

*Corrado Bologna*

# L'Inferno di Fellini, fra Dante e Kafka



Overtures 9

Ouvertures 9



*Progetto grafico*  
Giuseppe Durante  
Opera srl

*Stampa*  
Arti Grafiche Boccia

*Corrado Bologna*

L'Inferno di Fellini,  
fra Dante e Kafka



Una volta, nel 1990, l'indimenticabile Jacqueline Risset, notevole poetessa e studiosa, magnifica traduttrice in francese della *Commedia*, chiese al suo amico Federico Fellini se avesse mai pensato di girare un film su Dante. Lui le rispose:

La *Divina Commedia* in film non la farò mai, per una ragione semplice, che è che questo film, Dante l'ha già fatto. È un visivo così geniale e così preciso, attraverso le parole, che non vedo quale senso potrebbe avere il fatto di aggiungergli delle immagini. [...] E inoltre, [...] che cosa ho fatto, in fondo, ogni volta, se non una discesa agli Inferi, con qualche bagliore di Purgatorio e Paradiso?<sup>1</sup>

Girare un film, ogni film, rappresentò dunque per Fellini

---

<sup>1</sup> J. Risset, *Discesa agli Inferi con qualche bagliore di Paradiso. Conversazione*, in Ead., *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Libri Scheiwiller, Milano 1994, pp. 99-125 (alle pp. 109-110). *ibid.*, pp. 99-125 (alle pp. 109-110; il corsivo è mio).

non solo un impegno artistico, ma «una discesa agli Inferi, con qualche bagliore di Purgatorio e Paradiso». E allora, in certo modo, *Fellini fu Dante e fu anche il suo contrario*: «un visivo geniale attraverso le immagini», che qualche volta non riuscì a realizzare partendo dalle parole, soprattutto quando a un film “dantesco” incominciò a pensare sul serio, instaurando un braccio di ferro fra la parola descrittiva e l’immagine sottostante, ma *refoulée*. Quest’atteggiamento di attrazione e repulsa, di fascino e resistenza nei confronti di Dante, e soprattutto dell’*Inferno*, lo accompagnarono tutta la vita, impedendogli di tradurre in immagini le parole di una sceneggiatura che lui stesso intitolò *Il viaggio di G. Mastorna*. D’altra parte i suoi film, soprattutto *La dolce vita*, sono costellati di esplicite citazioni dantesche; Gian Piero Brunetta, in un notevole studio sulla *Commedia* come fonte diretta di alcuni film di Fellini, lo ha definito «l’apostolo più rappresentativo del verbo dantesco sullo schermo»<sup>2</sup>.

Ma Fellini fu anche bravo scrittore, ironico e tagliente nelle pagine giovanili per il «Marc’Aurelio». Già nell’agosto 1941,

---

<sup>2</sup> G. Brunetta, *L’apostolo più rappresentativo del verbo dantesco sullo schermo*, in *Fellini & Dante. L’aldilà della visione, Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna 29-30 maggio 2015*, Sagep, Genova 2016 pp. 11-19. Si veda anche J. P. Welle, *Fellini’s Use of Dante in La Dolce Vita*, in «Studies in Medievalism», II, 3, Summer 1983, *Dante in the Modern World*, ed. by K. Verduin, pp. 53-66.

scrivendo per la sua rubrica su quella rivista, impostava sulla propria insonnia, inoperosa creatrice di fantasmi, un «racconto umoristico» intorno all'immagine di un *cinematografo come camera da letto (e da sogno) del meraviglioso*:

Desidero svegliarmi a notte alta, lo spero sempre prima di coricarmi e forse prego... Non so dirvi perché mi piaccia. Forse qualche anno fa ti avrei detto che mi piaceva perché *c'era un meraviglioso cinematografo nel mio letto. Andavo a letto felice perché nel buio della camera avrei visto cose mirabili...* Ed infatti prima di riaddormentarmi visitavo il mio "locale". Era uno spettacolo indescrivibile. Uno spettacolo unico perché era visibile al buio e con gli occhi chiusi. Vedevo nascere una macchia rossa che ingrandiva in silenzio, poi da essa partivano infiniti cerchietti verdi che si muovevano, si allargavano... Qualche cosa viola li copriva guizzando come un serpente. I puntini verdi svanivano... Poi ancora colori, colori meravigliosi, irreali e ad un certo punto appariva un globo di vetro. Cominciava a girare prima piano, poi sempre più veloce portandosi appresso in un turbine silenzioso tutti i colori... Infine una macchia nera copriva ogni cosa<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cfr. F. Fellini, *Racconti umoristici: Marc'Aurelio (1939-1942)*, a cura di C. Carabba, Einaudi, Torino 2004; il brano è antologizzato anche in *Federico Fellini. La voce della luna*, a cura di G. M. Rossi, Clichy, Firenze 2019, p. 67, alla voce *Cinematografo* (salvo che per la parola «locale», i corsivi sono miei).

Tanto gli piacque l'idea che la ripeterà per decenni; ad esempio in un'intervista alla RAI nel 1979:

Soffrivo di insonnia. In un primo momento mi piaceva. Mi pareva persino che mi fosse capitata una cosa straordinaria. *Vivere mentre gli altri dormivano. Sognare a occhi aperti.* Vivere così in una speciale aristocrazia araldica.<sup>4</sup>

Per quanto riguarda Dante, Jacqueline Risset ha sintetizzato molto bene il senso di questa presenza-assenza, di questo rifiuto-accoglienza da parte di Fellini, individuando con lucido rigore nella sua poetica quella che ha chiamato

una «visività contraddittoria», capace di comunicare in una sola immagine, o in una immagine e nella sua ombra, contemporaneamente, l'illusione e la disillusione. Dante, nelle sue mani, perderebbe quell'aspetto univoco che gli è stato attribuito dalla tradizione<sup>5</sup>.

Lei stessa insisteva, nei suoi scritti su Fellini e Dante, a proposito di quella che definì la continua, perfino estenuante

---

<sup>4</sup> Cita l'intervista I. Moscati, *Federico Fellini. Cent'anni: film, amori, marmi*, Castelvechi, Roma 2019, p. 37 (corsivo mio).

