevano il loro entusiasmo. Non avevano la minima idea di come avrebbero potuto commercializzare un'opera così eclettica - che per giunta sarebbe stata molto costosa - e così bocciarono il progetto. Choquette non si arrese e passò i successivi otto anni a ricercare finanziatori privati che non trovò mai. Finito in bancarotta, fu costretto a chiudere il progetto in un cassetto. Nel 2009 venne contattato dall'accademico Bob Levin che aveva intenzione di scrivere un saggio sul triste destino toccato a *The Someday Funnies*. Choquette, che nel frattempo era diventato professore di sceneggiatura all'Università di Concordia in Canada, fornì a Levin tutto il materiale di cui aveva bisogno e, fortunatamente, il saggio apparso su *The Comics Journal* risvegliò l'interesse di diversi editori tra cui quello della casa editrice Abrams che portò *The Sunday Funnies* nelle librerie statunitensi nel 2011.

2. Il contributo di Federico Fellini

«Fare un fumetto è come fare un film: stesso procedimento, stessa impostazione. La differenza è nella fissità, in quella immobilità delle farfalle trafitte da uno spillone» (Fellini, Manara 1990, p.131)

I Beatles, l'allunaggio, la morte di Kennedy, sono solo alcuni degli eventi e delle persone che hanno contribuito a rendere gli anni Sessanta una decade destinata a lasciare un segno profondo nell'immaginario collettivo negli anni a venire. Fellini sceglie di parlare di quel periodo in modo estremamente personale con una tavola intitolata *A dream I had ten years ago...* (Un sogno che ho fatto dieci anni fa...). Si tratta della rappresentazione a fumetti di un sogno in cui il regista, nominato direttore dell'aeroporto per aver salvato un aereo e i suoi passeggeri, si trova seduto dietro una scrivania a fianco di una prosperosa, gigantesca donna nuda a far fronte alla richiesta di ingresso di un uomo puzzolente, dai tratti orientali e senza passaporto. Il donnone è assolutamente contrario a farlo entrare e incita Fellini a cacciarlo via. Il regista non sa cosa fare. Farfuglia senza troppa convinzione che non ha l'autorità di lasciarlo passare ma l'orientale senza aprire bocca gli rimane davanti, composto e fiducioso.

so. Un campo lungo dell'aeroporto sotto un temporale chiude la tavola. Come in tutte le opere di Fellini manca la parola "FINE" ma il suo contributo termina proprio così.

A una prima lettura, la tavola mi ha lasciato piuttosto perplessa. Indubbiamente contiene elementi tipicamente felliniani come il sogno, il donnone e la rappresentazione del suo alter-ego, che ricorda Marcello Mastroianni. Ma che cosa c'entra questa tavola con gli anni Sessanta? Dal regista di *Otto e mezzo* (1963) ci si sarebbe aspettato di meglio, soprattutto alla luce della sua lunga esperienza come vignettista in alcune delle riviste umoristiche più importanti degli anni Trenta, come il *420* e il *Marc'Aurelio*. Forse il regista prese l'incarico sotto gamba? L'ipotesi sembra da escludere considerando l'amore di Fellini per i fumetti. La leggenda vuole che Fellini avesse sottratto tempo ai suoi film per realizzare questa tavola – che tra l'altro fu persa dal servizio postale e quindi fu costretto a rifare. Per il regista il sogno del direttore dell'aeroporto aveva un significato molto particolare ma, come vedremo nei paragrafi successivi, il grande pubblico avrebbe potuto capirlo solo molti anni dopo.

3. Il Libro dei sogni

Nel *Libro dei sogni* di Federico Fellini, viene descritto un sogno molto simile a quello raccontato nei *Someday Funnies*...

