

isce con amicizia e comprensione, dà loro forma, ce li rivela”.

Neanche a dirlo, in *Intervista Anita* fa il suo ingresso avvolta in un lenzuolo-asciugamano: la donna è un lenzuolo, ci sembra di intuire, un grande foglio di carta, l'equivalente di ciò che per Fellini è stata la carta o il bianco delle pareti del Teatro 5, vuoto, con le luci accese: un foglio inesauribile in cui la sua matita di alchimista ha disegnato per noi.

Note

- (1) Penso, in primo luogo, a *I disegni di Fellini*, a cura di P. M. De Santi, Laterza, Roma-Bari 1982. Le immagini che commenterò nella seconda parte del mio intervento sono tratte da questa raccolta: nel richiamarle, ho riportato tra parentesi la numerazione stabilita dal curatore. Vi sono poi alcuni cataloghi di mostre dedicate all'attività grafica di Fellini, tutti di grande interesse. Cito solo quelli che ho potuto consultare nel breve tempo che ho avuto a disposizione per la stesura di queste pagine: *Federico Fellini. Disegni anni '30 - '70*, a cura di G. M. Gori, Rimini 1994; *Federico Fellini*. Roma, Palazzo della Civiltà, 21 gennaio - 26 Marzo 1995, a cura di L. Tornabuoni, Rizzoli, Milano 1995; *Gli ultimi sogni di Fellini*, a cura di G. Angelucci, P. Capitani, Rimini 1997.

RELAZIONE

ERNESTO G. LAURA

Il 420

Quando Tullio Kezich ha scritto la sua bella biografia di Fellini (Milano, Camunia poi Rizzoli, 1987) si è rammaricato di aver potuto svolgere la sua ricerca, per il settimanale fiorentino *Il 420*, solo su raccolte incomplete dato che l'alluvione di Firenze aveva “distrutto o danneggiato molte collezioni (...) incluse quelle della Biblioteca Nazionale”. In verità chiunque di noi faccia ricerche sulla stampa non quotidiana anche importante si trova davanti al desolante vuoto di troppe biblioteche, compresa la Nazionale Centrale di Roma. Per i settimanali “di genere” – come sono quelli per ragazzi o cinematografici o umoristici – non c'è solo di mezzo l'alluvione, giustificazione valida senza dubbio per Firenze. Alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma non esiste una sola copia – una! – del più famoso settimanale umoristico italiano fra le due guerre, il *Marc' Aurelio* di Vito de Bellis, che pure si è sempre pubblicato nella Capitale. È da ritenere che giochino ancora pregiudizi culturali nei confronti della stampa più popolare, sicché anche testate le cui collezioni sono disponibili sul mercato dei collezionisti e delle librerie antiquarie non vengono cercate e acquistate. (È il caso di un altro grande assente dalla Centrale, *Film* di Mino Doletti, uscito a Roma dal '38 al '43, poi a Venezia nel '44-'45 e ancora a Roma dal '46 ai primi

anni '50. E non parliamo dei giornali per ragazzi: sempre alla Centrale, dell'importante *Corriere dei Piccoli* non si sente il bisogno di integrare la collezione gravemente lacunosa, mentre di *Topolino*, in pubblicazione dal 1932, quasi settant'anni, non esiste nulla).

62

Per *Il 420* mi ha assistito la fortuna. Alfonso Pichierri, che da lungo tempo ha rilevato la casa editrice Nerbini approntando perfette riedizioni anastatiche di molti periodici, libri e fumetti del passato, mi aveva affidato l'introduzione storica dell'annata 1936 del *420*, molto significativa per tuffarsi nell'atmosfera "imperiale" della conquista dell'Etiopia e poi nella guerra di Spagna. Scoprii così che nella sede della Nerbini esisteva una collezione completa della testata, compresi i rarissimi numeri usciti regolarmente fino all'estate del '44 (quando Firenze fu liberata) sotto la Repubblica di Salò. Mi misi dunque, pungolato dalle pagine di Kezich, a passare in rassegna le annate fine anni '30 constatando che per tutto il 1938 e per tutto il '39 la presenza di Fellini è puntuale e copiosissima sia come vignettista sia come autore di raccontini e curatore di rubriche. Fui quindi in grado di proporre alla Nerbini di ristampare anastaticamente tutto questo materiale in un volume, *Federico Fellini firmato "Fellas"*, uscito nel 1994 e che raccoglie per la prima volta davvero tutta l'opera, finora conosciuta solo in parte, del giovane Fellini per il settimanale di Mario Nerbini: 76 vignette e 51 fra raccontini e testi di rubriche.

