



**DOTTORATO DI RICERCA IN
Medium e Medialità**

CICLO XXXVII

COORDINATORE Prof. Francesco Napoli

*Federico Fellini al «Marc'Aurelio» un reticolo intermediale tra
scrittura, grafica, pubblicità e spettacolo*

Settore Scientifico Disciplinare PEMM - 01/B

Dottorando

Tutor

Co-Tutor

Abstract

The thesis examines the early years of Federico Fellini in Rome and his work within the editorial staff of the satirical magazine «Marc'Aurelio» (1939-1943).

The state of the art starts from the interventions of Jean Antoine Gili, Peter Bondanella, Françoise Pieri and Aldo Tassone who have all highlighted the importance of this phase in the Fellinian creativity, In the nuce are themes and essential elements of its future film activity.

From a methodological point of view, the interp corpus was first reconstructed by direct consultation at the Sormani Library in Milan, the APICE Center, the Alessandrina Library in Rome and the National Library in Florence.

After mapping the material, it was determined what were the peculiarities of the magazine and the role it played in the Italian media scene at that time, considering whether and how it was possible to satirize during the fascist dictatorship; it was therefore necessary to contextualize the role of propaganda during the regime and the means used by it: radio, cinema, urban space, media; the advent of mass culture and the importance of advertising has been investigated in a particular way, dedicating a chapter to it, starting from the studies of Stefania Antonioni and Vanni Codeluppi.

It was therefore possible to show that the period spent by Fellini in the editorial staff should be considered as a kind of apprenticeship of great importance; here, in fact, on the one hand, Fellini has the opportunity to bring out and refine its multifaceted creativity alongside great personalities such as Metz, Maccari, Steno, Mosca and Attalo, on the other hand, uses the journalistic space as a springboard to other media spaces: the radio, first with writing together with Maccari of the advertising message for Elah, then with the radio magazines, cinema, first author of gags for films starring Erminio Macario, then during the contemporary period to 'A.C.I. by Vittorio

Mussolini, sent in 1942 to set in Libya of the Tuareg Desert, as reported by Roberto Chiesi, finally screenwriter, played by Aldo Fabrizi and Anna Magnani, considered by Andrea Minuz and Gian Piero Brunetta as the first steps towards the Neo-Realist turn.

Indice

Introduzione.....p. 7

Capitolo Primo

1.1. Libertà di espressione e satira all'avvento del Fascismo..... p. 20

1.2. Le principali riviste satiriche precedenti al «Marc'Aurelio»...p. 22

1.3. La nascita del foglio satirico romano.....p. 31

1.4. Il ruolo centrale dei media nell'Italia Fascista.....p. 41

1.5. La propaganda attraverso la spazialità architettonica.....p. 48

Capitolo Secondo

2.1. I passaggi che portano Federico Fellini a Roma e al «Marc'Aurelio»
..p. 64

2.2. I primi anni romani e l'incontro con Aldo Fabrizi.....p. 80

2.3. Angelo Rizzoli editore del «Marc'Aurelio» e del «Bertoldo»..p. 85

2.4. Le ragioni del successo del «Marc'Aurelio».....p. 92

2.5. La linea di Vito De Bellis e la vita di redazionep. 95

2.6. La presentazione del *corpus* felliniano.....p. 98

Capitolo Terzo

3.1. Fellini e la pubblicità: *Il raccontino pubblicitario* sul «Marc'Aurelio»
p.113

3.2. Dalla narrazione alla creazione di un messaggio pubblicitario per la radio....	p.126
3.3. Il passaggio mediale stampa-radio.....	134
3.4. Fellini e il suo rapporti con la pubblicità nella sua attività di regista..	139

Capitolo Quarto

4.1. <i>Ma tu mi stai a sentire?</i> Crescita della notorietà felliniana...	p.147
4.2. I contributi dell'autore nella rubrica collettiva: <i>Compito in classe</i>	p. 161
4.3. Il contributo grafico caricaturale: Le vignette.	p. 165
4.4. <i>Il riflettore è acceso</i> : il mondo della rivista.....	p.167
4.5. <i>La fiaba che più ti piace</i>	p. 174
4.6. Gli studi comportamentali.....	p. 177
4.7. L'adolescenza riminese nella rubrica <i>Secondo Liceo</i>	p. 186
4.8. Il mondo dell'infanzia in <i>Richettino bambino qualunque</i>	p. 200

Capitolo Quinto

5.1. Le rubriche a tema amoroso e la consapevolezza della notorietà	p. 205
5.2. <i>Il primo volo</i>	p. 218
5.3. Il 1943: caduta della dittatura e chiusura del foglio satirico.....	p. 225
Conclusioni	p.228

Ringraziamenti	p. 235
-----------------------------	--------

Appendice.....p. 236

Bibliografia.....p. 250

Introduzione

La tesi si propone di indagare i primi anni romani di Federico Fellini e, in particolare, la sua attività all'interno della redazione della rivista satirica «Marc'Aurelio», emersa, in occasione dei festeggiamenti per il centenario della nascita del cineasta riminese, caduti, purtroppo, nel primo anno tragico della pandemia da Covid-19, come un aspetto ancora non molto indagato.

Nel 2020, infatti, durante uno degli interventi radiofonici celebrativi su Fellini, Roberto Chiesi aveva osservato come sarebbe stato interessante proseguire l'indagine su questa porzione della produzione giovanile.

Per lo stato dell'arte si è ritenuto necessario prima di tutto ricomporre l'intero *corpus*, prendendo le mosse da Jean Antoine Gili¹, cui va il merito di avere per primo segnalato l'importanza di questo periodo nella creatività felliniana; da Peter Bondanella², che considera gli anni del «Marc'Aurelio» un tassello imprescindibile per la comprensione del Fellini cineasta; da Adolfo Chiesa³, che ha dedicato i propri studi alla satira italiana e ha curato l'*Antologia del Marc'Aurelio*; dalle parole di Aldo

¹ Gili, J. A, *Fellini. Le magicien du réel*, Sion, Suisse, Gallimard avec le concours de la Fondation Fellini, 2009.

² Bondanella, P, *Il cinema di Federico Fellini, con un'introduzione di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi/Gu.fo Edizioni S.r.l., 1994.

³ Chiesa, A, *Antologia del Marc'Aurelio 1931-1954*, Roma, casa editrice roberto napoleone s.r. l., 1974 e poi Chiesa, A, *La satira politica in Italia*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1990.

Tassone⁴, che considera la produzione degli anni trascorsi all'interno della redazione del periodico satirico, già come un *pre-repérage* delle sue pellicole future.

L' intento alla base di questo studio è duplice: ponendo l'attenzione sull'attività felliniana si vuole cogliere, da un lato, mediante l'analisi del copioso materiale dell'autore presente nella rivista, rubriche, vignette, racconti e personaggi, tratti identificativi della sua creatività sui quali poi Fellini, con il proprio caratteristico modo di procedere alveolare⁵, ritorna negli anni della piena maturità espressiva; dall'altro, tramite la sua capacità di intercettare i gusti del pubblico del tempo attraverso diversi mezzi espressivi, (stampa, radio, cinema), indagare le connessioni con il contesto culturale e mediale dell'epoca.

La specifica valutazione dell'importanza assunta da questo foglio satirico romano all'interno dello scenario editoriale italiano, oltre agli studi specifici di Chiesa, ha fatto riferimento a quelli di Forno⁶, Forgacs e Gundle⁷, Fausto Colombo⁸; i rapporti forza-resistenza con la censura in un periodo di dittatura e l'importanza della pubblicità nella nuova società di

⁴ Tassone, A, *Fellini 23½ Tutti i film*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2020.

⁵ Su questo aspetto si veda Fabbri, P, *Sotto il segno di Federico Fellini*, Bologna, Luca Sossella editore/MML, 2019.

⁶ Forno, M, *La stampa del ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, 88049 Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore, 2005.

⁷ Forgacs, D, Gundle, S, *Cultura di massa e società. 1936-1954*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2007.

⁸ Colombo, F, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, I edizione Studi Bompiani, IV edizione RCS Libri S.p.A., 1991.

massa partono dagli studi di Stefania Antonioni⁹ e Vanni Codeluppi¹⁰; per l'importanza del ruolo della radio ci si è rifatti all'analisi di Franco Monteleone¹¹; per quanto riguarda, infine, il cinema come forma di propaganda ci si è rivolti alle ricerche di Ruth Ben Ghiat¹², Vito Zagarrìo¹³, Gian Piero Brunetta¹⁴ e Andrea Minuz¹⁵.

Lo scopo complessivo e precipuo è quello di dare risalto all'importanza dell'elemento caricaturale e vignettistico, nonché l'originalità nell'elaborazione in generale testuale, che già si riscontrano in questa prima fase della creatività felliniana; aspetti che, dopo questo “battesimo editoriale”, permangono e consentono di considerare quell'esperienza come una vera e propria forma di apprendistato, tappa imprescindibile nel cammino di preparazione al successo che attende Fellini come scrittore di testi per la radio, come sceneggiatore per il cinema e, infine, regista.

La trattazione prenderà in esame, poi, in particolare il periodo di tempo fra il 1939 e il 1943, durante il quale Fellini ha lavorato nella redazione del «Marc'Aurelio», senza però tralasciare alcune precedenti esperienze, come

⁹ Antonioni, S, *Pubblicità. Forme pubblicitarie del moderno*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

¹⁰ Codeluppi, V, *Fellini e la pubblicità*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

¹¹ Monteleone, F, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio Editori spa, 1995.

¹² Ben-Ghiat, R, *La cultura fascista*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2000.

¹³ Zagarrìo, V, *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime. Prefazione di Franco Monteleone*, Roma, Bulzoni Editore, 2009.

¹⁴ Brunetta, G. P, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982.

¹⁵ Minuz, A, *Fellini, Roma*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2020 e sempre Minuz, A, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012.

le pubblicazioni di alcune vignette nella rubrica "*Cartoline del Pubblico*" all'interno del periodico «La Domenica del Corriere» e l'attività presso l'editore fiorentino Nerbini al «420» e a «L'Avventuroso»: tutte situazioni che risultano fondative per la piena comprensione dello sviluppo della fecondità inventiva felliniana.

L'approccio ai contributi dell'autore presenti sul «Marc'Aurelio» permette, inoltre, di diventare testimoni-lettori di un periodo storico ricco di avvenimenti contrastanti¹⁶; Fellini, infatti, inizia a lavorare nella redazione del foglio satirico nel periodo compreso tra i mesi che precedono lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, il primo pezzo firmato Fellas è datato 12 aprile 1939¹⁷, mentre l'ultimo viene pubblicato il 31 luglio 1943, pochi giorni dopo la destituzione di Mussolini, alla quale, qualche

¹⁶ Per gli avvenimenti storici si fa riferimento in particolare agli studi di Emilio Gentile, di Ennio Di Nolfo e Michele Serra; in particolare Gentile, E, *25 luglio 1943*, Bari-Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2018; Gentile, E, *Storia del fascismo*, Bari-Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2022, Di Nolfo, E, Serra, M, *La gabbia infranta. Gli Alleati e l'Italia dal 1943 al 1945*, Bari-Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2010. Nel primo testo Gentile analizza il 25 luglio del 1943 partendo dagli avvenimenti che hanno portato alla convocazione della seduta del Gran Consiglio, che si era radunato l'ultima volta tre anni e mezzo prima, il 6 dicembre del 1939, per di fatto ratificare la scelta dell'iniziale «non belligeranza» nel Secondo Conflitto Mondiale, scoppiato il 1 settembre di quell'anno con l'invasione della Polonia da parte della Germania hitleriana.

Lo storico ha ricostruito lo svolgersi degli interventi e dei protagonisti che hanno animato la seduta, di essa non fu, infatti, compilato il verbale; la riunione ebbe inizio, a Palazzo Venezia nella Sala del Pappagallo, il 24 luglio alle 17 del pomeriggio e si protrasse fino alle 2 e 25 del mattino seguente, salvo brevi pause. Nel secondo volume, invece, Gentile ha esaminato l'intera parabola fascista. Il testo di Di Nolfo e Serra, invece, ha posto in luce la situazione di particolare delicatezza dell'Italia e le dinamiche delle relazioni internazionali che hanno portato all'Armistizio di Cassibile, firmato in segretezza il 3 settembre del 1943, reso noto solo cinque giorni più tardi l'8 settembre del 1943; sempre per quanto riguarda i termini dell'Armistizio, si è presa come ulteriore fonte un testo precedente dello storico lombardo: Di Nolfo, E, *Storia delle relazioni internazionali. Dal 1918 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1994.

¹⁷ Il primo contributo felliniano sulla rivista satirica romana viene firmato dall'autore con lo pseudonimo Fellas, già utilizzato presso Nerbini ed è intitolato *All'aria aperta* in «Marc'Aurelio» del 12-4-1939, Anno IX, num. 29, p. 4; l'ultimo contributo pubblicato, invece, è firmato con la sola F., ed è intitolato *Ho voglia di piangere* in «Marc'Aurelio» del 31-7-1943, Anno XIII, num. p. 4.

settimana più tardi, seguirà la firma dell'Armistizio di Cassibile con cui venne sì deciso il proseguimento del conflitto, ma ad alleanze capovolte.

Per quanto riguarda il primo *focus* di interesse, ovvero il successo della testata romana, si intende evidenziare come il «Marc'Aurelio» abbia rappresentato un *unicum* nella storia editoriale della nazione. Sulle sue pagine, infatti, ha sorriso una fetta importante d'Italia ed esso, rimanendo pur sempre nell'alveo governativo, è riuscito a divenire punto di incontro e luogo in cui si sono formate alcune tra le più interessanti personalità di quella che poi sarà l'industria del cinema italiano del dopoguerra: oltre a Fellini, solo per fare qualche nome, Steno, Maccari, Zavattini. Così come, anche se con un successo minore, quella meneghina del «Bertoldo», la redazione del «Marc'Aurelio» può essere considerata la fucina in cui ha trovato una prima compiuta espressione quella *élite* culturale che, nel decennio successivo, sarà in grado di intercettare ed incanalare la formazione del gusto del pubblico popolare.

L'Italia del periodo del consenso è stata una nazione in cui i principali organi di informazione erano diretti dall'alto, in cui i fogli giornalistici venivano, nel migliore dei casi, "imbavagliati", più spesso soppressi; la storia narra di una realtà in cui molti intellettuali furono costretti al silenzio, al confino o, per conservare integra la loro capacità di esprimersi, alla macchia o all'espatrio.

L'accostarsi a queste pagine ha consentito, inoltre, di interrogarsi circa il valore del disegno e della parola, si assiste, infatti, con il «Marc'Aurelio» ad un vero “travaso” dalla carta stampata alla lingua parlata di tutti i giorni, con l'adozione, soprattutto da parte della piccola borghesia romana dell'epoca, di modi di dire legati a personaggi e macchiette. Si pensi, ad esempio, al “Gagà” o a “Genoveffa la racchia”, di seguito entrati nella quotidianità del lessico italiano.

L'elemento grafico presente nelle vignette di questo periodo può essere considerato un vero e proprio *fil rouge* che accompagna l'intera vita di Fellini, anche una sorta di liberatoria forma espressiva, non priva di ritualità e *topoi*, come, ad esempio, la ricorrente margherita.

Da un punto di vista metodologico l'approccio diretto ai numeri e alle annate in esame, la prestigiosa, ma ancora limitata presenza di studi specifici sull'argomento, ha costituito uno stimolo a impegnarsi a dare un valore aggiunto all'analisi, che ha permesso di effettuare una ricerca a tutti gli effetti nuova, cui poter affiancare una riflessione circa l'intensità della permeabilizzazione della società civile al linguaggio usato dai *media*.

Nell'indagare la biografia e la produzione di Fellini “prima di Fellini”, prima cioè delle più grandi prove per il quale il regista è universalmente conosciuto, si è scelto, quindi, di affrontare il problema teorico della solidarietà/frattura nella personalità di un singolo personaggio a seconda

dei mezzi utilizzati: la parola scritta, la parola radiofonica, il sistema grafico-visivo felliniani.

Lo studio degli anni giovanili di Federico Fellini e la sua produzione all'interno della redazione del «Marc'Aurelio» (1939-1943), ha posto di fronte ad un *corpus* omogeneo dal punto di vista cronologico, tanto grafico quanto testuale. Il periodico era, infatti, tra le riviste, la più seguita dell'epoca.

La volontà di interrogare il *corpus* felliniano presente nella rivista e di procedere a una sua ricomposizione, intende evidenziare differenti aspetti.

Il primo dato di interesse riguarderà la creatività multiforme dell'autore, che si è esplicitata in modalità di espressione differenti, attraverso le quali ha saggiato i gusti e le correnti di interesse del pubblico; un bacino che, mano a mano che la presenza di Fellini sul foglio editoriale aumentava, lo riconosceva e lo seguiva, situazione che ha portato ad una sorta di fidelizzazione.

Si è accompagnata a questo interesse, inoltre, la volontà di analizzare il concetto di satira in un periodo di dittatura, se, come e quanto il Quarto Potere avesse così possibilità di espressione.

La rivista romana ha presentato una rilevante singolarità, ovvero accanto alla pubblicazione italiana, l'uscita in lingua tedesca; questa circostanza legata all'alleanza sancita dall'Asse Roma-Berlino, siglata il 24 ottobre del

1936, cui, come ci informa lo studioso Mauro Forno¹⁸, seguirono la sottoscrizione, il 22 maggio del 1939 a Berlino, del cosiddetto «Patto d'acciaio», che rafforzò le relazioni fra la stampa teutonica e quella italiana, ed infine la firma, nell'agosto dello stesso anno di un accordo fra il ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri ed il Capo dell'Ufficio Stampa del cancelliere del Reich, oltre che capo ufficio stampa del partito nazionalsocialista, Otto Dietrich.

Il terzo punto riguarda, poi, il ruolo di snodo mediale che «Marc'Aurelio» ha segnato per la vita artistica di Federico Fellini, un vero e proprio trampolino che gli ha permesso di portare le proprie rubriche dalla carta del foglio alle trasmissioni alla radio, realizzando così il passaggio dallo scritto al parlato.

Il contatto gomito a gomito nella redazione con personalità come Metz, Maccari, Steno, il risiedere a Roma, inoltre hanno significato per lui il contatto con il mondo dell'avanspettacolo e del cinema, il nascere dell'amicizia e la frequentazione con attori come Aldo Fabrizi e Alberto Sordi, le prime scritture per sceneggiature, il contemporaneo lavoro presso l'Alleanza Cinematografica Italiana di Vittorio Mussolini.

Il Corpus

¹⁸ Forno, M, *La stampa*, cit. pp. 181-182.

Da un punto di vista metodologico si è approcciato il *corpus* principalmente con finalità archivistica, per ottenere la mappatura del materiale e ricostruzione della cronologia e della contestualizzazione storica (poggiandosi alla storiografia di cui sopra, panorami illuminanti per la comprensione storica e per l'approccio al concetto di società di massa); nello specifico, ci si è avvalsi del Metodo Prisma unicamente per ottenere una visione globale dei testi legati al tema di ricerca, che permettesse la fruizione anche della cosiddetta "letteratura grigia", ovvero analisi, ricerche, studi, molto spesso tesi di dottorato che hanno preso in esame argomenti affini al mio.

Dopo questa fase di archiviazione, si è collocato il gusto del periodo attraverso la consultazione del concorrente milanese del «Marc'Aurelio», «Il Bertoldo» (presso la Biblioteca Nazionale Braidense); scelta sollecitata dal fatto che, a partire dal 1938, li ha accomunati la proprietà dello stesso editore, Angelo Rizzoli. A tale contestualizzazione ha fatto giuoco anche l'ascolto di trasmissioni radiofoniche e dello specifico contesto musicale, oltre alla presa visione di alcune opere cinematografiche databili tra la fine degli anni Trenta e inizi degli anni Quaranta. Seguendo il consiglio fornito da Jean Antoine Gili¹⁹, si sono considerate con particolare attenzione le pellicole con protagonista Erminio Macario, come *Avanti c'è posto!* (M.

¹⁹ Gili, J. A., *Fellini*.

Bonnard, 1942) e quelle in cui i ruoli principali erano stati interpretati da Aldo Fabrizi come *Campo dei Fiori* (M. Bonnard, 1943) e *L'ultima carrozzella* (M. Mattoli, 1943): la sceneggiatura delle ultime due porta anche la firma di Fellini, situazione rilevante perché Gian Piero Brunetta²⁰ le considera antesignane di un nuovo modo di recitare, che sfocerà poi nella corrente neorealista.

La necessaria mappatura del materiale è avvenuta con la consultazione, resa necessaria dalle misure restrittive vigenti per buona parte del primo anno di dottorato, presso la Biblioteca Sormani di Milano, per il periodo compreso tra la fine di aprile del 1939 e il 1941, e tramite la digitalizzazione dei numeri presenti su APICE; essa è proseguita, poi, presso la Biblioteca Alessandrina, all'interno dell'Università Alla Sapienza di Roma, per coprire il periodo compreso fra il gennaio 1939 e l'aprile dello stesso anno, porzione cronologicamente assente nel polo bibliotecario meneghino e, a tratti, lacunoso anche in quello successivo; oltre che in lingua italiana si è visionato nella biblioteca dell'ateneo romano il foglio anche in quella tedesca, e si è, infine, completata l'intera mappatura e revisione del *corpus* grazie al ricorso alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

²⁰ Brunetta, G. P., *Cent'anni di cinema italiano*, cit. p. 214-215, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 1991.

Nel capoluogo toscano, inoltre, presso la Biblioteca Marucelliana, si sono consultate le due riviste cui Fellini ha collaborato nel periodo che precede il trasferimento a Roma e il primo semestre di attività al «Marc'Aurelio», ovvero «L'Avventuroso» e «Il 420», testate di fumetti e satira aventi come editore il toscano Nerbini.

Nel primo capitolo lo studio prende, quindi in esame il panorama mediale satirico in cui viene alla luce il «Marc'Aurelio», la nascita della rivista satirica romana e i successivi passaggi di proprietà, il ruolo dei media nell'Italia fascista, il concetto di propaganda declinato anche da un punto di vista di spazialità architettonica, soffermandosi sul Palazzo della Civiltà Italiana per la sua esemplarità iconica.

Nel secondo capitolo il *focus* è incentrato sui passaggi che portano Federico Fellini a Roma e all'interno della redazione del foglio satirico, i primi tempi nella capitale e l'incontro con Aldo Fabrizi, fondamentale da un punto di vista umano, per la grande amicizia che ne scaturisce e professionale, perché attraverso i racconti e le esperienze del grande attore romano ha potuto conoscere le realtà dei teatri di rivista. Il capitolo prosegue con un paragrafo dedicato a Angelo Rizzoli ed alla rilevanza della sua figura in campo editoriale, quindi l'attenzione si è stretta intorno alle ragioni del successo del foglio satirico romano, evidenziando il ruolo determinante del direttore Vito De Bellis e la vivacità della vita di

redazione, al cui interno sono annoverati alcuni tra i maggiori registi e sceneggiatori del secondo dopoguerra italiano; il capitolo si chiude con la presentazione del *corpus* felliniano con una prima, necessaria “fotografia” quantitativa degli elementi che lo compongono e delle loro caratteristiche.

Il terzo capitolo è completamente dedicato al rapporto tra Fellini e la pubblicità, un *fil rouge* che lo accompagna con differenti accenti durante tutta l’esistenza e che ha inizio proprio in questo periodo con la rubrica *Il raccontino pubblicitario* nel 1939 sul «Marc’Aurelio», poi in radio, in coppia con Maccari nella stesura di un messaggio pubblicitario con concorso, legato ad un prodotto dolciario, con *L’avventura di Pisolo*, infatti, veniva reclamizzato il *bon bon* Biancaneve della marca Elah.

Il quarto capitolo è dedicato all’analisi qualitativa del materiale felliniano, ponendo particolare attenzione alle rubriche e racconti che hanno raggiunto maggiore successo.

Verrà, in questa sezione evidenziata sia la svolta mediale, che ha portato alla immediata trasposizione delle rubriche presenti sulla rivista in trasmissioni radiofoniche, sia ad elementi che riconducono ad un particolare interesse felliniano per il mondo degli ultimi, situazione che troverà, poi, piena espressione a livello filmico in pellicole come *Luci del varietà* (1950) come *La strada* (1954) o rubriche come *III Liceo* e *Ma tu mi stai a sentire*, di cui è possibile riscontrare la eco in film come *Roma*

(1972) e *Amarcord* (1973), o in sceneggiature mai divenute film come nel caso del *Moraldo in città*, la lettura di quest'ultima rimanda, infatti, parecchio ad atmosfere e situazioni raccontate da Fellini nelle rubriche del «Marc'Aurelio».

Si è scelto, infine, di proporre l'analisi della situazione storica e sociale nell'ultimo e conclusivo capitolo per rispondere a due differenti esigenze, ovvero da un lato, data la particolarità degli anni in esame, 1939-1943, leggere a posteriori come sono stati vissuti dal giovane Fellini, dall'altra, a livello mediale, osservare quanto sia cambiata, nel giro di meno di un lustro, la politica italiana e internazionale, con il passaggio da una visione ancora trionfalistica dell'Italia e del Fascismo, nell'anno che precede l'entrata in guerra, alla scoperta amara della caducità di un'epoca, con la caduta della dittatura e il clima livido della guerra civile.

Capitolo Primo

1.1. Libertà di espressione e satira all'avvento del Fascismo

La libertà di espressione è il termometro attraverso il quale è possibile rilevare il rapporto che intercorre tra potere politico e media, nonché la possibilità che ha la satira di esprimersi in essi. Eugenio Garin ha affermato:²¹

Non si può pensare a fare una storia della cultura senza fare storia dell'editoria, e non solo nella sua concreta organizzazione, ma nella trama sottile dei legami di vario tipo che si stabilisce tra quanti concorrono alla nascita di un libro, di una rivista, del fascicolo di un periodico qualsiasi.

L'asserzione del filosofo diventa ancora più pertinente se la si cala nel periodo storico che nella tesi viene preso in esame. Lo studioso Adolfo Chiesa²² ha messo in evidenza come Mussolini, quando nel 1913-1914, si trovò alla guida del foglio socialista "Avanti!" si limitasse, davanti alle vignette proposte giornalmente da Giuseppe Scalarini, a indispettite riflessioni a mezza bocca, a borbottii cui faceva, tuttavia seguire, la maggior parte delle volte, il proprio *placet* per la pubblicazione. Margherita Sarfatti, che aveva conosciuto il Mussolini uomo da un punto di vista

²¹ Garin, E, *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, cit. p. 45, Roma-Bari, Laterza, 1991.

²² Chiesa, A, *La satira*, cit. p. 6, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1990.

personale e sentimentale, ha offerto di lui questo ritratto preciso nel libro

*Dux*²³:

Mussolini non è uomo di humour. Né uomo di spirito alla francese; di regola, un'occhiata sottozero gela le parole ilari in bocca a chi, lui presente, si permette uno scherzo; la sua concezione della vita è altamente drammatica e volentieri proclive al tragico, ama i contrasti di luce e le forti emozioni.

Una volta raggiunto il potere, la situazione precipitò e il capo del Fascismo non esitò ad utilizzare le maniere forti: fece arrestare e picchiare Scalarini ed altri vignettisti e umoristi, come ad esempio Gabriele Galantara; decise di far chiudere alcune testate, tra cui anche le due riviste satiriche storiche «Il Becco Giallo» e «L'Asino». Episodi di squadristico, del resto, erano stati già perpetrati negli anni precedenti la presa di potere, nel 1919 la sede del foglio socialista l'"Avanti!" era stata devastata, nel 1920-1921, poi, in più riprese erano stati fatti oggetto di violenza luoghi di aggregazione e incontro dei sindacati.

I mezzi di comunicazione di massa e, in particolare modo, la stampa, fin dagli albori della parabola politica fascista, risultarono essere al centro

²³ Sarfatti, M, *Dux*, cit. p. 14, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1926.

dell'interesse del regime, a riprova di ciò, basti pensare all'influenza svolta nell'ascesa mussoliniana dal "Popolo d'Italia".²⁴

Occorre, tuttavia, operare un distinguo ed evidenziare la particolare posizione occupata dalla stampa periodica all'interno della stampa fascista, situazione che le permise, a tratti, di godere, come osserva Fausto Colombo²⁵, di una qualche forma di autonomia, legata proprio alla propria minore diffusione rispetto a quella dei quotidiani; questi ultimi dovettero, infatti, proprio in virtù del loro più ampio bacino di lettori conformarsi in maniera maggiore alle esigenze propagandistiche.

I giornali satirici, già subito dopo la Marcia su Roma, tuttavia, non esitarono a farsi voce di un antifascismo graffiante e ficcante per *vis polemica*.

1.2. Le principali riviste satiriche precedenti il «Marc'Aurelio»

«L'Asino» era nato dalla volontà di Gabriele Galantara e Guido Podrecca che, dopo la significativa esperienza bolognese alla guida della «Bononia ridet», rivista artistico-letteraria universitaria, di tendenza socialista e anarchica ad' uscita settimanale, decisero di trasferirsi nella capitale e di dare qui vita, il 27 novembre 1892, a un settimanale illustrato a colori su posizioni socialiste-anticlericali.

²⁴Benito Mussolini non ripudiò mai il proprio passato giornalistico, a riprova di ciò, sempre mantenne l'iscrizione al sindacato fascista di categoria, di cui si fregiava di possedere la tessera numero 1.

²⁵Colombo, *La cultura*, cit. pp. 163-167, si fa qui riferimento in particolare alle figure degli editori fiorentini Nerbini.

Il nome della testata, «L'Asino» venne scelto facendo riferimento ad un motto di Guerrazzi, che così recitava:²⁶«Come il popolo è l'asino: utile, paziente e bastonato»; l'editore era Luigi Mongini, personalità nota nell'area socialista, ricoprendo di fatto il ruolo di cassiere dell'"Avanti!".

Nei primi tempi, la testata ebbe sede in uno scantinato nel quartiere Prati, ma, dato il subitaneo successo (22.000 copie), traslocò presto in via Bocca di Leone, nei pressi di Piazza di Spagna.

Nei primi anni, oggetto della satira del foglio romano fu soprattutto la politica di Giovanni Giolitti:²⁷ il capo del governo venne preso di mira per il coinvolgimento di parlamentari e ministri nello scandalo della Banca di Roma.

Sul foglio l'uomo politico venne ritratto come un abile burattinaio, in grado di manovrare le pedine a proprio favore; la commissione di inchiesta del 1892, che doveva indagare sullo scandalo, il primo caso di tangenti in Italia, nacque in un clima di complicità e l'evidente compromissione di personaggi in vista della compagine di governo, portò alla chiusura del processo e all'assoluzione degli imputati.

Giolitti, tuttavia, sfiduciato di fatto, dovette rassegnare le dimissioni.

²⁶ Chiesa, *La satira politica*, cit. p.10.

²⁷ Il Capo del Governo venne soprannominato sulle pagine del foglio satirico romano Panamidone, si giocò, infatti, sull'assonanza tra il soprannome ufficiale di Giolitti, ovvero Palamidone, dovuta alla sua predilezione nell'indossare la *redingote*, con l'*affaire* di Panama, in cui era stata coinvolta la Francia all'epoca del *crack* della Compagnia del Canale di Panama, che ricordava da vicino lo scandalo politico finanziario della Banca Romana che l'uomo politico piemontese dovette affrontare.

«L'Asino» non mancherà di occuparsi con altrettanta *vis* satirica dei politici suoi successori; Galantara era, infatti, molto abile nel delineare il profilo psicologico dei differenti personaggi. Se di Giolitti aveva evidenziato l'imperscrutabilità, di Crispi, mise invece in luce il tratto autoritario, implacabile con i deboli e adulatorio con i potenti²⁸.

Nei loro interventi Gabriele Galantara e Furio Podrecca proposero per una posizione attendista nei confronti del Partito Socialista Italiano, nato a Genova nel 1892; nell'agosto del 1893, in riferimento al Congresso dell'Internazionale Socialista di Zurigo, «L'Asino» nelle proprie pagine esaltò la figura di Federico Engels, presente nella città elvetica, scorgendo in lui caratteristiche degne per essere considerato il vero continuatore del pensiero di Carlo Marx.

La scelta di porsi chiaramente a sinistra, di non lesinare informazioni su denunce e soprusi avvenuti negli anni caldi, 1894 e 1898, portò la tiratura della rivista, nel 1904, a centrare le 60.000 copie e nelle annate seguenti a superare le 100.000.²⁹

L'inizio del XX secolo vide l'entrata in redazione di nuovi collaboratori, come Castellucci e Furio Scarpelli, avvenimento che portò ad un cambio di rotta del foglio; se prima, infatti, i bersagli principali erano stati il governo e le istituzioni in genere, da quel momento in poi la satira lanciò i propri

²⁸ Francesco Crispi venne chiamato il sire di Cuneo.

²⁹ Chiesa, *La satira*, cit. p. 15.

dardi contro la Chiesa Cattolica ed il suo capo spirituale e politico: al punto che, all'interno del foglio, trovò spazio una rubrica denominata *Il Covo*, in cui veniva raffigurata San Pietro.

Gabriele Galantara e Guido Podrecca compirono diversi viaggi nelle capitali europee e Galantara, a Parigi, iniziò a collaborare all'«Assiette au Beurre», foglio quasi unicamente disegnato, testata *leader* indiscussa del mondo della caricatura globale.

Gli equilibri all'interno della redazione della rivista satirica romana si fecero più fragili alla partenza, nel 1911, delle truppe italiane verso la Libia.

Il pubblico di lettori avvertì lo scontro tra le diverse posizioni dei due fondatori, quella di Podrecca interventista, quella di Galantara, invece, contraria all'avventura coloniale.

«L'Asino» si presentò al lettore, perciò, in maniera bifronte per quello che riguarda l'avventura oltre confine, il collante fra le due anime del foglio rimase l'acceso anticlericalismo; questo elemento preoccupò a tal punto il mondo del giornalismo cattolico, da spingerlo alla fondazione di un settimanale che si mettesse in netta opposizione, cui venne dato il nome, «Il Mulo», che ebbe come fondatore Rocco D'Adria e come vignettista Guido Moroni Celsi (che nei decenni successivi collaborerà con Mondadori a

«Topolino», riprendendo le atmosfere salgariane con *I misteri della Giungla nera*).³⁰

La posizione interventista dell'Italia nel Primo Conflitto Mondiale venne condivisa, invece, da entrambi i padri fondatori della rivista satirica, ma, alla fine della guerra, i gusti del pubblico erano ormai cambiati, la vena anticlericale non accendeva più gli animi, la retorica nazionalista della Vittoria, seppur “mutilata”, seguendo l'espressione dannunziana, era filtrata nelle preferenze dei lettori.

Il foglio si trovò a dover interrompere le pubblicazioni a causa di congiunture economiche sfavorevoli e alla difficoltà legata al reperimento della carta; alla riapertura, avvenuta nel periodo natalizio del 1921, venne ripresa la pubblicazione a Milano, alla sua guida rimase Galantara, coadiuvato da alcuni collaboratori di prestigio come Giuseppe Scalarini ed Enrico Gianeri (conosciuto anche con la sigla Gec).³¹

Guido Podrecca non fece, però, più parte della redazione, divenuto nel frattempo fascista convinto, oltre che amico personale di Mussolini, svolse attività giornalistica di collaborazione al "Popolo d'Italia" e, poco tempo dopo, nel 1922, morì negli Stati Uniti.

³⁰ Colombo, *La cultura*, cit. p. 170.

³¹ A Roma restarono la redazione e la direzione del giornale, mentre, a Milano, si trovava la tipografia, da Longoni presso l'"Avanti!", dove avveniva, materialmente, la stampa del foglio. Desumiamo queste notizie dal carteggio riportato tra il prefetto di Milano, il capo della polizia Emilio De Bono e il duce in Forno, *La stampa*, cit. pp. 142-143.

Gabriele Galantara, al contrario, cercò in ogni modo di combattere l'avvento del Fascismo, assumendo un tono di durezza antigovernativa e ridicolizzando il capo carismatico del movimento politico con l'immagine del Mascellone; con stile inconfondibile l'aspetto collerico di Mussolini veniva messo alla berlina denunciando la sua politica liberticida.

Queste prese di posizione, come mette in luce lo storico Forno, furono alla base dei numerosi interventi di diffida e sospensione nei confronti del foglio satirico, episodi di cui si ha notizia dal carteggio intercorso tra Prefetto di Milano, organi di polizia e Presidenza del consiglio.

Sulle pagine dell'«Asino», quindi, come ricorda del resto anche Oreste Del Buono, la caricatura di Mussolini raggiunse la definitiva codificazione «nel pupazzo dal gran cranio sguarnito, gli occhi tra folli e furbi, i mostruosi labbroni».³²

Malgrado la tiratura del foglio nel 1923 si assestasse sulle 23.000 copie,³³ risultato più che positivo in un paese caratterizzato ancora da una larga fetta di popolazione analfabeta, o forse proprio per questo, il direttore pagò per tutto ciò un caro prezzo, la redazione del giornale venne più volte distrutta dalle squadre fasciste e, inoltre, il disegnatore ricevette a casa la sgradita visita di Amerigo Dumini, responsabile del delitto Matteotti.

³² Del Buono, O, *Poco da ridere. Storia privata della satira politica dall' Asino a "Linus"*, cit. p. 27, Bari, De Donato, 1976.

³³ Il dato è riportato da un telegramma del prefetto di Milano a Mussolini del 8-10-1923.

Nel 1925, «L'Asino» venne chiuso, Galantara incarcerato, in seguito collaborerà, in forma anonima, al «Becco Giallo» e al «Marc'Aurelio».

Già nei primi mesi successivi alla Marcia su Roma fu chiaro l'intento fascista di porre un bavaglio alla circolazione di idee che potevano, in qualche maniera, minare l'ascesa mussoliniana.

Il delitto Matteotti del 1924, il corpo del deputato venne ritrovato in pieno agosto, due mesi dopo la sua scomparsa, segnò un punto di non ritorno; l'avvenimento aveva provocato un'ondata di profonda indignazione, cui non seguì, però, la caduta di Mussolini.³⁴

Come Galantara anche altre personalità colsero la pericolosità del periodo, si assistette, quindi, ad un fiorire di nuove iniziative editoriali per tutto lo Stivale; a Milano, uscì «Il Naso rosso», diretto da Clemente di San Luca e «La Galleria di Milano» di Luigi Pironti e Gino Simonetti, a Torino «Il Codino Rosso», con Boetto, Faenza e Roncoroni, a Napoli, invece, il «Monsignor Perrelli».

Tutte queste testate ebbero, però, vita breve, o comunque, limitato raggio di influenza sull'opinione pubblica, a differenza de «Il Becco giallo» di Alberto Giannini.

³⁴ Breda, M, Caretti, S, *Il nemico di Mussolini. Giacomo Matteotti, storia di un eroe*. Milano, Editore Solferino, RCS Media group S.p.a. , 2024. In occasione del centenario di Matteotti i due studiosi si sono proposti di indagare l'uomo Matteotti, *in toto*, quindi, prima del pronunciamento del discorso che gli fu fatale, curando gli aspetti fondanti della sua vita, cultura e pensiero.

«Il Becco giallo» venne fondato nel gennaio del 1924, il nome era legato al simbolo grafico che lo caratterizzava, ovvero l'effigie di un corvo con un becco giallo chiuso da un lucchetto; così come «L'Asino», il foglio si schierò in maniera netta contro il regime fascista, attaccando la figura del duce in prima persona, celebre rimase l'espressione utilizzata il giorno seguente il delitto Matteotti «tutto è salvato fuorché l'onore», i disegni di Galantara, Simonelli, Girus rendevano con pienezza la drammaticità del momento.

La rivista passò dalla tiratura iniziale di 50.000 copie, in poco tempo, a sfiorare le 450.000.

Il successo non fu decretato solo dalla satira antifascista, ma anche da un'attenta linea editoriale che incontrò il gusto del pubblico, composto per lo più da lettori della piccola e media borghesia italiana che sorridevano alle provocanti irrisioni che avevano come oggetto personaggi del mondo intellettuale, come Gabriele D'Annunzio, Curzio Malaparte, Luigi Pirandello, uomini delle stagioni politiche precedenti, come Giovanni Giolitti e Antonio Salandra; o anche personalità come Benedetto Croce e Giovanni Gentile.

Il varo delle nuove leggi sulla stampa del 1926 mise un bavaglio alla pubblicazione del giornale, cui corrispose la fine alla prima parte della pubblicazione, quella che possiamo definire italiana, per distinguerla

dall'esperienza che verrà, poi, portata avanti Oltralpe, dal direttore Alberto Giannini.

Il fondatore non si era rassegnato davanti alla chiusura del foglio satirico e, subito, aveva rilanciato la posta antifascista con la fondazione di una nuova realtà editoriale «L'Attaccabottoni» che, però, venne chiuso dopo pochi numeri.

Giannini, condannato al confino per cinque anni, riuscì a raggiungere la Francia e da Parigi, riprese le pubblicazioni de «Il Becco giallo»; la rivista riuscì a mantenere i contatti con il pubblico italiano, varcando clandestinamente i confini.

Il fondatore, per sette anni, fu la voce della dissidenza; poi, senza alcun preavviso, in maniera ancora non spiegata, non solo sposò l'ideologia fascista a livello personale, ma fondò, nel 1934, una nuova realtà editoriale, «Il Merlo giallo», settimanale che sosteneva la causa fascista, finanziato da Alberto Beneduce.

Giannini concluse, infine, come riporta Federico Coen,³⁵ la propria carriera con un incarico da «censore» del ministero della Cultura popolare.

Nel segmento storico che ha come propri estremi la Marcia su Roma del 28 ottobre del 1922 e l'attentato a Mussolini nel capoluogo emiliano dell'ottobre del 1926, il Fascismo, quindi, come ha evidenziato Leonardo

³⁵ Coen, F, *Tre anni di bugie: 328 ordini alla stampa del Minculpop durante la guerra*, cit. p. 45, Milano, Pan editore, 1977.

Battisti³⁶ nel proprio intervento del 2017 al Congresso fiorentino dell'Associazione Degli Italianisti, adottò differenti strategie per rendere ancora più solida la propria posizione: con gli avversari politici fuori e dentro il Parlamento non risparmiò sull'uso della minaccia, pronta anche, all'occorrenza, a trasformarsi in forza bruta, con lo squadristico;³⁷ tramite disposizioni legislative cercò di imbrigliare la *vis* sferzante e caricaturale che era stata caratteristica dei fogli satirico-umoristici dell'epoca liberale e, contemporaneamente, appoggiò l'allineamento al regime di alcune testate come il «420» e il «Guerin Meschino», pensò, infine, ad una ridefinizione dei linguaggi e dei contenuti della stampa satirico-umoristica, permettendo la creazione, come di zone franche rispetto alla propaganda, dove la piccola e media borghesia, potesse trovare svago e intrattenimento: il «Marc'Aurelio» ne fu un esempio.

1.3. La nascita del foglio satirico romano e i passaggi di proprietà

L'idea di dare vita ad un nuovo foglio satirico fu di Oberdan Cotone, redattore del "Popolo di Roma" e di Vito De Bellis, che si occupava, nel medesimo giornale, della redazione sportiva.

³⁶ Battisti, L, *Ridere nel "regno della noia". Intrattenimento e umorismo nella pubblicistica del ventennio fascista*, in Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'A.D. I, Firenze 6-9 settembre 2017, a cura di Castellano, F, Macera, I, Tellini, G, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

³⁷ Le camicie nere, già ben prima della Marcia su Roma, quando il fascismo era ancora nella fase dei Fasci di Combattimento, in maniera intimidatoria e aggressiva si erano fatte conoscere per comportamenti intimidatori e violenti nelle redazioni di alcuni fogli editoriali, come nel caso già citato del 1919 dell'"Avanti!".