27-12-1960

In volo, dentro un piccolo aereo che scivola silenzioso in un cielo invernale. È sera, l'aereo è confortevole anche se molto rudimentale e noi (saremo tra tutte una decina di persone) stiamo bene insieme, allegri e fiduciosi. L'aereo è atterrato in una città del Nord Europa (Danimarca? Germania settentrionale?). Il cielo buio è carico di neve. Ci conducono in un vasto camerone dalle pareti di legno, ben riscaldato. Una signora (che mi sembra di conoscere) dall'aspetto giovanile, elegantemente vestita, mi dice di essere la mamma di una ragazza che ha lavorato in un mio film. Per compiacerla fingo di ricordare e la bella signora mi mostra un grosso album: è il diario che la figliola tiene scrupolosamente aggiornato, sulla copertina (o sulla prima pagina) c'è un motto augurale, una frase tolta dal contesto di una lettera che io avrei inviato alla ragazza, due righe scritte a macchina: il senso era quello di suggerire una specie di consiglio su come affrontare la vita. La frase era stata formata prendendo parole qua e là dalla mia lettera... Ora sono seduto dietro una scrivania, sono un pezzo grosso dell'aeroporto con funzioni di comando direttivo. Davanti a me in atteggiamento di dignitosa attesa c'è un viaggiatore dall'aspetto misterioso, di razza sconosciuta, che mi incute soggezione, timore e ribrezzo insieme. Chi è? Da dove viene? Cosa vuole da me? Il tipo dai tratti somatici mongolici potrebbe essere un emigrante, indubbiamente aspetta da me un permesso d'entrata, un visto. (Fellini 2007, p. 420) Il suo atteggiamento è quello di chi non dubita del proprio diritto e attende con fiducia. La dignità e la forza che emanavano da quel personaggio, miserabile e sudicio nell'aspetto esteriore, mi davano un senso di...[*foglio tagliato*]

Gli comunicavo che non mi era possibile farlo entrare. Di ciò io non ero veramente responsabile pur tuttavia ne sentivo ugualmente la colpa, ero vile, meschino... "Io non sono il vero capo dell'aeroporto" - dicevo arrossendo- "Non ho l'autorità di farla entrare..." ma sapevo che non ero completamente sincero, e avevo vergogna per questa viltà... L'orientale attendeva immobile, il volto chiuso, impenetrabile. Leale e minaccioso. Lo sconosciuto emanava una grande forza che mi intimidiva, mi spaventava come il richiamo inappellabile a qualcosa o qualcuno che non puoi discutere: tutte le obiezioni diventano frivole inutili...Il sogno finisce con un grande primo piano di questo volto misterioso". (Fellini 2007, pp. 559-560)

Il resoconto di questo sogno è su due fogli distinti: il secondo si conclude con un primo piano dell'orientale, molto simile alla penultima vignetta della tavola di *The Someday Funnies*; nel primo, invece, c'è l'immagine di Fellini seduto dietro la scrivania di fronte all'orientale (ma senza il donnone). A pennarello, sopra la figura dell'orientale troviamo un disegno del Tao seguito dalla scritta «*Il segno del TAO*» e dalla nota «Bernhard mi disse: "Il giorno in cui lei realizzerà questa figura che le sta dinnanzi sarà un giorno straordinario"».

4. Ernst Bernhard

Ernst Bernhard era un medico tedesco, allievo di Jung, giunto a Roma nel 1936. A partire dall'inizio degli anni Sessanta – dopo l'uscita de *La dolce vita* - Fellini andava ad incontrarlo nel suo studio di Via Gregoriana a Roma almeno tre volte a settimana. Fu Bernhard a spingere Fellini a tenere un diario dei sogni e come sintetizzato magnificamente da Kezich:

L'inaugurazione del *Libro dei sogni* che si colloca tra *La dolce vita* e *Otto e mezzo* segna una svolta decisiva nel cinema felliniano, che da qui in avanti diventa prevalentemente onirico. È come se il regista si congedasse dalla realtà, traendole estreme conseguenze del taglio del cordone ombelicale con il luogo di nascita, la famiglia, l'adolescenza e ogni altro aspetto del suo originario contesto storico e sociale [...] All'inizio degli anni Sessanta, Fellini ha esaurito questi discorsi, chiuse le pendenze e pagato il residuo debito alla libera università del neorealismo, di cui ormai ha superato ottica e insegnamenti per entrare in una dimensione più vasta, labile e sfuggente. Da questo momento in poi si può dire che per Fellini la vita è sogno. (Kezich, p. 222)