Va premesso che i settimanali umoristici, pur essendo un fenomeno editoriale già presente nelle edicole italiane, esplosero in un vero e proprio "boom" nel periodo che va dagli anni '20 sino alle soglie degli anni '50. Dapprima, mentre montava l'onda fascista e Mussolini si avviava alla dittatura, furono sede di vivacissima opposizione nelle forme irridenti della satira politica: pensiamo all'*Asino*, al *Becco giallo* e al *Travaso*. Poi, durante il regime, incarnarono nei casi migliori il distacco dall'"uomo di Mussolini" proposto dalla propaganda tracciando con ironia il ritratto di personaggi e di ambienti popolari senza pose eroiche né distintivi all'occhiello né divise (i romani "Giggi er Bullo" o "il Gagà che aveva detto agli amici" sul *Marc' Aurelio*) oppure svicolando nell'umorismo surreale dell'assurdo (le vignette di Steinberg o di Mosca o di Mondaini sul *Bertoldo*), proprio, quest'ultimo tipo di umorismo, anche di alcuni notevoli successi letterari come i romanzi e le commedie di Achille Campanile e i "raccontini" di Cesare Zavattini. Questi settimanali goderanno ancora di un notevole spazio subito dopo la Liberazione quando potrà rifiorire la satira politica (basta ricordare la fortuna di testate come *Cantachiaro* e *Don Basilio* e la ripresa del *Marc' Aurelio*, del *Travaso* e in certo modo anche del *Bertoldo* trasformato in *Candido*). In seguito rimarrà soltanto il fenomeno de *Il Male* però con una decisiva

differenza: *Il Male* sarà un giornale rivolto a un pubblico “mirato”, mentre la stampa umoristica soprattutto fra le due guerre era rivolta alla grande massa “totale” dei lettori, di ogni classe sociale e livello culturale, pur se, e ne dirò subito il perché, si trattava di massima di pubblico maschile.

L'altro elemento infatti su cui questo tipo di settimanali fondò il suo richiamo nei confronti dei lettori fu l'erotismo. Fano ha in questa sede tenuto una bella relazione su un altro fenomeno caratteristico di quegli anni, l'avanspettacolo o, come si diceva allora, il teatro “di varietà”, il cui successo travolgente partecipa delle medesime ragioni di quello della stampa umoristica. I giovani di oggi non si possono forse nemmeno rendere conto, rispetto al clima di relativa libertà del costume in cui viviamo oggi, di quanto pesante fosse negli anni '30 o '40 l'incidenza non tanto e non solo della censura istituzionale, di stato, ma dell'auto-censura della società, e quindi in essa di chi faceva spettacolo, nei confronti della vita amorosa, dei rapporti fra uomo e donna, dell'erotismo. Pensiamo per esempio all'uso delle parole. Federico Fellini “osò” con *La dolce vita* una piccola vera e propria rivoluzione nel linguaggio, rompendo il tabù su una parola che prima non era mai stata pronunciata nei film e sulle tavole del palcoscenico: la parola “puttana”. Era una delle parole proibite: si poteva dire “donna di malaffare”, “peripatetica”, “sgualdrina”, e anche, ma con maggior cautela di tempi e di luoghi, “prostituta”, ma “puttana” mai. Ricordo ancora che un critico cinematografico illustre oggi scomparso, Pietro Bianchi, si rifugiava all'occorrenza in una gentile espressione francese, “fille de joie”. Lo stesso nel teatro di varietà dell'epoca. Non si poteva pronunciare a voce alta, per esempio, la parola “casino” (ricordiamo che allora le case di tolleranza erano diffuse in tutta Italia) se non nell'accezione di “casino di caccia”; e non a caso il Casinò di Venezia o quello di Sanremo, cioè due case da gioco, sentivano la necessità di aggiungere l'accento sulla “o”, che in francese non esiste, proprio per far ben capire che non si trattava di “quell'altra casa”. I comici dell'avanspettacolo sul tabù ci andavano a nozze: combinavano una canzoncina in rima “ino”, poi cominciavano a pronunciare lentamente “ca...” sviolando quindi in un innocuo “cancello”. I giornali umoristici, per parte loro, stavano al confine del lecito – per l'epoca – con disegnatori abili nel “mostrare e non mostrare” il corpo delle loro donnine piccanti sempre generose di curve.