<sup>5</sup> J. Risset, *Appunti II. Fellini e Dante*, in Ead., *L'incantatore* cit., pp. 91-95 (a p. 92).

richiesta “dantesca” da parte dei produttori. In genere americani, o anche giapponesi, vedevano in lui l’unico regista capace – anche per radice culturale diretta – di inventare, a partire dalla *Commedia*, il kolossal medievale del secolo. E chi poteva farlo se non l’autore della *Dolce Vita*? L’espressione “dolce vita”, del resto, non viene essa stessa dall’opera di Dante, dove indica, per bocca dei beati, le delizie della vita paradisiaca? Ma questo, probabilmente, i produttori non lo sapevano. Anzi, il rapporto tra Fellini e Dante doveva essere, secondo loro, rigorosamente “infernale”. Il progetto più insistentemente richiesto era collettivo: Fellini-Inferno, Bergman-Purgatorio, Bresson-Paradiso, con sostituzione possibile di Kurosawa, ma sempre con Inferno felliniano. Nonostante l’insistenza e la ripartizione dei tentativi, si arrivava immancabilmente, alla fine, ad un rifiuto. [...]

In realtà, Dante, l’opera di Dante, non era vicina, ma vicinissima a Fellini. Era, in qualche modo, nelle fibre stesse del suo lavoro, come una presenza costante, nutriente, familiare. Lo dimostra quello che potrebbe essere chiamato “il progetto dei progetti”, cioè a dire *Il viaggio di Mastorna*; e, più direttamente ancora, l’abbozzo o “scaletta” per un film di un’ora intitolato *L’Inferno*, al quale egli lavorava negli ultimi giorni della sua vita<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

Fellini si divertiva a chiamare «Fantasmone» quel suo incompiuto progetto dantesco di stampo onirico e metafisico, *Il viaggio di G. Mastorna*<sup>7</sup>. Il *Mastorna* è un film imperniato su una storia di vivi-morti, di fantasmi immersi in un sogno, a partire da M., il protagonista. Ma di per sé, in quanto opera, è davvero un «Fantasmone», un indecifrabile *fantasma* in bilico fra sonno e veglia, e ha natura peculiarmente felliniana e al contempo con radice antica, di *visione in sogno*: la stessa che la critica più avvertita (per tutti ricordo solo Mirko Tavoni)<sup>8</sup> tende ormai ad attribuire con forza sempre maggiore alla *Commedia* dantesca.

Il *Mastorna* è il *sogno di un film* e il *film sognato su un sogno*: visione onirica e insieme abbozzo incompiuto e destinato a non compiersi. A questo non-film che ha l'imprendibile sostanza dei fantasmi, ma più in generale a tutto il lavoro creativo di Fellini, «il poeta visivo per eccellenza», come lo

---

<sup>7</sup> Cfr. P. Fabbri, *Dante e Orfeo. L'aldilà di Fellini e di Buzzati*, in *Fellini & Dante. L'aldilà della visione*, cit. pp. 99-105; l'autore lo ha ripreso, pochi mesi prima della sua scomparsa, nella ricca e acuta collezione dei suoi saggi felliniani: *Sotto il segno di Federico Fellini*, Sossella, Roma 2019, pp. 62-69 (da qui citerò): cfr. p. 62.

<sup>8</sup> M. Tavoni, *L'Inferno sognato, la telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della Commedia come visione in sogno*, in *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, a cura di Bernard Huss e Mirko Tavoni, Longo, Ravenna 2019.

ha definito il regista americano Sidney Lumet<sup>9</sup>, credo possa applicarsi la definizione acuta che Marco Maggi, nel suo bel libro su *Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio*, nell'ultimo capitolo, dedicato al rapporto fra *Regia e fantasmagoria*, dà del film di Marco Bellocchio *Il regista di matrimoni* (2006): «una fantasmagoria per come fa apparire le ombre dei defunti», ossia gli *spettri*, i *fantasmi*, appunto, e «per l'indeterminazione tra realtà e immaginazione»<sup>10</sup>. «Quando vengo a Rimini» – diceva spesso Fellini – «sono aggredito dai fantasmi, che pongono domande a cui è imbarazzante rispondere»; Paolo Fabbri commenta: «i suoi clowns, bianchi o agusti, sfilano come in un carnevale pagano dei morti. Affollato di fantasmi è lo spazio felicemente dilatato dei suoi sogni: nelle loro gag sensuali di enigmatica oscenità queste apparizioni rappresentano il comico della sessualità, svelano i meccanismi del desiderio, senza rimo-

---

<sup>9</sup> La dichiarazione si legge in F. Fellini, *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Donzelli, Roma 2020, p. 66 (nella sezione *Fellini visto dall'America*, pp. 61-82).

<sup>10</sup> M. Maggi, *Modernità visuale nei Promessi Sposi. Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio*, Bruno Mondadori, Milano 2019, p. 124 (nel cap. V, *Regia e fantasmagoria*, pp. 115-132).

zione e senza riscatto»<sup>11</sup>. Anche il torso del «Fantasmone» *Mastorna* rimane un fantasma ossessivo, non diventa film, così come, per citare solo un caso altrettanto significativo, lo sciamanico e magico-stregonesco *Viaggio a Tulum* ispirato da Carlos Castaneda, di cui Fellini nel maggio 1986 pubblicò la sceneggiatura sul «Corriere della Sera» con i disegni di Milo Manara, lo stesso illustratore del progetto del *Mastorna*<sup>12</sup>.

Un solo esempio di come le immagini archetipiche esercitano un sicuro fascino sullo junghiano Fellini. Il funerale onirico-allucinatorio di M., fantasma di sé stesso, coinvolge un oggetto archetipico del viaggio moderno, l'*aereo* che, nella sceneggiatura del *Viaggio di G. Mastorna* (1965), atterra «incolume» in un misterioso «campo di "evenienza"» nel cuore di una città-fantasma (forse Colonia, o Roma), ove d'improvviso «nello spazio tra due palazzi si intravede la superficie piatta di un mare grigio» (altro grande archetipo junghiano, ma anche dantesco: «lo gran mar de l'essere» di

---

<sup>11</sup> Così riferisce P. Fabbri, *Ritorno alla mia Rimini*, introduzione a F. Fellini, *Ritorno a "La mia Rimini"*, Guaraldi, Rimini 2010, ripreso in Id., *Sotto il segno di Federico Fellini* cit., pp. 29-34 (a p. 32).

<sup>12</sup> Cfr. F. Fellini, *Viaggio a Tulum*, in «Corriere della Sera», 18-23 maggio 1986; poi come M. Manara, *Viaggio a Tulum, da un soggetto di Federico Fellini, per un film da fare*, in «Corto Maltese», luglio 1989, riedito come volume da Rizzoli, Milano 1990, e poi dalle Edizioni del Grifo, Lecce 1991 (con prefazione di Vincenzo Mollica).