Fellini era perfettamente cosciente del debito che aveva verso il suo mentore, tanto è vero che nello stesso *Libro dei sogni*, troviamo accanto a un articolo che riporta la notizia della morte del medico (avvenuta il 29 giugno del 1965) anche questo accorato saluto del regista:

Ti debbo moltissimo della mia vita. Ti debbo la possibilità di continuare a vivere con momenti di gioia. Ti debbo la scoperta di una nuova dimensione di un nuovo senso

di tutto, di una nuova religiosità... Grazie per sempre amico fraterno, mio vero padre. Aiutaci ancora spirito limpido, beato. Pace alla tua anima buona. Ricordati di noi, ti vogliamo tutti un bene dell'anima. Addio, addio amico del cuore, santo uomo vero. (Fellini 2007, p. 497)

Oltre che spingere Fellini a scrivere il *Libro dei sogni*, Bernhard aveva trasmesso a Fellini anche l'interesse per i *I Ching* e per le teorie di Jung. In *Fare un Film*, Fellini confessa di ammirare profondamente Jung per

«aver saputo trovare un punto d'incontro tra scienza e magia, tra razionalità e fantasia: il consentirci di attraversare la vita abbandonandosi alla seduzione del mistero con il conforto di saperlo assimilabile alla ragione» (Fellini 1980, 92).

Tuttavia, quello che era arrivato a Fellini di Jung attraverso Bernhard discostava un po' dall'ortodossia junghiana, come fa notare Hélène Erba-Tissot, un'allevia di Bernhard che curò l'edizione del suo libro *Mitobiografia*:

Tuttavia non possiamo tacerla, poiché vi è qui tra Bernhard e Jung una differenza piuttosto rilevante. Bernhard, fedele alla sua tradizione hassidica che sentiva viva in sé, fedele anche alle numerose esperienze di sincronicità che faceva quasi ogni giorno, si sentiva guidato da un Dio che sa, un Dio d'amore, e si abbandonava a lui con fede assoluta. [...] È perciò che l'incarnazione della totalità dell'inconscio collettivo si presenta per Bernhard sotto un aspetto meno cupo che per Jung: si tratta di vivere tutti gli strati del nostro essere – dell'uomo o dell'umanità – rendendoci conto che la vita intera è penetrata dallo spirito di Dio. (Bernhard 1969, p. 37).

5. Fellini dopo Bernhard

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, una tappa importante per Fellini è rappresentata dall'incontro con i libri di Carlos Castaneda, un antropologo che racconta il suo percorso di iniziazione allo sciamanesimo mesoamericano sotto la guida di Don Juan Matus, un indiano yaqui del nord del Messico. In tale percorso, il sogno riveste un ruolo fondamentale, come dice lo stesso sciamano in questo estratto da *L'arte di sognare*:

Don Juan sosteneva che il nostro mondo, da noi ritenuto unico e assoluto, non era che un componente di un insieme di mondi consecutivi, disposti come gli strati di una cipolla. Asseriva che, nonostante la nostra condizione dal punto di vista dell'energia ci consentisse di percepire solo il nostro mondo, noi avevamo tuttavia la capacità di penetrare in quegli altri; e si trattava di mondi reali, unici, assoluti e coinvolgenti quanto il nostro. (Castaneda 1993, p. 8)

Il Sognare rappresenta per Don Juan uno dei modi per viaggiare attraverso questi mondi: «un varco

verso l'infinito» (Castaneda 1993, p. 9) e, in fondo, è come se Fellini lo avesse sempre saputo. Kezich ci informa che fin da bambino, il Maestro aspettava con ansia il momento di andare a dormire proprio per assistere allo spettacolo dei suoi sogni. Ci dice anche che Fellini era un accanito lettore del fumetto *Little Nemo* di Winsor McCay – pubblicato in Italia dal *Corriere dei Piccoli* col nome di *Bubi nel Paese del Dormiveglia*. Comparso per la prima volta nel 1905 sulle pagine dell'inserito domenicale del *New York Herald*, *Little Nemo* è un bambino di 8 anni che quando si addormenta raggiunge il Paese del Dormiveglia dove vive straordinarie avventure e incontra personaggi come Re Morfeo, sua figlia la Principessa (apparentemente priva di nome proprio), il pagliaccio Flip Flap e il cannibale Impy. Questo mondo fantastico è rappresentato da curatissime scenografie liberty e ogni episodio – che occupa lo spazio di una tavola – si conclude con il risveglio di *Little Nemo* nel suo letto. Fellini rese omaggio a questo fumetto della sua infanzia nella sequenza d'apertura de *I clowns* (1970) che inizia con un'inquadratura fissa sul letto di un bambino, fedele riproduzione di quella della vignetta di McCay.