Nel bene e nel male, e senza sopravvalutarne troppo il ruolo, si può dunque affermare che specie sotto il fascismo giornali umoristici e teatro di varietà svolsero una funzione di fronda, di smascheramento di ipocrisie e anche di spinta alla trasformazione del costume. E quan-

to invece alla non secondaria dimensione surrealista, essa contribuì a svuotare di senso e di attendibilità le parole d'ordine, i miti, il monumentalismo epico-eroico del regime.

Ha ragione però Kezich quando osserva che *Il "420"* fu un po' dissonante rispetto agli altri periodici umoristici. Lo dirigeva in persona, infatti, lo stesso editore Mario Nerbini i cui convincimenti fascisti non sembra possano essere contestati. Perciò se sul piano della bonaria satira di costume e del cauto erotismo il settimanale non si differenzia dagli altri, la satira politica (ovviamente rivolta solo contro gli stranieri) e i temi nazionali sono del tutto aderenti alle direttive della propaganda di regime. (Anche *Il Travaso* tuttavia in materia non scherza: e non a caso sia *Il "420"* che *Il Travaso* saranno le sole, fra le testate umoristiche, a continuare le pubblicazioni anche durante l'occupazione tedesca).

64

Il "420" era stato fondato da Giuseppe Nerbini nel 1914 e il richiamo a un famoso cannone indica con chiarezza il suo atteggiamento "interventista" in un periodo in cui il nostro Paese era ancora neutrale rispetto al bagno di sangue in corso in Europa. Il vecchio Nerbini era un socialista interessato all'editoria popolare come forma di istruzione culturale primaria. Amico di un altro editore socialista, Arnoldo Mondadori, come lui si orienterà in seguito verso il fascismo, ma a dire il vero anche il figlio – e successore al timone della casa editrice – Mario (e lo prova la pubblicazione del giornale *l'Avventuroso* ripetutamente colpito dagli strali del Ministero della Cultura Popolare), si comportava come editore in modo piuttosto indipendente e talvolta sapeva mostrare, come all'epoca del divieto dei fumetti americani, una notevole grinta polemica nei confronti delle direttive di regime. *Il "420"* perlopiù limitava la propaganda politica, spesso pesante e rozza, a cui si è sopra accennato, alla prima pagina e all'interno non differiva dagli altri giornali del genere.

La collaborazione del futuro regista a questa testata sembra di grande importanza perché si tratta della prima "uscita in pubblico" del riminese come autore: nei suoi testi e disegni comincia a formarsi quello sguardo personalissimo sul mondo, insieme incantato e disincantato, distaccato e complice, tenero e mordace, che ne distinguerà l'opera cinematografica. Prima dell'esperienza fiorentina egli, come è noto, aveva esordito diciassettenne nel febbraio 1937 con un disegno su un numero unico, *La Diana*, dell'Opera Nazionale Balilla di Rimini. Poi – 1938 – era stato ospitato dalla popolarissima *Domenica del Corriere* nelle "Cartoline del pubblico", pagina di vignette inviate dai lettori e compensate ciascuna con venti lire. Di lì riesce a passare nella seconda pagina del settimanale milanese dove vengono invece pubblicate vignette di professionisti. In tutto i disegni felliniani apparsi sul giornale di Eligio Possenti non

superano la dozzina (il primo, intitolato *Gelosone*, esce nel n. 6 del 6 febbraio 1938, l'ultimo, *Modi di dire*, nel n. 42 del 9/15 ottobre).