*Par.*, I 113); e poco dopo, in una stazione, come Dante all'Inferno anche M. incrocia un amico morto da quarant'anni, e comincia a gridare il suo terrore d'esser solo un fantasma, un'«ombra» e non più una «cosa salda» (*Purg.*, XXI 136):

No... non può essere... io non sono morto! Non posso essere morto!... [...] io mi tocco... io mi sento... io sono fatto di carne... il mio cuore batte... io sento... io vedo... non può essere... non può essere... riportatemi indietro...<sup>13</sup>.

Dino Buzzati, grande innamorato di Kafka (basti pensare al *Deserto dei Tartari*), fu coautore della sceneggiatura del *Mastorna*, che proviene dal suo racconto *Lo strano caso di Domenico Molo*, ripubblicato come *Sacrilegio*<sup>14</sup>. A Buzzati si deve anche un *Poema a fumetti* (1979) e, già negli anni del *Mastorna* (1966), il racconto *Viaggio agli inferni del secolo*, che ritengo Fellini abbia letto (questa traccia andrà approfondita con attenzione): un operaio, lavorando alla costruzione della metropolitana di Milano, come nelle fiabe apre una porticina sotterranea e scopre una città che a Milano

---

<sup>13</sup> F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, Quodlibet, Macerata 2008, rispettivamente pp. 22, 35, 55.

<sup>14</sup> P. Fabbri, *Dante e Orfeo. L'aldilà di Fellini e di Buzzati* cit., pp. 63 ss.

assomiglia, ma che di fatto è un Inferno moderno, tutto nell'Aldiqua.

Anche l'Aldilà del *Mastorna*, e di altri film di Fellini, è di fatto un Aldiqua, un non-luogo popolato di fantasmi in cui vige il fondamentale principio di «unità di realtà e lontananza». Ermanno Cavazzoni, nel saggio con cui ha accompagnato la pubblicazione presso Quodlibet del trattamento felliniano del *Viaggio di G. Mastorna* e dell'importante lettera del regista a Dino De Laurentiis, ha riconosciuto le tappe dantesche di questo Aldilà che è il fantasma-ombra dell'Aldiqua:

L'idea conduttrice di Fellini è in sostanza che nell'aldilà ci siamo dentro, ci viviamo, è questo qui; siamo già dentro alle pene e ogni tanto dentro a zone di paradiso; e compiamo un percorso, come si compie nel purgatorio, che però non si sa a che cosa porta, cosa c'è dopo<sup>15</sup>.

Oltre all'aspetto infernale («la pena [...] è lo smarrimento, il trovarsi solo in mezzo alla calca di gente smarrita, l'essere un nulla») è ben riconoscibile anche quello purgatoriale, «il percorso, la ricerca della propria porta d'uscita», e un «finale» che «è la nascita al mondo, luminoso e chiaro come ap-

---

<sup>15</sup> E. Cavazzoni, *Purgatori del secolo XX*, in F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna* cit., pp. 207-229 (a p. 227).

pare in certe felici giornate»: ecco dunque «l'eternità» che fa capolino ogni tanto, senza preavvertire, quando si è sgombri e elevati di spirito, come se si rinascesse o si nascesse dopo un soggiorno lungo, penoso, interminabile nel purgatorio, che è confusione, indecisione sulla via da intraprendere, su chi essere<sup>16</sup>.

Fellini stesso, nella lettera a De Laurentiis, ha sintetizzato il senso del suo progetto imperniandolo sul rapporto figurale tra le due dimensioni che definisce l'«aldilà» e «la nostra vita di qua»:

noi proiettiamo in una dimensione che generalmente chiamiamo aldilà il cumulo delle nostre speranze, della nostra prigione educativa, della nostra ignoranza, senza renderci conto che questo aldilà, inventato, mistificato, fantasioso o moralistico condiziona inevitabilmente la nostra vita di qua, che di conseguenza viene a sua volta inventata e mistificata; in altre parole, impegnata in falsi schemi. L'allegro pasticcio che voglio tradurre in film tenderebbe ad oggettivare questo aldilà così come il protagonista (e la maggior parte di noi con lui) se lo immagina ed a suggerire la liberazione del personaggio. Il

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 228-229.

protagonista muore perché ha paura della morte ed ha perso il senso più autentico della vita<sup>17</sup>.

Poco dopo, descrivendo le reazioni di M. quando «lo sconvolgente sospetto di essere morto gli fa scoppiare il cuore e il cervello», Fellini introduce un personaggio fondamentale, la «bellissima hostess» dalle «lunghissime ciglia che nascondono la profondità di uno sguardo misterioso». Qui il Paradiso dantesco si rovescia in Inferno. Come Dante negli occhi smeraldini di Beatrice scorge riflesso l'universo, la cui vista diretta non può sostenere, così M. nelle «pupille azzurre» della hostess

improvvisamente vede, come in uno schermo, una scena orrenda: il crinale di una montagna coperto di neve, una montagna immensa che ha le vette coperte da una nuvolaglia tempestosa. Una luce grigia, invernale, illumina su quel crinale i resti frantumati di un aereo disintegrato. Grandi elicotteri in un funebre carosello volteggiano come avvoltoi sulla zona del disastro.

E là, fuso insieme con i metalli dell'aeroplano, ancora legato a quello che era il suo posto, M. vede una mostruosità indescrivibile: ciò che è rimasto del suo povero corpo, un nero tizzone

---

<sup>17</sup> F. Fellini, *Lettera a Dino De Laurentiis*, in Id., *Il viaggio di G. Mastorna* cit., pp. 167-205 (a p. 181).

senza più forma, senza più senso; le lunghe ciglia della hostess si abbassano lievemente: l'atroce visione affonda nel liquore azzurrino del suo sguardo<sup>18</sup>.

Decisivo per cogliere il senso dell'episodio, allegorico, «psicagogico» (riprendo intenzionalmente un termine usato da Erich Auerbach nei suoi studi danteschi), è il commento di Fellini:

Penso, [caro Dino,] che tutto questo viaggio che il protagonista compirà nella nuova dimensione, sarà sempre costellato dalle apparizioni di bellissime Beatrici, incarnate dai sorrisi, gli sguardi invitanti, le lunghe gambe di hostess seducenti.