Ma tornando a Castaneda, Fellini era rimasto così piacevolmente impressionato dalla lettura dei suoi primi tre libri (*Gli insegnamenti di Don Juan*, *Una realtà separata* e *Viaggio a Ixtlan*) che ne aveva tratto l'idea per un film e con Dino De Laurentiis e Alberto Grimaldi stava cercando di mettere nero su bianco l'accordo con l'autore. Purtroppo, però, Castaneda era piuttosto sfuggente e continuava a rimandare gli appuntamenti. Nel 1985 Fellini – che non amava affatto viaggiare – prese un aereo per andare a incontrarlo a Los Angeles nella speranza che lo guidasse nei luoghi della sua iniziazione. Ciò non avvenne. Fellini non incontrò Castaneda ma tornò a Roma con una nuova idea alla quale lavorò con il suo fido sceneggiatore Tullio Pinelli. Il risultato fu un soggetto cinematografico pubblicato a puntate nel 1986 sul *Corriere della sera* con il titolo *Viaggio a Tulum* e illustrazioni di Milo Manara. In seguito Manara propose a Fellini di trasformare il racconto in fumetto e questo accettò. Fellini trattò Manara come se fosse il suo direttore della fotografia: gli fornì tutte le inquadrature che desiderava e l'artista le trasformò in fumetto. Osservando i materiali preparatori è interessante vedere il modo in cui gli story-board di Fellini vennero interpretati da Manara. Se Manara rispettava religiosamente le indicazioni di regia del maestro riminese, reinterpretò i personaggi secondo il suo stile, facendo calare di qualche chilo le figure femminili ed eliminando quanto di naïf veniva emanato dagli schizzi di Fellini a favore di atmosfere più sensuali, drammatiche e mature.

Nel fumetto, sebbene i riferimenti all'universo dei

libri di Castaneda siano evidenti, non vengono fornite troppe spiegazioni, ci si accontenta di evocarne l'atmosfera. Come nella sequenza iniziale ambientata a Cinecittà, sono presenti riferimenti al cinema di Fellini che possono essere pienamente compresi solo da chi ha visto i suoi film – ad esempio, compaiono Gelsomina de *La strada*, la gigantessa de *Le Tentazioni del Dottor Antonio*, la bambina con la palla di *Tony Dammit* etc... – così nella parte ambientata in America troviamo moltissime allusioni a quanto raccontato nei libri di Castaneda, senza però entrare troppo nei dettagli – forse per non incorrere in problemi di copyright o forse per rendere il fumetto un'opera “per iniziati” interpretabile pienamente solo da chi conosce sia il cinema di Fellini che lo sciamanesimo di Castaneda.

In un'intervista a rilasciata a Vincenzo Cerami in occasione dell'uscita di *Viaggio a Tulum* Fellini disse a proposito del suo rapporto con il cinema e il fumetto:

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. In questa circostanza mi è solo mancato il piacere orgiastico, il delirio fallico di cavalcare la macchina da presa. Per il resto ho raccontato come sempre una storia: un racconto per immagini di un fumetto equivale alla scansione delle sequenze cinematografiche. D'altra parte col passare del tempo sono andato verso un modo di fare cinema in cui la visione rimane racchiusa dentro la singola inquadratura, anche dentro la più turbolenta, la più tempestosa, la più barocca, la più esplosiva. Insomma voglio dire che per me il fumetto è stato il mio primo autentico amore. (Federico, Manara 1990, pp.128-129)