La rivista nacque a Roma, nel marzo del 1931, con uscita bisettimanale il mercoledì ed il sabato; in un primo momento si era pensato di intitolarla «Il Cupolone», ma poi prevalse l'idea di darle come nome quello del famoso imperatore romano che considerava il giorno in cui non si scrive nulla come sprecato; la sede della redazione, inizialmente, si trovava in via Rasella.

I primi tempi facevano parte della redazione, dando, quindi un'impronta al foglio, alcuni tra i più validi umoristi del soppresso «Becco giallo» come Smith, Galantara, Cavaliere e Camerini.

La romanità del periodico veniva evidenziata fin dal corsivo di presentazione nel primo numero della rivista, pubblicato il 14 marzo 1931.³⁸

L'ambizione che ci anima è una sola, non essere indegni di questa grande e adorabile città e contribuire, nei limiti delle nostre modeste energie, all'esaltazione della sua affascinante bellezza, della sua augusta potenza, rinnovata nel segno del Littorio.

Tuttavia, benché Cotone professasse pubblicamente la propria fedeltà e condivisione agli ideali fascisti e cercasse di ingraziarsi il regime nell'articolo *Senza equivoci*, pubblicato nelle settimane successive all'esordio del foglio, il giornale non incontrò le simpatie di Mussolini e del suo *entourage*.

³⁸ Il corsivo appare sul I numero pubblicato il 14-3-1931 e viene citato testualmente da Chiesa in *La satira*, cit. p. 82.

Nel pezzo Cotone aveva difeso la linea editoriale del giornale contro le insinuazioni di chi, nel periodico avesse inteso ravvisare propositi di giornali precedenti, aveva ricordato, pertanto, la propria storia personale che lo aveva portato, già a metà degli anni Venti, a ricoprire la carica di Segretario Federale della propria provincia, aveva sottolineato, inoltre, come redattori e collaboratori fossero tutti tesserati e che tre di essi avessero anche partecipato alla Marcia su Roma.

La rivista che era nata a Roma in competizione con «Il Rugantino», in realtà, già dopo soli dieci numeri, come ha ricordato Barbara nel film documentario *L'imperatore di Carta* (F. De Bellis, 2015), girato dalla nipote di Vito De Bellis, Fabiana De Bellis, aveva un bacino molto più largo e non circoscritto alla sola capitale. Il «Marc'Aurelio» non aveva un taglio adatto per piacere a Mussolini, perché a livello di impostazione, con il proprio tono disincantato risultava poco allineato al clima retorico imposto dal regime, circostanza che diede adito alla possibile presenza in esso di alcune voci di fronda.

Cotone, malgrado tutti i propri sforzi di convincimento, venne sospeso dal partito; De Bellis, invece, fu caldamente invitato a non affidare più collaborazioni agli esponenti dell'ormai sospeso «Il Becco giallo» ed, inoltre, dovette accettare, come ricorda Adolfo Chiesa,³⁹ prima di mandare

³⁹ Chiesa, *Antologia del cit.* p. 14.

in stampa il bisettimanale, di ricevere il parere positivo espresso dal “revisore esterno,” Telesio Interlandi, direttore del "Tevere", uomo di comprovata fedeltà all’ideologia fascista.

De Bellis a questo punto, si mosse in maniera strategica, inviò sempre la rivista al revisore con in prima pagina le copertine e gli articoli più ossequiosi al regime, per poi, invece, nelle pagine più interne lasciare ai membri della propria redazione maggiore spazio alla libertà creativa.

Malgrado questo inizio in salita per le pressioni subite, il foglio incontrò, da subito, un felice riscontro di pubblico: le iniziali 30.000-35.000 copie, nel periodo compreso tra il 1935 e il 1940 arriveranno a toccare le 350.000 tirature.

L’aspetto grafico caricaturale, l’uso di un linguaggio vivace, ammiccante al parlato popolaresco, mai paludato e che, al contrario, spesso travalicava dalla forma scritta in quella, appunto, colloquiale, come l’invenzione del Gagà di Attalo, un personaggio fanfarone e velleitario con la smania di apparire, ma in realtà un morto di fame cialtrone e bugiardo, colpì l’attenzione del pubblico che lo cercava tra le pagine per farne poi argomento da conversazione.

Il «Marc’Aurelio» proponeva un nuovo modo di comunicare che incontrava i gusti del pubblico e divenne un fenomeno di costume, con la creazione di un vero e proprio circuito linguistico che, negli anni a venire,

con le rubriche di Federico Fellini e i pezzi di Ruggero Maccari, si osserverà andare a travalicare il mezzo espressivo della stampa per approdare alla radio, così come la redazione verrà impegnata anche nelle formulazioni di *gag* e battute per il cinema di Erminio Macario.

Nel 1932, intanto, avvennero i primi cambiamenti all'interno del gruppo di lavoro, gli ex umoristi del «Becco giallo», con la sola eccezione di Galantara, non collaborarono più con la rivista.

Oberdan Cotone cedette la proprietà della testata all'avvocato Ettore Lupo, che ne rimase a capo per sei anni, fino al 1938, quando la rivista venne acquistata da Angelo Rizzoli; fu cambiata, inoltre, anche l'effigie posta al centro della testata della rivista, l'iniziale riproduzione della statua equestre dell'imperatore Marco Aurelio, infatti, poteva rammentare ai lettori le righe scritte da Curzio Malaparte⁴⁰ nell' *Arcitaliano* ed apparire, quindi, troppo irriverente.

Il gruppo del «Becco giallo», estromesso di fatto dalla collaborazione, tentò una nuova avventura editoriale con l'uscita del foglio «Contropelo», che venne, però, chiuso dopo poche uscite.

⁴⁰ Malaparte si cimentò con la scrittura poetica componendo nel 1928 *L' Arcitaliano*; si pose con quest'opera come obiettivo, quello di cantare il mondo a lui contemporaneo con l'uso di un linguaggio spoetizzante, in cui poter mescolare linguaggio colto e vernacolare, parodiando così la tradizione della poesia toscana, intercalata da spunti di satira politica dall'effetto sarcastico, come avvenne nei celebri versi della *Cantata dell'Arce Mussolini*: «Spunta il sole e canta il gallo Mussolini è montato a cavallo», in C. Malaparte, (1928) poi in *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, a cura di Falqui, E, cit. pp.13-15, Firenze, Vallecchi, 1963.

Nel frattempo, la redazione di Vito De Bellis, in cui figurano personaggi del calibro di Enrico De Seta, Ferrante Alvaro De Torres, Bepi Russi venne arricchita da due nuove importanti entrate: Giovanni Mosca e Vittorio Metz, seguiranno negli anni: Walter Molino, Stefano Vanzina, in arte Steno, Ruggero Maccari e Federico Fellini.

Il «Marc'Aurelio» incontrò i favori del pubblico perché si fece promotore di una serie di campagne che appassionarono i lettori, prendendo di mira con sagacia personaggi celebri del mondo dello spettacolo e della cultura, da Ettore Petrolini al poeta Trilussa; irrise i cosiddetti “cani della radio,” cioè i cantanti meno dotati, ironizzò sulla salita dei prezzi delle utenze, ad esempio del servizio telefonico, per cui venne coniata la sigla TETI, ovvero Telefonare Economicamente Tenteresti Invano, schernì i costumi degli italiani che, stipati sul nuovo treno che copriva la tratta Roma-Ostia, trascorrevano la domenica, in maniera ben poco rilassante, accalcati prima, sul mezzo pubblico, poi, una volta giunti a destinazione, in spiaggia.

La redazione del «Marc'Aurelio» non fu esente da uno degli aspetti che più caratterizzarono l'intero giornalismo italiano degli anni Trenta e che viene ricordato dallo studioso Forno,⁴¹ ovvero dall'arrivo di veline⁴² provenienti

⁴¹ Forno, *La stampa*, cit. pag. 184

⁴² Dal 1931 all'intero 1935 il governo fascista strutturò un progressivo, capillare e sistematico controllo sulla stampa. Nel 1931, Gaetano Polverelli divenne capo dell'Ufficio Stampa, cui subentrò, nell'agosto del 1933 Galeazzo Ciano; nel settembre 1934, l'Ufficio Stampa venne trasformato il 6 settembre del 1934 in Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, alle dipendenze del capo del governo; vennero, quindi, ristrutturare le tre divisioni di stampa nazionale, internazionale e propaganda ed elevate al rango di

dal Minculpop; venivano chiamati così i fogli che, quotidianamente, giungevano sulle scrivanie dei responsabili dei mezzi di comunicazione; esse riportavano istruzioni che dovevano essere eseguite in maniera tassativa, attraverso l'utilizzo di queste rigide indicazioni, in maniera non fraindibile per il ricevente, si proibiva, o, al contrario si incentivava, la pubblicazione di determinati temi; di fatto venivano in esse dettate le norme da seguire circa l'impostazione, la veste grafico-tipografica, l'aggettivazione, la lunghezza e i contenuti.

Nelle veline si trovavano espresse le indicazioni per giungere ad una soddisfacente sensibilizzazione del pubblico circa alcune campagne intraprese dal governo: dalla crisi della natalità, riscontrata soprattutto all'interno dei centri urbani, alla valorizzazione dell'uso della lingua italiana contro i forestierismi.

Tramite questi interventi, vennero presto smorzati i toni più dissacranti con cui si era fatto conoscere il foglio; malgrado ciò, almeno fino alla Campagna d'Etiopia, 1935-1936, il periodico mantenne una posizione equilibrata, con un umorismo graffiante, ma sempre di alto livello.

Dal 1935, invece, per adeguarsi alle aspettative legate dal regime all'impresa etiopica, la retorica della guerra si fece via via sempre più

Direzioni. Il 24 giugno del 1935, il Sottosegretariato divenne Ministero, a capo del Ministero furono posti Galeazzo Ciano, genero del duce, avendone sposato la figlia Edda nel 1930 e, come suo vice, Dino Alfieri. Da un punto di vista storico, oltre ai testi di Forno e Chiesa si è fatto riferimento per questa parte al testo di Gentile, E, *Storia del fascismo*, Bari-Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2022.

intensa, ad essa si accompagnarono, sempre più spesso, anche toni razzisti piuttosto accesi; fu proprio la risata razzista, una delle cinque categorie del modo di voler far ridere gli Italiani evidenziate da Valentina Pisanty⁴³ nella propria indagine, che in parte insieme a quella sessista, trovò maggiore spazio sulle pagine del bisettimanale romano.

La svolta imperialistica che era stata impressa dal regime è da leggersi alla luce della situazione di profonda crisi economica che attanagliava l'Italia e che apparve essere, al duce ed ai suoi, come una possibile felice risoluzione.

In un triennio, come riporta Gentile, dal 1931 al 1934, il numero dei disoccupati era salito dalle quasi 700.000 unità quasi a sfiorare il milione e Mussolini, preoccupato dalla crescita di questi numeri, decise di cambiare strategia ed iniziò così a volgersi verso l'imperialismo.

Le tirature del «Marc'Aurelio» nel periodo compreso tra il 1935 e il 1940 aumentarono, le vendite erano principalmente concentrate nell'Urbe, mentre il dieci per cento era attestato nelle maggiori città del Nord d'Italia.

Attalo,⁴⁴pseudonimo di Gioacchino Colizzi, con i propri disegni, cui la redazione aggiungeva la parte scritta, era divenuto celebre e riconosciuto in

⁴³ Pisanty, V, *La risata fascista. Quando si rideva per ristabilire l'ordine*, in «Utopie /115», Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2022. La studiosa evidenzia cinque diverse categorie di risata: qualunquista, proibita, razzista, sessista e squadrista.

⁴⁴ Gioacchino Colizzi scelse come proprio pseudonimo Attalo affascinato dal sovrano di Pergamo, uomo di grande cultura e autore di opere letterarie che in punto di morte lasciò tutte le proprie ricchezze al popolo.

tutto il Paese per il tratto unico, per la forza rappresentativa e la grande capacità comica che riusciva a trasmettere nelle proprie vignette. *Il Gagà che aveva detto agli amici che...* può essere ricordato come il suo capolavoro, ma egli aveva soprattutto la capacità di cogliere lo spirito verace della Roma dell'epoca, in cui la vita pulsava nelle abitazioni fatiscenti, in cui viveva l'umanità fatta di personaggi che si incontravano, poi, nella vita quotidiana, sui mezzi pubblici, per strada, nelle trattorie; Colizzi disegnava quadri così fedeli di quel periodo che, come il regista riminese ammise, gli furono d'ispirazione per la pellicola *Roma* (F. Fellini, 1972).

Antonelli⁴⁵ evidenzia come Colizzi fosse considerato il più grande disegnatore satirico-umoristico dell'epoca e Fellini, sulla rivista «*Linus*» lo ricorda così:⁴⁶

Era Attalo, il disegnatore che ammiravo di più e che veniva rarissimamente al giornale perché aveva un buon posto alle Ferrovie dello Stato. [...]tutte le battute più pesanti (sudore, peti, malattie oscene, merda eccetera) venivano spedite al Ragionier Gioacchino Colizzi (Attalo), ufficio Progettazioni rete elettrica Ferrovie dello Stato, piazza del Cinquecento Roma, per essere illustrate dalla sua penna. Di queste battute lui non ne capiva mai nessuna, perché restava estraneo al meccanismo umoristico. La sua visione delle cose che raccontava nei suoi disegni provocava ilarità (Attalo infatti è ancora per me il disegnatore più comico che sia apparso nei giornali umoristici italiani).

⁴⁵ Antonelli, L, *Attalo*, Roma, Napoleone, 1986.

⁴⁶ Fellini, F, *Omaggio a Attalo* in «*Linus*», cit. pp. 2-10, Anno VIII, nr. 8, agosto 1972.

La Guerra di Etiopia presentò, però, un conto salato; partirono 500.000 soldati ed i costi dell'esperienza bellica si aggirarono tra i 1.500 e i 2.000 miliardi di lire, fattore che mise a dura prova le casse statali.

Le discrepanze⁴⁷ tra i messaggi costruiti *ad hoc* dalla retorica altisonante sui *media* e le situazioni di reali difficoltà in cui versava l'Italia iniziarono a divenire evidenti.

Il «Marc'Aurelio», come si è già accennato, proprio in questo periodo scelse una posizione vicina alle direttive fasciste, sposando convintamente i propositi coloniali, animato da uno spirito missionario civilizzatore; sempre più spesso dalle sue pagine attaccò l'Inghilterra, rea di aver decretato delle sanzioni contro il regime, infangò con lazzi, vignette, battute volgari la figura del Negus, raffigurato spesso in preda alla dissenteria per il timore delle truppe italiane; il foglio umoristico si schierò, dunque, con il regime, adottando una posizione polemica nei confronti, oltre che della «perfida Albione»,⁴⁸ anche di Francia, Russia e Stati Uniti, i cui rappresentanti politici vengono spesso raffigurati come buffoni o ladri o iettatori.

L'umorismo declinò più verso il basso una volta emanate le Leggi Razziali nel 1938,⁴⁹ verso anche la deriva antisemita.

⁴⁷ Si fa riferimento, ad esempio, alla svalutazione della lira, all'emigrazione forzata, allo scandalo della baraccopoli di Messina, rimasta tale dallo tsunami e terremoto del 1908.

⁴⁸ Mussolini aveva ripreso questa espressione per riferirsi all'Inghilterra, all'indomani della posizione inglese circa delle sanzioni anti-italiane, dopo l'invasione dell'Abissinia.

⁴⁹ Il 18 novembre del 1938 il Consiglio dei Ministri italiano approvava le leggi razziali fasciste, che erano state annunciate già il 18 settembre da Mussolini in persona durante la visita a Trieste, tappa delle

Sempre nel 1938, intanto, si assistette al secondo passaggio di proprietà, l'avvocato Ettore Lupo, infatti, cedette il foglio satirico all'editore milanese Angelo Rizzoli, che lo tenne, malgrado il triennio di sospensione delle uscite⁵⁰ fino al 1954.

L'esperienza di nuova pubblicazione nel dopoguerra, sempre sotto la direzione di De Bellis, tuttavia, non fu paragonabile alla precedente, i toni ormai erano ormai scivolati sempre più verso accenti qualunquistici.

Nel 1954 Rizzoli decise, quindi, di vendere la testata; l'editore aveva colto che, l'arrivo del mezzo televisivo, si preparava a mutare il gusto degli italiani e che non sarebbe più stato possibile ritornare ai fasti di vendita pre-conflitto; la rivista venne acquistata dall'editore Corrado Tedeschi che aveva fatto fortuna con la «Nuova Enigmistica Tascabile» e che aveva raggiunto una certa notorietà dopo essersi fatto promotore, a Firenze, nelle elezioni del giugno 1953, della lista del Partito Nettista, chiamato anche Partito della Bistecca.

1.4. Il ruolo cruciale dei media nell'Italia fascista

celebrazioni del ventennale della vittoria della Prima Guerra Mondiale dal Carso al Piave, con queste parole: «L'ebraismo mondiale è stato durante sedici anni, malgrado la nostra politica, un nemico irreconciliabile del fascismo. In Italia la nostra politica ha determinato negli elementi semiti quella che si può oggi chiamare, si poteva chiamare, una corsa vera e propria all'arrembaggio». Il discorso venne riportato in prima pagina dai maggiori quotidiani italiani.

⁵⁰ Il foglio non uscirà nel periodo compreso tra il settembre del 1943 e il 1946.

Nei primi mesi che seguirono la Marcia su Roma, come riporta la studiosa Ruth Ben-Ghiat,⁵¹ malgrado si fossero manifestati sempre più frequenti episodi di squadrista, Mussolini in persona si prodigò nel cercare di ammansire gli animi preoccupati degli intellettuali, tentando di persuaderli che avrebbero potuto continuare a lavorare in un sistema pluralistico, così com'era stato in precedenza; a dimostrazione di ciò si riporta quanto affermato dal leader fascista in visita alla mostra di pittura sul Novecento a Milano: «Ci tengo a dichiarare che il governo che io ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti»⁵².

In realtà questa manifestata magnanimità era parte di una strategia che mirava, da un lato, a conferire un'aura di rispettabilità al partito fascista, malgrado i crescenti episodi di violenza e di detenzione di oppositori, dall'altra, a mantenere la base il più possibile larga e pluralista, così da legare i variegati gruppi di sostenitori che ne avevano decretato il successo. Già nel corso del biennio 1923-1924, tuttavia, vennero messe in atto una serie di iniziative che miravano all'indottrinamento di massa, con l'inasprimento della censura, la fondazione del regime radiofonico italiano e dell'Istituto Luce.

⁵¹ Ben-Ghiat, *La cultura*, cit. p. 40.

⁵² Mussolini, B, *Alla mostra del «Novecento»* discorso del 26 marzo 1923, in *Opera Omnia*, vol. XIX, pp.187-188.

Con il ritrovamento del cadavere del *leader* socialista Giacomo Matteotti il rischio di un ribaltone politico era apparso come possibile all'orizzonte; le conseguenze di questo atto criminale non tardarono a farsi sentire, Mussolini riuscì, infatti, proprio allora ad imprimere quella svolta nella dittatura con la promulgazione delle cosiddette Leggi Fascistissime, che portarono non solo ad un inasprimento del grado di censura, ma ad una deriva a tutti gli effetti totalitaria⁵³; come evidenzia anche Alberto De Bernardi, ⁵⁴il cammino verso questa deriva era stato tracciato fin da subito, in Italia, già nei primi anni in cui il fascismo era ancora solo un movimento che si proponeva di condurre nel nostro paese un esperimento politico rivoluzionario, non dissimile da quello messo in atto dal Comunismo in Russia; Fascismo e Comunismo, infatti, secondo le analisi dello storico hanno un'origine comune, ravvisabile da un lato nell'incapacità delle potenze liberali vittoriose di una pacificazione tra loro, dall'altra delle trasformazioni radicali a livello sociale indotte dal I Conflitto Mondiale. La differenza tra i due totalitarismi, non è, quindi, da ricercare in una differente veduta di idee iniziale, ma va considerata all'interno di una

⁵³ Negli studi sul totalitarismo, in particolare quello nazista e comunista, rimane essenziale, malgrado siano trascorsi più di settant'anni dalla sua formulazione, il testo di Arendt, H, *The Origins of Totalitarianism*, 1951 I edizione, in traduzione italiana di Guadagnini, A, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, Einaudi Editore, 2009.

⁵⁴ De Bernardi, A, *Perché il fascismo ha vinto. 1914-1924. Storia di un decennio*, Firenze, Le Monnier Scuola, 2022.

prospettiva di più largo respiro economico e sociale, negli equilibri nei rapporti della politica interna e sullo scenario internazionale.

Già l'anno successivo, vennero messe in atto delle strategie per reclutare esponenti di rilievo del mondo intellettuale.

Durante il convegno degli intellettuali fascisti del 29-30 marzo 1925, tenuto su iniziativa di Farinacci, si arrivò alla costituzione dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura (INFC), a cui capo venne posto Giovanni Gentile. Il filosofo in quei due giorni si era adoperato per raccogliere le firme degli intellettuali presenti per l'adesione al *Manifesto degli intellettuali fascisti agli intellettuali di tutte le nazioni*, che, tre settimane dopo, in occasione della festività del Natale di Roma,⁵⁵ fece pubblicare sulla prima pagina del quotidiano "Il Popolo d'Italia". In esso erano espressi i fondamenti ideologici e politici del partito fascista al fine di convincere la popolazione che, solo attraverso il fascismo, l'Italia poteva ritornare al suo glorioso passato; al suo interno trovavano espressione i temi caratteristici della retorica mussoliniana e, oltre a ciò, in nome della lotta alla politica demo-socialista, venne esaltata la sacralità della patria e vennero giustificate la violenza squadrista e la censura della stampa di sinistra, resa appunto, secondo il *Manifesto*, necessaria per mantenere l'ordine pubblico

⁵⁵La leggenda narra che l'Urbe venne fondata da Romolo il 21 aprile del 753 a. C., Mussolini, già nel discorso tenuto a Bologna il 3 aprile del 1921 dichiarò l'intenzione di considerare l'anniversario come festa fascista, situazione che venne da lui stesso successivamente esplicitata: "Il Popolo d'Italia", Mussolini, B, *Passato e Avvenire*, "Il Popolo d'Italia" del 22-2-1922, p.1.

finalmente raggiunto dalla nazione. L'iniziativa di Gentile, però, venne avversata da Benedetto Croce⁵⁶ e da altri intellettuali che redassero un *Contromanifesto* pubblicato sul quotidiano "Il Mondo".

La fondazione dell'Istituto Luce, promossa da Luciano De Feo e Giacomo Paulucci de' Calboli Barone, rispose ad un'esigenza di capillarità; fin dal suo esordio, infatti, si dotò di cine furgoni che proiettavano nelle piazze dei centri urbani e nelle campagne i cinegiornali e lungometraggi educativi, in questa maniera i messaggi politici, che rispondevano all'esigenza di propaganda, trovarono maniera di essere diffusi, ammantati da un'aura di intrattenimento che li rese, ad uno sguardo ingenuo, impercettibili.

Giacomo Manzoli⁵⁷ osserva come proprio tramite i cinegiornali, sono state delineate sia l'immagine ufficiale dell'Italia che il fascismo voleva costruire, che le basi della retorica e dell'iconografia fascista; venne creata così, come afferma lo studioso di cinema, per la prima volta un universo mediatico alternativo, somigliante sì, ma sostanzialmente indipendente rispetto alla realtà di un paese, che, invece, manteneva una serie

⁵⁶ Benedetto Croce aveva sostenuto il fascismo fino a quel momento. Lo aveva considerato una necessità contro il collettivismo di sinistra e la società di massa. Da questo momento in poi, invece, ne diviene aperto oppositore; lo schierarsi a favore del *Manifesto* di Gentile o del *Contromanifesto* di Croce portò non solo ad una spaccatura nel mondo intellettuale – il *Contromanifesto* venne sottoscritto, anche nei giorni successivi da personalità come Matilde Serao, Giovanni Amendola, Antonio Banfi, Sibilla Aleramo ed Eugenio Montale – ma ebbe ripercussioni tangibili, anche negli anni successivi; Marino Moretti, ad esempio, nel 1932, si vide rifiutare il premio Mussolini dell'Accademia d'Italia per aver aderito al foglio crociano, notizia riportata nell'Archivio della Reale Accademia d'Italia, b. Verbalì Adunanze Generali, verbalì della riunione del 19 aprile 1932, p. 4.

Circa il *Manifesto* si fa riferimento al testo, già citato, di Gentile, *Storia del*, cit. pp. 578-579.

⁵⁷ Manzoli, G, *Cinema e fascismo*, cit. pp. 1-10, in E-Review Dossier 6-2018, Bologna (BradypUS). Osservatorio Predappio. Per discutere di un progetto per un museo del fascismo.

innumerevole di problemi legati alla corruzione e all'arretratezza. Un paese, dunque, immaginario, costruito per assecondare il consenso, per compiacere il regime e che finì per convincersi della veridicità del messaggio prodotto, senza scorgere le fragilità.

Per quanto concerne la radio, come evidenzia Franco Monteleone,⁵⁸ nel 1924 un personaggio nuovo diventò protagonista dell'industria radiofonica italiana: Costanzo Ciano. Nell'aprile di quell'anno era, infatti, nato dalla fusione delle amministrazioni di Poste e Telegrafi, Marina Mercantile, Ferrovie e Telefoni, il Ministero delle comunicazioni, a cui venne messo a capo Ciano; il 27 novembre 1924, firmata la convenzione tra Ministero delle Comunicazioni e Unione Radiofonica Italiana venne istituito il regime radiofonico in Italia, di cui vennero determinati i canoni di abbonamento, le tasse di bollo e di licenza, la concessionaria, inoltre, doveva assicurare ogni giorno due ore della propria programmazione per le comunicazioni del governo e si impegnava, qualora ci fosse la necessità, di mandare in onda comunicati urgenti, di interrompere le proprie trasmissioni; la convenzione, approvata dal decreto regio n. 2191 del 14 dicembre 1924, segnò l'inizio del monopolio.

I primi anni del nuovo *medium* furono contraddistinti da un periodo di assestamento, ci riferiamo al lustro compreso tra il 1924 e il 1929, cui

⁵⁸ Monteleone, *Storia della*, cit. pp. 17-23.

seguì, invece, una fase giocata a tutto campo, in cui il regime affiancò all'esperienza pedagogico-propagandistica dell'Ente Radio Rurale, creato con la legge n. 791 del 15 giugno 1933,⁵⁹ la messa a punto di trasmissioni di vero e proprio intrattenimento come la celeberrima *I Quattro Moschettieri*, scritta da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli per la parte dialogica e da Egidio Storaci per le parti musicali, programma che accompagnerà il pubblico italiano fino al 1937.

Il fascismo riteneva che per l'Italia, paese di natura agricola, anche la radio potesse fungere da rete di formazione capillare per i nuclei familiari distaccati che abitavano le campagne; il regime rimase, dunque, in un primo momento, sorpreso dal successo che il nuovo *medium* raggiungeva nello sviluppo della musica leggera e delle riviste radiofoniche.

La musica commerciale con il proprio repertorio di canzoni molto orecchiabili godeva di grande presa sul pubblico, e, dunque, come osserva Goffredo Fofi:⁶⁰

Duravano nel tempo, erano poco effimere, connotavano più di una stagione o un periodo, passavano da finestra a finestra, di paese in paese, e si depositavano, non fosse per l'insistenza della proposta radiofonica, nella memoria di tutti.

⁵⁹ L'Ente Radio Rurale venne istituito, come cita l'articolo 1 della legge «al fine di contribuire all'elevazione morale e culturale delle popolazioni rurali»

⁶⁰ Fofi, G, "*Le voci dell'epoca*", cit. p. 95, in *La radio: storia di sessant'anni*, catalogo della mostra omonima, Torino, 1984.

Il pubblico aveva fatto la propria scelta come soggetto agente del successo di un prodotto e proprio *l'audience* radiofonica verrà interrogata con l'utilizzo di *referenda* circa il consumo reale, che è elemento essenziale, tanto per la propaganda che per l'industria commerciale.

Nell'ultima rilevazione dei dati relativi al periodo 1939-1940, gli abbonati che appartenevano per lo più ai ceti medi e alti e che al 1 gennaio 1940 risultavano essere 1.194.849, cui, quindi corrisponde un'area diffusiva di circa 6.000.000 di ascoltatori, riportavano che i gradimenti più elevati interessavano l'informazione con il giornale radio, le operette, le riviste e le scenette e commedie umoristiche, oltre alla musica leggera; i livelli più bassi di apprezzamento erano, invece, occupati dai listini di borsa, dalle trasmissioni per le scuole, dai concerti sinfonici.

Il pubblico di massa era nato e apprezzava l'informazione proposta via etere, al di là che essa fosse accompagnata o meno dalla lettura dei quotidiani, decretandone l'interesse e il successo dell'intrattenimento.

1.5. La propaganda attraverso la spazialità architettonica

Un settore in cui la propaganda fascista trovò piena espressione furono i grandi progetti urbanistici romani; un esempio è il maestoso progetto architettonico E42, nato come fondazione della Terza Roma a metà degli anni Trenta del XX secolo.

Risulta necessario soffermarsi su di esso, perché rappresentò, insieme a Via Margutta e al Teatro 5 di Cinecittà, tra i luoghi più cari a Fellini, come dimostra questa sua affermazione:⁶¹

«Mi affascina questo senso di provvisorietà che ha l'Eur. È un quartiere che c'è e non c'è. Sembra di abitare dentro la fiera campionaria di Milano. La sensazione è che la mattina ti puoi svegliare e hanno sbaraccato tutto».

La concezione felliniana che riteneva l'area «più simile a un immenso teatro di posa», è secondo lo studioso Andrea Minuz⁶² da leggersi, per una piena comprensione del rapporto EUR-cinema, come indispensabile rielaborazione della memoria del fascismo e della sua cultura visiva. La fase progettuale di E42, ascrivibile agli anni compresi tra il 1936 e il 1942, risulta di particolare interesse storico; la società italiana di quegli anni era, infatti, la prima ad essere particolarmente influenzata dalla cultura di massa che, come osserva Stefania Antonioni,⁶³ storicamente nacque nel periodo compreso tra le due guerre mondiali e presentava, come proprio aspetto caratterizzante, l'importanza riservata allo spazio della comunicazione, alla pubblicità, alla propaganda, grazie all'utilizzo di due nuovi *mass media*: radio e cinema.

⁶¹ Si fa riferimento qui alla trasmissione televisiva *Io e...*, prodotta dalla RAI, ideata da Anna Zanoli; in essa i personaggi invitati erano invitati a descrivere la loro opera d'arte preferita ed il regista romagnolo scelse di parlare dell'EUR.

⁶² Minuz, A, *Esposizione universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60*, Roma, Rubbettino 2015.

⁶³ Antonioni, *Pubblicità. Forme*, cit. p. 33.

Lo stile architettonico si adeguò al nuovo sentire, quindi, secondo nuovi paradigmi estetici, in cui l'elemento di grandiosità diventa espressione del nuovo ruolo dell'Impero Italiano sullo scacchiere internazionale e, al tempo stesso, voluto rimando alla grande storia e alle glorie dell'Antico Impero Romano.

Gli studi recenti di Fabrizio Oppedisano, Paola Salvadori e Federico Santangelo,⁶⁴ sottolineano questa volontà fascista che animava la costituzione di un nuovo modo di porsi di fronte al culto di Roma, rivolto, da una parte, verso un passato magnificente e proiettato, dall'altra, sull'*hic et nunc* fascista.

Un monumento, in particolare, si ritiene possedere una particolare ed intensa vocazione estetica e mediale: il Palazzo della Civiltà Italiana, il cui progetto fu opera di Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula e Mario Romano. Il progetto E42, dopo essere stato abbandonato negli ultimi due anni del conflitto mondiale, venne ripreso nel 1953 dalle nuove forze politiche al potere per trasformarlo, di lì a pochi anni, nel quartiere alla moda della nuova classe dirigente italiana.⁶⁵

⁶⁴ Oppedisano, F, Salvadori, P. S, Santangelo, F, *Costruire la nuova Italia. Miti di Roma e fascismo*, Roma, Viella, 2023.

⁶⁵ Situazione che venne messa in evidenza, nel 1963 dalla pellicola di Vittorio De Sica *Il boom*, in cui il protagonista, interpretato da Alberto Sordi, arrivava a vendersi un occhio per ottemperare al pagamento di alcune cambiali che aveva firmato per la sopravvivenza della propria attività edilizia, e, soprattutto, per potere continuare a permettere alla giovane moglie quello *status* sociale alto borghese rappresentato da un grande appartamento con terrazzo all'EUR.

Federico Fellini e Michelangelo Antonioni scelsero, poi, proprio questo spazio architettonico non solo come *set*, ma come vero “attore protagonista,” all’inizio degli anni Sessanta, in alcune delle loro più celebri pellicole.⁶⁶

L’idea della fondazione della Terza Roma fu un obiettivo della dittatura fascista ben prima del 1936, quando cioè il Bureau International des Expositions⁶⁷ accettò la candidatura dell’Urbe come sede dell’Esposizione Universale, come emerge già nel discorso pronunciato da Benito Mussolini il 31 dicembre 1925, in occasione dell’insediamento di Filippo Cremonesi, alla carica di primo Governatore di Roma:⁶⁸

Fra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo: vasta, ordinata, potente come fu nei tempi del primo impero di Augusto. Voi continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora l’aduggia: farete largo intorno all’Augusteo, al Teatro Marcello, al Campidoglio, al Pantheon. [...] Quindi la Terza Roma si dilaterà sopra altri colli, lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno.

⁶⁶ Si fa qui riferimento, per quanto riguarda Fellini, al tragico episodio di Steiner presente ne *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) e all’episodio, sempre diretto dal maestro riminese intitolato *Le tentazioni del dottor Antonio*, nella pellicola *Boccaccio '70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti, 1962); per quanto riguarda Michelangelo Antonioni, invece, ci si riferisce alle sequenze iniziali e finali del film *L’eclisse* (1962).

⁶⁷ L’Esposizione Universale avrebbe dovuto tenersi cinque anni più tardi, ovvero nel 1941.

La data, però, venne fatta slittare al 1942, in modo da coincidere con il Ventennale della Marcia su Roma.

⁶⁸ Il 7 marzo 1923 era stato deliberato un progetto di riordinamento urbano della Capitale. Venne, quindi, istituito un organo di tipo statale, avente scopi e funzioni municipali; il passaggio successivo, che prevedeva un cambiamento di denominazione, col passaggio da comune a governatorato, era stato decretato due anni più tardi, il 28 ottobre 1925 attraverso il regio decreto-legge numero 1949. La nomina del governatore era scandita a tappe seguendo questo *iter*: il candidato era scelto tra i funzionari dello Stato, il suo nome veniva a questo punto proposto dal Ministro degli Interni al Consiglio dei Ministri, ricevuto il *placet*, spettava al sovrano la nomina con decreto regio.

Benito Mussolini, alla guida della nazione⁶⁹ per oltre un ventennio (1922-1943), forte della propria pregressa attività nel giornalismo, conosceva molto bene i segreti di una comunicazione efficace, esperienza che gli tornò utile nella scelta di tempi e modalità di proposta agli Italiani di nuovi scenari territoriali e mediali.⁷⁰

Fin dai primi anni al potere, si rese, infatti, conto che occorreva rinsaldare quel sentimento di unità nazionale che era stato vissuto, per la prima volta in maniera tangibile, nelle trincee italiane della Grande Guerra;⁷¹ come evidenziato da Paola S. Salvatori,⁷² era dunque necessario ricondurre il popolo alla riscoperta del proprio glorioso passato, della maestosità dell'Impero Romano in cui ritrovare le proprie radici storiche e culturali.

⁶⁹ Il potere di fatto si trovava nelle mani di Benito Mussolini, anche se, formalmente, la massima autorità del Regno d'Italia era ancora il sovrano Vittorio Emanuele III. Vittorio Emanuele III, spaventato da una possibile insurrezione generale, davanti agli avvenimenti del 28 ottobre 1922, aveva ritenuto necessario chiamare alla responsabilità di governo il *leader* fascista, pensando così di potere arginare la spirale di violenze previste nel Paese. Nel ventennio successivo, però, il sovrano si trovò sempre più relegato in posizione minoritaria, in funzioni di fatto solo rappresentative. Vittorio Emanuele III fu incapace di opporsi a decisioni drammatiche come la promulgazione delle aberranti Leggi Razziali del 1938 e la disastrosa entrata in guerra a fianco del regime nazista. Sollecitato da più parti, anche da membri della sua stessa famiglia, solo all'indomani della Seduta del Gran Consiglio, in cui con l'Ordine del Giorno Grandi, aveva posto in minoranza Mussolini, il duce veniva sfiduciato da Vittorio Emanuele III, come riportato da Gentile, E, *25 luglio 1943*, Bari-Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2018.

⁷⁰ Circa le matrici culturali cui si rifaceva il fascismo, grande rilievo hanno gli studi che, a partire dal trentennale della Liberazione dal nazifascismo, furono portati avanti dalla Facoltà di Lettere dell'Università di Bari e dalla Regione Puglia, che organizzarono, come riporta Paola S. Salvatori, nell'articolo *Fascismo e Romanità*, in «*Studi Storici*», Rivista Trimestrale dell'Istituto Gramsci, Anno 55, N. 1, *Fascismo: Itinerari storiografici da un secolo all'altro*, (Gennaio- Marzo), pp. 227-239, Roma, Carocci Editore, 2014, un ciclo di interventi seminariali «*Studi di storia romana e ideologia fascista*», inoltre, sempre nel 1975, come evidenza nel proprio contributo la studiosa, abbiamo la nascita della rivista «*Quaderni di storia*», promossa da Luciano Canfora, che, a partire dal secondo numero del foglio editoriale, si pose ad indagare in maniera specifica il classicismo all'epoca dell'imperialismo: Canfora, L, *Per una discussione sul classicismo nell'età dell'imperialismo. Storia romana e «teoria delle élites»* in «*Quaderni di storia*», Anno 1, N. 2, pp.159-164, Roma, Carocci Editore, 1975.

⁷¹ Il tema venne proposto cinematograficamente per la prima volta da Mario Monicelli nel 1959 nel film *La grande Guerra*; la pellicola, presentata al Mostra del Cinema di Venezia, si aggiudicò il Leone d'Oro *ex aequo* con *Il generale Della Rovere* (R. Rossellini, 1959).

⁷² Salvatori, *Fascismo e Romanità*, cit. pp. 227-239.

Circa la maniera di porsi del regime nei confronti della romanità, nella corrente di studi storico-artistico-sociologici, iniziata a metà anni Settanta con Canfora, è in atto un confronto in cui alcuni studiosi, come ad esempio Andrea Giardina e André Vauchez, hanno proposto una lettura differente.

I due studiosi hanno evidenziato, infatti, come sia da considerarsi come parola cardine il termine disciplina, già agli albori del fascismo, intesa, legata a Roma, come esaltazione della potenza della nazione moderna, come concetto-architrave, dunque, su cui poggiare la fondazione della nuova capitale, non dunque la proposta di una mera restaurazione passiva del passato, che avrebbe potuto significare: «come una forma di misoneismo o come il segno di un'incapacità di progettare il futuro».⁷³

Sull'argomento il confronto è rimasto aperto sia in campo nazionale, con le analisi di Gentile⁷⁴ circa il mito di Roma durante il regime, letto all'interno del processo di definizione e costruzione del regime totalitario e della sacralizzazione della politica, che all'interno degli studi storici di ambiente anglosassone, con il contributo ad esempio di Aristotile Kallis,⁷⁵ che ha considerato a tutti gli effetti il mito della romanità, culminato proprio in E42, come volontà non solo di esprimere una nuova spazialità ed una

⁷³ Giardina, A, Vauchez, A, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, cit. p. 239, Roma-Bari, Laterza, 2000.

⁷⁴ Gentile, E, *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, cit. p. 208, Roma-Bari, Laterza, 2013.

⁷⁵ Kallis, A, *The Third Rome, 1922-1943. The making of the Fascist Capital*, Palgrave, Macmillan, 2014.

particolare estetica architettonica, ma anche il nuovo ruolo di Roma come capitale e palcoscenico di una nuova era politica.

Gli Italiani risposero positivamente a queste sollecitazioni e si fecero portatori delle esigenze nuove nate con la società di massa; in molti si riversarono nella Capitale dalle zone limitrofe, la crescita dell'Urbe conobbe una vera e propria impennata⁷⁶ fino a superare il milione di abitanti, come risulta dai dati del censimento del 1936.

Si assistette pertanto, fin dalla seconda metà degli anni Venti, ad un ripensamento degli spazi architettonici delle città, al loro possibile sviluppo, grazie all'uso che di essi venne compiuto dai *mass media*, in particolare dal cinema, di nuovi orizzonti geografici e sociali.

Il nuovo peso riconosciuto al settore audiovisivo mediale è analizzato da Gian Piero Brunetta,⁷⁷ che evidenzia come, con la Legge 918/1931, possa essere considerata uno spartiacque nella politica cinematografica del fascismo, in essa, infatti, vennero introdotti investimenti a fondo perduto da parte dello Stato nei confronti dell'industria cinematografica.

La Settima Arte entrò nei progetti, intanto, dell'editore Angelo Rizzoli che, nel 1934, cercò di lanciare la prima diva del cinema sonoro, Isa Miranda,

⁷⁶ L'aumento della popolazione nella Capitale è dovuto al fenomeno dell'immigrazione interna e all'ingresso, da un punto di vista lavorativo, di molti cittadini nei settori pubblici; il regime vigila su questo incremento utilizzando lo strumento del censimento, di cui vengono dimezzati i tempi di cadenza da 10 a 5 anni; ne venne istituito uno, pertanto, nel 1931 e, poi, nel 1936; il successivo, previsto per il 1941, non ebbe, invece, luogo a causa dello scoppio della guerra.

⁷⁷ Brunetta, G. P., *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, pp. 73-126, Torino, Einaudi, 2003.

interprete del film *La signora di tutti* di Max Ophuls e comprese e incoraggiò le capacità di scrittura di Zavattini, l'anno successivo, in *Darò un milione* di Mario Camerini.

Sempre intorno alla metà degli anni Trenta, sorse una città del cinema, Pisorno, ubicata in Toscana tra Pisa e Livorno, ideata da Giovacchino Forzano; quest'ultimo era legato da solida amicizia con Benito Mussolini ed insieme a Luigi Freddi e Giovanni Gentile, può essere considerato nella triade degli alfieri che maggiormente hanno contribuito a rappresentare i progetti ambiziosi fascisti in ambito culturale. Pisorno, infatti, come riporta Brunetta,⁷⁸ venne considerata come porto franco per i registi europei e, fino al 1943, all'interno degli stabilimenti di Tirrenia ad essa collegati, vennero girate importanti pellicole, come ad esempio, *Un pilota ritorna* (Roberto Rossellini, 1942).

I rapporti tra Forzano e Mussolini restarono sempre buoni, ma, per una serie anche fortuite di circostanze, il centro della cinematografia italiana venne spostato sulle sponde del Tevere; nel 1935 nacque, infatti, il Centro Sperimentale di Cinematografia, posto sotto la guida di Luigi Chiarini e Umberto Barbato e nel 1937, infine, venne inaugurata Cinecittà, con la volontà di porre, per quanto concerne gli investimenti diretti alla Settima Arte, l'Urbe in posizione paritaria con Hollywood.