È a questo punto che, dopo aver fatto una lunga anticamera, egli riesce a entrare alla Nerbini come collaboratore fisso del "420" e dunque a svolgere la sua prima autentica e regolare attività professionale. Non sono in grado di confermare se egli si fosse allo scopo trasferito a Firenze, dove qualcuno ritiene che abitasse in casa di Elio Vittorini, o se facesse il pendolare fra Rimini e il capoluogo toscano. Alfonso Pichierri mi ha detto che a quanto gli risulta Fellini non era un collaboratore occasionale ma lavorava in casa editrice in pianta stabile, il che farebbe propendere per un suo provvisorio insediamento fiorentino.

Una delle tante voci sul periodo nerbiniano di Fellini – ne accenna anche Kezich nella sua biografia – è quella secondo cui egli avrebbe collaborato, come sceneggiatore e disegnatore di complemento (il disegnatore titolare fu infatti Fantoni), a certi albi a fumetti della Nerbini con le avventure spaziali di Flash Gordon fabbricate in Italia dopo che il Ministero della Cultura Popolare aveva vietato le tavole originali di Alex Raymond. Lo stesso Fellini ha avallato tali voci, ma si sa che egli non di rado rielaborava i ricordi con invenzioni di pura fantasia. Ora, la cosa non è a prima vista possibile. Infatti, quando nel 1938, sollecitato da un convegno bolognese su letteratura e stampa per ragazzi presieduto da Marinetti, il Ministero vietò di colpo l'importazione dei fumetti stranieri – salvo quelli di Walt Disney, cari a Mussolini – Flash Gordon, pubblicato in prima pagina dall'*Avventuroso*, costituiva un po' l'emblema di quel mondo di eroi dell'avventura e di quella forma comunicativo-espressiva – il fumetto – che si intendeva estirpare dall'immaginario dei ragazzi italiani. Non era dunque pensabile che, sia pure ricreato in Italia da disegnatori nostrani, ottenesse l'autorizzazione a tornare in edicola. È vero che negli anni della seconda guerra mondiale - quando si proibiva, per esempio, la rappresentazione di "pièces" teatrali di autori di paesi nemici e poi invece si metteva in scena a tutto spiano l'americano Eugene O'Neill spacciandolo per autore "irlandese", tradotto, lui che scriveva talvolta addirittura in "slang", "dall'irlandese" – i divieti erano stati aggirati anche per gli osteggiati fumetti americani, sia ritoccandoli, sia attribuendo loro autori italiani, ma Flash Gordon rimase tabù. In realtà gli albi "apocriefi" sul personaggio creato da Raymond furono pubblicati dopo la guerra, in mancanza di materiale non ancora giunto dagli Stati Uniti, e a quell'epoca Fellini ormai non lavorava più per Nerbini da sei o sette anni. C'è tuttavia una possibilità, che quegli albi si basassero su sceneggiature rimaste nel cassetto nel '38-'39 e che queste fossero, almeno in parte, di mano felliniana, se egli, come dice Pichierri, era in

pianta stabile alla casa editrice e dunque poteva essere stato incaricato anche di qualche lavoro anonimo oltre a ciò che firmava sul “420”.

Il giornale era di otto pagine formato tabloid, tutto in bianco e nero (salvo qualche numero estivo d’eccezione a colori e con più pagine). Non c’era una vera copertina, ma la prima pagina era comunque dominata da un grande disegno di satira politica di Buriko (Antonio Burattini). “Fellas”, pseudonimo adottato da Fellini (che invece sul *Marc’Aurelio* firmerà Federico), esordisce con la vignetta intitolata *Il circo* – dichiarando così sin dal debutto uno dei suoi grandi amori – nel n. 1211 del 27 febbraio 1938; l’ultima, *Notturmo*, appare nel n. 1304 del 10 dicembre 1939. Il primo racconto, *La novellina con la meningite* (firmato Fellas e Paglia), esce nel n. 1251 del 4 dicembre 1938, l’ultimo, *Strani incontri*, nel n. 1305 del 17 dicembre 1939.