6. Fellas

Federico Fellini aveva solo 17 anni quando nel febbraio del 1937, venne pubblicato il suo primo disegno *Campeggisti 1936* sul numero unico dell'Opera Balilla di Rimini *La Diana*. L'anno successivo, sulla *Domenica del Corriere* uscirono una dozzina di sue vignette umoristiche nella rubrica *Cartoline dal pubblico* e piano piano Fellini riuscì a ottenere uno spazio tra i “professionisti” della seconda pagina. (Laura 1994, p. 7). Tra il 1938 e il 1948 collaborò con tre delle maggiori riviste umoristiche del tempo: il *420*, il *Marc'Aurelio* e il *Travaso*. Bisogna notare che i settimanali umoristici registrarono grandi tirature nell'Italia della prima metà del Novecento e che il loro boom fu proprio negli anni del fascismo quando la malizia, l'ironia, il paradosso, lo sberleffo di quelle pagine, uniti all'esibizione di donnine “piccanti” (tutto quel di erotismo che la ferrea censura poteva consentire, con segno morbido abile nel “mostrare e non mostrare” ma pronto ad offrire sagome femminili dalle curve sempre generose e appariscenti) sembravano offrire l'immagine di un'altra Italia, diversa da quella monumentale e impettita

delle divise, dal passo romano e dal distintivo all'occhiello.

(Laura 1994, p. 6).

La fama che Fellini raggiunse come vignettista e scrittore di testi umoristici con lo pseudonimo Fellas, gli aprì le porte giuste nel mondo del varietà, della radio e del cinema. In particolare, lo portò a scrivere gag e copioni, prima per Macario e poi per Aldo Fabrizi. Oltre ad offrirgli visibilità, gli anni trascorsi nelle riviste umoristiche permisero a Fellini di sviluppare grandi capacità di sintesi e di acquisire straordinaria rapidità e scioltezza nel cogliere i tratti principali di personaggi e le situazioni. Fellini fece tesoro di queste capacità che continuò a sfruttare per tutta la vita facendo bozzetti di costumi, personaggi e scenografie per i suoi film e non solo, come il *Libro dei sogni* ci ha dimostrato.

In generale non si tiene presente che la seduzione del fumetto è basata sui tempi d'immobilità che richiedono la collaborazione del lettore: è lui a colmare lo spazio fra un quadretto e l'altro aggiungendo il quadretto che manca. Il fascino segreto delle strisce sta nel loro mondo schematizzato, nelle figure e nei panorami appiattiti, nella stilizzazione dei personaggi, suggestioni ben presenti nel mio cinema, dall'atmosfera dei *Clowns* alla prima parte di *Roma*, da *Amarcord* dove, nel reinventare Rimini, lo stile naïf si sovrappone al vero ricordo, a *La città delle donne*, la cui allegria spudorata e buffonesca, richiama il mondo onirico dei comic [...] In Italia sono considerati un'arte minore: ma come si fa? (Fellini, Manara 1990, p. 133)

7. Memoria e sogno: due esempi

Lo scopo di questo paragrafo è fornire due esempi di come l'influenza di Bernhard, di Castaneda e dei fumetti della prima metà del XX secolo si sia concretizzata nel cinema di Federico Fellini.

Il primo esempio che voglio fare riguarda il tema della memoria. *I vitelloni* (1953) e *Amarcord* (1973) sono due celebri film ispirati a ricordi del regista ed io desidero mettere in evidenza due aspetti: uno narrativo e l'altro visivo. Dal punto di vista narrativo, *I vitelloni* presenta una struttura lineare mentre *Amarcord* va verso una struttura episodica. Come scrive Peter Bondanella in *Il cinema di Federico Fellini* «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, privo di intreccio» (Bondanella 1992, p. 33). La struttura episodica è tipica del fumetto e questo non è l'unico aspetto comic di *Amarcord*, come lo stesso Fellini tenne a sottolineare: «*Amarcord* l'ho proprio ricostruito e raccontato riproponendo la sobrietà delle inquadrature dei leggendari disegnatori americani degli anni Trenta». (Fellini, Manara 1990, p. 10) o ancora «I miei padrini sono stati

Segal, Mc Manus, Opper, i genitori di Braccio di Ferro, di Arcibaldo e Petronilla, di Fortunello. È di loro che tutto il mio cinema si è spudoratamente alimentato: nel caricaturale, nei volumi, come nelle proporzioni, nella piattezza della profondità» (Fellini, Manara 1990, p. 131).