⁷⁸ Brunetta, G. P., *Il cinema italiano di regime. Da "La Canzone Dell'Amore" a "Ossessione" 1929- 1945*, cit. p. 8, Roma- Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2009.

Il 1935 fu decisivo per la creazione e lo sviluppo di questa nuova città del cinema, in quell'anno, infatti, venne nominato Eitel Monaco a capo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo e venne dato impulso alla creazione del nuovo polo cinematografico.

L'occasione nacque dall'incontro del 26 dicembre 1935 di Benito Mussolini con l'Ingegnere Roncoroni, presidente della Cines, che presentò al duce progetti, edificabili su un'area di 60 ettari, per la costruzione di nuovi stabilimenti; pochi giorni più tardi, il 3 gennaio 1936 un vasto incendio distrusse a Santa Maria Maggiore i vecchi stabilimenti della Cines, in conseguenza di ciò, con decreto regio, venne stabilita la creazione di una nuova area per la produzione cinematografica, cui venne dato il nome di Cinecittà.

Essa fu fortemente voluta dal duce, il 29 gennaio venne posta la prima pietra del nuovo spazio architettonico con una cerimonia solenne; alla posa fu allegata una pergamena, destinata a perpetuare ai posteri la memoria della giornata, su cui è scritto: «URBIS CONDEDAE AD EFFIGIENDAS PER CINEMATOGRAFI ARTEM IMAGINES SE MOVENTES, SOLEMNITER POSITUS»; il 28 aprile del 1937 alla presenza del duce, fu inaugurata Cinecittà, dotata di 16 teatri di posa, di cui alcuni ancora in fase di progettazione e delle attrezzature più all'avanguardia per la produzione di pellicole a ciclo completo.

Lo *slogan* scelto per il primo manifesto pubblicitario che riguardava la nuova area di produzione cinematografica recitava così: «Perché l'Italia fascista diffonda nel mondo più rapidamente la civiltà di Roma».

A Cinecittà si doveva creare una realtà mediale di sogni in cui il popolo italiano si potesse riconoscere; la sala cinematografica italiana assunse, dunque, come evidenziano Stefania Parigi, Christian Uva e Vito Zagario⁷⁹, un ruolo assolutamente centrale nella fase di progettazione e costruzione del consenso.

Il regime ritenne vitale, fin dai primi anni di potere, una diversa strutturazione delle principali città italiane a cominciare, come abbiamo già evidenziato, proprio dal centro storico della Capitale d'Italia.⁸⁰

Fu solo la prima fase di un *iter* che portò all'esplorazione di nuovi spazi, cui corrispose, da un lato, una dilatazione dei confini patri, con l'espansione coloniale in Abissinia, dall'altro a toccare la propria acme con il progetto E42.

⁷⁹ Parigi, S, Uva, C, Zagario, V, *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, Collana Spettacolo e Comunicazione, n. 4, Roma Tre Press, dicembre 2019.

⁸⁰ La vitalità architettonica dell'Urbe nel periodo compreso tra i primi anni Venti e i primi anni Quaranta è comprovata dalla novantina di competizioni architettoniche pubbliche che vi furono indette. Il cosiddetto stile littorio, pur nella sua riconoscibilità, presenta una grande varietà tematica e propositiva. Si possono individuare due approcci differenti, corrispondenti a due periodi particolari del ventennio fascista. Un primo tempo, compreso tra il 1922 e il 1929, in cui il gusto architettonico risentiva ancora degli influssi ottocenteschi. Si guardava a Parigi, la cui pianta urbana era stata ampliata il secolo precedente (1850-1872) dai progetti di Georges Haussmann, ed era, quindi, particolarmente indirizzato alla trasformazione ed ampliamento del centro di Roma. Il secondo, invece, corrispondente agli anni compresi tra il 1929 e il 1940, mirava non solo all'adeguamento della città alle dimensioni di una grande capitale del tempo, ma al superamento di ogni fisionomia urbanistica precedente, in modo da rendere la sua bellezza esemplare ed immortale, com'era avvenuto ai tempi dell'Impero Romano e poi del Rinascimento.

Nei disegni del duce, dopo l'enorme successo di pubblico ottenuto a Londra⁸¹ nel 1930 in campo pittorico e scultoreo, la grandiosità e la maestria dell'arte italiana dovevano nuovamente stupire il mondo, dimostrando le capacità del genio italico a livello architettonico.

Episodio cardine per il riconoscimento di un vero e proprio stile littorio fu, quindi, il concorso del 1934 per il Palazzo del Littorio in via dei Fori Imperiali.⁸²

Marcello Piacentini, nel proprio libro pubblicato nel giugno del 1936, poche settimane, quindi, dopo la proclamazione dell'Impero, così scrisse.⁸³

[esso] testimonia l'esistenza di un vero e proprio "nuovo stile littorio" dell'architettura del tempo, ormai una realtà viva e consolidata: in fondo quasi un modo culturale radicalmente diverso dal passato piuttosto che solo un ordine architettonico, uno stile nuovo per le forme degli edifici.

La vicenda di E42 entrò nel vivo con la promulgazione della legge 2.174 del 26 dicembre 1936, con cui venne istituito l'Ente Autonomo per l'Esposizione Universale e Internazionale; Vittorio Cini ne assunse la

⁸¹ Ci si riferisce al trionfale successo di pubblico ottenuto dall' Exhibition of Italian Art 1200-1900, allestita alla Royal Academy di Burlington House da Ettore Modigliani. La risposta del pubblico inglese era stata entusiasta, in 11 settimane vennero stimati più di 500.000 ingressi. Modigliani aveva voluto al proprio fianco, in tutto il periglioso lavoro di scelta e preparazione del trasporto delle opere, la propria più fidata collaboratrice: Fernanda Wittgens. Nell'aprile del 1930, ad entrambi, per la superba organizzazione vennero conferite dal sovrano inglese onorificenze al merito; Modigliani venne, così, nominato Cavaliere Comandante dell'Impero Britannico, Fernanda Wittgens, invece, Ufficiale dell'Ordine dell'Impero Britannico.

⁸² *Concorso nazionale per il progetto del palazzo del Littorio e della mostra della rivoluzione da erigersi in Roma a via dell'Impero*, in «Architettura», XII, dicembre 1933, pp. 811- 813; *Il nuovo stile littorio. I progetti per il palazzo del Littorio e della mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero*, a cura di F. S. Paolozzi, Milano-Roma 1936.

⁸³ Piacentini, M, Oppo, C. E, *Il nuovo stile littorio, i progetti per il Palazzo del Littorio e per la mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero*, Milano-Roma, poi in *La nuova architettura italiana*, in «Sapere», Anno II, nr. 48.

direzione e, nel gennaio del 1937, venne conclusa anche la nomina di Marcello Piacentini a Sovrintendente.

Fu deciso che l'area espositiva sarebbe stata composta da edifici in gran parte permanenti; pensata con ottica grandiosa, come una freccia diretta verso il mare.

Si mirò, dunque, alla costruzione di una terza spazialità romana, contemporanea, che non temesse il confronto per magnificenza, con quella classica e papale, che fosse espressione tangibile, grazie alla propria monumentalità, del nuovo spazio occupato dall'Impero d'Italia sulla scacchiera della grande storia; l'Esposizione Universale sarebbe stata l'occasione giusta per mostrare al mondo le vette a cui potevano arrivare, con il loro ingegno, i più talentuosi architetti italiani.

L'area scelta per l'edificazione prevedeva un perimetro di 400 ettari, situato in prossimità dell'Abbazia delle Tre Fontane.

Questa allocazione non corrispondeva all'iniziale idea di area edificabile di Marcello Piacentini; tuttavia, proprio la morfologia collinare della zona, che la rendeva speculare a quella della Roma dell'Età Repubblicana, aveva sciolto le perplessità iniziali dell'architetto. Il principale strumento di assegnazione degli incarichi per la realizzazione dei diversi edifici furono i concorsi.

Il progetto prevedeva una grande espansione verso il mare, caratterizzata da un nuovo piano urbanistico della Roma imperiale, una crescita della capitale a “coda di cometa”⁸⁴ verso Ostia e Castel Fusano, che avrebbe superato l’espansione, più tradizionale, “a macchia d’olio” che era stata precedentemente pensata, con la presenza di padiglioni tra Gianicolo, Monte Mario, Flaminio e Castro Pretorio. La spina dorsale del piano era la via Imperiale, oggi via Cristoforo Colombo che, nei progetti di Piacentini, doveva unire il cuore del potere politico, ovvero la zona del Campidoglio e di Piazza Venezia, grazie alle nuove strade dell’Impero, dei Trionfi e del Mare alle piazze di E42 per poi andare a toccare la costa di Castel Fusano.

Il progetto di Piacentini è qui compendiato:

Roma umanistico centro della Romanità, con le sue linee, i volumi e gli spazi assolutamente classici”, in particolare in quello che “una volta chiusa l’Esposizione” diverrà “un nuovo settore della città, quello Mussoliniano, dotato di una propria fisionomia, eppure classico nel respiro, romano nella concezione” (Piacentini, 1940).

Si è ritenuta necessaria la consultazione⁸⁵ della corrispondenza tra Sovrintendente e Direttore dei lavori prima, e, nel dopoguerra, tra Piacentini ed esponenti politici, per l’importanza data dalla propaganda a questo maestoso progetto architettonico.

⁸⁴ Non è da ritenersi casuale la particolarità della forma a coda di cometa nella città simbolo della Cristianità, come elemento di ricordo del particolare prestigio religioso e politico dell’Urbe.

⁸⁵ Si sono esaminati progetti, corrispondenza e foto, presenti nell’Archivio Piacentini, conservato presso la Facoltà di Architettura dell’Università di Firenze.

Le fasi iniziali dei lavori entrarono, infatti, nella vita quotidiana degli Italiani seguite dalle grandi testate giornalistiche e tramite i Cinegiornali Luce;⁸⁶ le visite al cantiere da parte degli ospiti illustri, dei membri della famiglia reale sabauda e, ovviamente, di colui che più di ogni altro aveva creduto in questo progetto, ovvero Benito Mussolini, furono presentate con dovizia di particolari.

Dopo il 1942, però, sulla vittoriosa sorte del conflitto cominciarono a sorgere dei dubbi e anche il consenso iniziò a mostrare le proprie crepe.

Piacentini, tuttavia, non accennò mai ad una flessione di interesse rispetto al proprio progetto, come si evince nel carteggio con Cini del 18 agosto del 1942; in esso trova espressione la sua piena consapevolezza circa le difficoltà della situazione: i termini della realizzazione dell'Expo erano, infatti, scaduti; i cantieri erano fermi per la mancanza sia della manovalanza che degli architetti, impegnati entrambi al fronte nello sforzo bellico; uno stato di abbandono permeava, dunque, le aree già edificate.

⁸⁶ Si fa qui riferimento ai filmati e immagini proposti in quegli anni dall' Istituto Luce, a partire dalla ripresa del 01-09-1937, intitolata: *La zona delle Tre Fontane*, codice filmato B115606, ai successivi filmati: *I lavori per E42* del 29-08-1937, codice filmato B117206, *Il Duce posa la prima pietra della costruzione del palazzo degli Uffici per l'Esposizione mondiale* del 27-10-1937, codice B118808, *Mussolini visita i lavori per l'esposizione mondiale* 26-04-1939, codice B 150006, *Il discorso del Duce sull'esposizione universale di Roma* sempre del 26-04-1939, codice filmato B 150106, *La stampa visita i lavori per l'esposizione mondiale 1942* del 14-06-1939, codice filmato B 152801, *Il grande cantiere per l'esposizione mondiale* del 05-07-1939, codice filmato B 154101, *Il Presidente dell'Esposizione di New York , Grover Whalen, visita l'E42 accompagnato dal senatore Cini* del 18-10-1939, codice filmato B 160206, *Roma: nuove costruzioni all'E42* del 08-03-1940, codice filmato B 168201, *Roma. il ministro degli Esteri Ungherese visita E42* del 02-04-1940, codice C 000501, *Roma - Collaudo di un elemento dell'arco in duralluminio che sorgerà all'E42* del 16-04-1940, codice filmato C 001603, *Il delegato belga guarda il plastico insieme ad altre autorità* del 22-02-1940, foto in bianco e nero codice foto A00121976.

Il colossale progetto della Olimpiade della Civiltà era stato definitivamente accantonato, così come le architetture che di esso dovevano essere espressione; la decantata immagine dell'amicizia tra i popoli era stata frantumata dai bombardamenti che avevano subito il Nord e la Sicilia; malgrado ciò, il pensiero di Piacentini rimase ancora rivolto all'Esposizione:

Da qualche tempo, come già altra volta ti ho accennato, io sto pensando soprattutto per il coordinamento per il piano regolatore generale di Roma, del quale, come sai, mi occupo appassionatamente – alla definitiva destinazione della zona dell'EUR sia nel caso che l'esposizione si faccia sia che non si faccia più. [...] Ma se anche avesse luogo, avrà sempre la durata di sei mesi: trascorsi i quali il problema della destinazione della zona si riaffaccerebbe.

Un mese prima dell'entrata in Roma degli Americani, il celebre architetto romano pubblicò⁸⁷ il libro, privo di fotografie, *Il volto di Roma*.

Dal 1943, il quartiere dell'Esposizione Universale divenne teatro di battaglie. Venne occupato dalle truppe tedesche, infatti, dopo la firma dell'armistizio del settembre 1943; in seguito, al termine dell'occupazione nazista e fino agli anni Cinquanta, lo spazio venne di fatto abbandonato e lasciato sfregiare da ripetute vandalizzazioni:

le strade tracciate rimasero in balia della vegetazione e furono utilizzate come pascolo per le pecore; le monumentali colonne e le statue marmoree

⁸⁷ Piacentini, M, *Il volto di Roma*, Roma, Edizioni Della Bussola, 1944.

vennero frantumate in pezzi ai piedi degli edifici; gli interni furono occupati e distrutti prima dalle truppe, poi, dagli sfollati.

Luigi Squarzina⁸⁸, testimone oculare dei ruderi della bianca città, scrisse nel dramma intitolato *L'Esposizione Universale*:

«Adesso a venticinque mesi dalla liberazione di Roma, e a quindici dalla fine della guerra, l'esposizione sembra disabitata. Ma non lo è. Da tempo hanno battuto alle sue porte le pattuglie di un altro esercito: quello dei senza tetto».

Tuttavia, la situazione era destinata a cambiare e Piacentini fu, ancora una volta, protagonista della rinascita che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, trasformò l'area in un quartiere alla moda.

⁸⁸ Squarzina, L., *L'esposizione universale. Biblioteca di cultura teatrale 1*, 1950.

Capitolo Secondo

2.1. I passaggi che portano Federico Fellini a Roma e al «Marc'Aurelio»

Federico Fellini, insieme alla madre Ida e alla sorella minore Maddalena, giunse a Roma dopo il conseguimento della licenza liceale; la quotidianità di Rimini venne, dunque, lasciata, adducendo come scusa la volontà di proseguire gli studi, iscrivendosi alla Facoltà di Giurisprudenza nella capitale.

Il rimando a questo viaggio, da considerarsi un vero e proprio rito di passaggio nell'esistenza del regista, tornò a più riprese nelle sue sceneggiature e nella sua filmografia: dalle ultime sequenze de *I Vitelloni* (F. Fellini, 1953), primo grande successo nazionale ed internazionale del cineasta, nelle quali il protagonista più giovane, Moraldo viene inquadrato proprio nell'atto di salire sul treno che lo allontanerà da un vita provinciale asfittica e viene salutato dal piccolo Guido⁸⁹, alla sceneggiatura mai divenuta film *Moraldo in città*, pubblicata su «Bianco e Nero» e consultabile presso la Biblioteca Gambalunga di Rimini, in cui il giovane

⁸⁹ In sede di montaggio Fellini decise di utilizzare la propria voce, al posto di quella dell'attore Massimo Interlenghi nella scena del saluto in cui il protagonista Moraldo si rivolge a Guido; il regista firmò con questo gesto il proprio ricordo della partenza dalla provincia; circa lo stato d'animo di Fellini e dei suoi personaggi, come chiave di lettura e ragione vera del film, il personaggio di Moraldo come *alter ego* del regista, si fa riferimento sia a Renzi, R, *Federico Fellini*, cit. p. 31, Bologna, Guanda, 1956. , che a Biasin, E, *Fausto, Moraldo e i padri di un tempo. Tre modelli di mascolinità ne I Vitelloni*, pp. 15-34, in De Berti, R, *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, McGraw-Hill Companies, S. r. l., 2006.

protagonista, una volta arrivato in città, si trova a vivere situazioni molto simili a quelle raccontate da Fellini proprie in alcune rubriche sul «Marc'Aurelio», all'*incipit* di *Roma* (F. Fellini, 1972).

Per ricostruire le tappe principali del cammino che dalle caricature e i disegni effettuati nella propria casa in Romagna, condusse Fellini, nel giro di pochi anni, a Roma con una cartella strabordante di ogni possibile contributo creativo, a bussare alla porta della redazione del «Marc'Aurelio» di Vito De Bellis, si è fatto primariamente riferimento ai testi di Tullio Kezich⁹⁰, Peter Bondella⁹¹ e Aldo Tassone⁹².

Il racconto del primo incontro con De Bellis è stato narrato, prima di tutti, da Fellini stesso all'interno della rivista satirica «Marc'Aurelio» nel pezzo *È permesso?*⁹³, poi da Stefano Vanzina, che si trovava presente in redazione ed, infine, è stato riproposto da Ettore Scola nella propria ultima opera cinematografica: *Che strano chiamarsi Federico* (2013).

Il desiderio di entrare nel mondo dello spettacolo era presente in Fellini fin dalla più giovane età; nel libro *Fare un film*⁹⁴, dedicato alla moglie Giulietta Masina, il cineasta ha narrato come fin da bambino avesse dimostrato una propensione per il disegno e come, la propria inventiva lo

⁹⁰ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. pp. 21-36.

⁹¹ Bondella, *Il cinema*, cit. pp. 25-44.

⁹² Tassone, *Fellini 23½*, cit. pp. 55-57.

⁹³ Fellini, F, *È permesso?* in «Marc'Aurelio», del 19-4-1939, Anno VIII, nr. XVII, pag. 5.

⁹⁴ F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi editore, 1980.

avesse portato a creare dei burattini, disegnando prima la loro forma sul cartone, ritagliandone poi i contorni, e infine, tramite l'uso della creta, avendone unito le teste.

Nel medesimo testo emerge, scandito dai ricordi, l'amore per il cinema, che lo aveva spinto a battezzare gli angoli del proprio letto nella casa genitoriale di Rimini con i nomi delle sale cinematografiche presenti in città: Fulgor, Opera Nazionale Balilla, Savoia e Sultano.

Durante l'adolescenza poi, per avere un proprio piccolo guadagno nella stagione estiva, Fellini si recava in spiaggia per disegnare ritratti e caricature ai turisti⁹⁵, mentre, durante quella invernale, si occupava della pubblicità del cinema Fulgor, dipingendo e esponendo nei negozi vicini a Corso d'Augusto le caricature dei protagonisti dei film in cartellone. Il suo idolo era Giuseppe Zanini, conosciuto al pubblico con il nome Nino Za, un grande caricaturista che, emigrato in Germania, là aveva fatto fortuna ritraendo le grandi dive dell'epoca dalla Garbo alla Dietrich; Fellini lo aveva incontrato a Rimini e rimase comprensibilmente affascinato dalla sua

⁹⁵ Insieme all'amico Demos Bonini Fellini aveva aperto la bottega di caricature Febo, acronimo creato unendo le iniziali dei due giovani soci; l'abilità caricaturale, finita la Seconda Guerra Mondiale, venne utilizzata con nuovo slancio dall'autore per aprire un nuovo negozio a Roma, in via Nazionale, The Funny Face Shop. La clientela era formata soprattutto da soldati americani desiderosi di inviare alle famiglie lontane un proprio ritratto.

eleganza, le frequentazioni, il lusso che lo circondava e così, ricordò quel primo incontro:⁹⁶

L'orchestrina suonava "Seguendo la flotta", il cielo era diventato blu velluto, come la giacca del famoso disegnatore. Sembrava di stare a Los Angeles, chissà perché. Nino Za. I grandi alberghi. Il successo. Il portasisigarette d'oro. Scarpe inglesi. Lo invidiavo con tutte le mie forze. [...]Volevo diventare come lui.

La prima pubblicazione di disegni, come riporta Kezich,⁹⁷ aveva come soggetto le caricature dei balilla moschettieri; lo spunto era nato dall'esperienza vissuta nel campeggio di Verucchio, durante l'estate del 1936; il tratto grafico risultò convincente e così, nel febbraio 1937, vennero pubblicate sul numero unico «La Diana» dell'Opera Balilla di Rimini, accompagnate dalla firma, Av. Fellini Federico, dove le due lettere precedenti il nome stanno a significare avanguardista.

L'analisi delle tappe che precedono l'arrivo alla redazione del «Marc'Aurelio» consegna non una semplice elencazione di esperienze lungo un arco diacronico breve e definito, ma rende manifesto come il cineasta romagnolo possedesse, fin da giovanissimo, un grande fiuto mediale; egli rivolse, infatti, le proprie attenzioni a due rilevanti settori dell'editoria dell'epoca: la rivista illustrata, con l'invio delle proprie vignette umoristiche per una rubrica del settimanale «La Domenica del

⁹⁶Bondanella, *Il cinema*, cit. pp. 25-27. Il racconto si riferisce al soggiorno del caricaturista al Grand Hotel di Rimini.

⁹⁷ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. p. 21.

Corriere» ed il fumetto con il periodo di collaborazione a Firenze con l'editore Nerbini.

Nel periodo compreso, quindi, tra il 1937 e il 1939, Fellini optò per scelte che lo posero al centro del fermento culturale che animava il panorama editoriale dell'epoca.

Gli studiosi Forgacs e Gundle⁹⁸ osservano, a proposito della diffusione della stampa degli anni Trenta in Italia, come, malgrado nel paese fosse ancora fortemente radicato l'analfabetismo, cui conseguiva una questione problematica nei riguardi della lettura, tre tipi di pubblicazioni fossero riuscite, ugualmente, a raggiungere buoni numeri di vendite, accattivandosi l'interesse del pubblico di massa: la stampa sportiva, le riviste illustrate e i fumetti.

Fellini inviò alla rivista illustrata più celebre in Italia, la «Domenica del Corriere»⁹⁹ i propri disegni per la rubrica *Cartoline del pubblico*; questo spazio editoriale aperto ai contributi dei lettori solitamente occupava la

⁹⁸ Forgacs, Gundle, *Cultura di* cit. pag. 67, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2007. Nell'analisi gli studiosi evidenziano cinque ragioni principali legate al fenomeno dell'analfabetismo in Italia, problema che si protrasse per buona parte degli anni Cinquanta; esse sono in sintesi: una scarsa frequenza scolastica dei ceti meno agiati, soprattutto all'interno del mondo contadino, la scarsità a livello distributivo dei materiali a stampa, al di fuori degli agglomerati urbani, l'elevato costo dei libri cui si accompagna l'esiguità della presenza di biblioteche locali.

⁹⁹ «La Domenica del Corriere» era nata come pubblicazione l'8 gennaio 1899, ma è proprio negli anni Trenta che assume un aspetto più moderno, come viene messo in luce da Forno, M, *La stampa*, cit. pp. 128-138. Nel testo viene sottolineato come il desiderio di rinnovamento delle vesti editoriali italiane abbia avuto inizio con l'esperienza del quotidiano "La Gazzetta del Popolo", sotto la direzione di Ermanno Amicucci (1927-1939). Il direttore, infatti, propose oltre alla rottura con la tradizionale impaginazione verticale, una maggiore ricchezza delle rubriche e l'utilizzo di titoli accattivanti e di uno stile più vicino al modello proposto da "Paris Soir" che al modello "Times", seguito dal "Corriere della Sera", in cui non erano previste fotografie o illustrazioni, interessò tutte le testate. Il successo fu tale che, nel 1933, fu decisa anche per il quotidiano più blasonato d'Italia l'introduzione delle prime illustrazioni e, dall'anno successivo, delle prime fotografie, oltre ad un maggiore peso della terza pagina.

penultima pagina del periodico e veniva pagato un compenso di 20 lire per ogni vignetta umoristica accompagnata da battuta riferita al soggetto, mandata in stampa; in questo giovanile materiale felliniano, consultato presso la Biblioteca Sormani di Milano, già emergevano mondi che torneranno nella sua creatività, come quello circense. presente nel primo contributo pubblicato e intitolato Gelosone,¹⁰⁰ o Dalla Chiromante, o quello, per cui subirà sempre una fascinazione, legato alla sfera dell'occulto¹⁰¹; in alcuni di questi contributi aleggiava quella propensione all'umorismo nero¹⁰², che fu uno dei tratti distintivi anche di alcuni brani dei *Raccontini Pubblicitari*, un anno e mezzo più tardi sul «Marc'Aurelio». Nel primo trimestre del 1938, Fellini iniziò, inoltre, una collaborazione con l'editore fiorentino Nerbini¹⁰³ a il «420», foglio editoriale che, come scrive Fausto Colombo¹⁰⁴, «è un satirico di tutto rispetto che giocò un ruolo non di secondo piano nella cultura italiana»; il formato era *tabloid*, otto pagine, in

¹⁰⁰ Vignetta umoristica in «La Domenica del Corriere» del 06-02-1938, Anno di pubblicazione XXXX, Anno Fascista XVI, num. 6, p.14.

¹⁰¹ Vignetta umoristica in «La Domenica del Corriere» del 14-08-1938, Anno di pubblicazione XXXX, Anno Fascista XVI, num. 33, p. 14.

¹⁰² Vignette umoristiche in «La Domenica del Corriere» del 05-06-1938, Anno di pubblicazione XXXX, Anno Fascista XVI, num, 23, p.14 e del 17-07-1938, Anno di pubblicazione XXXX, Anno Fascista XVI, num. 29, p. 14.

¹⁰³ Nerbini, nell'ottobre del 1934, pubblicò un nuovo settimanale, cui diede il nome «L'Avventuroso», rivolto ad un *target* di giovanissimi, che subito si appassionò alle avventure di personaggi come Flash Gordon, Mandrake e l'Uomo Mascherato, così come quella del suo consigliere, Guglielmo Emanuel, agente editoriale del King Features Syndicate e titolare mondiale dei diritti sui fumetti della casa americana Disney; si fa qui riferimento a Gadducci, F, Gori, L, e Lama, S, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra Fascismo e Fumetti*, Battipaglia Salerno, Nicola Pesce Editore, 2011.

¹⁰⁴ Colombo, *La cultura*, cit. p. 162.

bianco e nero con l'eccezione del colore solo nei numeri estivi; in prima pagina il disegno di satira politica era affidato a Buriko.

Il numero che dava il nome alla testata era quello di un cannone tedesco a lunga gittata, scelta editoriale con cui, metaforicamente, si alludeva alla possibilità per i collaboratori di "spararle grosse"; l'intuizione di Nerbini fu quella di proporre un periodico popolar-commerciale.

Fellini si voleva fare conoscere, non pensò di arrendersi nemmeno davanti ad alcune prime difficoltà, come quando nel gennaio 1938, gli venne risposto di non mandare più scritti perché in sede ne avevano a bizzeffe; egli non demorse e così insistendo, il 6 febbraio l'esito della risposta risultò differente:¹⁰⁵

Fellini Federico. Rimini. Come si può non esserti amici? C'è in te la stoffa del futuro o meglio del prossimo 420ista se oltre lo spirito, una delle tue buone doti è la perseveranza. Manda ancora in esame, poi, sai com'è? quando ne hai imbroccata qualcun'altra buona, che gradiremo molto, dopo non hai che da seguire....

Il 27 febbraio del 1938, gli venne pubblicata sul foglio toscano la prima vignetta che, esattamente com'era già successo con la «Domenica del Corriere», aveva come tema il circo, argomento per tutta la vita al centro dell'universo immaginifico felliniano, basti pensare alle pellicole *La strada* (1953) e *I clowns* (1970).

¹⁰⁵ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. p. 26.

Ernesto G. Laura¹⁰⁶, cui si deve la catalogazione del materiale felliniano presente nel «420», il cui *corpus* è composto da 76 vignette e 51 parti narrative, pur considerando l'insieme un grande “magma ribollente”, ritiene che, mentre le vignette risultino ancora attuali come gusto, le parti narrative, invece, presentino qualche criticità, perché anacronistiche.

All'interno della produzione per il settimanale fiorentino, si è scelto di dare spazio a due contributi narrativi, dalla rubrica *Ruggero il capoufficio* e dal *Bazar delle idee*, avendo scorto in esse l'inizio di un *fil rouge* nella costruzione degli interventi che si ritroverà nei primi contributi per il «Marc' Aurelio».

Nel brano tratto da *Ruggero il capoufficio* veniva messa in evidenza l'ottusità burocratica del protagonista, che richiedeva sempre, in qualsiasi situazione, anche all'uomo che gli stava annegando davanti agli occhi, prima di agire, se gli fosse stata preventivamente inoltrata o meno la domanda in carta bollata da 4 lire¹⁰⁷:

Oh eccovi finalmente - esclamò poi vedendo riapparire la testa dell'uomo. -
Volete essere salvato no? E va beh! Ma la domanda? La domanda l'avete
fatta?

-Aiutoooo! - gridò il disgraziato signore voltandosi da un'altra parte-
Muio...aiu...toooo!- E ho capito, ho capito!! - disse con gesto seccato
Ruggero il capoufficio. - L'avete detto venti volte. Ma la domanda l'avete

¹⁰⁶ Laura, E., G, *Federico Fellini firmato Fellas. Racconti e disegni per il “420”*, cit. p. 8, Firenze, Casa editrice G. Nerbini, 1994.

¹⁰⁷ Fellini, F, *Ruggero il capoufficio*, in «420» del 23-4-1939, Anno XXVI, nr. 1271, cit. p. 5.

fatta, sì o no? La domanda in carta bollata da lire 4 dichiarando che il sottoscritto, che sareste voi, desidera essere salvato per ragioni...A, già! Le ragioni poi quali sono?

Tra i brevi racconti del *Bazar delle battute*, in cui Fellini vestiva i panni del mercante di piazza che vendeva le battute comiche, è risultata di particolare interesse quella in cui veniva narrata una proposta di vendita di barzellette a Erminio Macario, uno dei comici di punta dell'epoca:¹⁰⁸

Piano, piano signori. Per carità attenti alla vetrina...C'è posto per tutti. [...] Avanti, chi c'è ancora? Un cliente illustre! Accomodatevi signor *Macario!* Onoratissimo della visita. Come? Qualche battuta metafisica trascendentale? Prontissimo signor Macario! Ecco leggetela Voi! Accomodatevi signor Macario! Silenzio. (Macario parla, suono leggero di musica, pioggia di fiori, inni di cielo, quadro!) - La vignetta rappresenta un ospedale. Un signore rinchiuso dentro una cassaforte. Oh, sì, sì! Già, già, già- Beh? - gli fa un amico- Che hai fatto? - Sai? - risponde l'altro- Veramente io dovrei operarmi di appendicite, ma siccome tutti mi dicono che ho un cuore d'oro...meglio stare attenti...Uh, uh, uh!!(suono di musica crescente, passi a spina di pesce, ingresso di venti panzutelle, venti).

Allora signor Macario? La prendete? Affare fatto? Come? Dov'è la cassa? Regalo della ditta! Buongiorno e grazie!

La ragione per cui Fellini avesse scelto come protagonista del racconto il comico piemontese è, forse, da ricercarsi vista la tempistica della pubblicazione, nel contemporaneo impegno felliniano al «Marc'Aurelio»; proprio in quel periodo, infatti, era in atto la scrittura della sceneggiatura

¹⁰⁸ Fellini, F, *Bazar delle idee*, in «420» del 4 -6-1939, Anno XXVI, nr. 1277, cit. p. 4.

della pellicola *Imputato, alzatevi!* (M. Mattoli, 1939), per la cui stesura erano stati coinvolti una decina di redattori del foglio satirico romano; Fellini non fece parte, per questo primo film, del gruppo di scrittori di *gag*, ma ne aveva, comunque, respirato il clima; l'idea di coinvolgere la redazione nella scrittura viene compresa se si fa riferimento a quella similarità esistente tra *gag* e vignetta umoristica messa in luce così da Marcello Marchesi¹⁰⁹: «le gag, pur non avendo un'importanza diretta nella trama del film, servono a renderlo piacevole e brillante e hanno l'importanza delle vignette in un giornale umoristico».

Nelle pellicole successive in cui fu coinvolta ancora la redazione romana, Fellini collaborò come *gagman*, in particolare la sua vena umoristica fu ravvisata da Kezich¹¹⁰ in *Il Pirata sono io!* (M. Mattoli, 1940), film recensito da Ennio Flaiano, critico di «Cine Illustrato» come «una scorribanda fantastica nelle riserve di caccia di Emilio Salgari».

Il particolare *humour* felliniano colpì a tal punto il comico protagonista da portarlo a sollecitare la produzione affinché aumentassero la retribuzione al giovane autore, non preoccupandosi del malcontento che questo gesto avrebbe prodotto tra gli addetti ai lavori, affermando, con quel candore che era proprio dei personaggi da lui interpretati al cinema, che Fellini meritava

¹⁰⁹ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. p. 57.

¹¹⁰ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. pp. 57-58.

un *quid* in più, dal momento che era più bravo il doppio e il triplo degli altri.

Circa la non completa riuscita delle prime rubriche felliniane per Nerbini, tuttavia, si è espresso anche Aldo Tassone,¹¹¹ ravvisando in esse ancora una certa acerbità; i contributi risultano, infatti, accomunati da una volontà di stupire il lettore ad ogni costo, non lesinando sull'uso di finali sorprendenti e, nella maggior parte dei casi piuttosto stridenti, da un punto di vista narrativo, rispetto allo sviluppo armonico del testo, la cui struttura appare piuttosto lenta nella prima parte, doviziosa di particolari, spesso trascurabili ed, invece, troppo affrettata nella porzione conclusiva.

A Firenze, sempre presso l'editore Nerbini, Fellini, desideroso di fare esperienza, non esitò a prodigarsi come *factotum* e collaborò, così, anche alla rivista «L'Avventuroso».

Mentre il «420» era stato fondato nel 1914 dal capostipite della famiglia Nerbini Giuseppe, «L'Avventuroso» era, invece, creatura del figlio Mario; si trattava di una scommessa editoriale che puntava sui lettori giovani, un *target*, che non sarebbe andato a scontrarsi, quindi, con il «Corriere dei Piccoli», il cui lancio fu accompagnato da una campagna pubblicitaria molto coinvolgente, con immagini raffiguranti Flash Gordon, l'eroe nato dalla fantasia di Alexander Raymond, distribuite nelle edicole.

¹¹¹ Tassone, *Fellini 23½*, cit. p. 55.

Si trattava di un formato di otto pagine, in cui grande rilievo aveva l'impatto visivo dei tre colori primari; un prodotto che doveva attirare subito l'attenzione, già dal chiosco di vendita dei giornali, un periodico moderno, pensato per un pubblico in cerca di nuovi scenari.

La collaborazione felliniana con le testate dell'editore fiorentino non deve, al di là dei risultati raggiunti nella scrittura dei testi, essere sottovalutata, proprio per il ruolo, nel panorama mediale dell'epoca, che Nerbini occupò e che, solo in apparenza, potrebbe sembrare settoriale; «L'Avventuroso», infatti, aveva una media di 300.000-350.000 copie vendute, con punte che arrivarono a superare anche le 500.000.

L'editore portava avanti con fierezza le proprie idee, potendo contare anche su una certa benevolenza nelle alte sfere della politica per la propria posizione di fascista della prima ora; non si curò, quindi, della possibile accusa di esterofilia e proseguì per la propria strada con i *comics* fino a quando la censura fascista, nel 1938, non mise al bando tutti i prodotti americani, eccetto Topolino.

Nerbini colse la potenza espressiva insita nei *comics* americani e comprese come il fumetto stesse diventando un modo imprescindibile per interagire

con i ragazzi più giovani, oltre alla portata di questo nuovo linguaggio nell'intercettare l'interesse di quelle nuove sensibilità¹¹².

Fausto Colombo, a tal proposito, ha individuato tre fasi che accompagnano la vita del settimanale «L'Avventuroso»; una prima, “ascensionale”, che durò fino al 1938, caratterizzata da un largo numero di personaggi americani: Flash Gordon, Jungle Jim e Secret Agent X-9.

La presenza degli autori italiani era relegata in seconda, sesta e settima pagina in questo periodo si assistette anche all'avvicendamento, per quanto riguarda la direzione responsabile, di Paolo Lorenzini. A questa primo periodo seguì “il confronto perdente” con la censura¹¹³ ed, infine, una rinascita, una sorta di ultima fiammata creativa, che giunse fino al coinvolgimento USA nel conflitto, che portò alla cancellazione definitiva dei *balloon* e del materiale d'oltreoceano.

Fellini, divenuto ormai famoso, ricordava con Kezich di avere scritto i testi per alcune puntate del fumetto *Flash Gordon*, i cui disegni erano creati da

¹¹² Le pagine dei periodici «L'Avventuroso» e il «420» sono rivolte ad un *target* nuovo, rispetto a quello più tradizionale del «Corriere dei Piccoli»; la Chiesa, che aveva colto come l'*appeal* delle vicende e dei messaggi espressi nei *comics* potesse condurre a una perdita di terreno tra i settori giovanili, tramite diramazioni editoriali dell'Azione Cattolica, decise pertanto di lanciarsi nella pubblicazione del periodico, «Il Vittorioso», foglio ideato e realizzato completamente in Italia, in cui trovavano equilibrio espressivo gli ideali patriottici, cari al regime, e quelli, tradizionalmente, cari al clero, esemplare espressione di questo bilanciamento di vedute è la saga di *Romano il legionario*, che diventò il protagonista della nuova scommessa editoriale. Per riferimenti a questo periodo si è fatto riferimento al già citato testo di Colombo, *La cultura*, pp. 141-178.

¹¹³ Al Convegno per la letteratura infantile e giovanile di Bologna del 1938, Filippo Tommaso Marinetti e Guido Mancini, fecero approvare un ordine del giorno con cui si vietava ogni importazione straniera “nel materiale scritto e illustrato e si ingiungeva agli editori di aumentare la parte narrativa a detrimento di quella fumettistica”. L'editore toscano rispose con la creazione di personaggi italiani come *L'uomo senza nome*. La notizia viene riportata da Colombo, *La cultura* cit. p. 171.

Giove Toppi, che era solito usare due pseudonimi Portos e Stop, mentre le storie erano scritte da Cesare Zavattini.

La memoria felliniana, però, così come la sua poetica del ricordo, come evidenzia Marco Bertozzi¹¹⁴ non è sempre del tutto riconducibile ad una perfetta congruenza, le indagini, infatti, svolte da Gadducci, Gori e Lama in *Eccetto Topolino*, considerano, ad oggi, l'ipotesi altamente improbabile.

L'esperienza fiorentina rimane, comunque, rilevante perché Fellini iniziò qui ad esprimere in maniera sempre più riconoscibile il proprio talento grafico.

I contributi non erano sempre firmati, nei disegni era raffigurata molto spesso la margherita, suo simbolo o compariva la scritta Fellas; già all'epoca delle vignette e dei racconti del *corpus* nerbiniano, prediligeva le figure femminili rotonde, i chiari di luna e, soprattutto, scherzava sulle proprie ambizioni.

Nella consultazione presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze di tutti i numeri delle annate 1938 e 1939 delle due testate Nerbini, infatti, in due vignette, pubblicate sul «420» egli sembra, infatti, presagire e ironizzare sulla fama che lo attenderà; nella prima, intitolata *Posti Privilegiati*¹¹⁵, è raffigurato il Teatro Fellini, nella seconda, invece, *In coda*¹¹⁶, l'autore ha

¹¹⁴ Bertozzi, M, *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio, 2021.

¹¹⁵ Fellini, F, *Posti Privilegiati* in «420» del 26-3-1939, Anno XXVI, nr. 1267, cit. p. 7.

¹¹⁶ Fellini, F, *In Coda*, in «420» del 2-7-1939, Anno XXVI, nr. 1281, cit. p. 4.

disegnato l'esterno di un cinema, la coda di persone che attende in strada, un cartellone del film, affisso sul muro dell'edificio su cui è scritto: "Fellini il grande".

La collaborazione con Nerbini interessò ancora una buona parte del 1939, ma, da aprile, Federico Fellini iniziò a pubblicare sul «Marc'Aurelio»

Il bisettimanale satirico romano era stato, insieme al cinema americano, il faro della sua vita di adolescente di provincia:¹¹⁷

Sotto la chiesa e il fascismo i contatti con la realtà erano tutti alterati da queste visioni astratte: una minacciosa, processuale, quella che appunto veniva fuori dai sermoni e dalle prediche che faceva l'arciprete in chiesa, la domenica...C'era insomma quell'aria sempre un pochino inquietante e persecutoria con cui è stata allevata la mia generazione. Dall'altra parte poi cosa c'era? Le parate militari, il sabato fascista, le divise che ogni cinque anni bisognava cambiare da balilla ad avanguardista...Quindi il Marc'Aurelio, come il cinema americano era qualcosa che aveva a che fare con un'altra visione del mondo, un'altra realtà che non aveva niente di persecutorio, bensì di allegro, anche di ammiccante, una complicità, un po' sorniona, un po' lubrica.

L'aggancio per entrare nella redazione del foglio romano scaturì dall'incontro con il paroliere Ferrante Alvaro De Torres, uno dei personaggi di punta della redazione della rivista romana, venuto a Rimini in vacanza.

Fellini lo riconobbe subito, proprio grazie alle caricature che di lui aveva disegnato Attalo, malgrado la tenuta da spiaggia: asciugamano in testa per

¹¹⁷ Antonelli, L, Paolini, G, *Attalo e Fellini al Marc'Aurelio. Scritti e disegni. Prefazione di Alessandro Curzi*, cit. p. 13, Roma, Casa Editrice Roberto Napoleone s.r.l., 1995.

il caldo, piedi a mollo nell'acqua; negli incontri successivi avvenuti durante la vacanza balneare, il futuro regista gli si presentò con una cartella piena di disegni, situazione che colpì favorevolmente De Torres al punto da proporgli di andarlo a trovare a Roma.

Arrivato nella capitale, Fellini dovette fare tappa per qualche tempo nella redazione del quotidiano, "Il Piccolo", diretto da Baroni; si trattava di un quotidiano caratterizzato dall'uscita in edicola a mezzogiorno e dalla scelta redazionale di mettere in prima pagina avvenimenti legati allo spettacolo. Il genere quotidiano, tuttavia, non era quello forse più adatto alle corde felliniane, l'autore, infatti, preferiva dare prova della propria creatività, piuttosto che doversi limitare alla vita da *reporter*.

Dopo qualche giorno di attesa, De Torres gli chiese di scrivere un pezzo di trenta- trentacinque righe, tema: *Benvenuta Pioggettina*; trascorsi altri quattro cinque mesi, Fellini fu mandato a colloquio da Steno, segretario di redazione del «Marc'Aurelio».

Si ritiene interessante mettere a confronto il ricordo di questo primo incontro, citando l'una di seguito all'altra, le rispettive impressioni riportate dai protagonisti, iniziando da quella del cineasta romagnolo, che raccontò così il primo impatto con il segretario di redazione:¹¹⁸

¹¹⁸ Ibidem, cit. p. 14

Dopo quattro o cinque mesi De Torres mi mandò da Steno che era il segretario di redazione: elegantissimo, con il cappello a caciotta, sempre in gessato, attillato, scarpette a punta, tutto imbrillantinato, lustro, laccato, ma molto simpatico e ben disposto. Gli portai un pezzo che era intitolato *È permesso?* dove così spudoratamente come un venditore ambulante, sciorinavo un po' di battute, di pezzetti, di osservazioni, di spiritosaggini.