“I suoi testi”, scrivevo nell’introduzione al volume nerbiniano, “sono perlopiù raggruppati sotto specifiche testatine: *Bazar delle battute*, un colonnino in cui si immedesima nel ruolo d’un imbonitore di piazza che vende appunto battute comiche (e si diverte, nel n. 1277 del 4 giugno 1939, ad inventarsi come insolito cliente il maggiore comico del tempo, Macario); *Quello che cascò da piccino*, incontri con un amico, Gigi, ‘demenziale’ si direbbe oggi, alla conclusione dei quali Fellas cade regolarmente in deliquio; *Strani incontri* o *I tipi strani*, vale a dire ritrattini di personaggi bizzarri; *Parola d’onore*, brevi racconti quasi tutti basati sul dialogo, e infine *Le micronovelle* nel gusto dei ‘raccontini’ zavattiniani improntati all’umorismo dell’assurdo”.

C’è qui, come un magma ribollente, un insieme di personaggi e di situazioni che potranno riaffiorare nel suo cinema, specie quando, come in *Amarcord*, si infila nella memoria il gusto del bizzarro. Tuttavia, a mio avviso, i testi risultano alla lettura non di rado datati in quanto improntati a un gusto che non ci appartiene più. Vitalissime al contrario sono le vignette, capaci non soltanto di aprire una prima porta sull’immaginario del cineasta in formazione ma anche di rallegrarci lo spirito con la loro “follia” così come doveva accadere ai lettori del 1938. Rispetto ai disegni per *Il Travaso* di Guglielmo Guasta del secondo dopoguerra manca quasi del tutto l’immagine di certe donne grosse ed oppressive che anticiperanno la Saraghina dello schermo, ed anche certo crepuscolarismo del periodo *Marc’Aurelio* (penso alla serie su Pallina) è quasi assente. Le “gag” che stanno alla base delle vignette firmate Fellas sono sempre all’insegna del paradosso più sfrenato e provocatorio e il disegno vi si adegua in pieno, aggiungendo elementi surreali che vanno al di là di quanto sarebbe strettamente necessario per illustrare la “gag”. *Pranzo alle otto!* (n. 1242 del 2 ottobre 1938) mostra un cannibale che

si rivolge al tipico esploratore bianco: “Mia moglie dice che se non restate a pranzo s’offende!...”. E sullo sfondo due elementi in più, una scimmietta che fuma la pipa appollaiata tranquilla su un baobab irto di spine che dovrebbe pungerla e un serpente con cappellino che svolazza in cielo. *L’ottimistone* (n. 1247 del 6 novembre 1938) ci mette davanti un motociclista che, dopo un incidente, è circondato dai mille pezzi in cui il suo mezzo si è fracassato. E lui, impassibile come Buster Keaton di fronte alle catastrofi, chiede a un passante: “Scusate, avreste mica un cacciavite, che vorrei mettere in ordine la moto...”. Ed ecco gli elementi surreali in più: il passante ha una paperetta legata al piede e questa tiene in bocca una margherita (la margherita è quasi un “segno di Fidia” tant’è ricorrente nei disegni felliniani), in cielo una nuvola reca la scritta “nube” ed è legata con lo spago come un pacco e così è legata con lo spago una mezza Luna (anticipo del suo ultimo film *La voce della Luna* dove pure un pezzo del nostro satellite veniva legato perché non volasse via?). Il passante ha una toppa sui pantaloni e anche questo è un elemento decorativo ricorrente ed è del tutto sciolto dalla definizione del personaggio in causa come poveraccio: una toppa appare per esempio anche sui pantaloni dell’esploratore di *Pranzo alle otto!* e in altre vignette sui tipi più disparati, o per esempio sulle coperte dei letti, mentre in un disegno è un distinto signore ben vestito ad avere intorno alle gambe lo spago che lo lega come un pacco.