Lo stile di *Amarcord* è visivamente agli antipodi di rispetto a quello de *I vitelloni* che risente ancora dell'ambiente neorealista frequentato da Fellini all'inizio della sua carriera – non dimentichiamo che il maestro riminese collaborò alle sceneggiature di *Roma città aperta* e *Paisà*. La scelta di ricorrere a un modello visivo derivato dai comics invece che dal cinema neorealista sottende anche la scelta artistica di voler mettere in evidenza il soggettivo più che l'oggettivo. Scelta che Fellini probabilmente non avrebbe potuto fare se non avesse avuto alle spalle tutti quegli anni di sedute con Ernst Bernhard.

Il secondo esempio riguarda i concetti di sogno, ricordo e realtà in *Otto e mezzo* (1963), *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) e *La voce della luna* (1990).

Se in *Otto e mezzo* la linea di confine tra sogno, realtà e ricordo è chiara, la stessa linea inizia ad offuscarsi in *Casanova*, per scomparire in *La voce della luna*. L'universo, la realtà e le sue infinite dimensioni sono nel cinema dell'ultimo Fellini qualcosa di molto più fluido di quanto si possa immaginare. In questo abbattimento delle barriere tra sogno, realtà, ricordo e fantasia vedo il riflesso dell'opera di Castaneda. Indubbiamente, il cosiddetto "comune buon senso" potrebbe interpretare l'assottigliarsi di questo confine tra le diverse dimensioni come follia. Ma se è vero che *La voce della luna* (1990) si ispira a *Il Poema dei Lunatici* di Ermanno Cavazzoni è anche vero che Fellini fa dire al personaggio di Benigni verso la fine del film «Se tutti facessimo un po' di silenzio, forse potremmo capire». Il tema della follia era molto caro a Fellini nell'ultima parte della sua vita tanto che voleva trarre un film anche da *Le libere donne di Magliano* di Mario Tobino, un libro in cui un medico racconta la sua esperienza nel reparto femminile di un ospedale psichiatrico, mette in evidenza come la pazzia non sia una vera malattia e riflette sul fatto piuttosto curioso che altri esseri umani si sentano superiori ai malati di mente solo perché non capiscono il loro mondo.

8. Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet

Vincenzo Mollica definì *Il viaggio di G. Mastorna* come «Il film non fatto più famoso della storia del cinema» (Fellini 1994, p. 7). Chi ha visto *Block-notes di un regista* (1969) ricorderà il provino che Fellini fece a Mastroianni per il ruolo del protagonista così come alcune suggestive scenografie e il modo in cui il regista continuava a tornare sul progetto anziché concen-

trarsi sul *Satyricon*.

Per Kezich:

Portato avanti sull'emozione per la morte di Bernhard, *Mastorna* si annuncia come il punto d'arrivo del travaglio felliniano. È una gran metafora che allarga il significato di *Otto e mezzo* e *Giulietta degli Spiriti* in un respiro di cosmica serenità: accettarsi, fare amicizia con se stessi, e insomma vivere, significa mettersi in pace con il passato, il presente e il futuro; e anche con la morte da accogliere come abbiamo fatto con la vita. (Kezich 2010, pp. 262-263).