La personalità di Fellini impressionò Steno che, a sua volta, così ricordò:¹¹⁹

Un giorno Gigione, l'usciera, mi annunciò che c'era un ragazzo in anticamera: chiedeva di essere ricevuto e aveva portato con sé una cartella di vignette. Appena me le rovesciò sul tavolo, vidi che erano un portento, sembravano disegnate da Grosz. Così lo trattenni in attesa del direttore. Fellini, allora, era tale e quale al personaggio che poi ha rifatto in *Roma*, cioè alto, allampanato, con un cappello a falda larga ricalcato in testa e la sciarpa bianca. Sul piano umano, intuì immediatamente che era uno dei nostri. E tra noi rimase, attaccando subito a lavorare per il giornale, perché il direttore Vito De Bellis, che è sempre stato un grosso talent-scout, non ebbe dubbio alcuno nell'assumerlo.

2.2. I primi anni romani e l'incontro con Aldo Fabrizi

L'incontro con Aldo Fabrizi, attore già molto noto nel teatro di rivista, risultò essere decisivo per Fellini tanto per quanto riguarda la vita personale ed affettiva, che per quella lavorativa; fu proprio grazie a questa amicizia, infatti, che nacque la storia di Fellini sceneggiatore per il varietà. Circa la data dell'effettivo primo abboccamento tra i due, esistono differenti

¹¹⁹ Citazione di Stefano Vanzina, in arte Steno, contenuta nel volume a cura di Faldini, F, Fofi, G, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Vol. 1, cit. p. 39, Milano, Feltrinelli, 1979.

versioni, ma tutte convergono sul fatto che nel giugno del 1939 Fellini e Maccari avessero incontrato Fabrizi al Cinema Corso, da poco tornato da una *tournée*, insieme alla moglie Reginella, in Somalia, allora colonia italiana.

I due giovani redattori del «Marc'Aurelio» stavano lavorando insieme ad un servizio su «CineMagazzino», contributo poi pubblicato il 18 giugno di quell'anno, dal titolo *Che cos'  l'avanspettacolo?*

Malgrado il pezzo non sia firmato, il modo di scrivere, secondo Kezich non lascia dubbi, inoltre, la presenza nella stessa pagina di una vignetta raffigurante Tot , firmata Fellas, fa propendere nel confermare questa tesi; nel testo l'argomento   cos  presentato:

Abbiamo corrotto maschere, comperato uscieri, vezzeggiato guardarobiere, allettate con promesse di riviste enormi e pubblicitarie ballerine e coriste... ma siamo riusciti ad entrare sui palcoscenici di tutti i teatri di Roma. E l , tra una quinta e l'altra, tra una battuta e un balletto, tra un applauso e un urlo del macchinista che non ci voleva tra i piedi, abbiamo domandato a undici dive e divi della rivista "Che cos'  secondo voi l'avanspettacolo?".

Nelle risposte gli attori intervistati si rammaricavano della poca attenzione loro riservata, e Fabrizi, in particolare, si augurava per il futuro un atteggiamento pi  rispettoso da parte della carta stampata nei confronti del duro lavoro di chi fa teatro di rivista e che, fino a quel momento, invece, era stato, invece, ignorato o considerato con sufficienza; il celebre attore nella risposta arrivava a vagheggiare un giornale ideale in cui le recensioni

sull'avanspettacolo potessero trovare spazio in prima pagina. Tra Maccari, Fellini e Fabrizi, cui si aggiunse anche De Seta, iniziò una frequentazione assidua; i giovani scrittori del giornale satirico, dopo lo spettacolo serale, insieme all'attore romano frequentavano il Caffè Castellino di Piazza Venezia; diventò, così, loro abitudine la notte poi tornare insieme verso i rispettivi domicili, oltre le mura di San Giovanni.

Fellini, in particolare, entrò proprio a far parte della vita della famiglia Fabrizi, situazione confermata da Cielo Pessione Fabrizi, nipote dell'attore e Presidente della Fondazione a lui dedicata, dalle numerose foto che li ritraggono insieme, dal fatto che il giovane caricaturista romagnolo fosse stato scelto come padrino di cresima di Massimo, figlio dell'attore, infine dalle vacanze trascorse tutti insieme a Fiuggi.

Fellini ad Angelo Solmi, suo primo biografo all'inizio degli anni Sessanta, raccontò di aver partecipato insieme all'attore alla rivista *Faville d'amor*, circostanza, invece, recisamente negata da Fabrizi con una lettera di proprio pugno, datata 1 febbraio 1962, in risposta allo scrittore biografo; i ricordi, invece, convergevano sul fatto che Fellini e Maccari scrivessero *gag* e battute poi inserite nei monologhi dell'attore celebri per il loro *incipit* in forma di domanda : “*Ci avete fatto caso?*”.

Fellini, grazie a Fabrizi conobbe il clima del teatro di rivista, *imprinting*, che trovò espressione nella produzione della rubrica *Il riflettore acceso* sul

«Marc'Aurelio», nelle radio riviste, nel film, dell'esordio come regista, firmato a quattro mani con Alberto Lattuada *Luci del varietà* (F. Fellini, A. Lattuada, 1950), fino poi alle pellicole *Roma* (F. Fellini, 1972) e *Prova d'orchestra* (F. Fellini, 1978).

La collaborazione con Fabrizi risultò soprattutto fondamentale per la carriera felliniana di sceneggiatore; nelle tre pellicole *Avanti c'è posto* (M. Bonnard, 1942), *Campo dei Fiori* (M. Bonnard, 1943) e *L'ultima carrozzella* (M. Mattoli, 1943), in particolare nelle ultime due pellicole, come osserva Andrea Minuz¹²⁰, si assistette alla conquista di Roma come città popolare da un punto di vista filmico, l'Urbe era stata proposta, infatti, dai cinegiornale Luce, come “fondale scenografico” delle gesta del Fascismo al potere, una città fatta per le grandi coreografie delle parate, situazione che già, invece, con queste prime pellicole mutò, dando voce agli abitanti dei quartieri popolari, alla loro quotidianità; si tratta, dunque, di primi passi di un *iter* che poi con Rossellini in *Roma città aperta* (1945), in maniera definitiva, portarono all'affermazione del cinema neorealista.

Fellini e Maccari allargarono la cerchia di attori per cui scrivere e l'attività compositiva per il teatro divenne redditizia; le scenette, infatti, venivano pagate in contanti, chi le comprava le depositava poi a proprio nome, godendo, dunque, dei diritti d'autore.

¹²⁰ Minuz, A, *Viaggio al*, cit. p. 110.

Non sempre, tuttavia, era possibile una puntualità nei pagamenti e occorreva tener in considerazione la difformità tra la situazione di Roma e il resto d'Italia; mentre, infatti, nella capitale tutto avveniva senza bisogno di intermediari, in maniera personale, per le compagnie che gravitavano su altre piazze per i pagamenti occorreva far riferimento a Milano, all'avvocato partenopeo Giulio Trevisani, che nel capoluogo lombardo aveva la propria agenzia.

Per *Avanti c'è posto!* (M. Bonnard, 1942), Fellini firmò il contratto con l'imprenditore Amato, il suo nome apparve nei titoli di testa subito dopo quello di Fabrizi e precedendo quelli di Zavattini e Tellini; il film incontrò un grande successo di pubblico, la critica, invece, come accadrà anche nei decenni successivi quando, ad esempio, si troveranno di fronte felliniani e viscontiani¹²¹, non gli risparmiò giudizi negativi.

Sorte analoga accompagnò la pellicola successiva *Campo dei Fiori* (M. Bonnard, 1943), sempre interpretata da Aldo Fabrizi, qui in coppia con Anna Magnani; la rivista «Cinema»¹²², ancora una volta criticò la scelta di aver trasferito elementi dell'avanspettacolo e del giornalismo popolare in film, Fellini non intervenne, preferì lasciare emergere la sua vena anti intellettualistica.

¹²¹ Si fa qui riferimento alle posizioni della critica e degli addetti ai lavori a Venezia nel Festival del 1954, all'annuncio dell'assegnazione di uno dei Leoni d'Argento a Fellini per *La strada* (1953) e a nessun premio per la pellicola viscontiana *Senso* (1953)

¹²² Brunetta in *Cent'anni di cinema italiano* fa riferimento all'asprezza dei giudizi del critico Puccini nei confronti delle scelte registiche riguardo queste pellicole e le rispettive sceneggiature.

Come afferma Kezich¹²³, fino alla Liberazione e poi a *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) la collaborazione con Fabrizi rimase l'asse portante del lavoro cinematografico di Fellini.

2.3. Angelo Rizzoli editore del «Bertoldo» e del «Marc'Aurelio»

Il pragmatismo, il fiuto per gli affari, la capacità di creare una fortuna con le sole sue proprie forze, hanno reso Angelo Rizzoli uno dei pilastri della medialità italiana. Gian Carlo Ferretti¹²⁴ lo considera, insieme a Mondadori, Bompiani e Longanesi, esemplare figura di editore protagonista, capace nel trentennio che va dagli anni Trenta agli anni Sessanta, di passare da una fase ancora proto industriale ad una industriale avanzata, imprimendo una forte personalizzazione da un punto di vista progettuale e strategico, compiendo scelte accurate nel selezionare i propri collaboratori, ponendosi in maniera recettiva e anticipatrice dei processi di trasformazione della società.

Angelo Rizzoli era nato a Milano da una famiglia modesta, rimasto orfano, venne ospitato nel collegio meneghino dei Martinitt, istituzione benefica nata per soccorrere gli orfani e i meno abbienti; all'interno del convitto, si appassionò all'artigianato e divenne apprendista tipografo.

¹²³ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. p.62.

¹²⁴ Ferretti, G. C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia.1945-2003*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2004.

Le sue umili origini, lungi da rappresentare un ostacolo, funsero da stimolo per la sua ambizione, permettendogli di avere quell'approccio concreto e visionario insieme, che rimangono la sua cifra distintiva.

Ricorda, infatti, Bompiani¹²⁵ una frase che Rizzoli era solito ripetere: «Io sono un uomo fortunato, la mia prima fortuna è stata d'esser nato povero».

Divenuto maggiorenne, nel 1909 fondò la sua prima impresa con un compagno di orfanotrofio e, al ritorno dalla vita di trincea della Prima Guerra Mondiale, sempre a Milano, decise di entrare nell'editoria.

Rilevò da Mondadori¹²⁶, quindi, nel 1927 con un capitale di 40.000 lire quattro riviste: «Il secolo illustrato», «Novella», «Donna» e «Commedia»; grazie alla collaborazione dell'amico Calogero Tumminelli, che, all'epoca, lavorava alla Treccani, Rizzoli rese, in poco tempo, i periodici «Donna» e «Novella» due fari tra i periodici femminili, dando un taglio moderno al *look* e rivolgendole a un pubblico di massa.

Dal 1929 al 1937 diede, inoltre, alle stampe l'Enciclopedia Treccani e ristampò molti classici italiani.

¹²⁵ Bompiani, V, *Il mestiere dell'editore*, cit. p. 90, Milano, Longanesi, 1988.

¹²⁶ Mondadori aveva deciso di vendere le riviste per ripianare la perdita dovuta all'acquisto del quotidiano meneghino "Il Secolo"; l'operazione finanziaria viene riportata in Forgacs, Gundle, *Cultura di*, cit. pp. 143-144.

Rizzoli comprese, inoltre, così come fece anche il suo antagonista Mondadori con l'esperienza de «Il Tempo», la portata innovativa, da un punto di vista tipografico, del rotocalco.

Divenne, il 3 aprile del 1937, l'editore di «Omnibus», che, sotto la direzione di Longanesi, si presentò al pubblico come un rotocalco dal taglio decisamente nuovo e accattivante, caratterizzato da un'espressività mai prona nei confronti del fascismo, al punto da sollevare perplessità tali tra i gerarchi, da portare all'intervento di sospensione della pubblicazione dopo soli due anni di attività, malgrado il grande successo di pubblico, che gli aveva fatto raggiungere le 70.000 copie di diffusione.¹²⁷ Angelo Rizzoli, comunque, non si perdette d'animo e divenne editore dei due fogli satirici più importanti nell'Italia della seconda metà degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta: «Il Bertoldo» e il «Marc'Aurelio».

L'editore meneghino, davanti al successo che nel periodo 1935-1936 andava mietendo il foglio satirico romano, decise, infatti, di procedere alla fondazione di una rivista che potesse porsi come *competitor* del «Marc'Aurelio», un bisettimanale, quindi, nei suoi progetti, anch'esso satirico, che sarebbe uscito, però, nelle giornate di martedì e venerdì; Rizzoli e i suoi giornalisti, studiarono da vicino il periodico romano, cercando di coglierne i motivi del successo, a questo proposito si rileva

¹²⁷ Ibidem, cit. p. 145.

che, dal 1936, Cesare Zavattini¹²⁸ avesse iniziato a collaborare con il «Marc'Aurelio» con una propria rubrica di raccontini e pensieri, intitolata *Cinquanta righe circa*. Adolfo Chiesa¹²⁹ nella propria *Antologia del Marc'Aurelio* spiega in modo dettagliato le ragioni di questa fretta, lasciando la parola ai ricordi di uno dei due protagonisti della vicenda: Cesare Zavattini. Il giornalista racconta di come Rizzoli fosse pronto a lanciarsi in questa nuova avventura editoriale e avesse pensato proprio a lui, suo fidato collaboratore da tempo, come direttore della futura testata; di questa intenzione si trova conferma in queste righe della lettera-sfogo inviata nel 1935, da Zavattini a Vittorio Bompiani¹³⁰: «Pare che il giorno in cui deciderà anche per il giornale umoristico – lo dirigerei io – ma anche lì dirà: questo è spiritoso, questo no».

La questione era stata trattata, successivamente, in un franco incontro tra l'editore e il direttore, sembrava che le vedute dei due coincidessero su tutto a parte il nome da dare alla testata, Zavattini desiderava chiamarla «Il Milione», Angelo Rizzoli, invece, propendeva per¹³¹ «Valà che vai bene»;

¹²⁸ Sulla figura di Cesare Zavattini e le sue collaborazioni si fa riferimento a Conti, G, *Cesare Zavattini direttore editoriale. Le novità nei rotocalchi di Rizzoli e Mondadori*, pp. 415-442, in De Berti, R, Piazzoni, I, *Forme e modelli del rotocalco italiano*, atti del convegno di Milano del 2-3 ottobre 2008, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario-Monduzzi Editoriale S.r.l. , 2009.

¹²⁹ Chiesa, *Antologia del Marc'Aurelio*, cit. p. 22.

¹³⁰ Zavattini, C, *Opere, Una, cento, mille lettere*, a cura di Cirillo, S, Fortichiari, V, *Introduzione di Vincenzo Cerami*, cit. pp. 65-67, Milano, Classici Bompiani, 2005.

¹³¹ Guareschi, in una risposta a Zavattini, che lo aveva informato circa l'idea del nome proposto da Rizzoli, gli fece presente di non trovarlo molto adatto, perché esso avrebbe potuto dare adito a facile dilleggio in Emilia, dove la frase *Va là che vai bene*, viene comunemente fatta seguire dalla rima: *Che c'è*

la situazione, tuttavia, precipitò nel momento in cui Zavattini, dopo un lustro di lavoro con Rizzoli, sotto consiglio del sindacalista Carlo Ravasio, chiese e ottenne l'iscrizione all'Albo dei Giornalisti, circostanza che l'editore prese sul personale e che portò al licenziamento in tronco dello scrittore¹³². A questo punto della vicenda editoriale entrò in campo Mondadori, che si pose al centro della *querelle* e, ventiquattro ore dopo, assunse Zavattini come direttore di tutti i propri periodici. Rizzoli, a questo punto, temendo che la concorrenza potesse superarlo in velocità fondò il «Bertoldo», strappando letteralmente per un biennio Mosca e Metz al «Marc'Aurelio» e assunse Guareschi, Manzoni e Brancacci. Lo stile di Mosca era fresco, i suoi uomini emanavano un candore che conquistò il pubblico; ebbe la capacità di rendere atmosfere surreali sia come disegnatore che come scrittore di pezzi, si fece portatore di un umorismo nuovo per il pubblico italiano, che guardava al *sense of humor* anglosassone, incentrato sul *nonsense* della battuta.

Mussolini che ti mantiene. Circa gli scambi epistolari ed i rapporti tra Guareschi e Zavattini, si fa riferimento a Conti, G, *Giovannino Guareschi, biografia di uno scrittore*, Milano, Rizzoli, 2008.

¹³² Angelo Rizzoli, dopo l'iniziale arrabbiatura cercò di convincere, l'anno successivo il proprio ex collaboratore ad un rientro in azienda; lo mandò a chiamare, tramite l'amico e amministratore della società Tumminelli, che gli sottopose una proposta di contratto di 100.000 lire annui fissi, cui aggiungere le percentuali; malgrado l'offerta generosissima, Zavattini, che guadagnava allora circa 2.500 lire al mese, rifiutò. L'intera vicenda viene raccontata da Zavattini e riportata fedelmente da Chiesa, *Antologia del*, cit. pag. 22.

Nella squadra del «Bertoldo» entrò anche Saul Steinberg - alla cui arte la Biblioteca Braidense¹³³ ha dedicato due anni fa una retrospettiva, all'interno della Sala Maria Teresa - e, che, proprio nella redazione della rivista satirica meneghina, mosse i suoi primi passi. Il periodico milanese era rivolto ad un pubblico più raffinato da un punto di vista culturale rispetto al foglio satirico romano; situazione che si evince anche dalla differente gestione degli spazi pubblicitari fra le due riviste, come constatato durante la consultazione di entrambe le testate. Si è notato, ad esempio, che i messaggi pubblicitari presenti sul «Marc'Aurelio» sono per lo più inerenti a prodotti di bellezza, mentre gli spazi del «Bertoldo» invitavano alla lettura di «Omnibus», o ai classici della letteratura, da poco stati rieditati da Rizzoli. La comparazione fra le due testate è avvenuta utilizzando la tecnica del carotaggio per quanto riguarda la consultazione del «Bertoldo», per la quale si è fatto riferimento al materiale presente alla Biblioteca Braidense di Milano; la consultazione del «Marc'Aurelio», invece, come si è anticipato nell'introduzione, ha richiesto un *iter* archivistico più complesso per arrivare a ricostruire l'*opera omnia* di

¹³³ Dal 6 ottobre al 26 novembre 2022 la Biblioteca Nazionale Braidense ha ospitato la mostra *Saul Steinberg Up Close*, per celebrare la donazione di centodiciotto opere dell'autore provenienti dalla fondazione Steinberg di New York; sempre nel capoluogo lombardo, alla Triennale Milano, dal 15 ottobre 2021 al 13 marzo 2022, è stata in programma l'allestimento *Saul Steinberg Milano New York*, con 350 opere esposte, con in anteprima quelle poi messe in mostra in Braidense, occasione che ha visto l'unione di Triennale Milano con Electa per l'edizione del catalogo a cura di Belpoliti, *M, Steinberg A-Z*, Milano, Electa, 2021.

Fellini all'interno della rivista romana, lo spoglio quindi si è snodato tra la Biblioteca Sormani di Milano, il Centro APICE, la Biblioteca Alessandrina di Roma e la Biblioteca Nazionale di Firenze. I direttori del foglio meneghino erano Giovanni Mosca e Vittorio Metz, il redattore Giovanni Guareschi, la rivista aveva preso il nome dalla rubrica scritta da Mosca, «Il Bertoldo» appunto, che apriva la prima pagina sul colonnino a sinistra.

Malgrado la proprietà fosse comune a partire dal 1938, il «Bertoldo» era espressione di una sensibilità volutamente differente rispetto alla già celebre rivista romana, come afferma Italo Calvino:¹³⁴

Bertoldo usciva a Milano ed era un prodotto riuscito della nascente industria culturale milanese, puntando su una linea di stilizzazione coerente e inconfondibile, sulla modernità e rifinitura e leggerezza. L'umorismo di Mosca e di Metz, trasferendosi da Roma a Milano si era come scorporato, s'era fatto più filiforme e stralunato.

L'elemento ironico-sarcastico fu la cifra distintiva di entrambi i fogli satirici, ma mentre nelle pagine della rivista meneghina presentava un aspetto più surreale, sul «Marc'Aurelio» era più diretto e popolare; entrambi i periodici, comunque, raggiunsero lo scopo editoriale prefissato, che non era quello di dare voce ad una fronda antifascista, ma, piuttosto, quello di distrarre, ricreare e riuscire a fare sorridere in anni bui.

¹³⁴ Il giudizio dello scrittore sanremese è riportato in Chiesa, A, *La satira*, cit. pp. 121-122.

Al di là, poi, delle preferenze stilistiche, entrambi incontrarono un grande successo di pubblico e, di conseguenza, dovettero fare i conti con una situazione che li pone sotto osservazione costante da parte del regime.

Pochi mesi dopo la nascita del foglio meneghino, il 20 gennaio 1937, il Ministro della Stampa e Propaganda, Dino Alfieri, convocò a Roma i direttori delle principali testate giornalistiche di carattere satirico umoristico, cui consegnò un Promemoria in 7 punti, per evitare “futuri sbagli” che, nei fatti pone un bavaglio alla stampa satirica e che così recita a chiosa dell’ultimo punto¹³⁵: «La stampa umoristica ha il preciso dovere di prendere di mira tutti gli atteggiamenti non in armonia con il modo di vita insegnato al Fascismo».

2. 4. Le ragioni del successo del «Marc’Aurelio»

Il bisettimanale romano fin alle prime settimane di pubblicazione attirò l’attenzione dei lettori facendoli sorridere prendendo di mira alcuni personaggi celebri.

Già nel primo numero del 14 marzo 1931¹³⁶, in seconda pagina il vignettista Augusto Camerini ritrasse due tra i più importanti scrittori di teatro di tutti i tempi, Molière e Shakespeare, mentre discutevano, in costumi d’epoca, fuori dagli studi della Cines Pittalunga in cui lavorava

¹³⁵ Il testo di Alfieri nella sua interezza è fedelmente riportato in Chiesa, *La satira politica*, cit. p. 122.

¹³⁶ Camerini, A, Vignetta in *Marc’Aurelio* del 14-3-1931, Anno I, nr. 1, cit. p. 2.

l'attore Petrolini, armati entrambi con un bastone; i due si chiedevano se di lì uscisse l'attore e alla risposta affermativa del drammaturgo inglese, lo scrittore francese rispondeva: "Sì, ma ci sono prima io!".

Analoga situazione venne riprodotta nel secondo numero del «Marc'Aurelio», nella vignetta venne aggiunto un terzo personaggio, il commediografo greco Aristofane, armato di lancia; anch'egli stanziava in minacciosa attesa di Petrolini e i due scrittori europei gli si rivolgevano con quest'affermazione:¹³⁷ "Sì, ma qui siamo prima noi!".

Poche ore dopo l'uscita del secondo numero, approfittando della pausa pranzo della redazione, il celebre attore fece irruzione nei locali del giornale, ruppe calamai, stracciò vignette, fracassò una finestra e due scrivanie e sdegnato se ne andò.

Nel terzo numero, la risposta all'accaduto da parte della redazione di De Bellis venne affidata ad una vignetta¹³⁸ in cui regnava il caos, intitolata *Ecco l'aspetto della nostra redazione dopo la visita del gr. uff. Ettore Petrolini. Anche il disegno che doveva apparire in questo spazio è andato distrutto* e ad una filastrocca scritta da Carcavallo in dialetto ciociaro, intitolata "*Il Canda Isdorie*" che così recitava:

¹³⁷ Camerini, A, Vignetta in Marc'Aurelio del 17-3-1931, Anno I, nr. 2, cit. p. 2.

¹³⁸ Camerini, A, Vignetta in Marc'Aurelio del 21-3-1931, Anno I, nr. 3, cit. p. 2.

«dove si gonda la glorioza istoria del prode Ettorre, ovverozia Petrolini, che ha trogidato tutti gli abagiurri, i galamai e i vedri del Marc'Aurelio, più peggio angora del Furioso Orlando».

Il tono scherzoso mantenuto dalla redazione, malgrado la vandalizzazione subita nelle stanze in cui veniva progettato il foglio satirico, sortì ad un riavvicinamento; Petrolini, dopo aver pagato i danni e aver offerto una cena alla redazione, donò a De Bellis un busto di bronzo raffigurante l'imperatore romano da cui il giornalista non si staccò mai.

Un altro esponente della cultura che venne preso di mira fu il poeta Trilussa, di cui fu messa in discussione la mascolinità nelle vignette "*Ma Va! ...*"; lo scrittore era celebre per certe stravaganze nel comportamento, come quella di passeggiare con una piccola scimmia al guinzaglio e avere un'eccessiva cura nell'abbigliarsi, situazioni che avevano colpito la fantasia degli umoristi.

Il sorriso nasceva dal confronto fra le affermazioni allusive di Trilussa e le risposte delle donne ritratte nelle vignette che rispondevano sempre così: *Ma Va!*¹³⁹.

Il periodico si caratterizzò, dunque, per un'antipatia nei confronti del mondo della cultura ed intercettò il gusto piccolo borghese un po'

¹³⁹ Le donne reagivano in questa maniera ad esempio quando Trilussa rivolgendosi alla ragazza che gli ha appena stirato il collo della camicia dice: "Questo non è mio, il mio è duro!", o quando rivolgendosi alla cameriera afferma: "Vengo subito!". Il modo di dire uscì presto dalla carta stampata e si impose come modo popolare di interloquire.

superficiale e qualunquista, che si ritrovava nell'ottica fascista e in alcune battaglie portate avanti dal periodico romano come quella contro l'arte astratta o i libri di Corrado Alvaro. Sarebbe ingeneroso, tuttavia, come evidenzia Chiesa ricondurre il tutto ad un livello basso, dimenticando ad esempio gli epigrammi scritti da De Torres, gli scritti di Mosca e Maccari, le vignette di Attalo, oltre ovviamente al contributo felliniano.

Adolfo Chiesa, infatti, osserva:

Quel successo è ancora oggi un importante punto di riferimento riguardo ad alcuni modo di essere e di esprimersi di certa piccola borghesia dell'epoca, soprattutto romana, che travasò nella vita di tutti i giorni macchiette, personaggi e battute del giornale, dando vita a un lessico quotidiano di riporto né troppo nobile, né raffinato, ma utile alla radiografia di un ceto sociale in una determinata epoca.

2.5. La linea di De Bellis e la vita di redazione

Il periodico romano usciva il mercoledì e il sabato, inizialmente, era composto di sei pagine in cui trovavano spazio: racconti, rubriche, vignette; la rivista, malgrado si fosse scagliata in più riprese contro la stampa britannica, aveva come modello proprio «Punch», la gloriosa rivista satirica inglese nata nel 1841 a periodicità settimanale.

Il direttore, Vito De Bellis, seguì la vita del foglio satirico dalla nascita nel 1931, ne fu uno dei fondatori, fino al 1954 quando, terminata l'era Rizzoli, il periodico venne venduto. Rispetto alla precedente esperienza felliniana al

foglio satirico «420», qui le condizioni furono molto diverse; mentre, infatti, la pagina nerbiniana era espressione dello squadristo fiorentino, il bisettimanale romano, come si è già, accennato offriva nella prima pagina un umorismo di regime, con cui veniva accontentato di fatto il revisore Telesio a cui doveva essere inviato il periodico prima di essere mandato alla stampe, e poi, nelle pagine più interne, lasciava prevalere, invece, un umorismo più surreale, meno propagandistico, volto più all'ironia. La fonte di cui mi sono avvalsa per una maggiore comprensione dello stile di direzione è Fabiana De Bellis, nipote del direttore del foglio satirico, presidente della Fondazione De Bellis e regista del film documentario sulla rivista *L'imperatore di carta*, da me intervistata.

Dopo qualche mese di anticamera il rapporto tra Fellini e la redazione si fece più stretto e, per tutta la vita, egli mantenne nei confronti del proprio direttore un comportamento deferente, continuando a rivolgersi a lui dandogli del voi; parimenti, fu sempre affettuoso e quasi paterno il legame che De Bellis instaurò con il proprio nuovo giovane talento della squadra redazionale.

Il direttore aveva la capacità di creare gruppo, accompagnata da un grande fiuto per ciò che volevano leggere i lettori; coinvolse, dunque, Fellini nelle varie iniziative del giornale, rimproverandolo quand'era necessario, se gli

appariva troppo caotico nel proprio agire e talvolta sventato, ma scorgendo subito le sue potenzialità.

Le riunioni di redazione si tenevano il mercoledì e il venerdì e si protraevano dal pomeriggio fino alla mezzanotte; in esse De Bellis comunicava gli ordini del ministero e i redattori dovevano, in base a questi, proporre i propri suggerimenti per il disegno politico di prima pagina, gli slogan, le battute per le vignette; nel giro di poco tempo, anche Fellini e Maccari vennero invitati a far parte di questi incontri; la redazione del «Marc'Aurelio» nel 1939 si ritrovava, talvolta, anche a casa del direttore De Bellis per collaborare alla stesura di sceneggiature per i film del comico Erminio Macario, situazione che si ripeté anche in periodi successivi, per la scrittura dei copioni delle radio riviste, cui partecipò ancora il «Marc'Aurelio», insieme al «420», al «Travaso» e ad altri celebri fogli umoristici.

La collaborazione tra la redazione e i registi che dirigevano Macario non si limitò ad un'unica occasione e così l'esperienza giornalistica felliniana iniziò a travalicare lo spazio mediale della stampa e a diventare partecipazione attiva all'interno della Settima Arte. La situazione venne raccontata da Fellini stesso a Kezich:¹⁴⁰

¹⁴⁰ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. p. 57.

Quando stavo al Marc'Aurelio venne un giorno il regista Mattoli, che si sussurrava guadagnasse cifre enormi. Arrivò con un copione per Macario, e, forse per fare una cosa che aveva letto si faceva a Hollywood, volle che la sceneggiatura fosse revisionata e arricchita di gag dalla nostra redazione. Si distribuirono tante copie e così cominciai a lavorare nel cinema. Non era ancora una partecipazione a un film, praticamente facevo quello che facevo sul giornale, cioè trovare delle battute umoristiche, inventare delle situazioni, sviluppare una trovata...

A raccontare il clima che si respirava all'interno della redazione nelle riunioni fu sempre lo stesso Fellini:

La "cova" vera, per poter esser degni di far parte della redazione, era la partecipazione alle riunioni, quando si proponevano le battute che poi dovevano essere disegnate. Io e Ruggero Maccari avevamo fatto coppia, tutti e due ragazzetti intimiditi, perché lì c'erano i grossi calibri, con alla testa il direttore, De Bellis, e alcuni redattori che erano lì a fare un po' di contestazione, cercando di minimizzare tutto. De Bellis per ogni battuta segnava dei punti, e quelle accettate venivano pagate quasi immediatamente, mi pare con cinque lire l'una. Le facevo insieme a Maccari, ma io, che ero un pochino più sfacciato, cercavo di recitarle. Poi De Bellis le distribuiva ai vari vignettisti, che riteneva più congeniali per l'illustrazione, dato l'argomento questo è De Seta, questo è Barbara, questo è Attalo.

Il successo nel giro di un biennio arrise al giovane riminese, i pezzi pubblicati sulla rivista furono sempre più copiosi e ben pagati, ma Fellini, situazione che lo accompagnò per tutta la sua vita, non dimenticò mai le difficoltà degli inizi, come si evince da una lettera scritta, ormai divenuto famoso, all'amica Anna Giovannini, e citata da Kezich:¹⁴¹

¹⁴¹ Ibidem, cit. pag. 34.

Sono qui nella sala di scrittura della posta San Silvestro come venticinque anni fa, quando non avendo una camera dove rifugiarmi e tanto meno una macchina da scrivere venivo a buttare giù i miei articoletti per il “Marc’Aurelio” proprio in questo stanzone crepitante come il fuoco di un camino e con la grande finestra aperta sulla piazza e fuori il frastuono e i soffi dei filobus che arrivano e partono dal capolinea...Pensa che in pieno inverno avevo delle scarpe di pezza bianche e tentavo di entrare al Caffè Aragno per vedere se ci scappava qualche caricatura con cui andare a cena , comprarsi un pacchettino di Macedonia da spipettare al cinema ed eventualmente fare anche un bagno da Cobianchi.

2.6. Presentazione del corpus felliniano

Il *corpus* felliniano presente nelle pagine del «Marc’Aurelio» è composto da più di 1000 contributi, di cui la parte grafica caricaturale corrisponde a poco più di un terzo, 366 pezzi; ci si trova di fronte ad un insieme composito di rubriche, racconti, vignette, disegni a margine delle rubriche, materiale pubblicato tra il 12 aprile 1939 e il 20 luglio 1943.

Da un punto di vista metodologico i contributi rinvenuti,¹⁴² dopo essere stati letti, sono stati trascritti in Word attraverso l’annotazione della collocazione di ognuno, in modo da poterli agevolmente ritrovare, specificando numero della rivista e numero del contributo, ponendo in evidenza quando una nuova serie di disegni o parte narrativa, aveva inizio.

¹⁴² Si è precedentemente evidenziato che l’iter di ricostruzione del corpus ha interessato la Biblioteca Sormani di Milano, il Centro APICE, la Biblioteca Alessandrina e La Biblioteca Nazionale di Firenze.

Questo modo di procedere ha permesso di riscontrare le zone lacunose da colmare; a questa prima fase è succeduta la sistematizzazione del materiale tramite Excel, in modo da poter procedere ad una sistematizzazione del materiale che permettesse di cogliere l'evoluzione della produzione, la densità di interventi su pagina, se ci fossero degli argomenti o *topoi* ricorrenti, così come i momenti di stacco e minore produttività.

In questa maniera la percezione del percorso felliniano è avvenuta in maniera nitida.

L'autore si affacciò sulle pagine della rivista nell'aprile del 1939, inizialmente il 12 aprile, con un contributo intitolato *All'aria aperta*, firmato Fellas e, dopo una settimana, il 19 aprile con *È permesso?*, cui seguirà il 26 aprile il primo *Raccontino in Fasce*, serie che verrà tralasciata dopo questo primo approccio, per essere riproposta il 16 ottobre 1939 ed avere, infine, una continuità di pubblicazione nei mesi di luglio e agosto del 1940.

Le prime rubriche felliniane ad essere pubblicate con continuità furono *Il Raccontino pubblicitario*, dal 10 giugno 1939 al 25 novembre dello stesso anno per un totale di 41 pezzi, *Ma tu mi stai a sentire?*, il cui inizio è datato al 10 luglio 1939 e che accompagnerà i lettori fino al 4 dicembre 1940, *L'altro Giorno*, iniziata il 6 settembre del 1939 fino al 3 luglio del 1940 e *Lo scrittore Pompelmo*, dal 29 novembre 1939 al 23 ottobre 1940, cui vanno

aggiunti i contributi felliniani presenti nella rubrica con tema proposto dal direttore De Bellis, in cui il futuro regista debutta il 13 settembre del 1939.

I temi venivano proposti dal direttore con una cadenza perlopiù mensile e toccavano, almeno fino al maggio del 1940, cioè prima dell'entrata in guerra dell'Italia, temi leggeri: le stagioni, la bicicletta, il carnevale.

Il primo periodo di collaborazione, dall'aprile 1939 alla fine dello stesso anno, la produzione fu unicamente narrativa.

L'elemento grafico caricaturale fece, infatti, la sua comparsa solo in un secondo momento, a partire dal 17 febbraio 1940 con il primo disegno della serie *Ciascuno a suo modo*.

Gli stacchi che troviamo nel *corpus* suggeriscono attività in altri percorsi espressivi, così, ad esempio, la minore attività felliniana dei primi sei mesi, è da considerarsi oltre che nell'ottica di un normale periodo di "prova" all'interno della redazione, anche alla luce dell'impegno che ancora tiene legato l'autore a Nerbini; allo stesso modo, la minore partecipazione alla vita del foglio satirico del 1942 è da leggersi con i sempre maggiori impegni che portano Fellini verso altri mezzi di espressione come la radio, con le radio riviste e il cinema con le sceneggiature cinematografiche e, quello che, come riporta Roberto Chiesi, potrebbe forse essere il battesimo felliniano dietro la macchina da presa.

Per rendere in maniera più chiara l'evoluzione del materiale all'interno della rivista, la produzione felliniana del 1939 è di 103 pezzi, unicamente narrativi, l'anno successivo essa risulta quadruplicata con un totale di 406 pezzi, di cui un quarto rappresentato da vignette, nel 1941 viene raggiunto il picco di contributi pubblicati, ovvero 487, di cui un terzo di materiale grafico caricaturale; dal 1942, invece, ha inizio la curva discendente dei contributi dell'autore, 80 di tipo narrativo, mediamente più lunghi dei precedenti e solo 13 vignette, il 1943, infine, vede la presenza di solo due interventi felliniani: una vignetta, a gennaio, l'ultimo racconto, a fine luglio.

Le quattro serie di vignette che vennero pubblicate con maggiore frequenza furono: *Potenza della Suggestione*, iniziata il 9 marzo 1940 fino al 13 settembre del 1941, per un totale di 146 pezzi, *Accidenti al difetto*, pubblicata dal 30 marzo 1940 al 24 luglio 1940, composta di 23 disegni, *Tutti e due*, che accompagnò il lettore per 106 volte dal 27 luglio 1940 al 6 settembre 1941 e, infine, *Peter e Johnny I Vagabondi* dal 10 settembre 1941 al 28 gennaio 1942 per 35 volte.

Si evince, quindi, da questa "catalogazione" dei contributi che, a partire dal 1940, la presenza felliniana sul foglio si fece via via più densa.

L'autore, appoggiato in questo approccio al pubblico, dal direttore De Bellis ha proposto negli anni una vasta scelta di argomenti e, di volta in

volta ha calibrato la continuazione o meno di una rubrica o di una serie di vignette in modo da andare incontro il più possibile ai gusti dei lettori. Assistiamo, quindi, a un proliferare di creatività che si esplica in nuove rubriche che appassionavano il pubblico come *Secondo Liceo*, in cui veniva ricordata, come successivamente in maniera filmica con *Amarcord* (1973) la propria esperienza scolastica, o *Richettino bambino qualunque*, dove riaffioravano ricordi o sensazioni dell'infanzia, *Il riflettore è acceso*, rubrica nella quale veniva indagato il mondo del teatro di rivista, o *Luci della città* e *Sull'autobus notturno* che fornivano, invece, spaccati della vita romana del periodo.

Fellini scriveva per il bisettimanale satirico in un periodo storico che vedeva l'alternarsi di scenari politico-sociali di grande importanza; quando giunse nella capitale, Roma si stava preparando all'Esposizione Universale che vi si sarebbe dovuta tenere nel 1942 e il secondo conflitto mondiale non era ancora scoppiato; man mano che passano gli anni, soprattutto dopo l'entrata in guerra dell'Italia nel 1940, e in particolare quando dopo i primi mesi di conflitto si maturò la consapevolezza che non si sarebbe trattata di una guerra lampo, come, invece, si era immaginato, ascoltando i discorsi del duce, che c'erano da affrontare diverse difficoltà, come la penuria di cibo, la sicurezza, lo stesso modo di esprimersi dell'autore cambiò, virando

maggiormente sul ricordo, come a voler ritornare con il pensiero in un'atmosfera più confortante, perché conosciuta.

La produzione felliniana del «Marc'Aurelio», risulta, quindi fondamentale per comprendere meglio il periodo storico, che si legge in filigrana e soprattutto come afferma Peter Bondanella per cogliere la piena essenza del regista nella sua maturità espressiva¹⁴³:

La genesi della maggior parte dei riferimenti artistici ed intellettuali di Federico Fellini, al pari di molte scelte tematiche dei suoi film, deve essere rintracciata prima della sua effettiva produzione cinematografica, e cioè nell'iniziale e più che decennale esperienza come disegnatore, ideatore di gag, giornalista e soggettista.

I primi due scritti, *All'aria aperta*, pubblicato il 12 aprile 1939, e *È permesso?* datato 25 marzo, ma pubblicato il 19 aprile 1939, recavano ancora come firma quel Fellas che il giovane aveva già utilizzato nel periodo fiorentino da Nerbini.

De Bellis, tuttavia, non apprezzava quel modo di siglare i componimenti e, quindi, ad eccezione dei due pezzi sopra citati e del primo *Raccontino Pubblicitario*, firmato Giacinto, Fellini nel resto dei propri interventi, appose come firma o una semplice lettera effe maiuscola puntata F., oppure scrisse per intero il proprio nome di battesimo Federico, il cognome, o il diminutivo Fed.

¹⁴³ Bondanella, Federico Fellini, cit. p 17..

Malgrado fosse il più giovane in redazione, strinse buone relazioni con i propri colleghi, soprattutto con Ruggero Maccari a lui vicino per età, e intercettò, fin da subito, le simpatie del pubblico, situazione che si evince da alcune circostanze: dall'autunno del 1939 la rubrica *Il Raccontino pubblicitario* ebbe un'impaginazione più vistosa, su cui campeggiava nel frontespizio graficamente una testina disegnata che alludeva alla folta capigliatura di Federico e, nel giro di pochi mesi, le rubriche affidate all'autore si moltiplicarono, infine fu proprio il successo ottenuto da questa prima rubrica ad aprirgli le porte della radio.

Tassone, a riprova dell'importanza avuta dal periodo trascorso al «Marc'Aurelio» nella vita del futuro regista, riporta una confidenza fatta da Fellini stesso¹⁴⁴:

«Il giornale ebbe il merito di obbligarci a una stretta disciplina. Le battute venivano create nel corso di lunghe e laboriose assemblee di tutti i redattori, per me è stata davvero un'autentica palestra».

Lo studioso ha l'impressione, davanti al composito materiale del foglio satirico, di trovarsi davanti a una specie di album da disegno di schizzi dei film futuri¹⁴⁵, Tullio Kezich conferma anch'esso la considerazione per il

¹⁴⁴ Tassone, *Fellini 23½*, cit. p. 56.

¹⁴⁵ *Ibidem*, cit. p. 76.

periodo felliniano al «Marc'Aurelio» e ravvisa, proprio in quella produzione, la presenza di quella preferenza accordata al frammento rispetto alla storia compiuta. L'esperienza lavorativa nella redazione di De Bellis divenne una forma di apprendistato, un cammino di preparazione al successo che attese poi Fellini come autore di sceneggiature per il cinema e, infine, in qualità di regista. In quegli anni romani, l'autore crebbe personalmente e artisticamente, incontrò un'umanità composita, imparò a dover arrangiarsi per sopravvivere, visse gli umori della vita della gente comune e li trasmise tramite le rubriche, le vignette.

Angelo Olivieri¹⁴⁶riporta la testuale affermazione del regista:

«Non solo non la rinnego a parole, ma mi pare che nei miei film, continuamente, ci siano situazioni collegate a quel tipo di esperienza».

Seguendo l'ordine di apparizione sul foglio delle rubriche, notiamo che le prime tre rubriche dell'autore, *Il raccontino pubblicitario*, *L'altro giorno* e *Lo scrittore Pompelmo* sono accomunate nella narrazione dalla presenza dell'elemento bizzarro.