Hostess, guide, metropolitani, controllori, poliziotti, accompagnatori, autisti, saranno sempre molto gentili verso M. e tutti pronti sinceramente a volerlo aiutare<sup>19</sup>.

Nella conclusione della lettera, per accennare all'«idea finale del film», Fellini insiste sul modello profondamente dantesco-purgatoriale del suo viaggio: «Immagino M. e la sua ultima Beatrice su di un piccolo sentiero di montagna

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 184.

che continua a salire»<sup>20</sup>. Questa esplicita evocazione induce a completare l'equazione: gli «accompagnatori [...] pronti sinceramente ad aiutare» Dante-M. saranno Virgilio e Stazio, e forse i molti angeli che soccorrono Dante in Purgatorio, in vista della «regione chiamata “la terra promessa”», che è il paradiso, infantile «compendio di tutte le sue [= di M.] più goffe, puerili e patetiche aspirazioni»<sup>21</sup>. Paolo Fabbri, acutamente, ha colto il valore allusivo dell'«iniziatico percorso»: l'«Accompagnatore» che ha seguito M. «nella sua fase infernale» non vede né sente più M., divenuto ormai «impercettibile perché si trova in una diversa dimensione», appunto quella purgatoriale:

È Armandino, un personaggio basso e smorfioso, un Virgilio rovesciato e ridicolo, secondo la modalità antifrastrica dell'Inferno del *Mastorna* rispetto al dettato della *Commedia*<sup>22</sup>.

In *Fare un film*, a proposito di  $8\frac{1}{2}$ , Fellini parla esplicitamente, ma anche un po' vagamente, dell'«angelo custode, [...] un

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 194-195.

<sup>22</sup> P. Fabbri, *Dante e Orfeo* cit., p. 68.

personaggio che ci accompagna fino all'età di tredici anni»<sup>23</sup>. E nel *Mastorna* l'avvento degli Accompagnatori-Aiutanti permette di squarciare il cielo di carta, scoprendovi un inatteso diversissimo orizzonte, al centro del quale sta la complessa, inequivocabile operazione di sincretismo che Fellini, qui e altrove, compie rispetto al modello dantesco.

Questo avvento inatteso coinvolge i romanzi di Franz Kafka, in particolare *America* e *Il processo*, e le figure degli Aiutanti che in essi assumono un ruolo di grande rilievo. Un parallelismo di straordinaria, sconcertante potenza lega nell'immaginario di Fellini il riconoscimento della *visività* insormontabile di Dante, che impedisce un trasferimento in *visionarietà* cinematografica, con la constatazione che anche un autore da lui lontanissimo come Kafka è uno scrittore «potentemente visivo». Questa rivelazione diventa ancora più inquietante e si apre a orizzonti nuovi se si ricorda un altro dialogo che Fellini ebbe nello stesso giro d'anni con un altro amico, il giornalista Costanzo Costantini, il quale gli domandò un giorno:

Kundera ti ha paragonato a Picasso, Stravinsky e Kafka e dice che sei l'unico che può portare in scena Kafka, pensi di poterlo fare? Fellini risponde: «È un progetto che mi affascina da sem-

---

<sup>23</sup> F. Fellini, *Fare un film* cit., con l'*Autobiografia di uno spettatore* di I. Calvino, Einaudi, Torino 1980, p. 84.

pre, ho fatto ricerche fotografiche sull’America degli Anni Venti, raccolto materiale e riempito quaderni di appunti: ma non so se lo farò. Mi sentivo già a disagio, provavo un po’ di rimorso nel citare Kafka in *Intervista. Kafka è uno scrittore già così potentemente visivo che mi sembra presuntuoso intervenire*. Mi dispiace per Kundera, ma io ho in mente altri progetti<sup>24</sup>.

Dante e Kafka: coppia impensabile e lievemente surreale, se non, forse, sotto le volte dell’Inferno e della sua irriducibile *visività*. In entrambi i casi Fellini ricorre esattamente alle stesse parole, alla stessa formula: «Dante è un visivo così geniale e così preciso, attraverso le parole, che non vedo quale senso potrebbe avere il fatto di aggiungergli delle immagini»; «Kafka è uno scrittore già così potentemente visivo che mi sembra presuntuoso intervenire». Per questa ragione tutti e due gli scrittori, Dante e Kafka, pur affascinando Fellini, rimasero nel suo inconscio come un sogno, un fiume carsico, un desiderio forte ma incompiuto, sempre messo ai margini, alle visioni notturne.

Scavando nei documenti scopriamo, restando stupefatti, proprio a bocca aperta, che Franz Kafka pensava di sé esat-

---

<sup>24</sup> F. Fellini, *Raccontando di me. Conversazioni con C. Costantini*, Editori Riuniti, Roma 1996 (il corsivo è mio); cfr. anche P. Fabbri, *Prima donna: la Saraghina tra Picasso e Kafka*, in Id., *Sotto il segno di Federico Fellini*, Sossella, Roma 2019, pp. 15-22 (a p. 20).

tamente la stessa cosa che turberà Fellini: di essere «troppo visivo». *Kafka non amava il cinema*, come ha raccontato Gustav Janouch, il quale conobbe lo scrittore praghese nel 1920 e pubblicò nel 1951 i *Gespräche mit Kafka* (mi domando se Fellini abbia potuto conoscerli nella traduzione di Ervino Pocar, *Colloqui con Kafka*, del '53). A Janouch, sorpreso per questa resistenza di fronte a uno strumento di fantasmagoria così potente, Kafka rispose con affermazioni di impensabile acutezza e ferocia analitica:

A dire il vero, non ci ho mai pensato. Si tratta d'un giocattolo grandioso, ma io non lo tollero, forse perché sono troppo visivo. *Io vivo con gli occhi, e il cinema impedisce di guardare*. La velocità dei movimenti e il rapido mutare delle immagini ci costringono continuamente a passar oltre. *Lo sguardo non s'impadronisce delle immagini, ma queste si impadroniscono dello sguardo e allagano la coscienza*. Il cinema mette l'uniforme all'occhio che finora era svestito<sup>25</sup>.