All’epoca la tradizione italiana del disegno umoristico era, dal *Marc’ Aurelio* al *Travaso*, di stampo realistico, con appena qualche deformazione nei volti, qualche tratto buffo nei movimenti. Attalo, Mameli Barbara, Bernardo Leporini, Walter Molino, per citare solo alcuni, appartenevano tutti a una scuola di questo genere. Il disegno felliniano al contrario guarda piuttosto alla innovativa scuola surrealista del milanese *Bertoldo* dove accanto a Mosca, a Giovanni Guareschi, a Carlo Manzoni, a Giacì Mondaini imperava Saul Steinberg. Il legame con Steinberg mi sembra abbastanza preciso, quasi un passaggio di testimone: quando l’artista ebreo è costretto nel ‘38 ad emigrare negli Stati Uniti per le leggi razziali e là conquista grazie al *New Yorker* un prestigio internazionale, Fellini comincia a disegnare sul “420”. Questo disegno apparentemente improvvisato, non rifinito, buttato lì ma di grandissima efficacia respira sempre l’aria lieve di chi sta sempre un pelo al di sopra del camminare sulla terra. Fellini raffigura i suoi personaggi perlopiù col viso largo, che Vincenzo Mollica ha con spirito definito in *Cinemascope*, ma talvolta ne stravolge il volto quasi memore delle deformazioni espressioniste o di certi ritratti picassiani. I paesaggi o gli sfondi degli interni sono molto semplici ma con tutte le indicazioni indispensabili e mai privi di quei

“segni di Fidia” di cui dicevo sopra. La margherita può per esempio spuntare – nello studio di un pittore o nella cella di un carcere o davanti a un patibolo – da un buco del pavimento.

L’umorismo di Federico può farsi, quando vuole, anche cinico e cattivo, come nella straordinaria tavola *Capitani scrupolosi* (n. 1252 dell’11 dicembre 1938). La scena rappresenta il naufragio di un transatlantico. Mentre lo scafo affonda, e i passeggeri stanno annegando in mare, un marinaio chiede al comandante, ancora in plancia: “Ma capitano, cosa aspettate a dire ‘si salvi chi può’???” E il capitano risponde: “Sapete com’è? In questi casi, a dir così c’è sempre qualcuno che s’impressiona!!!...” Intanto fra le onde Fellini tratteggia una serie di personaggi: la dama impettita, con i capelli accuratamente pettinati e l’aria dignitosa, pronta a scomparire sott’acqua ma non a perdere il suo contegno bene educato, il tipo con lo sguardo spaventato e quello invece che sembra dormire tranquillo e infine quello che sporge pacifico dalle onde solo dal naso. Anticipando certo grottesco di Jacovitti, Fellas dissemina il mare di mani e di piedi di gente ormai morta o morente: un braccio sporge diritto dalle onde recando un cartello “Io sono qui” con freccia rivolta verso il basso, una mano invece stringe un cartello con scritto “Aiuto!”, un’altra mano che sta per immergersi ha legato sopra all’indice puntato verso l’alto un altro pezzo di dito in grado di sporgere quando la mano sarà tutta sotto. La sempre presente margherita decora un cappellino femminile che galleggia; e in cielo sosta la solita nuvola legata con lo spago come un pacco.

Un elemento che già collega il Fellini 1938 ai suoi film di venti o trent’anni dopo è l’autobiografia vera o immaginata, o meglio il gusto di mettersi in scena. A partire dalla vignetta *Scherzi* del n. 1249 del 20 novembre 1938 l’inconfondibile autocaricatura di Federico giovane, alto, magro, affilato, il mento aguzzo compare con sempre maggiore frequenza. Talvolta egli è il protagonista della “gag” talvolta solo un testimone, una figura di raccordo o di complemento. Proprio come nel suo cinema potrà mettersi al centro tramite Mastroianni che lo ricalca appuntino (*8 e 1/2*) o fare in prima persona da osservatore della realtà che lo circonda (*I clown, Roma, L’intervista*). Si scherma con la firma Fellas ma comincia anche ad evidenziare il suo vero nome. Nella tavola di cui si è detto sopra sul naufragio il piroscifo che cola a picco si chiama Federico. Una bella vignetta di grande formato del 1939 (*Posti privilegiati*, n. 1267 del 26 marzo) mostra il nostro in cappello a cilindro mentre fa la coda al botteghino di un teatro, e il teatro si chiama Teatro Fellini. Ancora nel ‘39 (*Dal fotografo*, n. 1276 del 28 maggio) si raffigura nudo sul divano di un atelier fotografico mentre i genitori si giustificano: “Sapete... abbiamo perso la foto-



*Fotoritratto di Federico Fellini con dedica
ad Aldo Fabrizi*