Esso raggiunge la propria acme nei racconti *Lo scrittore Pompelmo*, personaggio buffo, che aveva fatto una prima apparizione nel *raccontino pubblicitario* del 4 ottobre 1939; si trattava di una figura piuttosto robusta,

¹⁴⁶ Olivieri, A, *L'Imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal "Marc'Aurelio" allo schermo*, cit. p. 64, Bari, Edizioni Dedalo, 1986.

pronta a presentarsi improvvisamente e, con il dito puntato, accusando di plagio qualsiasi persona gli capitasse di osservare, asserendo che, il malcapitato di turno, in realtà fosse un impostore, perché impegnato in azioni precedentemente già descritte dallo scrittore e che, quindi, non potevano essere riprodotte, che si trattasse dell'uomo che stava per entrare da Cobianchi, del trapezista del circo o dello stesso Churchill. Il protagonista della rubrica, dopo aver portato all'exasperazione i malcapitati, si risvegliava sempre, dopo aver perduto i sensi, essendo stato picchiato, e, così come aveva l'abitudine di irrompere sulla scena dall'alto con baldanza, era altrettanto solito lasciare, invece, la storia narrata, andandosene via strisciando.

Si riportano stralci, iniziando dall'avventura del Signor Eraldo che voleva solo entrare da Cobianchi:¹⁴⁷

Lo scrittor Pompelmo si diresse sul tetto più alto della città, scrutò a lungo folla e costumi, poi fissò il signore che si dirigeva a piccole corsettine verso Cobianchi. Impallidi, tremò e piombò al suolo con la velocità di un fulmine. - Plagio!- ululò puntando un dito contro il Signor Eraldo - Plagio al cubo e intenzionato! - Il signor Eraldo si fermò di scatto - Come?- chiese poi sussultando nervosamente- Che cosa avete detto? - . Lo scrittor Pompelmo si raggomitò tutto - Voi - riprese roteando gli occhi - non potete entrare là dentro. Non potete farlo - aggiunse in tono altissimo - O vi denuncio! - [...] L'ho scritto prima di voi. L'ho già fatto fare ad un mio personaggio. Ecco

¹⁴⁷ Fellini, F, *Lo scrittore Pompelmo*, in «Marc'Aurelio» del 2-12-1939, Anno IX, num. 96, cit. pag. 5.

qua - seguìto levando di tasca un libro e aprendolo di colpo - Pag.56, Cap. III, righe 78-79: Egli pensò a lungo e si diresse di corsa verso Cobianchi. Sentito? - concluse ridendo come un pazzo.

- Non potete più farlo o mi plagiate - Il signor Eraldo strinse con forza i denti - E allora - chiese poi contorcendosi come una baiadera - che dovrei fare? - Lo scrittore Pompelmo si strinse nelle spalle - Mah - riprese poi allargando le braccia - non saprei...Provate a farvi la barba, oppure contate gli spiccioli che avete in tasca. Questo potete farlo - aggiunse con un breve sorriso - perché io non l'ho scritto. [...] Ecco riprese poi - andate a cogliere margherite nei prati - margherite e ginestre - aggiunse alzando un dito - ed io me ne sto zitto - Il signor Eraldo gonfiò spaventosamente le pieghe del collo - Sicché - ansimò poi facendo uno sforzo enorme per trattenersi - io ho fatto tre chilometri di corsa, mi sono preso un paio di storte al piede per andare a cogliere margherite? Trisciaguratgrandioso - aggiunse alzando il pesante bastone di malacca - L'hai voluto!- Colpì più volte e s'irrigidì di scatto. Dopodiché sorrise debolmente e si allontanò piano piano verso casa.

Dieci minuti dopo lo scrittore Pompelmo si svegliò sul marciapiede. - Gli sciacalli - sibilò toccandosi quattro bozzi enormi a forma di sedano turco cresciutigli sulla testa - Non solo ti fregano le idee, ma ti bastonano pure. [...] Cassazionissima e Siberia gelida - poi sparì mugolando in un crepaccio del muro.

Nel numero del 17 luglio del 1940 lo scrittore Pompelmo si scagliava contro il trapezista Oreste:¹⁴⁸

Lo scrittore Pompelmo uscì cautamente da laggiù, entrò pian piano nel Circo Equestre e stette un poco in agguato. Impallidì, bitrem e piombò in avanti con la velocità di un fulmine - Plagio!- ululò poi puntando un dito contro l'atletin Oreste - Voi non potete stare sul trapezio, non potete afferrare il vostro collega per le mani, non potete lanciarlo sulla rete, o vi denuncio! L'atletin Oreste ebbe un lieve sussulto - Sarebbe a dire? - chiese poi

¹⁴⁸Fellini, F, *Lo scrittore Pompelmo*, in «Marc'Aurelio» del 17-7-1940, Anno X, num. 57, cit. pag. 5.

impallidendo come un morto. Buono, onesto, muscoloso colgo il fiore pur spinoso! - aggiunse tremando in maniera spaventosa - Che si vuole da me? - Lo scrittore Pompelmo partì a vite verso il soffitto.[...] Io - aggiunse battendosi il petto con le mani- l'ho scritto prima di voi! L'ho già fatto fare ad un mio personaggio! Ecco qua- seguitò aprendo un libro che aveva sottobraccio: - Pag. 78 [...]. L'atletin Oreste si morse con forza un labbro - E allora? - chiese poi - che dovrei fare? Lo scrittore Pompelmo si strinse nelle spalle: Mah – rispose allargando le braccia - Non saprei...invece di stare sul trapezio state sulla testa del sindaco e cantateci l'ultimo successo musicale! ecco riprese poi svitando l'ombelico e regalandolo ad un gabbiano laureato in legge - Invece di afferrare per le mani il collega, afferrate quella signora laggiù, ed invece che sulla rete lanciatela verso le nubi! In fondo tutto ciò è assai imperiale![...] L'atletin Oreste scosse a lungo il capo- Bah rispose poi saltando a piedi pari sulla testa del sindaco- Proviamo pure! Vieni qua sora panzina! - aggiunse afferrando per le mani una grassona e lanciandola a gran velocità verso le nubi - Fiorin, fiorello l'amore è bello vicino a te...aiut diettoraiut straiut! concluse poi mentre il sindaco e la signora grassa, tornata al suolo, tratti di tasca alcuni zimbos li incitavano alla battaglia:- Hai visto che figura? - .Belò trinitri, e si lanciò in avanti. Dopo dieci minuti lo scrittore Pompelmo aprì gli occhi alla luce:[...]mormorò toccandosi tre enormi bozzi a forma di Trullalero trulla trulla. Non solo ti fregano le idee ma ti maltrattano pure! - Sibilò due o tre volte le parole Trigiudizio e sinagoga! Poi sparì mugulando in una fogna.

Quando ormai la guerra è diventata un dato di fatto, il giornale satirico esprime la propria ironia proprio tramite la figura dello stralunato scrittore:¹⁴⁹

Lo scrittore Pompelmo uscì cautamente dal Niger, entrò alla Camera dei Lords e stette un poco in agguato: - Plagio! - ululò poi puntando un dito contro il premier Churchill. - Plagiodoppio e birovinà! Voi non potete

149

portare il fiore all'occhiello, non potete pronunciare la lettera r, o vi denuncio! - Il premier Churchillo ebbe un lieve sussulto: - Sarebbe a dire? - chiese poi tremando violentemente. - Fesso, vecchio e rimbambito, talor soffro di prurito! - aggiunse facendo sforzi enormi per mantenersi calmo: - Che si vuole da me? - Lo scrittor Pompelmo partì a vite verso il soffitto:- Ponza, ponza, parananza più di ponza! - bestemmiò poi tornando rapidamente al suolo: - Io! aggiunse battendosi il petto con le mani - L'ho già scritto prima di voi! L'ho già fatto fare a un mio personaggio! Ecco qua - seguitò aprendo un libro che aveva sottobraccio - Pag. 18: «Egli aveva il fiore all'occhiello e dicendo pian piano - cammello - ed amando un pochin Robespierre, pronunciò la lettera "erre"». Sentito? - concluse ridendo come un matto. - Non potete più farlo o c'è l'isola di Bogarèl-zip!

Il premier Churchillo si morse con forza un labbro: - Ed allora? - chiese poi - che dovrei fare? Lo scrittor Pompelmo si strinse nelle spalle: - Mah - rispose allargando le braccia - Non saprei...coltivate farinacei, oppure fateci sentire l'ultima canzonetta. Questo potete farlo, perché io non l'ho scritto! Ecco, invece del fiore all'occhiello, portateci quel ministro laggiù...e parlate senza dire la lettera erre! In fondo tutto ciò è assai imperiale! ed io me ne sto zitto! Il premier Churchillo scosse a lungo il capo: - Bah, - rispose poi togliendosi il fiore e dirigendosi verso un ministro grassissimo che stava dormendo - Proviamo pure! Vieni qua, sor panzolino! - aggiunse tentando di infilarlo nell'occhiello - L'Inghiltea vinceà, pecché foti tuppe ooho! - seguitò parlando senza l'erre, beccandosi un sacco di pernacchie e coltivando nello stesso tempo farinacei - Fiorin, fiorello l'amore è bello ...aiut, Tartaglioniut, straiut! - concluse poi mentre il ciccione, gli altri ministri e i primi Italo germanici, gli facevano percorrere con il sedere tutta la nazione - Hai visto che figura? Belò, trinitrì e si slanciò in avanti[...]Dieci minuti dopo lo scrittor Pompelmo aprì gli occhi alla luce [...] Non solo ti rubano le idee, ma ti maltrattano pure! Mormorò due o tre volte le parole :- Summa curtis e Sinagoga!- poi sparì mugolando in fogna.

In quest'ultimo brano riportato, la satira nei confronti del Primo Ministro inglese Winston Churchill e verso la persona del Re d'Inghilterra, che veniva preso in giro dagli avversari politici perché balbuziente, si era fatto più evidente. Era piuttosto comune all'epoca questo tipo di riferimenti, poco tempo più tardi De Seta¹⁵⁰ sulle pagine del «Balilla», infatti, scriverà sotto ad una tavola di disegni: “Re Giorgetto d'Inghilterra, per paura della guerra, chiede aiuto e protezione al ministro Ciurcillone”.

Enrico Gianeri¹⁵¹ nei propri studi sulla caricatura europea, osserva come nella rivista satirica romana esistano due correnti: una decisamente realistica romanesca, la cui vetta venne raggiunta dagli ambienti e dalle figure tratteggiate da Attalo, l'altra, invece, più surreale, che si trovava principalmente nelle pagine di Mosca e Fellini.

Dopo pochi mesi, quando il giovane redattore riminese prese piena confidenza con il modo di scrivere della redazione, abbandonò la volontà di stupire ad ogni costo il proprio seguito di lettori e preferì nella propria produzione narrativa prendere spunto dalla realtà quotidiana; in questa sua avvenuta rielaborazione si trovano i contributi più riusciti, quelli con cui raggiunse la piena popolarità.

¹⁵⁰ De Seta, E, in *Balilla*, 5-10-1941, cit. p. 1.

¹⁵¹ Gianeri, E, *Storia della caricatura europea*, Firenze, Vallecchi, 1967. Le riflessioni dello storico della caricatura vengono riportate in Tassone, *Fellini 23½*, cit. p. 56.

I suoi contributi divennero studi comportamentali in rubriche come *Ma tu mi stai a sentire?* o *Come si comporta l'uomo*; su queste due serie di pubblicazioni verrà posta particolare attenzione perché in esse trova espressione un Fellini sincero, ancora timido, quasi indifeso, che deve affrontare le difficoltà di chi deve sbarcare il lunario. A partire da questi contributi, da un lato entrò in contatto col mondo dei mestieri, di luoghi come il teatro di varietà e di chi lo viveva, come protagonista e come spettatore, dall'altro, forse per malinconia, tornava nei luoghi da lui conosciuti in prima persona, a Rimini, nella dimensione del ricordo, come nel caso delle rubriche *Secondo Liceo* e *Richettino bambino qualunque*

Capitolo Terzo

3.1. Fellini e la pubblicità: Il raccontino pubblicitario sul «Marc'Aurelio»

A questo punto della trattazione, non è possibile esimersi dall'analizzare il rapporto tra Fellini e la pubblicità, partendo dall'esaminare il suo rapporto con questo mezzo comunicativo, declinato in tutte le sue forme, attraverso i differenti contributi sparsi lungo l'arco

diacronico e biografico; analisi che permette di mettere in luce anche l'impatto all'interno della società italiana.

Il primo concetto sul quale soffermarsi è l'affermazione di Stefania Antonioni,¹⁵² la quale ritiene che la pubblicità moderna sia legata alla diffusione dei *media* di massa nella vita quotidiana e che essa sia nata nel periodo compreso tra le due guerre, proprio quello in cui Fellini ha mosso i propri primi passi creativi; il secondo è che essa eserciti una particolare fascinazione sul regista che, in anticipo sui tempi, sa coglierne le potenzialità, anticipando di fatto il pensiero di Marco Lombardi¹⁵³ ovvero che essa sia un'arte minore destinata ad essere riconosciuta, a posteriori, come una delle manifestazioni più importanti della nostra epoca.

In un primo momento, si era pensato di impostare l'analisi partendo dal quadrato semiotico di Greimas¹⁵⁴ e da lì arrivare, poi, a dimostrare come nei lavori di Fellini sia possibile rintracciare fasi che interessano tutte e quattro le tipologie del discorso pubblicitario proposte, tre decenni fa, da J. M Floch¹⁵⁵. Con l'utilizzo di questo strumento, la marca Pop dei *Raccontini Pubblicitari* pubblicati sul «Marc'Aurelio», dominata dal paradosso e dal

¹⁵²Antonioni, *Pubblicità. Forme*, cit. p.24.

¹⁵³Lombardi, M, *La strategia in pubblicità. Manuale di tecnica multimediale:dai media classici al digitale*, Milano, FrancoAngeli, II edizione gennaio 2022.

¹⁵⁴ Greimas, A, J, *Du sense*, Seuil, Paris, 1970; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.

¹⁵⁵ Floch, J. M, *Sémiotique, marketing et communication*. Paris, Puf. 1990; trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, Milano, FrancoAngeli, 1992.

nonsense, appare chiara espressione di pubblicità obliqua, l'uso del *jingle* «Bevete più latte il latte fa bene il latte conviene...», presente nella pellicola ad episodi *Boccaccio '70* (M. Monicelli, F. Fellini, L. Visconti, V. De Sica, 1962), rimanda inequivocabilmente, invece, alla tipologia sostanziale, i messaggi per gli acquisti presenti nella pellicola *Ginger e Fred* (F. Fellini, 1986), uno tra tutti, il filmato pubblicitario della polenta con salsicce, assolvono, invece, un ruolo referenziale, mentre gli *spot* degli anni Ottanta e Novanta, firmati dal regista per le campagne di Barilla, Campari e Banca di Roma sono riconducibili alla fase mitica.

Tuttavia, pur tenendo in considerazione le corrispondenze evinte con questo iniziale approccio, la schematicità dei risultati si è rivelata un po' troppo datata.

Per conferire, dunque, una maggiore consistenza e modernità all'analisi, mantenendo sempre come proprio punto di riferimento il testo *Pubblicità. Forme pubblicitarie del moderno* di Stefania Antonioni, si è preferito indagare il legame che intercorre tra il succedersi delle differenti teorie di comunicazione pubblicitaria del XX secolo e la produzione felliniana, in modo da evidenziare come il regista romagnolo, con la propria multiforme creatività, sia riuscito ad intessere con il proprio pubblico, fin da subito, una relazione di estrema sincerità, proponendo via via le differenti dinamiche comunicatore-utente in campo mediale.

La prima rubrica felliniana sul «Marc'Aurelio» di cui è riscontrabile una copiosa continuità è *Il raccontino pubblicitario*, in cui l'autore poneva in evidenza il potere legato alla suggestione del messaggio pubblicitario.

La pubblicità è un tema su cui il pensiero e la creatività felliniana sono tornati in maniera differente lungo tutto il ciclo della propria vita, iniziando proprio da questi interventi sulla rivista satirica romana nel 1939, proseguendo l'anno successivo alla radio con la radio rivista *L'avventura di Pisolo*, affrontando, quindi, l'argomento al cinema e ponendolo come *focus*, prima, ad inizio anni Sessanta, nell'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* in *Boccaccio '70* (V. De Sica, F. Fellini, M. Monicelli, L. Visconti, 1962), poi, a metà degli anni Ottanta, quando ormai il duopolio televisivo era diventato realtà in Italia, con la pellicola *Ginger e Fred* (1986) ed infine, quando l'autore ha proposto la propria riflessione sull'argomento, intervenendo in maniera manifesta sulle interruzioni pubblicitarie¹⁵⁶ nelle visioni di film alla televisione, poi come regista di *spot*, pensati proprio per il mezzo televisivo.

Il primo *raccontino pubblicitario* venne pubblicato il 10 giugno del 1939, i protagonisti sono: un condannato a morte, il boia cui è affidata l'esecuzione, la lama che verrà usata. L'elemento paradossale nasce dal

¹⁵⁶ Fellini, F, *Italiani ribellatevi a queste tv*, in «L'Europeo» del 7 -12-1985, riportato in Bertozzi, *L'Italia di Fellini*, cit. pp. 140-141. In esso il regista poneva l'accento sul rischio di abituare il telespettatore ad un linguaggio che procede a singhiozzi, che crea vuoti di concentrazione, il cui fine ultimo è la creazione di un "cretino impaziente".

contrasto tra la prima parte del racconto, in cui il prigioniero cerca comprensibilmente di sfuggire alla ghigliottina, mostrandosi refrattario a raggiungere il palco dove lo attende il boia, e la seconda, invece, in cui, dopo aver appreso che per la decapitazione verrà utilizzata una lama Pop, tutto baldanzoso procede verso il patibolo:¹⁵⁷

Il vento spostò le nubi livide cercando il sole.

- E fai questi scalini mannaggia la miseria- urlò un ufficiale e con la mano spinse forte il condannato sul palco. La piazza era chiusa da mura altissime, sporche.

- Giuro che non mi va ... proprio non mi va...- si scusò il condannato a mezza voce.

- Mica sempre ... uno ha voglia di farsi tagliare la testa! Lungo, monotono, terribile il rullio prolungato dei tamburi. Il vento disperse altre nubi grigie..., grasse... ma non trovò il sole. [...] A' frescone! - urlò rivolto al condannato - Niente testa allora?

Il condannato scosse il capo.

E va beh! Ma sai che lama è quella lassù? E che mi frega? - ribatté l'altro leggermente preoccupato - - Che ti frega, eh? Beh, quella è una lama Pop!

Il condannato rimase un momento zitto. - Bugia!

- Vieni a vedere! - invitò il boia - Vieni a vedere frescone!

Il condannato si avvicinò. - È vero! - disse poi sorridendo. - E perché non me lo avete detto subito! Oh per diana...! Così va bene! Tagliarsi la testa con le lame Pop diventa un piacere! - Sorrise e ancora aggiunse - Sono pronto!

¹⁵⁷ Fellini, F, *Il raccontino pubblicitario* del 10-06-1939, in «Marc'Aurelio», Anno IX, num. 46, cit. p. 5.

L'uomo col cappuccio nero diede alcuni ordini... Tutto si svolse tranquillamente.

Il vento trovò il sole...

Ricordate. - Pop.

Lame Pop.

La prosa felliniana appare lineare, il ritmo è giocato su un'alternanza di tempi vuoti e pieni, la lingua è semplice di tutti i giorni, il luogo dell'azione è una piazza in cui l'elemento atmosferico dominante è il vento, *topos* ricorrente nelle sceneggiature felliniane, come ad esempio, nel caso dei *Vitelloni* (1953). Il dialogo carceriere-condannato è un botta e risposta in cui sembra di trovarsi di fronte ad uno *sketch* comico da rivista, a battute dal colorito vernacolare, ad un linguaggio, dunque, colloquiale diastraticamente basso, come nelle espressioni: “mannaggia la miseria”, “a frascone”, “che ti frega”.

Questo primo pezzo porta in calce la firma Giacinto, mai più utilizzata dall'autore nei successivi contributi; nella conclusione dei brani di questa rubrica Fellini ha utilizzato spesso la rima, espediente volto a non far affievolire l'attenzione del lettore fino all'ultimo rigo e da intendersi, forse, anche come rimando ancestrale legato alla lettura dell'amato «Corriere dei Piccoli», importante traccia mnestica felliniana.

La rubrica incontrò il gusto dei lettori, a partire dai numeri di agosto, l'autore aggiunse nel finale una chiosa autoironica; da settembre, poi essa

fu accompagnata nel frontespizio dal disegno di un omino, dotato di megafono con cui grida Pop.

I prodotti che venivano reclamizzati erano i più diversi: dalla lama, alla cassa da morto, dal salvagente, alle puntine da disegno; la struttura del racconto, invece, forse anche volutamente per una ricerca di fidelizzazione con il lettore, conservavano una ripetitività nell'architettura narrativa.

Fellini, nelle prime rubriche scritte per il «Marc'Aurelio» dovette prendere le misure contemporaneamente con la redazione, che accettava o meno i suoi pezzi da pubblicare, e con il pubblico; si può ipotizzare questa come ragione che sta alla base del fatto che nei contributi dei *raccontini pubblicitari* l'autore non ha osato discostarsi troppo dalla produzione precedente, facendo riaffiorare così, ad esempio, quella vena macabra, già evidenziata nei due disegni con titolo pubblicati nella rubrica *Cartoline* su «*La Domenica del Corriere*» del 05-06-1938 e del 17-07-1938, che raggiunse la propria apoteosi nel seguente *Raccontino pubblicitario* del 19-7-1939:¹⁵⁸

- Ma come? - disse il giovane nipote entrando nella camera del vecchio zio - Non sei ancora morto? Allora - aggiunse allargando le braccia- bisogna proprio dire che sei un buffone! - Il vecchio zio tentò di nascondere il capo sotto le lenzuola.

¹⁵⁸ Fellini, F, *Il raccontino pubblicitario* del 19-7-1939, in «Marc'Aurelio», Anno IX, num. 57, cit. p. 5.

Ma veramente io - comincio - Io oggi... Che io oggi ed io domani! - scattò il nipote - è una settimana che ci prendi in giro! Hai visto? - seguì rivolgendosi alla grassa cognata che era entrata allora nella stanza - Non è ancora morto! - La grassa cognata alzò le sopracciglia - Nemmeno oggi ti decidi mannaggia la miseria? - urlò arrabbiatissima. [...] Il vecchio zio giocherellò con le dita. - Il fatto è - comincio debolmente- il fatto è che ho sentito che tu questa sera farai i maccheroni col sugo e così io... - La grassa cognata si portò le mani alla gola - Senti cosa debbo udire! - disse girando per la stanza. [...] Il marito avanzò fin presso il letto.

- A Pasqua'- disse severamente - Qua non si tratta di maccheroni! Qua si tratta di morire! Sennò questa eredità quando si piglia? - [...] Ci fu una pausa. Il marito della grassa cognata pensò a lungo. I ceri erano spenti. Tossì un poco e si avvicinò ancora di più al letto. - Ti abbiamo preparato la cassa - disse lentamente- Cassa Pop! - scandì poi. Il tempo rimase un attimo sospeso. Il vecchio zio si rizzò di scatto. Spalancò gli occhi. Batté le mani. Rise, saltò.

-E me lo dici adesso? -urlò allegramente- Me lo dici adesso? - Su presto accendete i ceri! Qua si muore! - aggiunse in tono altissimo. I ceri accesi crearono ombre doppie. Il vecchio zio si preparò a morire...

Casse Pop!

Ricordate - Nella cassa Pop essere messo - diviene un gran piacere il morir stesso*!

Federico

*Dove si dimostra che l'autore è decisamente negato per fare versi.

La narrazione, come nell'esempio precedente, procede per contrasto tra una prima parte più lenta e dettagliata ed una seconda in cui, invece, la trovata finale porta a una risoluzione in tempi veloci, analogamente a quanto succedeva al cinema con le comiche; l'elemento dialogico è essenziale

anche in questo esempio, il lessico utilizzato risulta volutamente popolare e giocato sul grottesco e il cacofonico; i nipoti, infatti, non sono affatto affranti davanti allo zio morente, anzi, in modo evidente, gli esprimono tutto il desiderio con cui attendono impazienti, o meglio spazientiti, la sua dipartita, con un linguaggio basso, sgradevole, aggredendo il parente con epiteti come *buffone*, non ponendosi il problema di manifestare il proprio esclusivo interesse economico “*Qua si tratta di morire! Sennò questa eredità quando si piglia?*”; la narrazione presenta un gusto vignettistico nel ritrarre i personaggi, si potrebbe definire come una scrittura di tipo cinematografico, dove vengono messi in evidenza elementi visivi “allargò le braccia, “nascose il capo sotto le lenzuola”, alzò le sopracciglia”, “si portò le mani alla gola” “giocherellò con le dita” “spalancò gli occhi”, “si rizzò di scatto”, che aiutano il lettore ad entrare nella situazione e acustici “urlò”, “rise”, “batté le mani”.

La lettura del materiale nerbiniano di poco precedente o contemporaneo a questo romano sul «Marc’Aurelio» ha evidenziato una continuità di tematiche, che appare manifesta, se si confronta il brano della rubrica *Ruggero il Capoufficio*, pubblicato il 23 aprile 1939 sul «420» e quello del *raccontino Pubblicitario* del giugno 1939.

Si riportano, di seguito stralci dei due brani; il contributo per la rivista fiorentina iniziava così:¹⁵⁹

Aiuto...aiut.... aiu.... - urlò l'uomo che era caduto in mare e non sapeva nuotare. - Aiut.... anneg...ann....Aiutooooo! e sparì per un minuto sott'acqua.

Ruggero il capoufficio s'avvicinò al parapetto della nave. Guardò le acque torbide e poi vide spuntare di nuovo la testa del disgraziato passeggero.

- Dicevate?

- Aff...aff...affogo! - gemette l'uomo con gli occhi paurosamente dilatati

- E parlate chiaro, mannaggia la miseria! dice Ruggero il capoufficio con uno scatto nervoso. - Non si capisce niente!

- Dicevo che aff...affogo...salv...salv...- urlò sparendo sott'acqua per la terza volta.

- Salv che? - urlò Ruggero - Salv? Ma che diamine state barbugliando?

L'uomo tornò a galla con la bocca storta in una smorfia spaventosa. - Affogo!!

Aiuto! Salvatemi!...

- Oh! Adesso ci siamo! Eh! Parlate chiaro no? Non si capiva niente prima!!![...]

Nel contributo del «Marc'Aurelio», una situazione analoga ha luogo al lago, il lago Pop, le circostanze appaiono molto simili:

[...] Aiut... aiut...straaiut! ...urlò disperatamente l'uomo col cappello

Panama. Il giovanotto con i baffetti sorrise - Chissà perché grida così! disse e baciò la ragazza bionda.

¹⁵⁹ Fellini, F, *Ruggero il Capoufficio*, in «420» del 23-4-1939, Anno XXVI, num. 1271, cit. p. 4.

- Aiut...aiut...aff...- urlò l'uomo arrancando vertiginosamente con le mani. Il giovanotto con i baffettini si chinò un poco. - Bhè - disse - Qualcosa non va?

- Aff...aff...- strillò con tutto il fiato che aveva in corpo il signore con il cappello di

Panama. [...]Cosa vuol dire aff?? gridò il giovanotto con i baffettini - Affaroni forse? -

Candidi spruzzi di acqua cercarono il sole...

- Aff...aff...- urla ancora l'uomo sparendo momentaneamente dalla superficie.

[...]Affittate? - chiese il giovanotto con i baffettini scattando - Voi affittate? È

vero? [...]L'uomo caduto in acqua fece uno sforzo tremendo per stare alcuni secondi a

galla. - Affogo! - urlò poi con una eco straziante nella voce - Affogooo, Aiut!

Il cielo era azzurro... con le pecorelle bianche... di bambagia.

- Ah! Affoga! esclamò deluso il ragazzo con i baffettini. -

Capito Maria? Affoga e grida tanto! [...]

Forse – disse - non sa.

[...]Eh! Voi! - seguì facendosi portavoce con la mano. - Sapete che lago è questo?

L'uomo col cappello Panama boccheggiò due o tre volte – Aiut - disse ancora

debolmente - Aiut!

- È il lago Pop! Il famoso lago Pop meta di turisti da tutte le parti del mondo.

L'uomo col cappello di paglia tornò di colpo con la testa fuori dell'acqua. -

Dite

davvero? - chiese con la voce tremante per l'emozione - Ah! Ma perché non me l'avete detto subito! ? Per diana! So benissimo che affogare nel lago Pop diventa uno spasso!

Salute ragazzi ed auguri - aggiunse sorridendo. Poi calò rapidamente a picco.

Il cielo era azzurro... con le pecorelle bianche... di bambagia.

[...]Ricordate. Il miglior lago per affogare è il lago Pop!

Tenete bene a mente!

Pop!

Federico

La ripresa felliniana di situazioni molto simili tra loro non deve far pensare, tuttavia, ad un blocco della creatività dell'autore, ma, al contrario essa è indizio di una sua maniera di lavorare, un procedere ritornando su temi già trattati, per sviscerarli o renderli con prospettive diverse; inoltre, in questo specifico caso, c'era la volontà del giovane redattore Fellini di non scontentare né il proprio editore precedente Nerbini con una flessione nella produzione creativa, né di restare nell'ombra all'interno della redazione che l'ha da poco accolto. Si spiegano così alcuni temi riproposti come questo del signore che affoga; la ciambella di salvataggio sarà al centro anche dell'episodio del 29 luglio 1939, di stile però completamente differente, è proprio l'estrema somiglianza tra due racconti uno della serie *I tipi strani* firmato Fellas per il «420» ed uno invece, anonimo, pubblicato sul

«Marc'Aurelio» come *Raccontino in fasce*, unita al fatto che l'autore scrisse poi di nuovo dei contributi in una rubrica che si intitolerà il *Raccontino in fasce* a farmi propendere per l'attribuzione a Fellini, anche in mancanza di sigla o firma.

In entrambi i racconti l'azione si svolge all'interno di un negozio, dove il protagonista, un giovanotto con la cravatta a palline - nella narrazione per Nerbini, un giovanotto con gli occhioni dolci per il foglio romano - dopo avere fatto spese si avvicina all'uscita senza pagare e, fermato dall' esercente, adduce come scusa del proprio tentativo di fuga, l'eccessiva timidezza che non gli permette di avvicinarsi alla cassa e di rivolgere parola alla bella e bionda cassiera. In entrambi i racconti, nel finale, il padrone del negozio si stende sul marciapiede con la testa infilata in una fogna.

Il pensierino in fasce, «Marc'Aurelio» del 26-4-1939:

-Ehi! - fece il padrone del grande negozio. - Avete dimenticato di pagare! - e sorrise benevolo al giovanottino dagli occhi dolci.

- Lo so signore! - rispose il giovanottino e arrossì.

- Lo sapete? - balbettò il padrone impallidendo. Lo sap...?

- Già, signore! - seguì il giovanottino. - Già! Ma che volete? È più forte di me!

- [...]Il giovanottino con gli occhi dolci scansò col piede un pezzetto di carta.

- Vedete,

signore, alla cassa c'è quella bellissima signorina bionda, ed io sono...sono... timido,

tanto timido con le donne...non mi arrischierei mai e poi mai...capite? ... non è

colpa mia ... non posso farci nulla.

- Dopodiché il giovanottino con gli occhi dolci si chinò profondamente stupito ed

interessato sul corpo del padrone del grande negozio stesosi momentaneamente sul

marciapiede, con la testa infilata in una fogna.

Alla fine del 1939, tuttavia, Fellini prese la decisione di porre fine alla propria collaborazione con Nerbini per concentrare il proprio impegno giornalistico soprattutto sul «Marc'Aurelio» e poi perché interessato ad altri spazi mediali, come la radio. Ebbe inizio così una fase in cui l'autore non desiderava più stupire con stravaganze il proprio lettore, ma si proponeva di creare con lui un legame più amicale, in cui condividere esperienze e ricordi; è questa la fase da ritenersi più rilevante da un punto di vista tematico e dove troviamo *in nuce*, elementi che poi, saranno sviluppati nei decenni successivi e che porteranno ai grandi capolavori cinematografici. Fellini intercettò, dunque, gli stimoli che l'epoca in cui viveva gli andava proponendo, li fece propri e li trasmutò. Il Novecento è il secolo della psicoanalisi di Freud, degli archetipi di Jung, della scoperta della portata del mondo inconscio, del Cubismo nell'arte, di un nuovo

modo di porsi in ascolto dell'uomo e anche di nuovi modi di comunicare con l'uomo.

L'autore utilizzò, fin dai propri esordi, i diversi mezzi espressivi a disposizione arrivando così ad occupare, talvolta, contemporaneamente, anche differenti spazi mediali: dalla carta stampata alla radio, dal teatro di rivista al cinema, fino a poi, nei decenni successivi interrogarsi prima all'interno di una sua pellicola, sul potere della cartellonistica pubblicitaria, protagonista dell'episodio felliniano *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962), poi degli *spot* televisivi dentro una pellicola a sua volta ambientata in uno studio televisivo durante un programma contenitore prenatalizio come nel caso di *Ginger e Fred* (1986).

3. 2. Dalla narrazione alla creazione di un messaggio pubblicitario per la radio

Il linguaggio pubblicitario ha un registro comunicativo particolare, nuovo, che utilizza *slogan*; è caratterizzato, inoltre, da un ritmo incalzante che ritorna a più riprese sul nome del prodotto da commercializzare; lo scopo è diventare in questa maniera, familiare, rimanere nella memoria ed incuriosire all'acquisto. Si tratta di una modalità diversa da quella che, fino alla fine del secolo precedente, era stata espressione della creatività artistica europea, in particolare francese e italiana, si pensi a Henri Toulouse-

Lautrec o a Beltrame, legata alla cartellonistica e alle affissioni, più figurativa che verbale. Dall'inizio del XX secolo, infatti, e fino a tutta la sua metà, il ruolo di guida nella creazione efficace di messaggi pubblicitari spetta agli Stati Uniti; qui la corrente scientifica del mondo dell'*advertising* propone, dapprima, nel 1898, lo schema suggerito dall'imprenditore E. St. Elmo Lewis ai propri venditori, un modello in quattro fasi,¹⁶⁰ corrispondenti a quattro parole chiave che possono essere ricordate con l'acrostico AIDA.

La versione dello schema venne, poi, riveduta e migliorata nel 1923 da D. Starch,¹⁶¹ il quale proponeva questa sequenza di momenti: visti, letti, creduti, ricordati e capaci di indurre all'acquisto.

Alla base del pensiero è riscontrabile un approccio deterministico e mono causale alla società di massa, la cosiddetta *bullet theory o teoria del proiettile magico* che prevedeva, dunque, la visione di un pubblico utilizzato come bersaglio e portato a rispondere in maniera coincidente con i messaggi proposti¹⁶².

¹⁶⁰Le quattro fasi proposte dall'imprenditore americano, come ricorda Antonioni, *Pubblicità. Forme*, cit. p. 28, corrispondono a quattro parole chiave: attenzione del consumatore, interesse per il prodotto, desiderio di possederlo, acquisto.

¹⁶¹Ibidem.

¹⁶² Non è possibile ricondurre ad un unico esperto di media la teoria, tuttavia di essa viene fornita esplicitazione da De Fleur, M. L, Ball-Rokeach, S. J, *Theories of mass communication*, New York-London, Longman, 1989; trad. italiana, *Teorie delle comunicazioni di massa*, cit. p. 179, Bologna, Il Mulino, 1995.

Oggi, sia lo schema psicologico di Pavlov, STIMOLO *versus* RISPOSTA, che la teoria behaviorista di J. B. Watson¹⁶³ che postulava la reiterazione nell'uomo del comportamento di successo, legandolo sempre ad una ricompensa e che, perciò, nel *marketing* portava a ritenere che la ridondanza nell'esposizione al messaggio pubblicitario avrebbe prodotto un risultato premiante, possono apparire ingenuie; tuttavia, all'epoca vennero considerate con grande attenzione. Non si ritiene, ad esempio, casuale la proposta di Fellini, come propria prima rubrica sul «Marc'Aurelio» di una serie intitolata *Il raccontino Pubblicitario*, il cui *corpus* è composto da poco più di quaranta contributi editoriali, che riguardano altrettante situazioni, in cui i prodotti della Marca Pop, *brand* nato dalla fantasia dell'autore e mai esistito, risultano essere non solo la soluzione/situazione ideale, ma addirittura la sola ed agognata per far fronte a qualsiasi evenienza.

Fellini, in questo suo esordio, voleva divertire e divertirsi parodiando il modo di fare pubblicità dell'epoca alla radio e sulle riviste; doveva centrare l'attenzione proprio come un proiettile, per questo la struttura dei racconti è basica, quasi elementare e la scelta del nome della marca, Pop, risulta

¹⁶³ Watson viene considerato il padre del Comportamentismo che iniziò a svilupparsi ad inizio anni Trenta, si fa riferimento alla traduzione italiana Watson, J. B., *Il comportamentismo*, a cura di Meazzini P, traduzione di Corao, A, Di Pietro, M, Firenze, Giunti, Barbera, 1983.

compatibile con i dettami della messaggistica pubblicitaria dell'epoca: ovvero un suono corto e facile da memorizzare.

L'autore, tramite la strada dell'assurdo, scelse, dunque, di intrattenere i propri lettori facendo leva sulla loro parte non razionale, catapultandoli in situazioni che ricordano le *gag* delle *slapstick comedy* americane di Buster Keaton; alcuni contributi, poi, come quello del cliente del ristorante cui viene rovesciato in testa un piatto di maccheroncini al sugo, e che, comprensibilmente irritato, si placa all'istante solo apprendendo che sono maccheroncini Pop, verrà poi riutilizzata pari pari da Vittorio Metz e Steno, compagni di Fellini alla redazione del «Marc'Aurelio» come materiale al cinema per una *gag* del comico torinese Erminio Macario nel film *Lo vedi come sei?* (M. Mattoli, 1939). La forza di questi primi abbozzi della creatività felliniana sta nella sua capacità di far entrare il lettore, come per incanto, nella vicenda.

Fellini considerava i lettori come spettatori di *sketch*, utilizzava, quindi, per lo più una forma breve, presentando i protagonisti con semplicità e arguzia, cogliendone l'aspetto caricaturale, con un linguaggio che giocava su contrapposizioni elementari, stilizzate: il giovanottino e il vecchio signore, il giovane nipote e il vecchio zio; il solo atto di pronunciare il nome della marca Pop permetteva, dunque, l'entrata del lettore in uno spazio nuovo, subliminale, fantastico, in cui dominava la suggestione che,

agendo sulla parte non conscia, riusciva a far risultare ai protagonisti non solo accettabile, ma addirittura desiderabile, qualsiasi situazione anche qualora essa presenti risvolti fatali. Nella lettura si incontrano, quindi, una serie di personaggi dal grande risvolto comico-grottesco-caricaturale. In questa prima fase della produzione, il sorriso indulgente tende a prevalere su quello amaro che diventò, invece, una cifra distintiva della maturità felliniana inoltrata.

Le situazioni sono pervase da un' irrisione sorniona, attraverso la quale Fellini si fa gioco, proprio con l'utilizzo dell'assurdo, dell'ottusità di una certa fetta della società contemporanea, pronta ad inseguire la marca senza porsi alcuna riflessione; tuttavia, una certa bonarietà accompagna anche l'esortazione finale con la quale sempre Fellini ammonisce a ricordare il prodotto Pop, essa spesso è caratterizzata da righe conclusive in rima, espediente compositivo dove l'autore esprime con consapevolezza i propri limiti poetici, rivolgendo al pubblico una *captatio benevolentiae*. In questi primi approcci editoriali la scelta del piccolo componimento alla luce di ciò così come l'andamento episodico della serie dei *Raccontini* non è escluso possa rimandare ai ritmi compositivi ed editoriali delle storie a fumetti.

L'importanza di questa prima serie di contributi ad argomento pubblicitario, pur con ancora tutte le acerbità presenti nella produzione giovanile felliniana, ha il merito di aprirgli la strada verso l'elaborazione di

un vero messaggio di *advertising* da trasmettere via radio: *L'Avventura di Pisolo*.

Nel 1940 Fulvio Palmieri, dirigente dell'EIAR e appassionato lettore del «Marc'Aurelio», si rivolse dapprima a Marcello Marchesi per proporgli la scrittura di una nuova radio rivista a scopo pubblicitario, poi, quando lo scrittore milanese declinò l'offerta perché già troppo impegnato, su suo stesso suggerimento si mise in contatto con Fellini. Ebbe inizio così, con questa scenetta in cui sono presenti parti recitate ed intermezzi cantati, stile operetta, la proficua collaborazione, al di fuori delle mura della redazione del foglio satirico romano, di Federico Fellini e Ruggero Maccari con il *medium* radiofonico.

L'occasione nacque perché l'azienda dolciaria Elah aveva acquistato uno spazio pubblicitario per il lancio del suo nuovo *bon bon*, chiamato Biancaneve, in omaggio al successo cinematografico riportato dalla pellicola disneyana *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937).

L'azienda aveva previsto di proporre un radio concorso, in modo da stimolare il pubblico degli ascoltatori all'acquisto del nuovo prodotto dolciario, il mercoledì alle 13 e 15 il pubblico si sarebbe sintonizzato per l'ascolto delle avventure dei sette nanetti e della bruna e amorevole principessa; una gara avrebbe premiato tra il pubblico chi avesse proposto la frase più convincente con la cifra di 5.000 lire.

Il pezzo di Fellini e Maccari venne trasmesso il 17 aprile 1940; tuttavia, il titolo depositato e registrato in SIAE dalla Cetra, società nata dalla costola dell' EIAR, portala data 10-12-1940 ed è firmato Federico e Mac, come riporta lo scomparso editore musicale partenopeo Luciano Villevieille Bideri¹⁶⁴, nel proprio contributo, intitolato *Gli archivi SIAE*.

L'Avventura di Pisolo, secondo Paquito del Bosco¹⁶⁵, colui che per primo ne ha fatto menzione, doveva essere la quinta scrittura ad essere mandata in onda; Miriam Petrini¹⁶⁶ nel proprio contributo dedicato alla scenetta radiofonica evidenzia la commistione in essa di parte narrativa e melodica e pone in luce, all'interno della sceneggiatura, come la presenza del *Personaggio delle vignette*, ideato da Fellini e Maccari, sia da considerarsi proprio la loro firma autoriale e come la situazione del personaggio, col rischio di essere mangiato dagli indigeni sia un *topos* che ritorna più volte nella produzione felliniana, dal «420»,¹⁶⁷ al «Marc'Aurelio» alla radio. Il messaggio pubblicitario doveva essere pensato per far breccia soprattutto tra i bambini, i più sensibili, per età, al nuovo prodotto; la narrazione,

¹⁶⁴ Villevieille Bideri, L, *Gli archivi SIAE*, cit. pp. 111-122, in *Federico Fellini autore di testi. Dal Marc'Aurelio a Luci del Varietà 1939-1950*, Atti del Convegno di Bologna del 29-30 ottobre 1998, a cura di Filippini, M, e Ferorelli, V, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 1999.

¹⁶⁵ Del Bosco, P, *Fellini e RAI 50 anni di matrimonio*, cit. pp. 124-127, in *Federico Fellini autore di testi. Dal Marc'Aurelio a Luci del Varietà 1939-1950*, Atti del Convegno di Bologna del 29-30 ottobre 1998, a cura di Filippini, M, e Ferorelli, V, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 1999.

¹⁶⁶ Petrini, M, *Federico Fellini all'Eiar (1940-1943). Tra l'evoluzione del radioteatro e la nascita del «felliniano»*, in «L'avventura, *International Journal of Italian Film and Media Landscapes*», nr.1/2021, cit. pp. 57-72.