In uno dei mirabili, fulminanti aforismi degli *Otto quaderni in ottavo* Kafka spiega che cosa significhi per lui l'"occhio nudo", il diventare *puro sguardo*: «Tre cose: Vedere se stessi come una

---

<sup>25</sup> G. Janouch, *Colloqui con Kafka*, in F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, pp. 1055-1144 (a p. 1126; solo «visivo» è in corsivo nell'originale; gli altri sono miei).

cosa estranea, dimenticare ciò che si è visto, conservare lo sguardo»<sup>26</sup>. Non ha dubbi: «sono troppo *visivo*» (la parola è in corsivo nell'originale), «vivo con gli occhi, e il cinema impedisce di guardare». Fellini lo intuisce alla perfezione, e questo lo incanta e lo trattiene nell'idea di “trasporlo in film”: appunto, «Kafka è uno scrittore già così potentemente visivo che mi sembra presuntuoso intervenire». L'accostamento di Dante e Kafka sotto il segno della “visività”, che forse per Fellini sarà stato anche sinonimo di “visionarietà”, era già nella mente del regista da tempo, e lo accompagnò durante i lunghissimi anni in cui immaginò di realizzare un film sull'*Inferno*.

Molti disegni del *Libro dei sogni* di Fellini<sup>27</sup> contengono immagini oniriche “dantesche” e “kafkiane”, spesso intersecantesi, perché per Fellini l'*Inferno* medioevale di Dante, metafisico e politico, etico e sommamente teatrale, al modo, diceva Ezra Pound, di «una sacra rappresentazione»<sup>28</sup>, è sempre anche l'*Inferno* contemporaneo, burocratico-amministrativo di Kafka. I sogni di Fellini, disegnati e

---

<sup>26</sup> F. Kafka, *Gli otto quaderni in ottavo*, in Id., *Confessioni e immagini*, con una prefazione di E. Zolla, traduzioni di I. A. Chiusano, A. Rho e G. Tarizzo, Mondadori, Milano 1960, pp. 75-177 (a p. 108).

<sup>27</sup> Lo hanno pubblicato in un magnifico volume a tiratura limitata Tullio Kezich e Vittorio Boarini per Rizzoli nel 2007.

<sup>28</sup> E. Pound, *The Spirit of Romance*, Dent & Sons, London 1910; tr. it. *Lo spirito romanzo*, in Id., *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, *Introduzione* di A. Tagliaferri, Mondadori, Milano 1970, pp. 743-896 (a p. 847): «La *Commedia* di Dante è, di fatto, una grande sacra rappresentazione, o meglio, un intero ciclo di sacre rappresentazioni».

trascritti nel *Libro*, passavano prima, trasposti da immagini oniriche a “forma di parola”, per il lettino dello psicoanalista Emilio Servadio, negli anni in cui Fellini girava *La strada* (1954), e più tardi nello studio del famoso Ernst Bernhard, allievo diretto di Jung, «un oracolo da consultare», «uno dei pochi angeli custodi che vegliavano silenziosi sulla sua vita e sul suo lavoro»<sup>29</sup>. Con lui Fellini imparò a comprendere, junghianamente, la propria natura di *puer*, l’«essere un fanciullo eterno portato a esaltarsi di fronte alle novità e poi rapidamente a staccarsene»<sup>30</sup>. E il *Libro dei sogni* si trasformò così in un competitore del cinema, ma anche nel serbatoio ricolmo di immagini da portare sullo schermo, quasi in un Teatro della Memoria di straordinaria forza figurale e creativa.

Si diceva degli Aiutanti, degli Accompagnatori, fondamentali nel progetto del *Mastorna*, in Dante, in Kafka. Io credo che i personaggi che si offrono di aiutare M. giungano nell’immaginario di Fellini non solo dagli Angeli della *Commedia*, ma soprattutto dagli Aiutanti dei romanzi di Franz Kafka: ancora una volta lui, l’amato visivo-visionario

---

<sup>29</sup> G. Angelucci, *Glossario felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini il genio italiano del cinema*, ed. Avagliano, Roma 2019, p. 82 (ma si vedano tutte le pp. 82-86).

<sup>30</sup> I. Moscati, *Federico Fellini. Cent'anni: film, amori, marmi*, Castelvecchi, Roma 2019, p. 138, in apertura del capitolo *Fanciullo eterno*, pp. 138-144.

con cui, è stato detto, Fellini sentiva di spartire «una misteriosa affinità, una sorta di fratellanza astrale»<sup>31</sup>. Un collaboratore stretto del regista come Gianfranco Angelucci, che con lui sceneggiò il film *Intervista*, ha perfino rilevato la somiglianza tra le foto giovanili dei due, offrendo una testimonianza preziosa sul legame intenso di Fellini con lo scrittore praghese, rammentando come «in uno degli ultimi giorni di vita», emergendo dal torpore della malattia, il regista d'improvviso evocò il finale del *Processo*: «“Come può un uomo essere colpevole?” E ripeteva l'interrogativo tra le labbra»<sup>32</sup>. Kafka fu dunque per Fellini, come conferma l'amico Angelucci, ancor più che un grande classico moderno capace di illuminare la situazione alienata del mondo attuale: soprattutto uno scrittore psicacogico, terapeutico, «mago» e «artista profeta» nel contempo, «che aveva indagato nell'oscurità del cuore umano, nelle paure sepolte che condizionano e tormentano la nostra esistenza»<sup>33</sup>.

La pagina a cui pensa Fellini, e sulla quale doveva aver meditato per anni, è fra le ultime del *Processo* kafkiano, in-

---

<sup>31</sup> G. Angelucci, *Glossario felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini il genio italiano del cinema*, ed. Avagliano, Roma 2019, p. 164 (nel cap. *Intervista, un film in diretta - atto 2° - Kafka*, pp. 164-166).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>33</sup> *Ibid.* pp. 165-166.

trecciata in un dialogo nel duomo fra K. e il sacerdote:

– Come t’immagini che andrà a finire? – chiese il sacerdote. Prima pensavo che sarebbe finito bene, – disse K., adesso ho io stesso qualche dubbio. Come finirà non lo so. Tu lo sai? – No, – disse il sacerdote, ma temo che finirà male. Sei ritenuto colpevole. Forse il tuo processo non andrà neppure oltre un tribunale di grado inferiore. Almeno per il momento, la tua colpevolezza si dà per dimostrata. – Ma io non sono colpevole, – disse K., – è un errore. E poi, in generale, come può un uomo essere colpevole? E qui siamo tutti uomini, gli uni quanto gli altri. – È giusto, disse il sacerdote, – ma è proprio così che parlano i colpevoli<sup>34</sup>.