Sempre secondo Kezich, l'idea di questo film tormentava Fellini fin dall'ottobre 1938, quando a Rimini lesse sul settimanale *Omnibus* il breve romanzo a puntate *Lo strano viaggio di Domenico Molo* di Dino Buzzati che raccontava l'avventura di un ragazzo che dopo la sua morte «finisce nel regno dell'attesa, dei processi e delle condanne». (Kezich 2010, p. 259) Nella primavera del 1965 a Milano, Fellini incontrò Buzzati per comunicargli l'intenzione di trarre un film dal suo romanzo e chiedergli la sua collaborazione in qualità di sceneggiatore. Buzzati accettò. Tuttavia, nonostante l'affinità di interessi tra i due - in quel periodo lo scrittore stava lavorando a una serie di inchieste intitolata *In cerca dell'Italia misteriosa* (poi raccolta nel volume *I misteri di Italia*) - a livello di scrittura, portare a termine il copione non fu facile perché la tendenza a strutturare qualsiasi tipo di storia di Buzzati mal si conciliava con il cinema indefinito e allusivo di Fellini. Il regista dedicò un anno intero alla preparazione di *Mastorna*, la cui data di inizio riprese era prevista per il 5 settembre del 1966. In seguito a una serie di avvenimenti che Fellini interpretò come cattivi presagi, il 14 settembre scrisse a De Laurentiis per tirarsi indietro «Io non posso iniziare il film perché per tutto quanto è successo non riuscirei a farlo» (Kezich 2010, p. 265). De Laurentiis, che si era addossato i costi di un anno di preparazione, non prese tanto bene la notizia e iniziò una battaglia legale che portò al pignoramento di alcuni beni del regista.

Dopo *Casanova*, Fellini riprese in mano il progetto con Tonino Guerra ma travolto da una nuova ondata di cattivi presagi il regista accantonò definitivamente il progetto. Fellini avrebbe detto «Mastorna, come il relitto di una nave affondata, è andato a nutrire tutti i miei film successivi» (Kezich 2010, p. 272). Tuttavia, in seguito al successo ottenuto dalla versione a fumetti di *Viaggio a Tulum*, altro progetto cinematografico non esattamente fortunato, Fellini trovò il coraggio di riprendere in mano il *Mastorna* ancora una volta. Nonostante i suoi sforzi, non riusciva a togliersi quel film dalla mente tanto è vero che si trovano riferimenti al progetto non solo in *Block-notes di un regista* e nel *Libro dei sogni* ma anche in *Viaggio a Tulum*, dove in

fondo al laghetto di Cinecittà vediamo un velivolo - il Mastorna - che nell'ultima vignetta del fumetto esce dalle acque diretto verso il cielo.

Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet, venne pubblicato sul n.15 del 1992 della rivista *Il Grifo*. L'ultima parte del titolo (*detto Fernet*) fu aggiunta appositamente per la versione a fumetti che Milo Manara realizzò con la tecnica dell'acquatinta. Anziché Mastroianni, è Villaggio a dare un corpo al protagonista di questa storia che, sebbene rimanga essenzialmente la stessa della sceneggiatura cinematografica, presenta sequenze nuove. Il racconto avrebbe dovuto svilupparsi in tre puntate ma per una svista sotto l'ultima vignetta della prima puntata venne scritta la parola "fine" anziché "fine della prima puntata" e Fellini, che dava a questi segni grande importanza, decise di non pubblicare i successivi due episodi. Pochi mesi dopo la pubblicazione della rivista, Fellini si spense al Policlinico Umberto I di Roma.

9. Il sogno del direttore dell'aeroporto

Due anni prima della pubblicazione de *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, sempre sulla rivista *Il Grifo*, troviamo una nuova versione del cosiddetto sogno del direttore dell'aeroporto di Federico Fellini. Il racconto si arricchisce di dettagli che chiariscono l'atmosfera e i ruoli dei personaggi, tuttavia, l'aggiunta più interessante si trova nella nota che Fellini mise a commento:

"Deve essere grato al suo inconscio -mi disse sorridendo il professore - È un sogno importante e il giorno che lei realizzerà questo incontro e concederà il visto d'entrata a quel passeggero, sarà un gran giorno." Quanti anni sono passati? Venti? Trenta? E io che ho fatto? Mah, mi sembra di essere sempre dietro quel tavolo a testa bassa, esitante, indeciso, adducendo ripensamenti e richieste di rinvio. (Fellini 2007, p. 573)

A proposito di trent'anni di ripensamenti, indecisioni e richieste di rinvio, non posso fare a meno di pensare al *Mastorna*, tanto più che il film sarebbe dovuto iniziare con un atterraggio di emergenza e che, se si esclude l'aereo da cui esce il personaggio della Ekberg accolto dai paparazzi in *La dolce vita*, l'aereo più famoso nella filmografia felliniana è quello di *Mastorna*. Non esistono prove che nel 1960 Fellini stesse già lavorando a *Il viaggio di G. Mastorna* ma non si può escludere che questo sogno lo abbia influenzato.