¹⁶⁷ Si fa riferimento alla vignetta felliniana pubblicata sul periodico nerbiano «420» del 2 -10-1938, intitolata *Pranzo alle otto*, Anno XXV, num. 1242, p.

perciò, doveva essere pensata in modo da risultare congeniale a questo *target*. La trama, come in tutte le fiabe, risulta in apparenza innocua, in essa, tuttavia, si ritrovano motivi tipicamente felliniani e fascinazioni psicoanalitiche: il mare, innanzi tutto, che rappresenta il subconscio; la barca, su cui Pisolo decide di riposare le cui corde con cui è legata per tenerla al riparo, spezzate dalla tempesta; l'apparizione di tre sirene creature antropomorfe ed oniriche, che riportano alla mente il Trio Lescano; l'attesa dell'autobus Balena e l'agognato approdo su un'isola straniera per nulla ospitale; il provvidenziale arrivo *in extremis* di Biancaneve e degli altri nanetti, infine, che permetterà una risoluzione felice: il risveglio da un brutto incubo.

Il successo delle radio riviste era iniziato sette anni prima, nel 1933, come riporta Gianni Isola¹⁶⁸, quando Angelo Nizza e Riccardo Morbelli proposero un programma per bambini imperniato sulla figura di Topolino, in cui era presente la commistione di elemento prosastico e musicale con motivi celebri; la trovata trovò una risposta di grande successo, il programma nel gennaio del 1934 venne posto negli orari di massimo ascolto. Il successo fu tale che Nizza e Morbelli pensarono poco dopo ad un nuovo programma, mandato in onda dall'EIAR di Torino ogni giovedì dalle 13,05 alle 13, 30, nel periodo compreso tra il 18 ottobre 1934 e il 4

¹⁶⁸ Isola, G, *Abbassa la tua radio per favore...Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, cit. pp.198- 199, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

luglio 1935. Esso era legato alla sponsorizzazione della Perugina e della Buitoni che avevano lanciato un concorso a premi basato sulla raccolta di un album di figurine.

La pubblicità Elah del 1940 non incontrò lo stesso successo delle due precedenti radio riviste, ma l'accoppiata di scrittori di testi Fellini-Maccari incominciò ad essere famosa alla radio, oltre che sulla carta stampata.

3.3. Il passaggio mediale stampa-radio

Lavorare per la radio per Federico Fellini e Ruggero Maccari in quel momento particolare della loro esistenza, di successo ancora aurorale permetteva loro di dare spazio a tutta la loro creatività, di imparare a cogliere i gusti del pubblico, di farsi conoscere e riconoscere, di avere un nuovo spazio mediale attraverso il quale conquistarlo.

I lavori per la radio si infittirono e, come osserva Luciano Villevieille Bideri¹⁶⁹, i due giovani redattori indicarono come recapito sui copioni inviati alla SIAE proprio l'indirizzo della sede del satirico romano e non i loro effettivi indirizzi di residenza: Ruggero Maccari in via degli Scipioni 12, Federico Fellini, invece, dapprima insieme alla madre Ida e alla sorella Maddalena, poi dopo il loro ritorno in Romagna, insieme con il fratello Riccardo, in via Albalonga 13.

¹⁶⁹ Villevieille Bideri, L, *Gli archivi*, cit. pp. 111-122.

Città del mondo è, ad esempio un copione firmato da Fellini e Maccari con visto di censura 29 luglio 1940, protagonista è Roma, con l'arrivo di un inviato in Stazione Termini, un luogo felliniano per eccellenza della filmografia successiva del regista romagnolo da *Roma* (1972) a *Ginger e Fred* (1986) a *Intervista* (1987); i due immaginano di far compiere all'inviato un giro turistico per via Veneto e di fargli incontrare un gagà, figura caratteristica dell'epoca.

La svolta alla radio avviene nel dicembre del 1941 quando, come ricorda Kezich¹⁷⁰, la scrittura dei programmi più leggeri dell'EIAR non venne più lasciata ai tradizionali commediografi, come era avvenuto precedentemente, ma venne affidata alle redazioni dei giornali umoristici. Fellini e Maccari firmarono così un intermezzo intitolato *Il cerino* per la trasmissione presentata da Nunzio Filogamo *Il Caleidoscopio*, andata in onda il 12 dicembre; nel giro di poche settimane i due scrissero la "rivista ferroviaria" *Il viaggio ideale*. L'impegno di scrittura per la radio si fece sempre più intenso e, dal 1942, Fellini iniziò a lavorare da solo, con propri testi; circostanza legata alla contemporanea nascita della trasmissione *Il terzoglio* di Cesare Cavallotti. Questo programma proponeva ogni settimana, un tema da sviluppare, trattato da tre diversi autori, in scene separate, all'interno del programma che aveva la durata complessiva di

¹⁷⁰ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. p. 43.

un'ora. Fellini esordì il 3 settembre 1942 con il tema *Una lettera d'amore*; il visto di censura porta però, come rileva Kezich la data del 10 giugno 1942 e solo poche settimane prima, in data 6 giugno, Fellini aveva pubblicato una novella praticamente identica al copione radiofonico. *Il Terziglio* ebbe una grande rilevanza anche per la vita privata dell'autore riminese perché proprio grazie a questa trasmissione incontrò Giulietta Masina, che era una delle interpreti delle scenette.

Dal 1941, inoltre, le radio riviste vennero utilizzate anche per fini di propaganda bellica, come nel caso di *La riscoperta dell'America*, andata in onda dal 7 dicembre 1941, ideata sempre da Morbelli e, nel 1942, come evidenzia Pietro Cavallo¹⁷¹ vennero pensate espressamente per i combattenti, per rallegrarli, la loro realizzazione fu perciò affidata alle redazioni dei principali fogli umoristici, tra cui ovviamente il «Marc'Aurelio».

In prima pagina sul «Marc'Aurelio» del 15 agosto 1942, nella rubrica *Uomini e fatti del giorno*, fu evidenziato il contributo svolto dalla stampa umoristica: «la redazione non avrà che un'ambizione: rispondere sempre meglio e sempre più alla fiducia in lei riposta dall'Eccellenza Alessandro Pavolini».

¹⁷¹ Cavallo, P, *Riso amaro. Radio, Teatro e Propaganda nel secondo conflitto mondiale*, pp. 39- 40, Roma, Bulzoni Editore s.r.l.,1994.

Le radio riviste della Radio del Combattente non presentavano differenze rispetto alle coeve riviste teatrali, gli scrittori, del resto, erano comuni.

Il «Marc'Aurelio» si proponeva come un vero e proprio giornale radiofonico seguendo, quindi, l'impostazione della carta stampata, che prevedeva in prima pagina la vignetta grande e l'attualità, mentre le rubriche fisse, i racconti di Fellini, le vignette, le parodie erano a seguire.

Le radio vignette molto spesso erano le stesse che avevano avuto la pubblicazione nell'edizione a stampa e che venivano arricchite dall'inventiva nella sceneggiatura da parte di Steno, Maccari, De Seta, Marchesi etc.

Rilevante è il contributo di Cavallo che riporta testualmente come fu riprodotta per la radio la vignetta firmata da Attalo dal titolo *Utilizzazioni*, già pubblicata il 29 agosto 1942; in essa, Colizzi aveva disegnato un bagno dove, al posto della carta igienica, c'era La Dichiarazione di Guerra del Brasile.

La riforma del teatro leggero aveva dato i propri frutti, ma Zurlo ¹⁷² dovette fare i conti con il mutato quadro sociale; se infatti nel 1941 la guerra era un argomento su cui la popolazione mostrava ancora un cauto ottimismo, nel

¹⁷² Zurlo assunse l'incarico di responsabile della censura degli spettacoli teatrali e radiofonici e ne rimase a capo fino al 1943; grazie alla sua catalogazione, è possibile oggi avere riferimenti precisi, sul Fondo Zurlo, consultabile a Roma, si rimanda per la sua posizione al testo *Federico Fellini autore di testi. Dal Marc'Aurelio a Luci del Varietà 1939-1950*, Atti del Convegno di Bologna del 29-30 ottobre 1998, a cura di Filippini, M, e Ferorelli, V, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 1999.

1942 la situazione era già più cupa, il duce non era più la figura su cui indirizzare tutte le proprie speranze e come osserva Gian Piero Brunetta¹⁷³ con il film documentario *Pastor Angelicus* (R. Marcellini, L. Trenker, 1942) si era assistito alla riaffermazione dei valori cattolici su quelli fascisti, al punto che la pellicola può essere considerata “un vero e proprio messaggio politico”; la figura del pontefice benedicente, capace di donare conforto, infatti, resta nello sguardo di chi non attende altro che un abbraccio consolatorio e una parola di speranza, mentre ormai, dopo un ventennio, l’immagine del duce viene vista vacillare sotto il peso delle promesse mancate di una guerra, che era stata presentata dal balcone di Palazzo Venezia come breve e vittoriosa e che, invece, stava mostrando tutta la sua crudeltà al fronte e nelle città.

L’attenzione del censore dovette, dunque, essere più che mai attenta nello scorgere eventuali situazioni inopportune, che potessero dare adito a malcontento; la satira, tuttavia, se rimaneva circoscritta nell’uso della parodia di un motivo musicale famoso, come avvenne nel caso della radio rivista del «Marc’Aurelio» che adattò il testo *di Voglio vivere così* (G. D’Anzi, T. Manlio, 1941), alle restrizioni alimentari presenti, menzionate

¹⁷³ Brunetta, G. P., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, cit. p. 107, Roma, Editori Riuniti, 1982.

come sacrificio per giungere alla vittoria, non poneva preoccupazioni particolari e il visto veniva concesso senza tagli:¹⁷⁴

Si può vivere così, /mandando a monte, / senza alcun rimpianto/ ogni
ingrediente! /Si può viver anche a ber acqua di fonte, / che non è eccitante /
e non costa niente! / Non c'importa un accidente / se c'è ancor qualche
fetente / che sospira pel caffè.../

Sì Sì! /A noi basta solamente / quel che abbiamo sul nostro suol; / sai
perché? / Perché a vivere così si vince al fronte /mentre d'alto canto si sta
più ben».

3.4. Fellini e il rapporto con la pubblicità nella sua attività di regista

Dopo l'esperienza giovanile legata alla surreale invenzione del marchio Pop e l'esperienza radiofonica con la scrittura in copia con Maccari della radio rivista *L'avventura di Pisolo*, Fellini tornò a più riprese sul tema della pubblicità nella sua veste di regista, ma proprio per la vastità della materia da trattare¹⁷⁵, che richiederebbe uno studio a se stante, si è scelto in questa sede di circoscrivere l'argomento solo su due esperienze creative l'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio*, all'interno della pellicola ad episodi *Boccaccio '70* (1962) e *Ginger Fred* (1986).

¹⁷⁴ Radiorivista del «Marc'Aurelio», ACS, MCP, cens. teatr., f. 7514, 12 puntata, autorizzata dall'ufficio censura il 20 ottobre 1942, seconda parte, cit.pp. 9-10.

¹⁷⁵Tra le analisi di maggior rilievo dedicate al tema il testo di Burke, F, *Fellini's Films and Commercials*, 1996 I edizione, II edizione con aggiunta nella prefazione e nei capitoli secondo e undicesimo, Intellect L & D E F A E, aprile 2020.

All'inizio degli anni Sessanta il regista riminese tornò sul rapporto con il mondo della pubblicità, in maniera più compiuta, con *Le tentazioni del dottor Antonio*, episodio da lui girato all'interno del film *Boccaccio '70*. L'incubo da manifesto pubblicitario, diviene la trasposizione filmica delle tentazioni da parte del Maligno, affrontate da S. Antonio l'anacoreta nel deserto.

In questa pellicola il cineasta utilizzò contemporaneamente due *media*: il cinema ed il grande cartellone pubblicitario, due spazi mediali che hanno una comune caratteristica, ovvero la vastità dell'immagine. Il primo spazio, era per lo più vissuto all'interno di una sala cinematografica, mentre la cartellonistica, imperante negli anni del boom (1958-1963), occupava l'area urbanistica comune. Entrambi i territori mediali, tuttavia, occupavano, una preminente posizione nella società dei consumi.

I pubblicitari dell'epoca, tramite le affissioni operarono un intervento incisivo sullo spazio pubblico, strizzando l'occhio all'effetto permesso dallo schermo panoramico. In questo senso fu paradigmatica la pubblicità della Lux con protagonista Ava Gardner: il cartellone permise a Fellini, grazie al proprio spazio largo, di lavorare per deformazione. Il semiologo Paolo Fabbri ha ravvisato una corrispondenza tra quest'esperienza e il periodo della defissione del cartellone pubblicitario operata da Mimmo Rotella (1957-1962). Lo sguardo di entrambi, infatti, si posa verso la

memoria, mentre, però, Rotella procede nella propria arte per sottrazione, Fellini crea vuoti, invitando lo spettatore ad un personale intervento.

Il cinema di Fellini non è interessato ad un puntuale riconoscimento, ma a creare una sorta di incantamento, raggiunto grazie a dissolvenze, come accade nel finale di *Amarcord* (1973), a vuoti non colmati e non colmabili da autobiografica memoria e, tuttavia, permeati da una vitalità simultanea, situazione che il semiologo, con virtuosismo linguistico ha inscritto nel concetto deleuziano orizzontale, di internità, contrapposto a quello tradizionale, verticale, prospettico di eternità; attimi di cui nessuno è padrone assoluto, una sorta di eco. L'EUR, il quartiere che era stato progettato per l'Esposizione Universale del 1942, è lo scenario della vicenda. Fellini con questa pellicola rispondeva ai benpensanti che avevano fortemente criticato *La dolce vita* (1960), riproponendo come protagonista la bellezza svedese Anita Ekberg. Il regista, come si è evidenziato fin dai suoi esordi sulla carta stampata, non si è mai sottratto alle fascinazioni provenienti da altri ambiti della cultura, come la pittura, certe sue stesse vignette del «420» rimandano ad una fascinazione per il Cubismo. La scelta dell'attrice, secondo Paolo Fabbri, potrebbe essere ricondotta all'ammirazione per Picasso: sembra accomunarli, infatti, confrontando gli schizzi felliniani, popolati di forme rotonde e la *Casta Susanna* di Picasso, una raffigurazione ideale erotica di traboccante femminilità. Anita Ekberg,

esplode e implode nella categoria/archetipo di bellezza: il suo essere mitica, infatti, la pone oltre tutti i dettami. La pellicola rispecchia il clima sociale dell'epoca: nel 1957 era stata pubblicata in America e, l'anno successivo in Italia, l'opera del giornalista Vance Packard *I persuasori occulti* che puntava l'accento sul potere subliminale dei messaggi pubblicitari e di come, quindi, venisse sfruttata questa "vocazione" strategica. La fortuna editoriale del testo ebbe come conseguenza una visione demonizzante della comunicazione, per l'influenza prodotta sull'inconscio umano.

Il dottor Antonio, interpretato da Peppino De Filippo, ha ben rappresentato quella parte della società italiana, che, davanti ad un messaggio ritenuto potenzialmente peccaminoso, spaventata dalla ingovernabilità del proprio lato pulsionale, si pose come alfiere di un bigottismo di facciata¹⁷⁶.

Nella pellicola *Ginger e Fred* (1986) il regista arrivò ad utilizzare insieme diverse realtà mediali: cinema, televisione, i consigli per gli acquisti della televisione commerciale, la cartellonistica. La visione di questa pellicola, così come l'intervento pubblico del cineasta nel difendere l'integrità narrativa delle pellicole proposte in televisione senza frammentazioni

¹⁷⁶ L'episodio felliniano venne girato in risposta al grande scandalo e ai diversi dibattiti che avevano caratterizzato l'uscita della pellicola *La dolce vita* (F. Fellini, 1960), questa è anche la ragione per cui sceglie come protagonista femminile anche in questa pellicola Anita Ekberg. Circa il clima incandescente che ha accompagnato l'iter della *Dolce vita*, si rimanda a Subini, T, *Il caso di La Dolce Vita*, cit. pp. 171-187, in Ruggeri, E, Viganò, D., E, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Fondazione Ente dello Spettacolo, 1 gennaio 2006.

pubblicitarie, poteva dare adito alla convinzione di un'antipatia del cineasta per il mondo dell'*advertising*.

Il film venne girato nel 1985, l'anno in cui il Parlamento Italiano aveva trasformato in legge un decreto dell'anno precedente, a firma del governo Craxi, che permetteva alle televisioni private di continuare a trasmettere le proprie trasmissioni, dando di fatto il via a quella trasformazione, già iniziata da qualche anno. La situazione creatasi portò, nel breve periodo, al superamento del monopolio televisivo della RAI, che aveva interessato per quasi trent'anni la televisione italiana, in favore di un duopolio, formato, da un lato dalle tre reti del servizio pubblico e, dall'altro, da quelle dell'impero berlusconiano Fininvest; Umberto Eco coniò il termine paleotelevisione, facendo riferimento al servizio offerto dalla RAI nei propri primi trent'anni di vita, con una chiara finalità pedagogica e di neotelevisione per questo periodo successivo.

Fellini con questa pellicola fece riflettere circa la differenza tra platea televisiva e cinematografica e tra linguaggio filmico e televisivo: entrare in una sala cinematografica, infatti, assume una valenza sacrale, in quanto non si è padroni del luogo e, quindi, ci si pone in maniera rispettosa nei confronti della pellicola che si è deciso di vedere; al contrario, guardare la televisione, proprio perché è un'attività che possiamo definire domestica, fa sentire padroni del mezzo: pertanto, la fruizione stessa è differente, poiché

da casa può iniziare e può essere interrotta con lo *zapping*, permesso dal telecomando, in qualsiasi momento. Da un punto di vista squisitamente tecnico, poi, il regista cinematografico utilizza campi medi e lunghi non solitamente possibili a quello televisivo, situazione che va ad impedire la spontaneità nella sintassi, cui consegue un racconto ridotto ad una serie di quadri piuttosto brevi, per evitare una flessione nell'attenzione con conseguente perdita del filo del discorso.

Fellini, inoltre, mise in evidenza come fosse mutato il rapporto di causa/effetto tra cinema e pubblicità: non è più, infatti, il cinema che, generosamente, ospita al proprio interno i messaggi pubblicitari, ma piuttosto il contrario.

Il regista riminese non temeva il potere del messaggio pubblicitario in sé, ma l'uso distorto che di esso poteva venire compiuto. *Ginger e Fred*, quindi, divenne manifesto del singolare ruolo rivestito dalla televisione di quegli anni e epifania di quelli che seguiranno, in cui si manifestava una commistione di satira e cinismo. Il programma contenitore varietà, ripreso dal dietro le quinte nel film, è ben diverso dall'avanspettacolo dei ricordi della giovinezza felliniana romana, non c'è più spazio per soubrettine ed artisti ruspani che vivono per ricevere l'abbraccio del pubblico in passerella. Negli studi televisivi, infatti, vige il cannibalismo, la gogna, l'effetto tritacarne a cui si viene sottoposti, proposito che si evince dalla

sceita degli ospiti per lo show, una sorta di corte dei miracoli, in cui si alternano personaggi mistici, truci o affetti da deformità fisica per animare la scaletta di uno spettacolo altrimenti esangue.

Dopo aver esaminato, quindi, la fecondità inventiva di Fellini fin dalle sue prime espressioni su carta stampata e aver tratteggiato come la sua creatività si sia espletata anche alla radio, al cinema, nel mondo dell'affissione e in quello televisivo, in questo capitolo si è inteso evidenziare come la relazione di Fellini con la pubblicità sia da leggersi come un legame profondo, attivo e rielaborativo, come evidenzia Vanni Codeluppi: un amore che, pur con qualche turbolenza, accompagnerà l'intera vita del regista. Come dirà Fellini stesso a Fofi e Volpi:¹⁷⁷

Io sono contro gli spot che interrompono i film, non sono contro la pubblicità in sé. Che vorrebbe dire essere contro la pubblicità in sé? Io ho fatto pochissimi spot, e non lo dico come giustificazione; dico che purtroppo ho fatto pochissimi spot, Campari, Barilla, Banca di Roma. Ne farei volentieri, non solo perché è lavoro, e ciò rende le giornate meno vuote, meno silenziose, meno antipatiche, ma perché è un'esperienza che sarei portato a consigliare a tutti i miei colleghi.

Non può passare inosservato come la frequentazione di Fellini con il mistero e, come evidenzia Fabbri, la sua creazione alveolare di un cinema di magia, non potesse prescindere dalle immagini pubblicitarie, anche se il linguaggio della pubblicità necessita di concretezza e di uno spirito di

¹⁷⁷ Fofi ,G, Volpi G, *Federico Fellini, L'arte della visione*, cit. p. Roma, Donzelli, 2009.

osservazione vigile pronto, attento nel cogliere gli *input* provenienti dalla società, diventando di fatto, una chiave di lettura del rapporto con la modernità. Alberto Abruzzese¹⁷⁸ arriva a coniare, infatti, proprio per il rapporto che lega Fellini e il mondo della reclamizzazione l'espressione «estasi delle merci», esemplificando con quest'espressione come Fellini abbia congiunto fascino magico e interpretazione di una vita nel consumo e sia riuscito così a creare un canone personale ed inimitabile del rapporto con la pubblicità.

Il carattere plurimo della creatività felliniana proposta in questo capitolo ha permesso, inoltre, proprio per questa caratteristica, di attraversare come un filo rosso l'intera vita artistica del regista, di poterne cogliere il dispiegarsi, da messaggio elementare degli inizi la marca Pop, alla ripetitività dei *jingle* della *réclame* anni Sessanta proposta nel film *Le tentazioni del dottor Antonio*, pensata per assuefare un pubblico del quale si ricerca la passività, fino a giungere ad una comunicazione orientata alla psicologia del singolo, di cui ci si prefiggeva di solleticare i desideri, concentrando il proprio messaggio sull'idea di valore sociale dei prodotti e dei servizi reclamizzati in maniera tale da proiettare significati che diverranno, poi, spunti per riflessioni di antropologi ed etnologi.

¹⁷⁸ Abruzzese A. «Fellini e il memento mori della pubblicità», in Fabbri, P, *Lo schermo Manifesto. Le misteriose pubblicità di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi Editore, 2002.

Capitolo Quarto

4.1. Ma tu mi stai a sentire? Crescita della notorietà felliniana

Una delle rubriche felliniane di maggior longevità e successo sul «Marc'Aurelio» fu *Ma tu mi stai a sentire?*, pubblicata per la prima volta il 26 luglio del 1939 e destinata a conferire all'autore una notorietà che travalicò la barriera linguistica nazionale di lettura; essa, infatti, fece parte del *corpus* di contributi che vennero tradotti anche nella versione del foglio in lingua tedesca, situazione verificata personalmente durante la consultazione della rivista, all'epoca in versione lacunosa e cartacea, in attesa di digitalizzazione, alla fine di settembre del 2022 presso la Biblioteca Alessandrina di Roma.¹⁷⁹

Con questi contributi Fellini si staccò dalla produzione precedente che, come abbiamo già avuto modo di notare, appariva ancora molto legata nelle tematiche e nell'approccio linguistico a quella prodotta per Nerbini; l'autore iniziò a dirigere il proprio interesse verso quegli studi di luoghi, situazioni e comportamenti che risultarono essere anche secondo Tassone¹⁸⁰ tra i suoi migliori contributi narrativi.

¹⁷⁹ I numeri in lingua tedesca da me consultati il 22 settembre 2022 *in loco*, erano esigui; a causa della pandemia Covid-19 i lavori di mappatura e digitalizzazione previsti, erano stati infatti accantonati.

¹⁸⁰ Tassone, *Fellini 23½*, cit. pag.58.

Rimangono ancora lo schematismo che aveva accompagnato le due rubriche *Il raccontino Pubblicitario* e *Lo scrittore Pompelmo*, l'uso di una certa ripetitività nell'*incipit* e nella battuta finale, ma la struttura narrativa risulta molto più armonica, non presentando più quello squilibrio tra una prima parte, più lenta e ridondante di dettagli ed una seconda, invece, dal ritmo frenetico. Lo sguardo si muove a tutto tondo sulla società, ma anche su se stesso, Fellini non intendeva più parlare in maniera stravagante o presentare situazioni al limite dell'assurdo per stupire, ciò che gli premeva, ora che iniziava a cogliere i primi successi di pubblico ed acquisire ancor maggiore consapevolezza del proprio valore, era presentarsi al pubblico cercando una comunicazione tra pari, il lettore diventa, dunque uno specchio in cui riflettersi e su cui insieme riflettere.

Il tono era diventato lieve, molti lettori, oltre ad apprezzarlo, si misero ad imitarlo e inviarono alla piccola posta del giornale innumerevoli lettere in cui l'*incipit* era proprio *Ma tu mi stai a sentire?*; il numero di missive fu talmente copioso che, come ricorda Carabba¹⁸¹, per arginare il fenomeno scherzosamente Il Redattore Cattivo, che era colui che si occupava della rubrica *Rispondiamo a tutti*, a due lettori che avevano scritto dalla Tripolitania imitando Fellini si espresse così:¹⁸²

¹⁸¹ F. Fellini, *Racconti umoristici* a cura di Claudio Carabba, cit. p. 41, Giulio Einaudi editore s. p. a. , Torino, 2004.

¹⁸² *Ibidem*.

La nostra redazione si sta riempiendo di plagi, di “Ma tu mi stai a sentire?” e Federico comincia a darsi un sacco di arie. Entra in redazione a cavallo, parla sempre con gli occhi socchiusi e ha già chiesto al direttore di far stampare i suoi pezzi su carta d’argento. Se non volete farlo licenziare non fate più plagi della sua rubrica e mandateci qualche fotografia di negre nude».

La fama raggiunta con la rubrica *Ma tu mi stai a sentire?* fu anche alla base, come ricorda Kezich,¹⁸³ di un’incomprensione con il gerarca Ettore Muti in visita in redazione; era previsto, infatti, che i redattori, una volta schierati per il saluto, si presentassero all’esponente fascista dicendo il proprio nome e il titolo della propria rubrica; il giovane Federico, quando venne il suo turno, con il braccio sollevato nel saluto romano disse:” Fellini. Ma tu mi stai a sentire?”. Il gerarca, purtroppo, non aveva mai letto la rubrica e, quindi, considerò la risposta un’intemperanza e di risposta esclamò: “Certo che vi sto a sentire, camerata Fellini!”. Si rese necessario l’intervento del direttore De Bellis per ammorbidire la situazione e spiegare il malinteso scaturito dalla risposta.

All'interno della rubrica faceva il proprio ingresso come personaggio, fin dal primo testo, la fidanzatina rotonda, che divenne, poi, una delle protagoniste di successive rubriche con il nome prima di Bianchina, la fidanzatina ai tempi del liceo che Fellini frequentò a Rimini, poi con il nome Pallina.

¹⁸³ Kezich, *Federico. Fellini*, cit. pag. 37.

Ritroviamo nei testi luoghi, come la panchina del parco e situazioni, i due innamorati e il cielo stellato, che avevano già fatto la loro comparsa nelle vignette disegnate per il «420»¹⁸⁴. Fellini iniziò a narrare piccoli ritratti della propria vita in provincia, quindi, volse lo sguardo verso membri della propria famiglia, professori dell'epoca della scuola come l'ex professore di ginnastica, iniziò a confidare al pubblico le proprie timidezze di giovane, proveniente dalla provincia e ancora poco avvezzo alla vita capitolina, restituendoci così il ritratto della vezzosa ragazza di Cobianchi o dell'autista di taxi che, furbescamente allungava il più possibile la corsa. Narrazione di varia umanità con cui anche il lettore si trovava a rapportarsi nella quotidianità e in cui, quindi, tendeva a riconoscersi e immedesimarsi, avendo fatto esperienza degli stessi crucci e delle stesse piccole gioie dello scrittore.

Il primo contributo della seconda rubrica che venne pubblicata con continuità inizia così:¹⁸⁵

Io parlo a te fidanzatina rotonda. Ti voglio bene lo sai, ma finirò col non amarti più. Tu fai troppe cose che mi seccano. Mi chiami - Ciccio- e Muzzi Muzzi davanti a persone influenti che possono farmi far carriera ma che udito ciò si allontanano schifati. Mi chiedi troppo spesso quanti sacchi di bene ti voglio. Io ti rispondo un milione. Ma tu aggiungi che la parola milione è troppo breve e che io l'ho detta apposta per sbrigarmi prima.

¹⁸⁴ Fellini, F, *Bosco di innamorati*, in «420», del 4-6-1939, Anno XXVI, n. 1277, p. 5. Specifica sulla predilezione per l'immagine della fidanzata rotonda: Fellini, F, *Studi*, in «420» del 12-3-1939, Anno XXVI, n. 1265, p. 4.

¹⁸⁵ Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?* in «Marc'Aurelio» del 26-7-1939, Anno IX, num.60, cit. pag. 2.

Seguiti che il numero di sacchi che tu attendi da me è cinquantasettemilanovecentosettantanove. Questa è una parola abbastanza lunga. [...]Ma c'è di peggio. Quando sediamo insieme all'ombra fresca di una panchina, mentre le stelle palpitano nell'infinito, mentre le foglie dei cipressi cantano sussurrando lunghi sogni d'amore e le fontane commentano zampillando, tu o fidanzatina rotonda mi inviti perentoriamente a chiudere gli occhi. - Che belle ciglia che hai Muzzi! - Io so di avere una faccia terribilmente inespressiva quando ho gli occhi chiusi ed allora faccio smorfie tremende per dare ad essa una qualsiasi espressione. Ma tu dici che non devo fare boccacce, ch  vuoi vedere il viso dell'angioletto. [...] Tu, o fidanzatina rotonda, mentre io calmo e buono ascolto il canto degli uccelli mi afferri improvvisamente la testa con le mani – Dio che bel profilo hai Cicci! - urla e senza darmi un secondo per riflettere mi pieghi violentemente il collo all'indietro e mi mordi.   un bacio bellissimo non discuto. Ma lungo. Troppo lungo. Io sudo, fremo, non posso respirare. [...] Mi guardi con occhio perverso di donna perduta e spezzandomi una mano mi dici con voce roca- Quanto ti voglio bene! – Ed io ansante con mille gocce di sudore sul labbro ho il coraggio civile di sorriderti. Poi fuggo nella notte... Perch  fai cos ?

Io parlo a te, fidanzatina rotonda, ma tu mi stai a sentire?».

La figura femminile appare nelle righe proposte dominante, tediosa, egocentrica, narcisisticamente tutta rivolta su s  stessa senza preoccuparsi della vera condivisione di un momento che, invece, lo scrittore desiderava vivere in maniera pi  romantica e bucolica.

Sempre una donna   la protagonista del pezzo pubblicato il 23 settembre 1939, il luogo dell'azione   metropolitano, da Cobianchi:¹⁸⁶

¹⁸⁶ Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?* in «Marc'Aurelio» del 23-9-1939, Anno IX, num. 76, cit. pag. 3. Cobianchi all'epoca di Fellini ed ancora fino a buona parte degli anni Cinquanta, era una vera istituzione, presente nelle maggiori citt  italiane, si trattava di strutture adibite alla pulizia e all'ordine della persona

Io parlo a te ragazza di Cobianchi. Di solito quando io arrivo a razzo vicino al tuo banco, con i denti stretti, la fronte piena di goccioline, c'è un signore vestito di nero che parla molto lentamente. - Credete che una doccia alla mia età possa farmi male? - ti chiede. Tu sorridi ragazza di Cobianchi e gli spieghi con voce calma e serena come funziona il vostro impianto di docce.

Possibile che tu non mi veda ragazza? Possibile? Io ho le membra contorte, saltello, fischio, assumo stranissime originali posizioni acrobatiche e tu dici al signore vestito di nero che il rubinetto a destra è per l'acqua calda. Perché fai così? Per favore, ascoltami, guardami! Alla fine, il signore vestito di nero se ne va dicendo che tornerà il giorno dopo, ed io mi trovo solo davanti ai tuoi occhioni azzurri, alla tua bocca profumata, alla tua giovinezza esuberante. Perché mi chiedi cosa voglio? Non lo vedi ragazza di Cobianchi? Non lo immagini? Ho la voce roca, i capelli appiccicati alle tempie da un sudorino freddo e colloso

- «...netto» - mormoro- Come avete detto? [...]

...innetto- ansimo - Per pietà, sbrigatevi! - Ma tu, ragazza di Cobianchi, non capisci. Vuoi farmi dire la parola intera. Farla dire a me che sono tanto timido e piango se vedo una stella. [...]Poi molta gente si avvicina. Un signore enorme con il cappello dall'orlo bianco. -Un bagno- dice- un bagno con essenze profumate e un po' di latte- Una signora, bellissima, con le ciglia a frangia - Manicure- sospira- manicure e ciprie! - Ed io? Io che posso dire ragazza di Cobianchi? Ho le membra annodate, la bava alla bocca. - Allora signore? - mi chiedi vezzosa. La folla mi guarda. - Una barba- rantolo- una bella barba con l'allume di rocca. - Esaltando, nitrendo, ululando mi faccio insaponare la faccia. Perché fai così ragazza crudele? Perché debbo farmi la barba? Però sei tanto bella, hai gli occhi di pagliuzze d'oro ed un giorno io mi innamorerò di te.

al cui interno si poteva fare il bagno, andare dal barbiere, dal parrucchiere, farsi le mani. Era un luogo di benessere e di incontro.

Entrerò calmo e sereno e mi avvicinerò al banco. Al tuo piccolo trono. [...] - E sono sicuro ragazza di Cobianchi che quel giorno capirai al volo quello che non avevi mai capito prima.

- Doccia? - No... [...] - Bagno? - fisserò un poco i tuoi capelli morbidi. - Niente bagno. volevo dirvi...- Ed allora tu mi sorriderai maliziosa - Ho capito- dirai- Un semplice? – E staccherai il biglietto rosa. E a me non resterà che prenderlo e sorridere cinicamente sul mio destino. Io parlo a te ragazza di Cobianchi ma tu mi stai a sentire?»

Federico

La donna veniva immaginata bellissima, ma, anche in questo caso, volutamente altezzosa e poco empatica con il giovane uomo protagonista, un coetaneo, che si ritrova per un misto di timidezza ed imbarazzo a chiedere un servizio di cui non aveva in realtà bisogno. Fellini cercava la simpatia del lettore, voleva creare una corrente empatica con il pubblico e in quest'ottica elencava i sintomi psicomatici che lo avevano colto nella situazione, aggravando il disagio.

L'autore ammetteva, dunque, una propria fragilità, un'insicurezza giovanile. Fellini del resto da giovane era molto insicuro a causa della sua gracilità fisica, situazione comprovata dal fatto che non esistono fotografie che lo ritraggono da adolescente e giovane in spiaggia ad esempio in costume, non sapeva del resto nuotare, situazione che lo faceva sentire impacciato e a cui sopperiva, presentandosi in spiaggia vestito di tutto punto e elegantissimo

Un equivalente disagio lo coglieva davanti a comportamenti furbeschi o poco corretti, come viene messo in evidenza nel contributo pubblicato il 4 novembre 1939, in cui l'interlocutore di Fellini è un autista di taxi:¹⁸⁷

Io parlo a te o autista dallo spolverino giallo. Sai un sacco di parolacce e pronunci senza ridere la parola «punzonatura». Però con me sei tanto cattivo. L'altra sera ti ho chiamato, ricordi? C'era quella pioggettina sottile sottile che entra nelle scarpe e nelle ossa senza bagnare. [...] Sono salito un po' emozionato.

La strada era tutta lucida con serpentine rosse e azzurre. - Fuori porta- ho detto con la mia debole voce. - Prestino per favore! - Ti sei voltato lentamente - Chi è che abita fuori porta? - hai chiesto con tono bieco. Poi- hai aggiunto con una smorfia di schifo- Ma che gusto avrete? - Mi sono un po' vergognato. Ma gli appartamenti al centro costano cari, o autista dallo spolverino giallo. [...]. Il sedile era pieno di grasso e scivolavo continuamente sulle ginocchia. [...].

Hai fatto un giro lunghissimo per strade piene di buche e di ragazzini scalzi che ti costringevano ad andare pianissimo. Poi ti sei fermato. -Beh- ho chiesto- Cosa è successo? - Passa il tram- hai spiegato. Siamo stati fermi due minuti. - Ma non vi muovete? - ho domandato timidamente. - Semaforo- hai risposto accendendo una sigaretta. Il tassametro correva velocissimo. Su andiamo adesso! - ho insistito dopo qualche istante. Ma tu hai salutato una ragazza tuttoseno.- Passa il tram- hai ghignato ancora con un tono distratto. Venti minuti dopo hai ripreso a muoverti. Poi sei sceso a prendere le sigarette. Hai detto che era un viziaccio, ma che il tabacco è un grande amico. Ma andiamo, o autista dallo spolverino giallo, sbrigati, corri un po' più forte! E le disgrazie? - hai chiesto a un certo punto ferdandoti completamente - E le disgrazie non le tenete in conto? Mi veniva voglia di piangere e mi sentivo stanco e lontano. Finalmente sei arrivato, sono sceso con molte gocce sulla fronte. Non avevi da darmi il resto. Non hai voluto

¹⁸⁷ Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?*, in «Marc'Aurelio» del 4-11-1939, Anno IX, num. 88, cit. pag. 5.

scendere a cambiare perché la macchina non potevi lasciarla Non volevi mandare me perché non mi avevi mai visto. Alla fine, ti ho lasciato la cravatta. Ma quando sono tornato il tassametro segnava tre lire di più. Ho dovuto correre sotto la pioggia per cambiare ancora... Ti ho dato cinquanta lire, il cappello e il portasigarette. Eppoi sono andato a piangere nella mia cameretta Perché fai così? Io parlo a te o autista dallo spolverino giallo ma tu mi stai a sentire?.

Fellini, all'epoca in cui veniva pubblicata questa rubrica aveva sì iniziato a farsi notare all'interno della redazione del giornale ed a frequentare altri spazi mediatici, ma non aveva ancora raggiunto la celebrità che lo rese, già nei mesi successivi, più sicuro socialmente, da qui, ancora il comprensibile bisogno di conferme; in quest'ottica, dunque, si ritiene sia da leggersi il brano in cui viene messo il luce il confronto con il padre Urbano, rappresentante di laticini, uomo pragmatico che desiderava per il proprio figlio un avvenire sicuro. La lettura del componimento, pur tenendo sempre in considerazione che si tratta di un testo narrativo e, quindi, non perfettamente coincidente con la realtà, svela un approccio, comunque interessante, per cercare di comprendere quanto debba essere stato impegnativo psicologicamente abbandonare la placente, ma asfittica, vita borghese di provincia cui sembrava predestinato; quest'ultimo motivo divenne, poi, centrale nel primo grande successo cinematografico di Fellini

I Vitelloni (1953), dove la vicinanza tra il regista e il personaggio di Moraldo si fa evidente.¹⁸⁸

In questo contributo pubblicato sulla rivista satirica capitolina l'interlocutore è proprio il padre:¹⁸⁹

Io parlo a te o padre dai capelli radi. Di solito hai l'ultimo bottone del panciotto, staccato, e qualche volta il viso azzurro e la matita all'orecchio. Però hai sempre il giornale in tasca e lo leggi ad alta voce. Io so, padre dai capelli radi, che non mi stimi molto, e spesso mi conduci nel tuo ufficio pieno di calendari ed ordinazioni, e mi mostri una fotografia giallastra.

Questo - dici con voce severa- sono io. E mi indichi con la mano rugosa un ragazzo, il terzo nella fila a sinistra, seduto su di un carrello e con un secchio di carbone sulla testa. - Avevo quattordici anni- e già lavoravo nelle miniere, all'estero- Poi mi guardi con un'espressione di nausea e m'inviti a uscire. [...]

Anzi, a quattordici anni, leggevo i libri di Salgari, fumavo le sigarette nel gabinetto e guardavo con strani occhi i fianchi delle mondane dalle ciglia a ragnatela, e alla notte pensavo al loro profumo e baciavo il cuscino. Però, o padre dai capelli radi, sapevo che il quadrato costruito sull'ipotenusa è equivalente alla somma dei quadrati costruiti sui cateti, e che Archimede usciva nudo dal bagno e tutti lo stimavano un grande scienziato per questo. Così hai voluto tu, e non devi rimproverarmi. [...]

Ma io so già, o padre dai capelli radi, che stai scuotendo la testa in segno di profondo disprezzo- A vent'anni avevo moglie e figli- aggiungi-e la gente

¹⁸⁸ La vicinanza tra Fellini e Moraldo si fa particolarmente intensa nell'approccio al testo della sceneggiatura *Moraldo in città*, che avrebbe dovuto essere il sequel di *I vitelloni* (1953), film che invece non venne mai girato; sulla circostanza è intervenuto anche Moraldo Rossi, all'epoca aiuto ed amico del regista, il quale ritenne fosse stato decisivo l'intervento di Giulietta Masina nell'abbandono della sceneggiatura e nella scelta di Fellini di dirigere tutte le proprie attenzioni su una pellicola, già da tempo pensata e totalmente diversa: *La strada* (1954). La sceneggiatura è consultabile sulla rivista «Bianco e Nero» presente in Biblioteca Sormani in forma quasi completa, completa in Biblioteca Gambalunga a Rimini. Sulla situazione narrata da Moraldo Rossi, si fa riferimento al testo: Rossi, M, Sanguineti, T, Fellini & Rossi. *Il sesto vitellone*, Milano, Le Mani-Microarts, 2001.

¹⁸⁹ Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?*, in «Marc'Aurelio» del 6-1-1940, Anno X, num, 2 cit. p.3.

mi salutava con rispetto-. Perché dici così? Forse la gente mi sputa in testa quando passo per la strada? Mi lancia forse pietre perché non ho moglie e non vendo mozzarelle come fai tu? Ma io vedo il tuo labbro tremare- Figlio degenerare- mi dici con voce piena di nubi-

Io non vendo mozzarelle, vendo stracchini- Scusa, padre dai capelli radi, dimenticavo che gli stracchini sono molto, molto più importanti delle mozzarelle. [...]».

Il pezzo appena riportato è stato pubblicato il giorno dell'Epifania del 1940, si osserva che, precedentemente, nella stessa settimana il giorno 3 gennaio, Fellini aveva scritto la stessa rubrica avendo come interlocutrice la madre "dalle tempie grigie e dalla voce stanca e lontana, senza fremiti e lampi". In entrambi i confronti parentali Fellini si sentiva non appieno compreso anche dalla madre che pure sappiamo averlo accompagnato a Roma nei primi mesi del trasferimento; si riportano di seguito alcuni stralci del racconto della rubrica:¹⁹⁰

- Hai venti anni- mi dici- e ancora non sai fare un discorso serio.

Perché dici così? Sono forse seri i tuoi discorsi sulle melanzane fritte dorate? Eppure quando parli di loro la voce ti trema e gli occhi ti splendono di una nobile luce. Credimi, mamma, le melanzane non sono tutto nella vita. E nemmeno i pomodori ripieni. E nemmeno la laurea d'avvocato.

Ci sono le stelle, i boschetti di cedro, le panchine bianche e piene d'ombra, i colli e i seni delle fidanzatine rotonde, che sono cose molto più belle. Molto più importanti. Ma tu continui a scuotere la testa e a dire che ai tempi tuoi c'era molta più serietà e i giovanotti non fumavano sigarette e non facevano tardi la sera. [...].

¹⁹⁰ Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?*, in «Marc'Aurelio» del 3-1-1940, Anno X, num.1, cit. pag. 5.