Accanto al tema del processo che non si svolge perché «la colpevolezza si dà per dimostrata» nel romanzo kafkiano c’è quello dell’inaccessibilità a un Altrove ormai scomparso, riassorbito nel mondo della quotidianità. Ermanno Cavazzoni, che ha intuito l’importanza di Kafka nel «modo di concepire l’aldilà» del nostro tempo, pur non legando esplicitamente i brani del *Mastorna* al *Processo*, sottolinea come in Kafka

l’aldilà è già in corso, ed è probabile ci siamo dentro; spesso non

---

<sup>34</sup> F. Kafka, *Il processo*, cap. IX, *Nel duomo*, trad. di P. Levi (1983), Einaudi, Torino 2019, p. 231.

ce ne accorgiamo, poi l'aldilà si fa vivo, come una pena interiore. Tutto *Il processo* è una descrizione dell'aldilà venuto improvvisamente di qua, col suo tradizionale apparato di inquisitori e di angeli, però talmente rinnovato e simile alla vita quotidiana normale che si fa fatica a riconoscere, ma chiunque lo può sperimentare<sup>35</sup>.

In questa prospettiva mi sembra che un altro dei punti cruciali della descrizione che Fellini fa a De Laurentiis del *Viaggio di G. Mastorna* sia quello in cui si descrive appunto l'intervento dei Mediatori, perfettamente danteschi e kafkiani, il soccorso degli Aiutanti ad M. ormai prostrato e senza speranza, in attesa e in cerca di giudizio, dei suoi giudici nell'Aldilà e nell'Aldiqua:

...quando affranto cede alla stanchezza e all'impotenza, subito c'è sempre qualcuno che accorre servizievole in suo aiuto.

Ed è così anche in questo momento, sulla panchina del giardino pubblico; una dolce ragazza con una divisa tra l'infermiera e la nurse, gli si avvicina e gli offre di aiutarlo.

Se è morto, dice M. alla ragazza, desidera essere giudicato.

Dove sono i giudici?

Ma la bella infermiera non sa cosa rispondergli<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> E. Cavazzoni, *Purgatori del secolo XX* cit., p. 223.

<sup>36</sup> F. Fellini, *Lettera a Dino De Laurentiis*, in Id., *Il viaggio di G. Mastorna* cit., p. 190.

Due pagine dopo, mescolato all'ambientazione dantesca, il ricordo del *Processo* di Kafka si fa esplicito, in un contesto in cui l'ansietà si genera proprio per la mancanza di un giudizio, per la tenace, metafisica assenza del giudice:

Dicevamo che M. vuol essere giudicato, va in cerca dei giudici, confessa ad alta voce le sue colpe deformandole, esagerandole perché vuole un giudizio. Provoca il giudice a mostrarsi ma non accade nulla. Se ne lamenta, crede ad una svista del potere, vuol avere il conforto di un giudizio, ma non c'è nessun giudice e nessun giudizio<sup>37</sup>.

M. è dunque allo stesso tempo un fantasma speculare di K., che attende invano il suo giudizio davanti alla porta dietro alla quale dovrebbe svolgersi il Processo, e di Josef K. che non riesce ad entrare nel Castello. Il castello resta inaccessibile per Josef K., perché non c'è un vero Aldilà; e il processo a K. di fatto non incomincia mai, perché non c'è accusa rispetto a una colpa che, appunto, «si dà per dimostrata». Esiste solo una macchina infernale di burocrazia, con interrogatori futili, interminabili; e sale delle udienze vuote; e giudici istruttori che spiano; e aiutanti inani, come il *Türhüter* del racconto *Davanti alla Legge* rifiuto poi nello

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 192.

stesso capitolo IX del processo, «guardiano» imperscrutabile fermo di fronte alla porta della Legge aperta ma invalicabile, «assunto al servizio della legge», ma che «non conosce l'interno della Legge, ma solo il tratto di strada che lui deve continuamente percorrere davanti all'entrata»<sup>38</sup>.

Ci aiuta a capire meglio il senso di questi aiutanti ormai inutili di Kafka, che affasciano Fellini, un grande intellettuale che ho molto ammirato, Elémire Zolla, a cui si devono alcune fra le pagine su Kafka più illuminanti del nostro tempo. Zolla studia a fondo Kafka come «grandissimo demonologo moderno», il quale conserva il contatto metafisico con le figure dell'aldilà, angeli e démoni, aiutanti e tentatori spirituali: combattente segreto che «sa trarre edificanti narrazioni dall'orrore che la meditazione scopre», egli è giunto a una

visione dell'inferno non dissimile da quella di San Paolo [...]. Sono infatti gli umili e i pentiti e vergognosi che vengono sollevati (ma anche, come dice una lettera di Kafka a Milena: “Nessuno canta così puramente come coloro che si trovano nel più profondo inferno; è il loro che scambiamo per canto degli angeli”)<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> F. Kafka, *Il processo*, cap. IX, *Nel duomo*, trad. cit., p. 239.

<sup>39</sup> E. Zolla, *Storia del fantastico*, Bompiani, Milano 1964, p. 171

Angeli e démoni spartiscono in eterno una medesima natura spirituale; ma ormai, con l'Aldilà traslocato nell'Aldiqua, sono ridotti a «larve», a *fantasmi*: e il canto di «coloro che si trovano nel più profondo inferno», gli uomini lo confondono con l'inno di gloria degli angeli. Quanto Kafka si nasconde nelle buffonerie del *trickster*-Fellini, nei suoi *clowns* malinconici e saturnini, angeli e démoni insieme, mai tragici, ma sempre comico-grotteschi! Il clown, diceva Fellini,

incarna i caratteri della creatura fantastica, che esprime l'aspetto irrazionale dell'uomo, la componente dell'istinto, quel tanto di ribelle e contestatario contro l'ordine superiore che è in ciascuno di noi. [...] Il clown è uno specchio, in cui l'uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine. È proprio l'ombra. Ci sarà sempre. È come se ci chiedessimo: "E morta l'ombra? Muore l'ombra? Per far morire l'ombra occorre il sole a picco sulla testa: allora l'ombra scompare. Ecco: l'uomo completamente illuminato ha fatto sparire i suoi aspetti caricaturali, buffoneschi, deformi"<sup>40</sup>.

Gli Aiutanti inerti e inutili di Kafka e di Fellini, dunque, sono fantasmi, manifestazioni dell'Ombra necessaria e ineliminabile nell'Uomo, *puer senex*. Dell'Ombra Carl

---

<sup>40</sup> F. Fellini, *Dizionario intimo per parole e immagini* cit., p. 25, s. v. *Clown* (manca l'indicazione della fonte).