10. Conclusione ovvero che cosa c'entra la tavola *A dream I had ten years ago...* con gli anni Sessanta?

In questo breve excursus abbiamo visto come i fumetti abbiano accompagnando la carriera di Fellini

dall'inizio alla fine e come l'opera di Bernhard e Castaneda abbia influenzato l'opera del maestro riminese. *A dream I had ten years ago...* che troviamo in *The Someday Funnies* sintetizza in modo molto personale una rivoluzione copernicana che non ha coinvolto solo Federico Fellini ma l'intera storia del cinema. In questa tavola ritroviamo allusioni a un sogno che Bernhard aveva ritenuto importante, quindi alla psicoanalisi e all'inizio di quel modo onirico di fare cinema con cui Fellini avrebbe rivoluzionato la storia della settima arte a partire da *Otto e mezzo* (1963). Nella piattezza delle figure, nel caricaturale, nella semplicità e nell'essenzialità del tratto dei disegni della tavola ritroviamo i fumetti degli anni Trenta. In particolare di Winsor McCay, di cui Fellini era un grande fan. A differenza delle tavole dell'autore americano, che terminavano sempre con il risveglio del protagonista, nella tavola di Fellini il sogno non ha inizio né fine. In questo vedo l'influenza di Carlos Castaneda. Per il regista, la differenza tra sogno e veglia era netta negli anni Trenta ma all'inizio degli anni Settanta, anche grazie alle sue letture, questa separazione definita tra gli stati di coscienza venne meno.

In conclusione, con *A dream I had ten years ago...* Fellini ha voluto raccontare quella che è stata una rivoluzione copernicana nel suo modo di fare cinema. Una rivoluzione che trova uno slogan perfetto in «L'unico realista è il visionario» il celeberrimo motto del regista proiettato sui maxi schermi anche durante la cerimonia di consegna del suo Oscar alla carriera nel 1993. La rivoluzione consiste nel fatto che, dagli anni Sessanta in poi, per Fellini non esiste più una sola realtà oggettiva - come nel cinema neorealista - ma un insieme infinito di dimensioni in comunicazione tra loro che possono essere definite, sogno, memoria, follia, allucinazione, fantasia ma che a livello soggettivo hanno lo stesso peso - se non addirittura maggiore - di quella che comunemente definiamo realtà. E nel parlare degli anni Sessanta questa rivoluzione è per la settima arte altrettanto importante che i Beatles per la musica, l'allunaggio per l'astronomia o la morte di Kennedy per la politica.

Bibliografia

- Bernhard E., *Lettere a Dora*, Torino, Aragno, 2011.
 Bernhard E., *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969.
 Bondanella P., *The cinema of Federico Fellini*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1992; trad. it. *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi/Gu.fo Edi-

zioni, 1994.

Castaneda C., *The Art of Dreaming*, New York, Harper Collins, 1993; trad.it., *L'arte di sognare*, Milano, RCS 1993.

Choquette M., *The Someday Funnies: A Comic History of the 1960s*, New York, Abrams ComicArts, 2011.

Fellini F., *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.

Fellini F., Manara M. *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, Siena, Editori del Grifo, 1995.

Fellini F., Manara M., *Viaggio a Tulum*, Perugia, Edizioni Di, 2000.

Fellini F., *Il libro dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2007.

Fellini F., *Il viaggio di G. Mastorna*, Macerata, Quodlibet, 2008.

Kezich T., *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Laura E., *Fellini firmato Fellas*, Firenze, Nerbini Editore, 1994.

Mezzavilla F., *Cinema in fumetto*, Siena, Editori del Grifo, 1998.

Mollica V., *Fellini sognato*, Perugia, Grifo Edizioni, 2002.

Gg

e

ss