L'autore iniziò con questa rubrica quello svelamento della propria vita familiare, la propria infanzia e adolescenza che tanto spazio ebbe sul «Marc'Aurelio» nelle rubriche *Richettino bambino qualunque* e *Secondo Liceo* e che uscì, come evidenzia Tassone in maniera potente al cinema con *Amarcord* (F. Fellini, 1973), con quella visione che lo studioso definisce¹⁹¹ «grand'angolare», propria della pellicola.

Non si trattava di una semplice operazione autobiografica, Fellini non si proponeva, infatti, una ricostruzione puntuale di circostanze personali, ma piuttosto tramite la memoria filtrata della propria esistenza e di quella della propria generazione, trascorsa nell'Italia fascista in cui erano cresciuti, forniva l'affresco della vita quotidiana di un'epoca, con pochi tratti, dei veri e propri segni caricaturali, che veniva acutamente riprodotta, come nel pezzo, qui sotto riportato, che ha come protagonista il professore di ginnastica:¹⁹²

Io parlo a te, o professore di ginnastica. L'altra sera ti ho rivisto con il tuo passo elastico, la fronte alta, il petto in fuori. La strada era piena di quelle serpentine rosse e azzurre e c'era quella pioggia sottile sottile che entra nelle scarpe e nell'anima. Non mi hai riconosciuto perché io camminavo un po' curvo ed ho sempre il bavaro alzato.

Io sono quello che si vergognava a mettersi in mutandine e si nascondeva abilmente dietro i compagni che avevano già superato la prova, quando dovevo salire alla fune.

¹⁹¹ Tassone, *Fellini 23½*, cit. p. 67.

¹⁹² Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?*, in «Marc'Aurelio» del 27-12-1939, Anno IX, num. 103, cit. pag. 5.

Sono quello che rimaneva a cavalcioni sulla cavallina battendo colpi fortissimi con la pancia e non portava mai le scarpette bianche. Io ricordo tutto di te, o professore di ginnastica, entravi nella palestra grigia e piena di polvere e ci mettevi rapidamente in fila. Poi volevi che contassimo, voltando di scatto la testa verso il compagno. -Uno, due, tre- e così via fino in fondo. Io, o professore di ginnastica, dicevo anche - quattro- qualche volta, ma non lo facevo apposta e tu mi cacciavi fuori. E comandavi rapidissimo lo schieramento. [...].

È forse necessario lo schieramento o professore di ginnastica? [...].

Scattare- dicevi - con le vene del collo gonfie - Qui non si scatta abbastanza - e fissavi con una luce cattiva il mio torace piccolissimo, la mia testa troppo grossa e i miei occhi troppo pieni di nubi e pastorelle lontane. [...].

Perché fai così? Ma io sono professore di ginnastica che non hai più fidanzate., perché a tutte dicevi- Attenzione, braccia in avanti, dita unite.

Pronti per il bacio? Un, due - e

afferrandole violentemente per la vita le gettavi in alto e volevi che facessero la verticale sulla panchina del Parco. Io, invece, ho una piccola fidanzata rotonda coi fianchi morbidi e il collo pieno d'ombra e di profumo[...].

E quando la notte accende le sue stelle ed il fiume è pieno di musica io la bacio dolcemente, sui capelli, sull'orecchio. Senza scattare, senza tenere il petto in fuori e la punta delle gambe divaricate...E penso a prati di corallo, a cassette di zucchero senza sbarre, parallele, pertiche. E sono tanto felice. Io parlo a te o professore di ginnastica, ma tu mi stai a sentire?

Federico

Questo tornare dell'autore su personaggi e situazioni familiari, proprio nelle settimane delle feste natalizie potrebbe far pensare o ad un breve ritorno a casa, questo spiegherebbe l'incontro con il professore di ginnastica e anche il colloquio con il padre, o, al contrario, si potrebbe

ipotizzare che, proprio perché Fellini per la prima volta si trovava solo, in giorni che per eccellenza sono dedicati allo stare in famiglia, con una certa nostalgia avesse voluto, almeno nello scrivere, sentire a lui vicino il proprio mondo.

Come afferma Bertozzi, Fellini è stato al contempo un grande cantore di Rimini, ma soprattutto¹⁹³ «ne è stato il magico re-inventore», grazie a lui la città romagnola e la sua anima sono stati re-immaginati. In questo ultimo brano riportato, è stato in grado di rendere visivamente la propria adolescenza nella scuola dal programma fascista, dove all'insegnante di ginnastica era affidato un ruolo centrale, a lui, infatti, era delegato il compito di formare fisicamente quella «primavera di bellezza» italica che fosse aitante, come nei versi della celebre canzone fascista *Giovinezza*, dove elementi importanti erano l'ordine, l'obbedienza e l'apparente armonia con cui le parate avevano luogo, situazione in cui Fellini, come osserva Tassone¹⁹⁴, aveva difficoltà ad inserirsi, a causa dell'insufficienza toracica e dell'eccessiva magrezza.

Fellini, a livello narrativo, ha preparato l'entrata in scena del protagonista come avrebbe fatto in una sceneggiatura cinematografica, l'impatto del lettore è visivo, il docente viene presentato con il petto in fuori, la fronte

¹⁹³ Bertozzi, *L'Italia di*, cit. pag. 13.

¹⁹⁴ Tassone, *Fellini 23 ½*, cit. p. 68

alta, il passo elastico, con tre schizzi, come Fellini farà poi con gli schizzi preparatori dei suoi film, l'autore ha trasmesso l'aura del personaggio: un individuo tronfio, che urla di scattare con le vene del collo gonfie, talmente narcisisticamente innamorato di se stesso e della propria fisicità, da essere rimasto solo ed avere fatto scappare tutte le fidanzate. Questo è il primo insegnante che è stato ritratto da Fellini sul «Marc'Aurelio», al corpo docente dei suoi anni di liceo e ai propri compagni, l'autore dedicherà successivamente un'intera rubrica *Secondo Liceo*, in parte poi ripresa dopo la guerra nella collaborazione con il «Travaso»,¹⁹⁵ su cui vennero riproposte parti già presentate sul «Marc'Aurelio» e, a livello cinematografico, lo splendido affresco di quell'età in *Amarcord* (1973) e, in maniera più circoscritta, in *Roma* (1972).

4. 2. I contributi felliniani nella rubrica collettiva: Compito in classe

Il direttore De Bellis nel corso del periodo trascorso da Fellini nella redazione del «Marc'Aurelio», come si è accennato nel paragrafo precedente, intervenne con il proprio garbo e l'innata diplomazia più volte a coprire le intemperanze o situazioni più delicate del proprio giovane redattore; giustificò il fatto che, ad esempio, Fellini amasse conservare la

¹⁹⁵ Circa la rivista «Travaso» e la partecipazione di Federico Fellini si fa riferimento allo studio di Olivieri, A, *Tra Trilussa e Fellini. Il satirico Il Travaso nel cinema e teatro del Novecento*, Torino, Il Pennino, 2024.

propria folta e ricciuta chioma, invece di adeguarsi alla moda conformistica del tempo dello stile umbertino, che faceva riferimento all'immagine appunto del Principe di Piemonte Umberto, così come favorì i continui rimandi alla chiamata di leva del proprio giornalista, riuscendo ad indirizzarlo verso medici compiacenti che ne dichiaravano l'inabilità per insufficienza toracica ed, infine a difenderlo apertamente, dagli appunti, mossi all'intera redazione, proprio per un brano scritto da Fellini nella rubrica *Compito in classe*.

De Bellis, di fatto, promosse Fellini sul campo facendolo scrivere nella rubrica, già pochi mesi dopo la sua entrata in redazione; il suo primo contributo risaliva, infatti, al 6 settembre 1939.

La particolarità di questa rubrica, era, come abbiamo accennato alla fine del secondo capitolo, il suo essere collettiva, il direttore assegnava un tema, su cui i redattori dovevano sbizzarrirsi e su cui, in seguito, anche i lettori venivano invitati ad inviare i propri contributi, quelli che erano ritenuti più interessanti, qualche numero dopo, avrebbero ricevuto l'onore della pubblicazione.

All'inizio del periodo preso da noi in considerazione, quindi dal 06-09-1939, primo contributo felliniano in rubrica, all'11-05-1940, la partecipazione felliniana era presente ogni tre-quattro settimane, sugli argomenti più vari; a seguito dell'entrata in guerra dell'Italia nel 1940,

avvenne una cesura, la situazione mutò, Fellini non amava schierarsi in maniera esplicita, situazione che si evince dal laconico contributo pubblicato l'8 giugno 1940, dove al tema proposto *L'Inghilterra*, Fellini commenta solo:¹⁹⁶«- C'era una volta...».

De Bellis, come ha evidenziato Fabiana De Bellis durante la nostra intervista di aprile, non condivideva l'insofferenza felliniana nell'esprimere le proprie convinzioni.

L'autore, precedentemente, su argomenti più leggeri era stato molto più brioso, si pensi al tema: *Gli sci* del 17-1-1940¹⁹⁷:

Dicono che lo sci sia uno sport divertente, sano e apportatore di calore. Niente di più vero! Io, infatti, mi sono divertito un mondo su di una vetta del Terminillo a baciare una ragazza bionda mentre per riscaldarmi avevo bruciato gli sci e le racchette.

Tra i temi svolti quello più malinconico e romantico, che non piacque né a De Bellis né ai censori, è quello pubblicato il 13-07-1940 dal titolo *Città al buio*:¹⁹⁸

L'altra sera ho atteso Bianchina nel Parco. Era buio fondo e, lontana lontana c'era una piccola lampada azzurra. Bianchina è arrivata fruscando. Mi sembrava vestita di nero. L'ho baciata. L'ho accarezzata e le ho fatto tante promesse d'amore. Poi ci siamo lasciati sorridendo. Questa mattina ho sentito bussare alla porta. [...] Era un cipresso altissimo e con le bacche

¹⁹⁶ Fellini, F, *Compito in classe, Tema: Inghilterra*, in «Marc'Aurelio» del 8-6-1940, Anno X, num. 46, cit. p. 3.

¹⁹⁷ Fellini, F, *Compito in classe, Tema: Gli sci*, in «Marc'Aurelio» del 17-1-1940, Anno X, num. 5, cit. p. 5.

¹⁹⁸ Fellini, F, *Compito in classe, Tema: Città al buio*, in «Marc'Aurelio» del 13-7-1940, Anno X, num. 56, cit. p. 3.

gialle. - Buongiorno caro- mi ha risposto sedendosi sulla scrivania - sono venuto a dirti che tu ieri sera mi hai compromesso davanti a tutti gli altri alberi. Mi hai baciato, mi hai chiamato «pallina».-. [...]Mio padre, l'abete Carlo - ha concluso poi- vi aspetta questa sera a casa nostra. Tutto è fissato per il matrimonio, tesoro. Saremo tanto felici! - Mi ha lanciato alcune bacche sulla testa, ha detto -gula abanup - che nel linguaggio dei cipressi significa - piccioncino -e poi è uscito fruscando. »

Compito di Federico. In realtà non fu solo il compito di Federico a non aver incontrato il gradimento dei gerarchi, ma l'intera pagina, situazione che procurò dell'imbarazzo al direttore che, il 12-10-1940, in occasione dell'argomento proposto: *Tema Churchill*, si aspettò e ottenne dai propri redattori interventi in cui fosse presente più *vis polemica*, situazione da cui non poté in questo caso esimersi nemmeno lo stesso Fellini che così scrisse:¹⁹⁹ «Il primo e ultimo ministro d'Inghilterra».

L'ultimo intervento felliniano sui *Tem*i è datato 3-5-1941, il titolo proposto è: *USA*.²⁰⁰

L'efferato gangster entrò nell'aula del tribunale. Era stato preso con le mani nel sacco ed ora iniziava il processo contro di lui. La sala era vuota[...]Ma insomma- disse- dov'è il mio avvocato? - L'usciera sorrise imbarazzato. - Ah, è stato arrestato questa mattina... - Il gangster brontolò: - Ed i giurati che dovrebbero condannarmi? - L'usciera fissò il soffitto: - [...]Sono stati presi tutti nella retata di questa notte! - Il gangster soffiò rabbioso: - Ed il giudice? Dov'è il giudice? - L'usciera tossicchiò per un poco: - Il giudice?

¹⁹⁹ F. Fellini, *Compito in classe, Tema: Churchill*, in «Marc'Aurelio» del 12-10-1940, Anno X, num. 83, cit. p. 3.

²⁰⁰ Fellini, F, *Compito in classe, Tema: USA*, in «Marc'Aurelio» del 3-5-1941, Anno XI, cit. num. 36, cit. p. 2.

Ah, l'hanno condannato alla sedia elettrica proprio oggi! - Il gangster si alzò sospirando e tornò in cella.

I toni usati in questo contributo, in cui veniva di fatto messa alla berlina la giustizia americana, erano certi legata alla circostanza che gli USA, entrati nel conflitto a fianco dell'Inghilterra, fossero i nemici dell'Asse, ma si ritiene non sia da escludersi anche il riaffiorare di un mai sopito dolore, ovvero la condanna alla sedia elettrica, senza reali, inconfutabili prove, dei due emigranti italiani Sacco e Vanzetti, avvenuta a fine anni Venti e che larga eco aveva ricevuta sulla stampa.

4.3. Il contributo grafico caricaturale: le vignette

Sul «Marc'Aurelio», accanto alle rubriche, Fellini occupò nuovi spazi con alcune serie di vignette, la prima di queste, si intitola *Potenza della Suggestione*. Il nome scelto dall'autore, unita alla copiosità della produzione sollecitano un particolare riguardo; si tratta di un *corpus* che abbraccia un periodo temporale rilevante dal 9-3-1940 al 13-09-1941, 151 vignette in cui l'autore si divertiva ancora una volta a giocare con l'immaginazione e con le parole, cambiando delle semplici lettere, arrivando a creare, per assonanza, situazioni surreali.

L'elemento grafico di sapore fumettistico era accompagnato da uno scambio di battute: Che strumento suoni Camillo? Il violincello", o Quando ti sposi Jole? in Aprole.

La vignetta si trovava, la maggior parte delle volte, a pagina cinque, sullo stesso foglio con regolarità, sempre disegnata dall'autore, un'altra di uguale misura, in posizione parallela; in un primo momento si trattò della serie *Accidenti al difetto*, poi di quella intitolata *Tutti e Due* ed infine di quella dei *Vagabondi*.

L'elemento grafico caricaturale diventò, quindi, un appuntamento fisso, il fatto poi che i contributi occupassero quasi sempre la stessa pagina, creava una consuetudine e un'aspettativa nel lettore, tutti questi elementi concorrevano a conferire a Fellini una notorietà crescente.

I termini potenza e suggestione, uniti in un titolo, non sono da considerarsi una semplice causalità; si propende, piuttosto, verso una fascinazione felliniana ancora ad uno stadio aurorale, del concetto, che venne indagato anche nella teoria freudiana.

Il 1895 del resto, come ha evidenziato Manuela Gieri²⁰¹ fu sì l'anno di nascita della Settima Arte, ma coincise anche con il periodo in cui vennero pubblicati i primi studi sull'isteria di Freud; nel secolo XX, da un punto di vista artistico figurativo, si assistette ad una svolta epocale nel 1906 con *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso, artista particolarmente amato da Fellini, che apprezzava la rivoluzione figurativa proposta dal Cubismo;

²⁰¹ Gieri, M, *Dalle origini allo studio system (1895-1945)*, Roma, Carocci editore, 2009.

erano tutte queste sollecitazioni che, anche se per il momento solo ad uno stadio germinale, animavano la creatività del futuro cineasta romagnolo.

Peter Bondanella²⁰² ha messo in luce come Fellini fosse particolarmente sensibile a tutti i fenomeni culturali di massa contemporanei; il regista presentava, infatti, nelle proprie origini culturali ed intellettuali un grande interesse per quella che un tempo, un po' altezzosamente, veniva considerata come cultura bassa e che invece è da apprezzare come popolare, significativa ed essenziale per comprendere quel periodo in cui i fumetti, le commedie radiofoniche, le caricature entrarono nella vita della società moderna.

Italo Calvino,²⁰³ a questo proposito, suggerì, prima di molta critica cinematografica, come questa sfera di interesse potesse essere considerato il nocciolo della creatività felliniana e come dal regista non fosse mai stato dimenticato o abiurato, nel linguaggio espressivo della maturità: «Quello che è stato tante volte definito come il barocchismo di Fellini sta nel suo costante forzare l'immagine fotografica nella direzione che dal caricaturale porta al visionario».

L'universo del regista, quindi, secondo lo scrittore sanremese, altro non è che “una visualizzazione infantile, disincantata, pre-cinematografica, di un mondo altro”, quello spazio altro cui la Settima Arte dona un'illusoria

²⁰² Bondanella, *Federico. Fellini*, cit. p. 23.

²⁰³ Calvino, I. “*La strada di San Giovanni*” cit. Pag. 69, Milano, Mondadori, 1990.

carnalità che confonde i suoi fantasmi con la carnalità attraente-repulsiva della vita.

4.4. Il riflettore è acceso: il mondo della rivista.

Uno degli ambienti che più affascina Fellini è il teatro di varietà, cui dedica differenti contributi sul «Marc'Aurelio» ed un'intera serie specifica di racconti all'interno della rubrica *Il riflettore è acceso*.

La rubrica è composta di 14 pezzi scritti nel periodo compreso tra il 13-11-1940 e il 29-01-1941, l'autore ha posto con sguardo affettuoso la propria attenzione sulla dura vita dei piccoli mestieranti che lavoravano dietro le quinte e sul palco, memore delle confidenze che gli erano state fatte dai grandi protagonisti per il pezzo scritto con Maccari su «Cinemagazzino»²⁰⁴ e soprattutto per l'esperienza diretta avuta nella frequentazione serale degli avanspettacoli romani.

Fellini, grazie a Fabrizi conobbe molto bene l'atmosfera che si respirava nel teatro di rivista, è un mondo che amò al punto da dedicargli il suo primo film da regista insieme a Lattuada *Luci del Varietà* (F. Fellini, A. Lattuada, 1950).

L'ambiente dell'avanspettacolo ed i suoi protagonisti avevano, infatti, già fatto una prima apparizione nella rubrica *Ma tu mi stai a sentire?*, in cui

²⁰⁴ Fellini e Maccari, come si è avuto modo di evidenziare precedentemente, nel paragrafo riguardante Fabrizi, nel giugno 1939 dovettero intervistare i principali esponenti dell'avanspettacolo italiano per la rivista «Cinemagazzino», strinsero poi amicizia con il grande attore romano, ascoltandone i racconti e le esperienze.

l'autore si era rivolto alla stella del varietà, nel contributo del 6 settembre 1939 e, un anno dopo al comico in quello del 5-10-1940.

Lo sguardo dell'autore, per come appare la sua scrittura; era già come dietro una macchina da presa in quell'occasione, come avvenne anche in questa nuova rubrica, era rivolto verso le piccole compagnie di rivista, dove la *soubrette* era una ragazza più vistosa che bella, molto distante come prototipo femminile dallo *charme*, la regalità nello scendere le scale contornata dai propri Boys, l'eleganza in un tripudio di sete e boa di struzzo di Wanda Osiris, colei che era considerata la vera stella del teatro di rivista del periodo.

Si è scelto, di partire dal contributo *Ma tu mi stai a sentire?*, pubblicato il 6 settembre 1939, per cogliere, nel modo in cui Fellini si rivolgeva alla *vedette* di uno spettacolo di second'ordine, il bozzolo di quel clima che troviamo con più cura psicologica indagato nella rubrica dell'anno successivo:²⁰⁵

Io parlo a te stella del varietà. Hai gli occhi grandi e sporchi di blu, le labbra viola e i fianchi nudi. Sempre.[...] Di solito stella del varietà lavori nei cinema rionali. In quei cinema pieni di sudore e di noccioline americane con una lampada sola sospesa al soffitto fatta segno di sputi e cappelli. Al piano c'è un maestro vecchio vecchio che un giorno morirà col dito mignolo sul re bemolle. In questi cinema non ci sono madri. Tutti ragazzini con la voce a fischio apprendisti meccanici, giovanottoni tuttofare e vecchietti bavosi. Quando sulla scena appari tu, stella del varietà la folla lancia un urlo

²⁰⁵ Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?*, in «Marc'Aurelio» del 6-9-1939, Anno IX, num.71, cit. pag. 4.

bestiale. Uno di lontano ti getta una caramella. Caramella che verrà raccolta da una mano furtiva mentre tu canti. Sempre così o stella! Ti fregano tutte le caramelle![...].

Si riporta a confronto come primo contributo, nella rubrica *Il riflettore è acceso*, quello che Fellini aveva dedicato a coloro che in gergo di avanspettacolo venivano chiamati i "franchisti"; la scelta è motivata da queste ragioni: la collocazione, si tratta del primo contributo in ordine cronologico di pubblicazione ed il *focus* è qui centrato su un gruppo di professionisti cui difficilmente il pubblico riservava grande attenzione.

Il brano venne pubblicato il 16-11-1940:²⁰⁶

Vorrei parlare un pochino su quegli attori di varietà chiamati «fracchisti». Su quegli attori che appaiono solo all'ultimo quadro e che, con un sorriso luminoso, alzano le braccia al cielo e dichiarano che la rivista non è una giostra d'amor²⁰⁷. Tacciono un pochino, fanno tre passetti indietro e mentre il tamburo dice «bum» concludono ad altissima voce «Siiii d'amoor!» Ed il sipario dalle mille pieghe scende e nasconde seni e sorrisi . Attori con i capelli pieni di brillantine allungate con acqua ed un fiore bianco all'occhiello. Ma è un fiore sporco di tela che essi custodiranno gelosamente in una valigetta di cartone insieme al frac.[...].

Attori che non hanno mai avuto un camerino tutto per loro come il comico o la *soubrette*, ma debbono spogliarsi in un angoletto polveroso privo di specchi e di lavabi. Talvolta sono costretti a spogliarsi addirittura dietro le quinte perché il direttore dagli occhi viziati ha dato un camerino in più ad una ballerinetta con i fianchi pieni di pagode orientali. Ed il pompiere di

²⁰⁶ Fellini, F, *Il riflettore è acceso*, in «Marc'Aurelio» del 16-11-1940, Anno X, num. 92, cit. pag. 3.

²⁰⁷ Questo riferimento alla giostra d'amore è presente anche nell'incipit del *Tema in classe: Il Varietà*, sviluppato da Fellini e pubblicato sulla rivista il 8-2-1941, Anno XI, num. 12, cit. p. 3:« La rivista è una giostra d'amooooor- spiega la soubrette cantando insieme a tutta la compagnia al finale - che felici rende i nostri cuor».

servizio li guarda sospettoso. - Siete attori voi?- chiede incrociando le braccia. Ed essi spalmandosi velocemente il viso di cerone: - Certo! Non vedete?- Eppoi aprono la valigia piccola piccola con tante gobbe e nomi d'alberghi scritti a matita.[...]. Attori che si truccano subito pur sapendo di dover entrare in iscena tra due ore. [...] E che parte fate? [...] - facciamo una parte verso la fine. Una parte di contorno, ma tanto carina![...]E attendono il loro turno, tossendo, facendo vocalizzi e cercando di parlare con qualche ballerina. Ma anche esse non li stimano affatto. [...]Qualche volta il riflettore li illumina ed allora sorridono e si agitano per farsi vedere.- Finito, è finito, non c'è più nulla da dire. Si struccano, rimettono il fiore e il frac nella valigia ed escono soli soli, senza un amico che li attenda, un commendatore che li inviti in macchina. Nessuno, non c'è nemmeno un garzone fornaio che li voglia far salire sulla bicicletta. Nessuno! Vanno lentamente alla Tavola calda e mangiano due supplì.[...] Voglio dirvi una cosa, permettete? Cambiate mestiere, vostro padre crede che voi siate dei grandi attori e nel paesello pieno di neve parla sempre di voi ai contadini amici, ma se sapesse, se vi vedesse recitare freddo e sereno vi consegnerebbe la grossa vanga del nonno!

L'esortazione finale non deve dare adito ad una volontà cinica felliniana di infierire, ma al contrario in essa l'autore intende incitare i fracchisti ad un maggiore pragmatismo e, soprattutto, a non farsi incantare dalle frasi di vecchie mondane che per un supplì caldo sarebbero disposte anche a fomentare le loro illusioni di carriera e di gloria.

Fellini, procedendo nella propria esperienza al «Marc'Aurelio», iniziò anche a lasciarsi andare ed il suo rapporto col lettore si fece sempre più stretto e diretto, da qui l'abbondare nell'uso di interrogative ed esortazioni; con acutezza l'autore con questo espediente retorico poteva smascherare lo

squallore delle situazioni, il suo, tuttavia, non era un giudizio snobistico, ma, al contrario, è da considerarsi frutto di una partecipazione umana, della comprensione di una vita fatta di molte solitudini.

La tavola calda e le latterie dove finito lo spettacolo questa umanità disperata si ritrovava per sfamarsi ritornò anche in altri racconti della serie, l'autore si rivolse infatti nel numero del «Marc'Aurelio» successivo del 20-11-1940 al corpo di ballo, delle ballerine di fila, per lo più straniere, le varie Lucy ed Herta che, da tutta Europa, approdavano a Roma nella speranza di un posto al sole nello spettacolo e che invece poi si ritrovavano così²⁰⁸:

Talvolta esse hanno le languide movenze del cigno e fanno pensare a castelli e pagode. a boschi antichi e reggie di perle, ma poi in camerino nude e sporche litigano per una calzetta rubata. [...] Ballerine sconosciute senza nome e senza viso, stimate non per la danza sulle punte, o per il tip tap americano, ma perché molto spesso un bottone automatico si apre e mostra un pezzetto di coscia di più. [...]Ballerine, permettete che vi chieda una cosa? Grazie. Ditemi. Quando siete felici? Sul palcoscenico forse?[...] Tra le quinte?[...] Fuori? Nella vita? Non credo, perché la Tavola Calda è così triste e le Latterie sono gelide e piene di sconforto [...]Forse quando qualche vecchio grasso vi conduce a cena? Quando vi dice:« *siete un portento, piccola. Farò molto per voi. Bevete, bevete...*»? Impossibile perché quel vecchio ha la bocca piena di bava e nel palchetto parlava ad un amico soltanto dei vostri seni.».

Fellini finisce anche questo brano con un'esortazione:

²⁰⁸ Fellini, F, *Il riflettore è acceso* in «Marc'Aurelio» del 20-11-1940, Anno X, num. 93, cit. pag. 3.

«Rivestitevi e tornate a casa, da brave. Ricordate il pane nero inzuppato nel latte? Ricordate la vostra sorellina più piccola? Ricordate il vostro Danubio?».

Dopo qualche numero l'attenzione felliniana nella rubrica cadde sulla figura del comico, bistrattato dal direttore; il brano, così com'era accaduto l'anno precedente nella rubrica *Ma tu mi stai a sentire?*, evidenzia ancora una volta la scrittura cinematografica di Fellini, non si tratta, infatti, di semplici descrizioni di luoghi, ma è come se l'autore si trovasse su un *set* cinematografico e procedesse per inquadrature:²⁰⁹

Comicastro, comicastro del varietà, ascolta, voglio aiutarti. Aiutarti a dimenticare il freddo e il giallo squallido dei camerini. [...] Aiutarti a dimenticare il rumore secco e triste della caramella che cade sul palcoscenico.... Aiutarti a dimenticare il bianco livido delle latterie, verso sera... Nelle case vicine c'è una luce, c'è il fuoco, ed un padre stanco e felice guarda il figlio più piccolo che con la testa tocca il piatto...E c'è un odore di minestrone, di tovaglie pulite...Nella latteria deserta e malinconica tu spegni la sigaretta in una macchia di latte sul tavolo... e il latte rizza e la cenere diventa nera.

Il brano continuava poi, a differenza dei due precedenti in cui l'autore aveva esortato i protagonisti a riprendersi in mano la propria vita e ritornare alle precedenti, semplici vite familiari, con il racconto di un sogno fiabesco.

²⁰⁹ Fellini, F, *Il riflettore è acceso*, in «Marc'Aurelio» del 22-1-1941, Anno XI, num. 7, cit. pag. 3.

Fellini, infatti, faceva sognare al comicastro l'arrivo di una lettera da parte del gran Rajah delle Indie che lo scritturava per l'inaugurazione del proprio nuovo sontuoso palazzo, allegando alla missiva dei rubini. Nello spazio onirico, il protagonista dopo un lungo viaggio, veniva accolto da squilli di tromba, servitori in livrea che si inchinavano al suo passare, mille odalische a seno nudo che ballavano, magnificenza e splendore tutto intorno; si trattava, però, solo di un sogno, la realtà del comicastro ritornava più aspra che mai, il pubblico non capisce le sue battute, lo trova vecchio, vuole vedere sole le ballerine ed egli, quindi, è costretto a tornare tra le quinte e a dovere anche subire le umiliazioni che gli infligge il direttore.

Fellini, però, anche qui chiude con una speranza: «Verrò a prenderti anche domani sera per portarti laggiù nel bosco. E sognerai ancora come questa notte, mentre le stelle ti canteranno la ninna nanna. Sognerai ancora una fiaba. Bellissima, colorata: ²¹⁰ la fiaba che più ti piace».

4.5. La fiaba che più ti piace

Dal 18 dicembre 1940 fino al 26 luglio 1941 vennero pubblicati 24 pezzi di questa nuova rubrica; il tema è quello onirico, che è una costante nella vita felliniana dalla giovinezza, fino agli incubi che compaiono, risolti da un

²¹⁰ “*La fiaba che più ti piace*” è anche il nome di una rubrica felliniana pubblicata sul «Marc’Aurelio» dal dicembre 1940.

terapista junghiano negli spot televisivi interpretati da Paolo Villaggio per Banca di Roma.

Il tono è sempre molto confidenziale, come in *Ma tu mi stai a sentire?*, l'*incipit* consiste in un fonosimbolismo, pssst, scelta che rimanda al linguaggio parlato e a una scrittura che presenta una caratteristica uditiva, oltre a quella visiva e che si può considerare, dunque, multisensoriale, espediente che richiede al lettore accanto alla partecipazione logica, quella intuitiva; come osserva Tassone²¹¹ siamo davanti ad un procedimento a tre movimenti: realtà, rifugio nel sogno e brusco ritorno al presente che si ritrova anche in alcune sue pellicole come nel caso del capocomico di *Luci del Varietà* o in *Cabiria* dopo la delusione per l'incontro con il divo.

Una fatina con la bacchetta magica su uno sfondo stellato fa da frontespizio, forse a ricordare la Fata dai Capelli Turchini dell'amato *Pinocchio*.

I soggetti a cui si riferisce sono i più diversi: dal madonnaro che disegna per strada e che sogna, arrivato in Paradiso, di avere la fila dei santi che gli chiedono di posare per un ritratto, all'anziano facchino che immagina l'arrivo di una bellissima maliarda senza bagagli che gli chieda di portarla tra le braccia al treno. Ritorna anche in questa rubrica la figura della mondana «con le ciglia a ragnatela»; la donna fantastica su una vita

²¹¹ Tassone, *Fellini 23½*, cit. p. 67.

diversa: torna con la fantasia a quando era ancora una bambina, all'amata figura paterna, vagheggia l'incontro fatidico con il principe azzurro e la sua promessa di amore eterno. La consolazione però trovata nel mondo onirico è destinata a svanire, il ritorno alla realtà nei racconti avviene, utilizzando spesso come espediente retorico il rombo del tuono. Viene riportato l'*incipit* che sarà uguale, cambiando solo la categoria di cui fa parte l'interlocutore, l'induzione al sogno e il crudo risveglio:²¹²

Psst, mondana dalle ciglia a ragnatela, vieni qui, ascolta. Vedi quante stelle brillano in cielo? Senti che cosa sussurra il vento della notte? Non aver paura, non voglio farti del male, sgridarti. Mondana, mondana dalle ciglia a ragnatela, ascolta: voglio aiutarti, [...] Chiudi gli occhi, mondana e sogna. Sogna serena mondi di vetro colorati e lontani... Musica, onde di musica, voci di musica...- Finalmente! Che cosa credi? Che io mi metta ad aspettare donne del tuo tipo? Se tardavi ancora un po' me ne andavo! -. Povera mondana il tuo sogno è finito. Ti ho riportato io da questo vecchio bavoso. senti?- Si è arrabbiato?- Avanti sbrigati... è lontana questa camera?- Tra poco salirai col cuore che batte forte forte scale buie e polverose ed egli ti toccherà i fianchi ansimando. [...] Ma tu taci, sopporta. Verrò a prenderti anche domani sera, per portarti laggiù nel bosco. E sognerai ancora come questa notte, mentre le stelle ti canteranno la ninna nanna. Sognerai ancora una fiaba. Una fiaba bellissima, colorata: la fiaba che più ti piace».

Un altro personaggio molto riuscito è quello protagonista del brano del 3 maggio 1941: il violinista del cinema di periferia che sogna di suonare in

²¹² Fellini, F, *La fiaba che più ti piace*, in «Marc'Aurelio» del 8-1-1941, Anno XI, num. 3, cit. pag. 3.

un grande castello; in esso, come osserva Tassone²¹³ troviamo la prefigurazione di una situazione che verrà ripresa nella pellicola *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), si cita il brano:²¹⁴

Psst...violinista del cinema di periferia, vieni qui, ascolta. Vedi quante stelle brillano in cielo? Senti che cosa sussurra il vento? Non aver paura, non voglio sgridarti, non voglio farti del male. Violinista, violinista vecchio e stanco, voglio aiutarti! [...]Dalla prima fila di poltrone il pubblico ti guarda e ti getta vicino alle scarpe mozziconi accesi...[...]Entrando, la maschera senza divisa, dal sorriso pieno di denti guasti, ha tossito con voce roca: - Forza Paganini...Gli altri sono già arrivati... Ed ha riso, come sempre per i tuoi capelli un po' lunghi e per la tua giacca stretta e piena di luci...[...]Il comico volgare e sudato ti guarda la testa e strizza l'occhio al pubblico: - È un pezzo che non ci tagliamo i capelli vero?-. Risate rauche e voci che ti insultano dall'ombra della sala. [...]Chiudi gli occhi e sogna. Sogna sereno mondi di vetro colorati e lontani...[...]Castelli rossastri per gli ultimi raggi del sole, su collinette verdi e morbide come piume, stradine bianche che salgono con mille curve verso ponti d'argento... [...] - Guarda, quei castelli sono fatti come organi giganteschi, e quegli alberi hanno forma di note musicali[...]Poi un tuono orribile e agghiacciante che rotola, rotola, rotola...Povero violinista il tuo sogno è finito. Ti ho riportato io in questo cinema di periferia... Il padrone ti ha già gridato ed i colleghi attendono il segnale di inizio. [...]Ma tu taci, sopporta. Verrò a prenderti anche domani sera per portarti laggiù nel bosco. E sognerai ancora come questa notte mentre le stelle ti canteranno la ninna nanna... Sognerai una fiaba bellissima, colorata: la fiaba che più ti piace. Federico

4. 6. *Gli studi comportamentali.*

²¹³ Tassone, *Fellini 23½*, cit. p.67. Lo studioso ravvisa una somiglianza tra il sogno del violinista del cinema di periferia che sogna di esibirsi in un meraviglioso castello e la scena del *Casanova di Fellini* (1976), in cui è presente la sequenza concertistica nel Palazzo di Württemberg.

²¹⁴ Fellini, F, *La fiaba che più ti piace*, in «Marc'Aurelio» del 3-5-1941, Anno XI, num. 36, cit. p. 3.

Il periodo compreso tra il 1940 ed il primo trimestre del 1942 fu quello in cui la creatività felliniana esplose sulle pagine del periodico, come si è già riscontrato la scrittura e le tematiche si erano evolute, permaneva la scelta di un periodare lineare, semplice, portato ad uno stile colloquiale col pubblico, accompagnata ora anche alla consapevolezza del successo proveniente da altri spazi medialti come la radio e il cinema, la volontà di riflettere sulla realtà e su se stessi, facendo della satira, proprio con il desiderio di porsi nel solco di quella oraziana latina del *castigat mores ridendo*. Fellini si è ambientato a Roma²¹⁵, ha iniziato a conoscerla, a viverla appieno, a osservarla trasfigurata nelle vignette di Attalo, si è trattato di un vero e proprio *imprinting* con la città che poi venne ripreso nelle pellicole di grande successo come *La dolce Vita* (1960), *Roma* (1972) e in *Intervista* (1987), la capitale alla quale, come osserva Minuz²¹⁶ il regista dedicò una trilogia, città che è «archetipo occidentale e palcoscenico del carattere nazionale».

Si assiste, quindi, *in nuce*, nella sua produzione narrativa per il «Marc'Aurelio», a quella stessa tripartizione tematica che la critica cinematografica ha ravvisato nei decenni successivi nella sua produzione

²¹⁵Sul rapporto tra Fellini e Roma si rimanda al testo di Minuz, *Fellini, Roma*, Roma. La trilogia a cui fa riferimento lo studioso è composta dalle pellicole: *La dolce vita* (1960), *Fellini Satyricon* (1969) e *Roma* (1972).

²¹⁶ *Ibidem*

filmica: quella realistico satirica, quella magico favolistica ed, infine, non meno importante, quella della memoria.

La rubrica *Al caffè* è composta da 10 pezzi, pubblicati dal 18-05-1940 al 27-07-1940, due mesi in cui l'autore si pose come osservatore di situazioni, all'interno di un luogo pubblico tipicamente italiano; il tono in questi racconti si fa crepuscolare, la narrazione è già cinematografica, dettagliata, con l'uso di quel suo personale linguaggio in cui la componente intuitiva del lettore oramai ha sempre più una posizione predominante.

Ha scelto un ambiente in cui è possibile incontrare un'umanità variegata, che viene resa vivida, già nel primo contributo, ambientato la domenica, in un caffè del centro, dove un barista veneto e stanco deve servire i clienti con celerità e premura anche quando questi usano un tono severo e pieno di rimproveri ingiustificati.²¹⁷

Mi siedo piano piano in un angolo. Il cameriere ha una faccia stanca e una macchia scura sulla giacca. [...]Ed entra un signore serissimo. Uno di quei signori nati col riporto e con gli occhiali. Pieni di numeri e di ministeri. [...] - Cameriere!- . La sua voce è severa, piena di rimproveri. Da ragazzo faceva la spia al maestro e segnava sulla lavagna i nomi dei cattivi. - Un caffè! Nero! Stretto!Poi apre il giornale. [...]Il cameriere si china. - Eccosioreservito!

Poi prima di andarsene prende il cestino delle paste e lo depone sul tavolo. Il signore serissimo impallidisce. Mi guarda con la coda dell'occhio.[...] Osserva a lungo il vassoio, poi allunga il braccio prendendo una pasta. La

²¹⁷ Fellini, F, *Al caffè*, in «Marc'Aurelio» del 18-5-1940, Anno X, num. cit. pag. 4.

più grossa. [...] Riesce a portare la pasta fino a sette centimetri dalla bocca con molta serietà. È sempre capodivisione al Catasto. [...] Dai sette centimetri in poi non ragiona più. [...] E mangia, con le guance arrossate, le vene del collo gonfie, mille goccioline di piacere sulla fronte. Mangia con ogni parte del corpo... Mangia la cannella gialla, la crema bianca, il pan di spagna, il rosolio [...] È finita la pasta non c'è più ... [...] Poi si ricompone. Il busto si erige nuovamente, la cravatta torna a posto, il palmo della mano liscia i capelli. [...] Paga, si alza ed esce piano piano. Serissimo. pieno di numeri, di ministeri...[...] Oggi è domenica, domani in ufficio guarderà severamente il cavalier Rossi e gli dirà tante cattive parole. Poi sgriderà anche l'usciera perché gli manca un bottone. E a casa prenderà a schiaffi il ragazzino più piccolo perché ha messo un dito nella marmellata...

Federico

L'umanità variopinta viene presentata come in una carrellata cinematografica:²¹⁸

La cassiera è giovane e forse ha i seni di neve. Le hanno detto che assomiglia a Bette Davis ed ora nello specchio vicino allarga gli occhi e cerca di dare alla bocca una piega amara. [...] Un signore grasso e sudato parla di mozzarelle con un uomo vestito di nero. Un vecchio calvo si legge le unghie. [...] Una mondana coi seni trasparenti succhia un gelato di fragola. La sua bocca è enorme, tutta di carne e sangue. Forse ha lavorato nei Circhi equestri. Essa apriva la bocca ed un bravo domatore vi introduceva coraggiosamente la testa.[...] Un ragazzino piccolissimo offre il tamarindo alle ginocchia e la mamma severa lo prende a schiaffi.[...].

In questo contributo, Fellini tornava al suo primo amore quando nella propria adolescenza disegnava caricature per invogliare gli spettatori alla visione dei film proposti dal Cinema Fulgor di Rimini. La giovane

²¹⁸ Fellini, F, *Al caffè*, in «Marc'Aurelio» del 27-7-1940, Anno X, num. 60, cit. pag. 2.

cameriera del racconto appena proposto, con l'atteggiamento da *star* americana, è infatti colta come in uno schizzo caricaturale con le due caratteristiche che resero famosa Bette Davis: lo sguardo indagatore e inquieto e i lati della bocca lievemente all'ingiù, che le avevano conferito un'espressione austera e amara.

Nei 18 componimenti, pubblicati tra il 17-08-1940 e il 16-11-1940, che compongono il *corpus* della rubrica *Luci della città*, così chiamata in onore della pellicola di Charlie Chaplin, Fellini continuò la propria osservazione su Roma ed i propri abitanti, prendendo spunto dai luoghi di ritrovo come ristoranti, parchi con le panchine o alberghi diurni.

La sua scrittura anche in questo caso, potremmo definirla “multisensoriale” perché in grado di suggerire al contempo immagini, suoni, profumi; Fellini evidenziava sagacemente le caratteristiche peculiari dei suoi oggetti di analisi, così, ad esempio, dei ristoratori colse la capacità imprenditoriale di essere veloci nel far di conto:²¹⁹

Danno il pane, molto più utile degli schiaffi, dei fiori, delle ricottine. Che bravi! E poi fanno somme lunghissime in pochi secondi:- Quant'è? - Ed essi subito:- Vino 1,20, Bistecca 3,10, insalata, spaghetti, risottino tac, tac, tac...21, 70! In un minuto tutto è fatto.

La nota olfattiva ci giunge in questo altro racconto, in cui l'autore descrive un albergo diurno, dove gli odori e il tepore riescono a fargli dimenticare i

²¹⁹ Fellini, F, *Luci della città*, *Al ristorante* in «Marc'Aurelio» del 17-8-1940, Anno X, num. 66, cit. pag. 4.

tempi difficili della guerra, il rombo dei cannoni e il freddo della stagione invernale:²²⁰

C'è una luce improvvisa sulla strada ed un forte profumo di sudore lavato. [...]. Un profumo pieno di braccia grasse e bianche, di seni gonfi di sapone, di ginocchia ad isola che fumano lentamente. Scendo felice nell' Albergo diurno. C'è un calduccio di casa che ricorda la nonna e il Natale. Tutto pulito, tutto lucido, tutto mamma.... ».

Il parco ed in particolare le panchine sono un altro *topos* felliniano che abbiamo trovato, già nelle prime vignette nerbiniane ed anche alla radio:²²¹

Un soldato passeggia lentamente su e giù accanto ad una panchina dei giardini pubblici ed una donna di servizio coi seni gialli grandissimi e la borsetta sul grembo finge di guardare attentamente un albero alto e storto. Più lontano due bambini piccini piccini urlano strappando di mano un pezzo di corda[...]In una panchina accanto due fidanzatini giovani giovani si guardano negli occhi e non parlano. Ma sono occhi che dicono mille cose carine e profumate.