Gustav Jung ha studiato la valenza archetipica, psicologico-esistenziale, nel libro sul *Briccone divino* scritto nel 1954 insieme con Paul Radin e Károly Kérenyi:

Il Briccone è *il simbolo collettivo dell'ombra*, una somma di tutte le qualità individuali inferiori del carattere. [...] La prima figura che si scopre dietro l'ombra è di solito l'*anima*, dotata di grande fascino, cioè di considerevole forza d'attrazione e di possessione. Questa figura, spesso di apparenza assi giovanile, nasconde a sua volta un tipo capace di grande influenza: quello del "vecchio" (nelle vesti di saggio, mago, re, ecc.)<sup>41</sup>.

Ha sintetizzato acutamente Giorgio Agamben:

Gli aiutanti sono i nostri desideri inesauditi, quelli che non confessiamo nemmeno a noi stessi [...]. L'aiutante è la figura di quel che si perde. O, meglio, della relazione col perduto. Questa si riferisce a tutto ciò che, nella vita collettiva come in quella individuale, viene in ogni istante dimenticato, alla massa interminata di ciò che di esse va irrevocabilmente perduto. In ogni istante, la misura di oblio e di rovina, lo scialo ontologico

---

<sup>41</sup> C. G. Jung, *Contributo allo studio psicologico della figura del Briccone*, in P. Radin, C. G. Jung, K. Kerényi, *Der göttliche Schelm*, Rhein-Verlag, Zürich 1954; tr. it. *Il Briccone divino*, Bompiani, Milano 1965, pp. 175-201 (alle pp. 198-199; il corsivo è dell'autore).

che portiamo in noi stessi eccede di gran lunga la pietà dei nostri ricordi e della nostra coscienza<sup>42</sup>.

Dieci anni prima di scomparire, nel 1983, monologando davanti al microfono di Giovanni Grazzini, Fellini aveva detto, ricordando la prima lettura di *La metamorfosi* regalata da Marcello Marchesi:

L'inconscio, che era stato territorio d'indagine e di diagnosi anche travolgente ed emozionante in Dostoevskij, qui diventava la materia stessa della rappresentazione, come nelle favole, nei miti, nelle leggende più oscure e sepolte. Kafka mi emozionò profondamente. [...] Rimasi colpito da quel suo modo di affrontare l'aspetto misterioso delle cose, la loro indecifrabilità, il senso del labirinto, del quotidiano che diventa magico<sup>43</sup>.

Insieme alla descrizione di un inferno ormai tutto “al di qua” affascinò Fellini la comicità metafisica di Kafka. Chi non ricorda l'aneddoto raccontato da Max Brod sullo scrittore circondato da amici che ridevano insieme a lui a gola piena,

---

<sup>42</sup> G. Agamben, *Gli aiutanti*, in Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, pp. 31-38 (alle pp. 37-38).

<sup>43</sup> F. Fellini, *Sul cinema*, a cura di G. Grazzini, con uno scritto di F. Tuena, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 46 (il libro fu originariamente pubblicato nel 1983).

mentre Franz leggeva le pagine dei suoi romanzi? Il mirabile paradosso tante volte citato su cui Fellini edifica la propria poetica («Il visionario è l'unico vero realista»)<sup>44</sup> rappresenta il punto di equilibrio su cui si impernia quello che Paolo Fabbri con precisione ha definito il suo «cinema veggente»<sup>45</sup>. Di una «visionarietà stralunata» della propria ispirazione, al limite dell'infantile, del grottesco, del pre-umano, Fellini parla anche nella lettera del luglio 1976 a Andrea Zanzotto, in cui, chiedendogli di scrivere delle liriche per il *Casanova* che aveva in mente, gli esprime il desiderio che l'«assunto verbale» (cioè le poesie in dialetto che diventeranno *Filò*) sia «il riverbero» di questa condizione: e richiamandosi ai fantasmatici «trasalimenti infantili ed angosciosi, fiabeschi e terrorizzanti» suggeriva a Zanzotto che

la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciolgono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta, uno sciabordio addormentante riproponga e rappresenti con suggestiva effica-

---

<sup>44</sup> Cfr. O. Iarussi, *Amarcord Fellini. L'alfabeto di Federico*, il Mulino, Bologna 2020. Si veda anche L. Mazzella, *Federico Fellini, il visionario realista*, Introduzione di A. Filippetti, ed. Istituto Culturale per il Mezzogiorno, Napoli 2018.

<sup>45</sup> P. Fabbri, *Sotto il segno di Federico Fellini* cit., p. 72 (in *Almanacchi felliniani*, scritto nel 2015, pp. 70-73).

cia quella sorta di iconografia subacquea del film, l'immagine placentaria, amniotica, di una Venezia decomposta e fluttuante di alghe, di muschiosità, di buio muffito e umido<sup>46</sup>.

È difficile non cogliere in questa splendida frase, che è anche un cammeo critico sulla lingua poetica del *petèl* zanzottiano, la perfetta figurazione allegorica dell'inconscio, quel luogo che non è un luogo da cui la lingua e la poesia sorgono, dice Zanzotto commentando il suo *Filò*,

entro una violentissima deriva che fa tremare di inquietudine perché vi si tocca, con la lingua (nelle sue due accezioni) il nostro non sapere di dove la lingua venga, nel momento in cui viene, monta come un latte<sup>47</sup>.

Così Dante, sulla soglia finale del Paradiso (XXXIII 106-108), si sente come il neonato che succhia il seno materno traendone latte e parola: «Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella».

---

<sup>46</sup> F. Fellini, lettera a A. Zanzotto del luglio 1976, in A. Zanzotto, *Filò, per il Casanova di Fellini, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini*, Edizioni del Ruzante, Venezia 1976, pp. 7-10 (alle pp. 7 e 9-10).

<sup>47</sup> A. Zanzotto, *ibid.*, p. 91.

In realtà il Kafka di Fellini è surreale, visionario, ma non tragico: grottesco, invece, «basso-corporeo», secondo la definizione di Michail Bachtin, e si vorrebbe dire “già felliniano”, come mostra quella formidabile «trasposizione di *America*»<sup>48</sup> a cui fu dedicata parte del film *Intervista* (1987). Con intuizione sottile Milan Kundera ne comprese la ragione paradossale, che è la *comicità corporea*, l'eccessività della carne femminile che attrae e terrorizza, ossessiona e sovrasta. L'archetipo della Saraghina di 8 ½, del Mascherone d'una dea lunare e subacquea sollevato dalla laguna di Venezia all'inizio di *Casanova* e poi della Gigantessa nello stesso film, della Tabaccaia di *Amarcord*, e dei mille altri donnoni disegnati da Fellini nel *Libro dei sogni*, è proprio la kafkiana Brunelda, «gioiello erotico» di *America*, romanzo che aveva «incantato Fellini», il quale a parere di Kundera spartirebbe con Kafka lo stesso «piacere esuberante» per le donne corpulente e mostruose: Brunelda, «un mostro di sessualità al limite del ripugnante e dell'eccitante», una «sessualità [...] comica, ma al tempo stesso completamente vera»<sup>49</sup>. Si tratta di un'intuizione formidabile, che rende conto della

---

<sup>48</sup> P. Fabbri, *Prima donna: la Saraghina tra Picasso e Kafka* cit., p. 18.

<sup>49</sup> M. Kundera, *Testaments trahis*, Seuil, Paris 1993; cita il passo P. Fabbri, *Prima donna: la Saraghina tra Picasso e Kafka* cit., pp. 19-20.

saldatura, nell'immaginario mostruoso e *freak* che popola i film di Fellini, dell'Inferno della *Commedia* dantesca e di quello dell'*America* kafkiana, anch'esso sigillato dalla segnatura della "comicità".

Giorgio Agamben ha sintetizzato una magnifica idea del comico, che si attaglia in modo eccellente al discorso fin qui svolto, cogliendola nella corporeità «sordida» dei *Pulcinella* di Gianbattista Tiepolo e in quella satiresca e «semiuman[a]» degli altri *Pulcinella* di suo figlio Giandomenico<sup>50</sup>. Pulcinella è il nostro Aiutante infero e celeste, dal volto attoscato dal fumo dell'Inferno e vestito di bianco come un fantasma. Si situa «al di là [...] della tragedia come della commedia». Ci aiuta a riconoscere il nesso inscindibile fra la vita e la morte, l'Aldilà e l'Aldiqua. «Come è al di qua o al di là della morte», così Pulcinella «è in qualche modo al di qua o al di là della vita, almeno nel senso in cui questa non può essere separata dalla morte. Decisivo è, in ogni caso, che una figura infera e mortuaria abbia a che fare essenzialmente col riso»<sup>51</sup>. «Il segreto di Pulcinella è che, nella commedia della vita, non vi

---

<sup>50</sup> G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi in quattro scene*, Nottetempo, Roma 2015, pp. 26 e 38.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 65.

è un segreto, ma solo, in ogni istante, una via d'uscita»<sup>52</sup>. Il suo motto, esposto come *exergo* del libro in un *latinorum* da commedia dell'arte, è: «Ubi fracassorium ibi fuggitorium».

In Fellini c'è un emblema eloquente di questa contaminazione grottesca fra tragedia e commedia, che unisce in un capolavoro di «sessualità comica» la corpulenza mostruosa della Brunelda kafkiana e l'immagine-icona di Dante, ironicamente deformata nell'Inferno assurdo dell'universo pubblicitario. Fellini ha nascosto questo estremo sberleffo, *profanazione* che è anche un devoto omaggio alle proprie ossessioni e inadempienze, nella scena di *Amarcord* in cui Titta Biondi s'intrufola nel negozio della mastodontica Tabaccaia e la solleva più volte da terra come un colosso, in una parodia mirabile del gesto compiuto da Plutone, nel capolavoro di Bernini oggi alla Galleria Borghese, quando rapisce Proserpina e la lascia agli Inferi per farne la regina.

La demitizzazione profana insieme Dante e Kafka, il corpo e lo spirito. Infatti quando (intorno a 1 ora, 34 minuti e 20 secondi della pellicola) la Tabaccaia-Brunelda estrae le due immense poppe sognate masturbatoriamente da Titta e dagli altri monelli di Rimini, e ficca tra quelle masse di

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 130.

pura carne la faccia stravolta del ragazzino cominciando a gemere di un piacere falso e allucinatorio, dietro di loro Fellini colloca sul muro scrostato, ben visibile al centro della scena, un *poster* pubblicitario, con l'inconfondibile ritratto di Dante, ma con il cranio tagliato e il cervello in vista.

La pubblicità appesa al muro dice: *Fosforil*. Oggi Internet propone sotto questo nome un «fertilizzante fluido ad alta concentrazione di Fosforo»: ma immagino Fellini giocasse sul fosforo che, cadendo goccia a goccia nel cervello di Dante, prometteva di acuire l'intelligenza dello spettatore attento, non distratto da quella madornale opulenza. La Tabaccaia-Brunilde sarà forse anche la «femmina balba» del XIX canto del *Purgatorio*, che appare «in sogno» a Dante, orrenda ma seducente: «“Io son”, cantava, “io son dolce serena / che ’ marinari in mezzo mar dismago; / tanto son di piacere a sentir piena!». E come tutte le Sirene, è il modello tipicamente felliniano della Donna materna e seducente, pericolosa e irresistibile, paradisiaca e infernale. Chissà se nell'archetipo Fellini innestò anche la tremenda Molly Bloom che chiudendo con il suo monologo lo *Ulysses* di Joyce ripete solo un divorante sì, lo *yes* sul cui sospiro lieve e perturbante la voce sfuma infine nel silenzio, il giorno diviene notte, la veglia sogno:

«sì e come mi baciò sotto il muro moresco e io pensavo be' lui ne vale un altro e poi gli chiesi con gli occhi di chiedere ancora sì allora mi chiese se io volevo sì dire di sì mio fior di montagna e per prima cosa gli misi le braccia intorno sì e me lo tirai addosso in modo che mi potesse sentire il petto tutto profumato sì e il suo cuore batteva come impazzito e sì dissi sì voglio sì».

«Yes I said yes I want yes».







*Questo opuscolo, stampato con carattere Filosofia  
su Selena Burgo,  
riproduce il testo della prolusione inaugurale di Corrado Bologna  
tenuta il 19 giugno 2021  
per la nona edizione  
del Festival Salerno Letteratura*

*Finito di stampare  
nel mese di giugno 2021*

*In copertina  
Federico Fellini, *Amarcord* (1974),  
il Paradiso della Tabaccaia, di fronte al poster dantesco di *Fosforil**