Nella rubrica *Dimmi Povero uomo come rimani?* Fellini, invece, si fece portavoce di situazioni che potevano generare degli imbarazzi; si tratta di pensieri sciolti, riconoscibili graficamente dai tre asterischi che li dividono; si entra così, tramite la scrittura, nella quotidianità di un ventenne di provincia, che non era ancora avvezzo alla vita capitolina. La serie copriva un arco diacronico molto lungo, la prima pubblicazione ha avuto luogo,

²²⁰ Fellini, F, *Luci della città, Albergo diurno* in «Marc'Aurelio» del 18-9-1940, Anno X, num. 75, cit. pag. 5.

²²¹ Fellini, F, *Luci della città, Teatro dei burattini*, in «Marc'Aurelio» del 16-11-1940, Anno X, num. 92, cit. pag. 4.

infatti, sul numero del 25 dicembre 1940 ed è terminata, quasi un anno dopo, il 13-12-1941, con un totale di 67 pezzi. (controllare che l'interlinea sia la stessa in tutta la tesi, , fino a qui è 1,5 dopo è 2 ...

La struttura sintattica risulta sempre aperta dalla particella temporale Quando e si conclude con la domanda retorica Dimmi povero Uomo come Rimani, da cui derivava il nome alla rubrica.

Le situazioni erano realistiche ed il sorriso non nasceva forzato, come poteva accadere con le prime rubriche scritte per il giornale romano, quando la scrittura era ancora un po' acerba e la voglia di stupire con trovate talvolta stravaganti era più forte della volontà di mettersi a nudo in situazioni comuni a molti; si è scelto, quindi di riportare due stralci, che si ritiene significativi, l'uno perché ambientato in una sala cinematografica e l'altro in una realtà familiare.

Fellini ha iniziato a svelare il proprio mondo, le proprie timidezze, la difficoltà di aver dovuto vincere anche i dubbi familiari su una propria carriera in un mondo del lavoro e con un modo di lavorare nuovo, con i media; è da evidenziare, inoltre, come, nella seconda parte della parabola fascista, soprattutto dopo il 1935, il cinema sia venuto ad avere un ruolo chiave in campo propagandistico, con la conseguente acquisizione di importanza della sala cinematografica, come luogo di fruizione ed incontro. In questo si punta l'attenzione su un aspetto che poi, nel decennio

successivo, si ritroverà nella cinematografia felliniana, ovvero la sala come luogo di primo approccio seduttivo, come avverrà, ad esempio, nella pellicola *I Vitelloni* (F. Fellini, 1953) in cui il personaggio Fausto, da poco ammogliato, giocherà il ruolo del *playboy* senza remora alcuna, approfittando proprio del buio e della vicinanza fisica che si veniva a creare con la seducente vicina di posto.

Fellini sul «Marc'Aurelio» del 12-4-1941 si esprimeva così:²²²

«...quando al cinematografo o al teatro, tirando fuori il pacchetto delle sigarette e vedendo che accanto c'è seduta una signora e signorina carina e profumata, per purissimo spirito di cavalleria perché nessun brutto pensiero in quel momento ti attraversa la mente, e sei caro, gentile e candido, le chiedi - Signora, vi dà fastidio il fumo? - ti accorgi che questa pensando che tu voglia in qualche modo iniziare un discorso e conoscerla, seguita a fissare, severa e regale, il palcoscenico e non risponde affatto? [...]

Dimmi, dimmi, povero uomo come ti senti?

Il secondo stralcio, che si propone, invece fu pubblicato il 23-8-1941; è possibile ipotizzare, dato l'argomento, che lo spunto di questo breve pezzo possa essere legato ad un ritorno, forse solo di qualche giorno a Rimini durante il periodo estivo:²²³

... quando, essendo tu collaboratore di un giornale umoristico a grande tiratura da circa tre anni, e credendo modestissimamente che ormai la tua professione sia nota, se non ad altri almeno agli amici e ai parenti, a volte

²²² Fellini, F, *Dimmi povero uomo come rimani*, in «Marc'Aurelio» del 12-4-1941, Anno XI, num. cit. pag. 3.

²²³ Fellini, F, *Dimmi povero uomo come rimani* in «Marc'Aurelio» del 23-08-1941, Anno XI, num. cit. pag. 3.

incontri quelle certe persone che conoscono te e la tua famiglia da molto tempo e odi che esse, dopo essersi informate sulla tua salute, su quella di tuo papà, della mamma, ad un certo punto, guardandoti con aria paterna ti chiedono: - Beh? E tu che fai? Ti sei impiegato? Hai messo la testa a posto? [...]

Dimmi, dimmi povero uomo come rimani?

Però che vigliacchino sei era una rubrica che occupava una sola colonna di impaginazione, posta solitamente nella stessa pagina della precedente; in essa il tono si faceva meno bonario, vista la volontà di evidenziare la piccolezza di certe azioni della quotidianità.

Fellini iniziò qui, quella che sarà una sua caratteristica di sceneggiatore prima, di regista poi, a ritrarre tipi umani; è da qui che, come evidenzia Tassone:²²⁴

Ci offre una vera e propria galleria di “tipi” attentamente osservati e schizzati; non meraviglia che i personaggi dei suoi futuri film ci restino nella memoria proprio per questa capacità, acquisita dal giovane giornalista-caricaturista” di saper creare dei tipi umani in carne ed ossa, che hanno persino un odore.

La rubrica ebbe, a differenza della precedente, vita molto più breve, composta di soli 10 contributi che coprono il segmento diacronico compreso tra l'8-3-1941 e il 12-07-1941.

²²⁴ Tassone, *Fellini 23 ½*, cit. pp. 58-59.

Nei brani viene messo in luce il conformismo umano, o forse in maniera più precisa, proprio come titola la rubrica una certa vigliaccheria insita nell'uomo e pronta ad emergere anche nei momenti in cui non è richiesta una particolare audacia, durante il tempo dello svago, come nel brano che si riporta del 11 giugno 1941:²²⁵

«Prima di andare a vedere quel film tanto osannato, tu, omettino qualunque, hai letto le critiche sul giornale: “Da molto tempo non vedevamo un film simile. Equilibrio perfetto tra i due tempi...Drammaticità espressiva del volto della grande attrice... Una sceneggiatura impeccabile, dialoghi perfetti...”. Hai letto tutto questo e sei andato a vedere il film. Mugolavi, fremevi, ti sforzavi di capire dove fosse “la drammaticità espressiva”... Che porcheria, hai detto, che schifo. E pensando a te stesso ti sei reputato un ribelle, un coraggioso, un uomo che ha l'ardire e la consapevolezza delle proprie opinioni. Però, uscito dal cinema, hai incontrato un amico. Be', ti ha chiesto, è bello? Tu hai avuto un gesto magnifico e ampio. “Da molto tempo, hai risposto, non vediamo un film simile. Una sceneggiatura impeccabile, dialoghi perfetti, un filmone!”. E hai seguitato a parlare del film entusiasmandoti e ripetendo per filo e per segno, facendole tue, certe critiche lette sui giornali.».

4.7. L'adolescenza riminese nella rubrica Secondo Liceo

Fellini tornò con la scrittura al periodo dell'adolescenza riminese qui sulle pagine del «Marc'Aurelio» per la prima volta, per poi riprendere la rubrica, come evidenzia Françoise Pieri,²²⁶ conclusa l'esperienza con il foglio satirico romano nel 1943, pochi anni più tardi, ancora mediante la

²²⁵ Fellini, F, *Però che vigliacchino sei*, in «Marc'Aurelio» del 11-6-1941, Anno XI, num. cit. pag. 2.

²²⁶ Pieri, F, *Federico Fellini, conteur et humoriste. 1939-1943*, Institut Jean Vigo, 2000.

scrittura sulla rivista «Travaso delle idee» e, a livello filmico, con la pluripremiata pellicola *Amarcord* (F. Fellini, 1973).

Fellini all'interno dei componimenti della rubrica, insieme all'amico Benzi, che ritroveremo come Titta in *Amarcord*, mantenne il proprio nome inalterato, rievocando l'atmosfera vissuta al ginnasio liceo Giulio Cesare di Rimini, durante l'anno scolastico 1936- 1937; Kezich informa che l'anno successivo, la prova di maturità venne svolta fuori Rimini, che venne superata, seppur rocambolescamente da Fellini, ma che ad essa rimase legata l'angosciosa notizia della morte di un compagno suicida.

Sono 46 i racconti, potremmo chiamarle” puntate”, che compongono questa rubrica, pubblicati tra il 7-12-1940 e il 04-10-1941.

Si tratta come di un romanzo tra le pagine della rivista, più che di una serie di racconti a se stanti. Il primo componimento, a differenza degli altri, ha un titolo *Compito in classe*, la testatina di accompagnamento rappresenta la coppia professore-allievo, raffigurando il primo, occhialuto e severo con il dito alzato ed il secondo, invece, intimorito, con un'espressione contrita negli occhi.

La rubrica aveva indubbiamente anche un carattere autobiografico, ma ciò non significava che i fatti in essa narrati aderissero in maniera precisa alla vita di Fellini, piuttosto venivano qui rievocate situazioni in cui i lettori potevano rispecchiarsi perché comuni a tutti gli scolari: il timore di

un'interrogazione, la fotografia di classe, il dover far firmare una brutta pagella, i pomeriggi e le serate a casa con gli amici a preparare una verifica orale. L'autore permetteva così di entrare nelle atmosfere della scuola e della famiglia di epoca fascista, coinvolgeva il lettore, lo faceva sentire partecipe dei sentimenti altalenanti di ogni adolescente dell'epoca; la scrittura, proprio come una sceneggiatura permetteva di entrare totalmente nella realtà del ginnasio-liceo Giulio Cesare di Rimini. Come osserva Tassone ²²⁷, queste pagine vibrano nel rendere in maniera impressionistica la stagione di vita di un gruppo di liceali, ma non possiedono ancora la visione «grandangolare» caratteristica della maturità felliniana che troviamo in *Amarcord*.

Nei 46 componimenti trovavano spazio altalenanti spazi di generosità e di cinismo, di tenerezze e di velleità; lo sguardo dell'autore era molto prossimo a quei tempi, l'epoca del liceo e quella di lavoro nella redazione del «Marc'Aurelio», infatti, erano molto ravvicinate, ma in essi si riconosce il ritratto spirituale di un'epoca. Già nel primo contributo, infatti, l'unico ad avere un titolo, *Compito in classe*, l'autore presentava, come in una carrellata cinematografica se stesso, i propri compagni di classe, il professore e il bidello; c'è D'Ambrosio, «che sta al liceo da otto anni e forse uno di questi giorni il preside gli assegnerà una piccola pensione», c'è

²²⁷ Tassone, *Fellini 23 e ½*, cit. p. 67.

Dolci, il primo della classe che si compiace della propria bravura e che finge di non udire le voci dei compagni durante la prova per non fornire i suggerimenti e che, malgrado abbia la media dell'otto, deve pagare comunque le tasse perché il padre è proprietario di due case, circostanza che Benzi, che sarà l'amico di una vita di Fellini, con quel pragmatismo che farà di lui un grande avvocato, gli butta in faccia: «Cretino, perché sgobbi? Tanto i soldi li dovrai tirare fuori lo stesso.».

Fellini era in classe, ma la sua mente era impegnata in altri pensieri, fuori pioveva, il caffè con quel tempo era sicuramente pieno di gente e pensando ciò si alzava e si avvicinava alla cattedra:²²⁸

Professore - dice- non mi sento bene... Mi fa male tutto qui- e resiste all'occhiata scettica dell'altro. - Volete uscire? Benzi gli fa un saluto con la mano. Dolci scuote il capo sprezzante, le donne lo guardano con invidia. Ecco, ora Fellini è fuori, saltella per il corridoio. Al gabinetto guarda immensamente felice [...]Come si sta bene in giro per i corridoi. Rientrerà più tardi per prendersi i libri ed andarsene a casa. Si sente buono, tanto buono e per rendere felice il bidello lo invita a raccontargli ancora una volta quella storia di guerra. - Raccontate Luigi... Voi eravate sul Piave, ed una notte....

La forza di queste pagine stava nel realismo vissuto, non c'era spazio in questa rubrica per il mondo onirico meraviglioso o per la satira cruda, in esse predominava, il vissuto con la sua carica di autenticità ed umorismo.

²²⁸ Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio», anno X, num, 98, del 7-12-1940, cit. pag.4.

I professori sono ritratti come in schizzi preparatori cinematografici, mettendo in luce i loro aspetti caratteriali e fisici precipui, non è presente però in questa rubrica l'ironia feroce che caratterizza le loro raffigurazioni in *Roma* e in *Amarcord*. Lo sguardo felliniano restava infatti, bonario mentre raccontava del professore di filosofia fumoso e un po' indolente, che era solito lasciare agli allievi una decina di minuti di libertà prima della fine della lezione per potersi leggere in serenità il giornale, della professoressa che non voleva invecchiare, del professore di fisica che non osava in laboratorio mettere in pratica alcun esperimento per il timore di sbagliare, ed infine del preside, simbolo dell'autorità che veniva a leggere la pagella in classe.

Si riporta per esteso proprio questo episodio:²²⁹

«Questa mattina ci sono soltanto due ore di lezione. Alle dieci verrà il preside a leggere le medie trimestrali calmo e severo. [...] Si attende qualche cosa cercando di non pensare. Le donne rimaste al posto ascoltano Dominici: *...ci sono tre anni di magistero e poi si passa...* – Anche Fellini è rimasto nel banco e cerca di ricordare l'ultimo voto in matematica. – *Ti senti male Fellini?* – Fellini scuote il capo tristemente. – *No, Titta... Perché?* – Benzi siede sul banco vicino. – *Hai una faccia... Hai paura delle medie?* – [...] – *Nooo...* – *Stai pensando a Bianchina?* – Fellini non stava affatto pensando a Bianchina. Pensava proprio alle medie. Sorride. – *Sì... L'hai vista col cappottino nuovo? Le sta benissimo...* – Tre colpi alla porta. – *A posto ragazzi... Presto!* – Entra il preside con un foglio in mano. Un silenzio enorme scende sui banchi. – *In pie-di!* – Il professore scende dalla cattedra. –

²²⁹ Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio», del 4-1-1941, Anno XI, num. 2, cit. pag. 4.

Seduti...– Brocchi si toglie gli occhiali ansimando. Fellini è pallidissimo, D'Ambrosio si mette una mano sul cuore e ne ascolta i battiti. Le donne tremano con le braccia incrociate. ...*Sono dolente nel dover constatare ancora una volta che questa classe, tranne le solite eccezioni, non risponde in pieno alle esigenze che la scuola richiede...* – Il professore con le mani dietro la schiena guarda serissimo gli scolari. Fellini incontra il suo sguardo e gli strizza un occhio. Il professore di cultura militare durante la prima ora aveva detto qualche cosa sui voti ma non si ricordava, non si ricordava...*sacrifici dei genitori!* – Il preside tossisce e raccoglie il foglio. – *Albani Pietro. Italiano sette, latino sette e sei, greco sei e sei...*– Albani piccolo, sorridente, ascolta prendendo nota dei voti. – *Barilari Fulvio, italiano cinque, latino quattro e quattro...*

– Barilari ha una smorfia ironica sul viso. Non prende nota dei voti e con le dita tamburella sul banco. Fellini si muove per farsi notare e fargli coraggio. Il professore scuote la testa lentamente. – *Dolci Luigi... Italiano otto, latino otto, greco otto...* – Dolci approva con un breve sorriso. Sapeva già dei voti... – *storia sette...* – Dolci alza le sopracciglia sorpreso ed il preside aggiunge: ...*ho dovuto togliervi un voto perché ho saputo che vi siete comportato male con il professore di educazione fisica!* – *Fellini Federico...* – Una pausa. Tutta la classe trattiene il respiro. – *Condotta sei!* – Il preside guarda Fellini serissimo e tetro. – *Italiano sette e tre!* – Fellini assume un contegno antipatico. – *Come?* – Qualcuno ride. – *Tre. Latino quattro e quattro, greco quattro e due!*– Le donne si voltano pallidissime. – *Gli altri voti sono tutti cinque, tranne in matematica che avete quattro!* – Fellini si siede lentamente. Sorride e vedendo Benzi gli strizza un occhio. Poi china la testa di colpo e sente un nodo in gola. Il preside legge altri nomi, fa un breve discorsetto e termina augurando buone feste agli alunni e alle famiglie. Saluta ed esce cercando di camminare svelto. La porta si richiude alle sue spalle piano piano... – *È andata abbastanza bene, no?*– È Dolci che parla raccogliendo la borsa e rileggendo i voti alle donne che lo guardano ammirate. Il professore chiude il registro ed invita i ragazzi ad uscire uno alla volta senza far chiasso... Ora parlano tutti. – *Ciao, auguri!*

Salutami tua mamma! – Anche Benzi trasportato da un grande senso di euforia dimentica l'amico. – *Forza, andiamo a fare le pallate?* – Salutano il professore, gli fanno tanti auguri...Raccogliendo i libri, solo solo, triste triste Fellini pensa ad un proverbio che dice: “primo nella vita, ultimo nella scuola...”e lo interpreta nel modo più conveniente. Fuori ha ripreso a nevicare...»

Il lettore viene colpito dall'immediatezza dei racconti, un connubio di bravate e sentimenti, la vita di un adolescente che, alla fine del trimestre, doveva poi fare i conti con le figure parentali, un padre un po' burbero, venditore di prodotti caseari e una madre più accondiscendente; Fellini nella rubrica raffigura l'ambiente familiare in due racconti, il primo, legato alla decisione del preside di una sua sospensione dalla scuola a causa di un disegno ritenuto sconcio, il secondo, riguardante la firma di una pagella dai risultati piuttosto modesti.

Il primo racconto, che è stato pubblicato il 21 dicembre 1940, porta a riflettere sul rapporto padre-figlio.²³⁰

Sei pronto? – chiede il padre che già s'è messo il cappotto e passeggia su e giù per la cucina. – *I libri dove sono?* – Fellini cerca con gli occhi il calzante. – *Momentino...Devo ancora prendere il latte!* – Dalla finestra si scorge un cielo livido, una nebbiolina sottile sottile appanna i vetri. La cucina è fredda e semibuia, la donna di servizio è già uscita per la spesa. – *Poverino, prendi pure il latte!* – Il padre lo fissa severo – *Delinquente!* – Fellini non risponde, non ha trovato il calzante e spinge forte col piede per far entrare la scarpa. [...] – *I libri dove sono?* – ripete il padre. – *Li hai preparati?* – Fellini annuisce in silenzio, poi accende il gas e versa il latte in un pentolino. Sono

²³⁰ Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio», anno X, num. 102, del 21-12-1940, cit. pag. 3.

le otto e dieci, il padre alle nove deve partire per Forlì. – *Sbrigati!* – La fiamma del gas è azzurra e verde, Fellini trema di freddo e pensa al viso del preside. – *Sono stato costretto a sospendere il ragazzo signor Fellini. Mi spiace avervi dovuto disturbare, ma è necessario che voi sappiate...* – Dalla cappa del camino scende il vento e la fiamma si agita scomposta. In fondo che aveva fatto Fellini? Aveva disegnato una donna nuda sull’Atlante storico della Quartara. Che sciocca quella ragazza! Si era messa anche a piangere! Per vedere una donna nuda! Fellini scuote il capo sentendosi tanto superiore a tutti... Mille bollicine bianche si gonfiano e scoppiano nel pentolino. Era stato sospeso per tre giorni! La mamma aveva supplicato papà di non picchiarlo. Anche la donna di servizio si era messa in mezzo, e aveva detto: – *Signor Fellini si calmi. Vedrà che non lo farà più! Vero che non lo farete più signorino?* – E Fellini figlio aveva detto di sì. Urla sempre papà, perché torna molto stanco dal lavoro, ed i clienti sono grassi e sudati e non vogliono mai comperare mozzarelle. Quando urla gli si gonfiano le vene... Ecco, così, come in questo momento: – *Non vedi che il latte va fuori, delinquente? Dove stai con la testa?* – Fellini chiude la chiavetta del gas, versa il latte in una tazza. Il preside ha la cravatta nera con la spilla. Chissà se parlerà col padre in presenza sua? Il latte scotta, ma Fellini lo beve ugualmente perché il padre lo guarda fisso. Poi corre a prendere i libri. Si veste sentendosi sempre osservato. – *Non vai a salutare la mamma?* – Fellini apre piano piano la porta della camera da letto. Che buio morbido! Che calore! La mamma dorme sempre fino alle dieci... Lui invece deve alzarsi presto e fuori è freddo e c’è la nebbia. Cerca l’interruttore a tastoni:– *Mamma...* – La mamma è sveglia da molto tempo. Ascoltava nel buio i rumori e le parole della cucina. – *Mamma io vado. Arrivederci!* – La mamma bisbiglia in silenzio: – *Ssss, fa piano. Maddalenuccia dorme... Mi raccomando Federico, fa il bravo ragazzo. Non fare arrabbiare papà, poveretto. È tanto buono...* – Fellini ha voglia di piangere. Che stupido! – *Si mamma, ciao...* – Esce di corsa smorzando la luce perché teme di avere gli occhi lucidi. Nel corridoio papà aspetta.– *Andiamo?* – Scendono le scale in silenzio, ora di sopra, in casa, tutto è buio. Il corridoio, la cucina... La

mamma avrà pianto un pochino e non potrà addormentarsi. Maddalena, la sorellina, starà sognando chissà quali belle fiabe... C'è la nebbia, è freddo. Papà cammina in silenzio. Non lo guarda. – *Ho disegnato solo una donna nuda* – pensa Fellini– *perché tutto il mondo mi è contro?* – [...] Il padre non parla, cammina un po' stanco, un po' vecchio.

Viaggia tutto il giorno povero papà! I treni d'inverno sono freddi freddi. E c'è della gente che vuole tenere il finestrino aperto. Passa un compagno: – *Addio Fellini!* – Fellini sorride tristemente, e l'altro accelera il passo per dare la notizia ai colleghi – *C'è Fellini col padre!* – Che calore nella stanza della mamma! Papà ha le tempie quasi bianche e lavora ancora. Lavora sempre... A volte i clienti dicono: – *No, non ci occorre niente!* – e papà deve salutare ed uscire dal negozio. Fellini sente un nodo in gola. China la testa e si morde le labbra. – *Papà ti chiedo scusa, ma mi sembrava che non ci fosse niente di male... Non sei mica triste vero papà?* – L'altro non risponde. Però Fellini ha visto una ruga, vicino all'occhio. Conosce gli effetti di quella ruga! – *Non sei mica triste vero papà?* – Ed il padre allora cammina più piano. – *Ma no Federico, vedi, soltanto vorrei che tu fossi più a posto* – Il cuore gli salta in petto. Ha vinto! – *Ma per disegnare una donna nuda; che male c'è?* – Papà sorride a poco a poco. – *Ma a scuola non si può!* – Tace un pochino, poi ride voltandosi dall'altra parte. Bravo papà! Viva papà! – *E adesso che cosa mi dirà il preside?* – Fellini salta contento:– *Niente, niente... vedrai è buono anche lui! Ha la spilla sulla cravatta come te!* – Perché a questo punto non esce il sole? Fellini si sente tanto felice. La mamma non piangerà più, si sarà addormentata. Maddalena chiamerà per nome un folletto tutto rosso... Passano altri colleghi: – *Addio Fellini!* *Buongiorno signor Fellini!* – Salutano tutti e due, padre e figlio, togliendosi il cappello. Poi ad un certo punto Fellini figlio si mette a fischiare e Fellini padre, dopo averlo guardato severamente, lo imita facendo il controcanto.»

Fellini comprendeva le fatiche del padre, ma una certa indolenza a scuola rimase una sua cifra distintiva nel percorso scolastico e, di conseguenza,

l'arrivo della pagella veniva vissuta con apprensione, soprattutto perché essa doveva essere restituita firmata ed era, quindi, molto più opportuno farne prendere visione alla madre Ida, più conciliante, che al padre.

Il brano venne pubblicato una prima volta sul «Marc'Aurelio» il 15 gennaio del 1941 e poi riproposto durante la collaborazione con il «Travaso»:²³¹

La mamma cuce vicino alla finestra e sorpresa alza la testa e guarda verso la porta. – *Sei tu Federico?* – Fellini entra lentamente e non sorride togliendosi il cappotto. – *Buonasera...* – Il cane piccolo e bianco scodinzola tremando scioccamente. – *Come mai così presto? C'è ancora molto tempo prima di cenare...* – Piove e i vetri della finestra sono pieni di serpentine tremanti. – *Non sapevo dove andare e così...* – Guarda il lampadario in alto. – *Accendiamo la luce, mamma?* – La donna strizza gli occhi ed inumidisce il filo con la saliva prima di passarlo nella cruna dell'ago. – *No... ci vedo ancora bene. Hai già fatto tutti i compiti?* – Fellini pensa affannosamente come cominciare... Tace, con un dito traccia tanti cerchietti sulla tela incerata del tavolino. – *Mamma io...* – La donna posa il lavoro sulle ginocchia. – *Che è successo? Ti hanno sospeso a scuola? Hai litigato con qualche compagno?* – Il cane siede calmo e severo in mezzo alla stanza... – *No... Non ho litigato...* – La donna attende impaziente. – *E allora?* – Fellini la guarda con un sorriso pietoso. – *La pagella...* Una pausa. Dalla cucina giunge un rumore di acqua che scorre, il cane tende l'orecchio e brontola sordamente. – *Ma parla, che hai fatto? Dov'è?* – Fellini spera vivamente di riuscire a commuoversi. – *Ma non è colpa mia sai? Il professore di matematica aveva promesso...* – La donna abbassa la testa con tristezza. – *Ah Federico Federico, non si fa così... Noi non siamo mica gente ricca! Facciamo dei sacrifici per farti studiare e tu...* – Guarda il figliolo pallida e

²³¹ F. Fellini, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio», anno XI, n. 5, del 15-1-1941, cit. pag. 4.

accorata.– *Fammela vedere... Dov'è?* – Fellini si alza piano piano, toglie di tasca un foglio verde. – *Eccola... Ma devi credermi mamma, non è colpa mia!* – Si allontana e volta le spalle alla madre fissando lo specchio senza vedersi. Ode il rumore dei fogli gualciti. Non vuol vedere il viso della mamma, non vuol parlare più... La voce della donna parte meravigliata e triste. – *Greco due?... O povero papà!* – La pioggia batte con forza contro i vetri, annotta, la stanza è quasi buia... Il cane non è che una macchia bianca molle e grassa vicino al sofà. Fellini attende col fiato atteso... Perché è così cattivo? Perché fa sempre piangere la mamma? Di nuovo la voce tremante e stupita. – *Anche in storia dell'arte? Povero papà...povero papà...* – Fellini si volta lentamente, la mamma non può vedergli gli occhi lucidi, non è che un'ombra scura accanto all'armadio... – *Ma allora Federico perché non dici che vuoi lavorare? Perché vuoi farci spendere altri soldi?[...]* – La donna si asciuga gli occhi scuotendo le spalle. – *Ma non pensi a papà? Non pensi al dolore che gli dai?* – Il cane abbaia a un rumore lontano... – *Anche questa mattina si è alzato alle sei, ed era andato a letto tardi ieri sera per scrivere la corrispondenza, per rispondere alle Ditte...* – Fellini pensa alle spalle un po' curve del padre, lo vede seduto in treno tra gente estranea e rozza che ride forte... *...e tutto questo per chi lo fa? Per me? Oh... io mi accontento di così poco. Potrebbe smettere di lavorare se fossimo soli... E godere in pace quei quattro soldi che ha messo da parte. E se lo merita sai... se lo merita! E allora per chi? Per te! Per farti una posizione, per darti in mano*

una laurea, per aprirti una strada... E tu, tu lo ricompensi in questo modo! Ah Federico, non si fa così... Non sei un buon figliolo! – Nell'ombra Fellini raccoglie con la lingua una lacrima salata. – *Studierò... Non lo farò più...* – la voce gli trema – *Non piangere mamma... Vedrai che anche io...* – La donna si soffia il naso scrollando la testa. – *Dici sempre così, dici sempre così...* – Fellini si muove sentendosi già meno triste. – *Ma questa volta ti giuro... Vedrai mamma, studierò...* – È quasi notte. La donna scuote ad intervalli le spalle. È più calma ora e Fellini sa che tra poco tutto sarà finito. – *È andata male per tutti questa volta... Anche Dolci ha avuto dei brutti*

voti... *Vuoi che ti porti a far vedere la sua pagella?* – La donna guarda oltre la finestra. – *Devi cambiar strada Federico... Non devi fare così...* – Fellini si sente quasi contento. È passata... Pensa che Bianchina gli vuole tanto bene, pensa all'amico Titta, al cinematografo... Tra poco accenderà la luce e insieme alla mamma guarderà il cane che dorme. – *Allora mi perdoni mamma?* – La donna seguita a guardare la notte. – *Non lo dirai a papà?* – Ecco, ora parla... – *No, gli darei un dispiacere troppo forte...* – Fellini si avvicina lentamente. – *E metterai tu la firma?* – La donna annuisce senza rispondere... Fellini le prende una mano e gliela stringe. – *Facciamo la pace? Mi dai un bacino?* – La donna ha un sorriso tristissimo. – *Sempre così, sempre così...* – Fellini la bacia sulla guancia. – *Anche tu, devi darmelo anche tu...* – La donna si fa pregare ancora un poco. – *No, va via, sei cattivo...* – Poi bacia il figliolo e si morde le labbra per non piangere. Brava la mamma! Viva la mamma! Ecco ora si può accendere la luce... Fellini corre all'interruttore. Si guardano con gli occhi rossi, commossi e contenti tutti e due. – *Guarda il cane come è buffo mamma!* – La donna sorride a poco a poco. – *Ecco mamma firma qui...* – poi Fellini prende il foglio verde e lo nasconde in una tasca. Bacia ancora la mamma e pensa che la vita è bella. – *Aiuto la Jole ad apparecchiare?* – Dieci minuti dopo Fellini canta ad alta voce e corre dalla cucina alla camera alla stanza da pranzo con le braccia piene di piatti e con la tovaglia sulla testa. La mamma ha ripreso a cucire piano piano...

Il lettore si trovava davanti ad una capacità evocativa di grande profondità, in ogni situazione i dettagli non risultavano orpelli, ma essenziali per cogliere un ambiente, per comprendere un personaggio, nella lettura si ha come l'impressione di stare osservando l'oggetto dei suoi pensieri da più angolature, più che leggere una rivista, essere all'interno di una sala cinematografica e guardare un film, in cui le donne formose hanno fianchi

come pagode, la fidanzatina dell'adolescenza Bianchina "sorride con due occhi rosa", la professoressa di inglese portava con sé "una borsa piena di errori e di segni rossi". Nella rubrica c'era spazio per la memoria, una memoria che è allo stesso tempo individuale e collettiva, in cui il sorriso non rubava spazio all'emozione vera: esemplare l'ultimo racconto che si è ritenuto di proporre, quello della fotografia annuale, pubblicato il 1 febbraio 1941 sul foglio satirico romano e solo un poco più allargato nella versione filmica di *Amarcord* all'intera classe scolastica.²³²

La porta si apre cigolando ed il bidello allunga la testa dentro l'aula. – *Professore, la classe può scendere...* – Fellini volge gli occhi al crocifisso e unisce le mani in segno di preghiera. I compagni ridono forte, anche il professore sorride alzandosi. – *Sarà per un'altra volta... Su, uscite uno per uno e allineatevi nel corridoio...* – Tutti si precipitano urlando verso la porta. Tutti si fermano di colpo e tacciono... Il preside con le mani sui fianchi fissa Fellini severamente. – *Sempre voi vero?* – Fellini si accoda con la testa bassa all'ultima terziglia. Era l'unico che non urlava. Quando accadono queste cose gli viene sempre una gran voglia di piangere. – *Avanti...* – La classe si dirige verso le scale. Le donne seguono infilandosi i guanti e parlando con la professoressa di scienze che si unisce spesso a loro forse per sentirsi più giovane e bella... Benzi cerca un pettine affannosamente. Rivalta si guarda il vestito e la cravatta. Nel cortile ci sono due file di panche. Il fotografo è un ometto grigio e gira continuamente attorno la macchina porgendo delle lastre ad un ragazzino col grembiule nero. – *Siamo pronti signor preside... un minuto!* – Fellini pensa che il preside non potrà mai punire quell'uomo... Il fotografo non ha nessuna paura del preside e può anche non salutarlo se vuole. Anche quel ragazzino non ha alcun timore del preside e incontrandolo per la strada può benissimo

²³² Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio», anno XI, n. 10, del 1-2-1941, cit. p. 4.

chiedergli un cerino. Il preside deve fermarsi a darglielo... Il ragazzino può anche non ringraziarlo. Fellini conclude che in fondo a questi pensieri ci deve essere una idea grande e profonda però non riesce a trovarla... Guarda i compagni che si siedono dandosi schiaffoni in faccia quando nessuno dei professori li osserva. – *Le signorine qui davanti... Insieme alla signora Marino...* – La professoressa cerca di apparire carina. – *Qui?* – Il preside le sorride affabilmente: – *Sì, signora...* – Il professore di filosofia si accarezza i capelli e accende una sigaretta. Il professore di matematica tiene il cappello in testa e ride senza ragione. È impacciato, capisce benissimo che è troppo facile per i ragazzi prenderlo in giro in situazioni e luoghi dove la cattedra non c'è più. Fellini infatti gli si avvicina piano piano: – *Professore, il cappello!* – L'uomo impallidisce e guarda lo scolaro con odio. – *La tesa può farvi ombra sul viso e...* – Benzi ascolta ridendo piano piano. Il professore si sente fissato da tutta la classe... Si toglie il cappello lentamente. È calvissimo e Fellini gode maligno. Ora il preside siede tra le signorine e fa posto ai professori... Il fotografo si avvicina e gli sposta la testa verso sinistra. Benzi ride e dice qualche cosa a voce abbastanza alta. Ma il preside non può voltarsi, il fotografo si arrabbierebbe... Nell'ultima fila Fellini abbraccia Benzi e resta fermo in una posa da cartolina platinata. Il professore di filosofia lo guarda accigliato. – *Non fate il buffone Fellini...* – Dolci prepara un sorriso da primo della classe. D'Ambrosio

alza un quaderno e apre la bocca... – *Tutti a posto?* – Fellini si guarda attorno con il cervello teso. Il preside è immobile, forse sorride... Il professore di filosofia tiene la sigaretta alzata, quello di matematica si è rimesso il cappello, la signora Marino ha accavallato le gambe... E i compagni? Anche loro posano tutti. Benzi gonfia il petto. Dovranno dire guardando la foto: – *Però è robusto!* – Rivalta assume un contegno da pensatore... E tacciono tutti. Professori e scolari. Fellini pensa che se provasse a mormorare qualche cosa urterebbe anche gli amici. In quel momento tutti sono piccini piccini e credono in quell'ometto grigio... Il cielo è azzurro. In alto le finestre polverose dei corridoi... Fellini sente freddo al cuore. È un attimo che fissa un mondo intero... Tra trenta anni

guardando quella fotografia potrà ricordare, capire... Posano tutti. Nessuno è sincero! Il bidello ha incrociato le braccia. Anche lui! E allora Fellini si volta verso la macchina nel momento dello scatto e fa una smorfia da pagliaccio. – *Fatto!*– Tutti si alzano rumorosamente e riprendono il contegno normale... Ha posato anche Fellini ma è difficile spiegarne il perché. Prova a dirlo a Benzi ma l'altro convinto di essere riuscito bene in fotografia è troppo contento per capire. Ritornano in classe. Fellini ripensa a cose che non capisce...Tra trent'anni! Un mondo intero! Conserverà per sempre quella fotografia! Due giorni dopo invece, mentre i compagni si affannano a mettere firme, Fellini vende la sua fotografia a Rivalta che ne è rimasto senza.».

Nelle pagine di *Secondo Liceo*, non mancava lo spazio per la commozone, che raggiunse il culmine nel racconto del funerale del bidello, pubblicato il 22-1-1941²³³, Fellini era rappresentante di classe e per questa ragione, delegato a recarsi nella chiesa di San Giuliano per assistere alle esequie, in un pomeriggio d'inverno triste e livido, Fellini era stato poi l'unico a seguire il carro fino al cimitero, Soave, il collega di terza liceo, infatti, si era limitato al solo atto di presenza alla cerimonia e poi era scappato al cinema, il preside aveva adempiuto al suo incarico, c'erano due corone di fiori: una degli insegnanti, una degli allievi. Non si era presentato, però, nessun insegnante alle esequie, non era venuta a dare l'ultimo saluto a Salvatore né l'insegnante di scienze, a cui il bidello regalava le piantine grasse, né il professore di fisica a cui comperava le medicine, Fellini pianse due o tre volte durante il ritorno a casa, ma nessuno se ne era accorto e

²³³ Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio» 22-1-1941, anno XI, n.7, pag. 4.

persino la madre lo aveva accolto brusca al rientro chiedendogli dove fosse andato a bighellonare.

4.8. Il mondo dell'infanzia: Richettino bambino qualunque

Negli ultimi mesi del 1941, l'autore dedicò una rubrica al mondo dell'infanzia, il protagonista Richettino era sempre il suo *alter ego* come nella rubrica precedente, l'immagine del bambino non veniva edulcorata, anzi, proprio com'era già accaduto in *Secondo Liceo*, non venivano celati i difetti caratteriali, come l'essere presuntuoso o una certa predisposizione per l'esibizionismo. Come ricorda Tassone²³⁴, l'autore era solito ricordare nelle proprie interviste di essere stato un bambino che cercava di attirare l'attenzione degli adulti, accentuando il proprio aspetto cagionevole, fingendosi spesso ammalato.

Ciò che rende interessante la rubrica è la capacità felliniana di narrare il mondo degli adulti, con le proprie ipocrisie e contraddizioni, visto dagli occhi di un bambino che, malgrado la tenera età era in grado di cogliere le sfumature, fare delle domande a cui non era ancora in grado di dare una risposta razionale, logica, ma che grazie alla propria intuizione arrivava a segno, svelando le piccole meschinità del mondo dei grandi. La figura cui spesso Richettino si riferiva era Teresina, la domestica che era l'unica che mostrava di avere a cuore il piccolo, una figura comprensiva e amorevole

²³⁴Tassone, *Fellini 23 e 1/2*, cit. pag. 71.

ben più delle figure parentali. La rubrica venne pubblicata per la prima volta il 25-10-1941 e terminò il 27-12-1941.

Teresina è proprio il primo personaggio che ci viene presentata nella rubrica, ad essa Richettino confidava, infatti, tutti i propri timori, il non sentirsi pienamente amato e accettato in famiglia, una evidente incapacità dell'intero gruppo familiare nell'esternare i propri sentimenti, riconducibile all'epoca in cui una certa rigidità era considerata non solo normale ma anche "pedagogica".

Richettino richiama da subito l'attenzione di Teresina:²³⁵

Teresina, non andar via... Ho paura. Vedi? Anche tu sei cattiva Prometti di starmi vicina tutta la notte ed invece appena chiudo gli occhi mi lasci solo.[...]Teresina, dammi la mano. Dimmi, Teresina, perché mi hanno mandato a letto senza cena? Perché papà mi ha dato uno schiaffo? Non avevo forse ragione, Teresina? Dicono che io sia tanto cattivo. La mamma dice sempre: - Tu non sei mio figlio, ma il diavolo!- ed io provo una grande paura, Teresina, perché penso che potrebbe essere vero. Perché dice così la mamma? Sì, lo so, mi vuol bene, e quando dice così è arrabbiata, ma quella volta che mi disse:- Se al posto tuo nasceva un capretto era meglio!- mi sono sentito tanto infelice e ho pianto. [...]Io non sono cattivo, Teresina, non sono il diavolo. La mamma dice che non sono affettuoso. Ma credimi: non è così. L'altro giorno mi sono affacciato sulla porta della cucina. La mamma stava lavorando vicino ai fornelli. [...]In quel momento, Teresina, avrei voluto tanto correrle incontro, gettarle le braccia al collo e darle tanti baci e dire:- Mamma, ti voglio tanto bene!- Ma ho avuto paura di rendermi ridicolo. Ho avuto paura di inciampare, di cadere, ho avuto paura che la mia

²³⁵ Fellini, F, *Richettino bambino qualunque*, in «Marc'Aurelio», del 25-10-1941, anno XI, num. 86. cit.pag.3.

voce risultasse falsa e sono stato zitto. Poi la mamma mi ha visto e mi ha detto:- Che cosa vieni a fare qui, vagabondo? Va a fare i compiti, fila!».».

La curiosità di Richettino veniva ritenuta fastidiosa in famiglia al punto che la madre gli diceva “*Perché e perché. Ma, insomma, smettila con i tuoi perché. Il libro dei perché non è ancora stato stampato*”²³⁶. Il bambino con i propri quesiti si scontrava contro la *pruderie* dell’epoca che tendeva a leggere sotto la lente diabolica del peccato domande che erano frutto di semplice osservazione, come quando Richettino chiedeva:

Mamma, posso farti una domanda? Ti arrabbi anche tu come papà? Me lo dirai? Mamma, dimmi perché tu e la Teresina e la signora Maria e tutte le donne hanno il petto grosso grosso?- Ecco, Teresina, ho domandato solamente questo... Tu hai sentito tutto, vero? Hai sentito come strillava... - Va via, non farti più vedere. Non devi parlare così. È peccato.²³⁷

La voce dell’infanzia usciva chiara nelle proprie sincere esternazioni, quando un regalo non era quello atteso, ma era un dono utile come un paio di pantaloncini, o la capacità tipica del mondo adulto, di cambiare le categorie adatte all’età a proprio piacimento e l’essere, di conseguenza, di Richettino piccolo o grande a seconda dei momenti familiari senza seguire una coerente linea pedagogico-educativa, per cui il bambino era piccolo per stare alzato tardi la sera o per capire determinati discorsi, ma non lo era più quando gli viene regalato per i propri otto anni un Meccano, oggetto per cui peraltro il fanciullo, a differenza dell’entusiasta genitore, provava il più

²³⁶ Fellini, F, *Richettino bambino qualunque*, in «Marc’ Aurelio», del 5-11-1941, anno XI, n. 89, pag. 3.

²³⁷ Ivi.

completo disinteresse, circostanza su cui veniva colpevolizzato facendo riferimento al fatto che ormai non fosse più un bambino piccolo, ma grande, doveva, quindi, apprezzare un gioco istruttivo.” Che cosa debbo pensare? Mi fanno grande o piccolo a loro piacere? Non ho un’età mia? Debbo essere intelligente o sciocco soltanto quando fa comodo a loro²³⁸?

Capitolo Quinto

5.1. Le rubriche a tema amoroso e la consapevolezza della notorietà

²³⁸ Fellini, F, *Richettino bambino qualunque*, «Marc’ Aurelio», del 27-12-1941, anno XI, n.104, pag.3.

Fellini, avendo instaurato con i propri lettori un rapporto paritetico, in cui aveva espresso la propria parte più intima, quella legata al ricordo e all'aver vissuto sulla propria pelle alcuni giovanili imbarazzi, non volle nascondere il proprio umano desiderio di notorietà e di occupare uno spazio importante anche al di là delle mura della redazione del giornale satirico; è stato evidenziato come nelle annate 1940 e 1941 la presenza dei suoi contributi sul «Marc'Aurelio» si fosse fatta sempre più cospicua; il desiderio di fama venne ammesso candidamente nel brano pubblicato il 24 gennaio 1942 che qui citiamo integralmente:²³⁹

«Allora non guardo più la strada che corre oltre il finestrino e lo fisso provando per lui una infinita simpatia. È un ometto, magro, pallido, gli occhiali gli allontanano comicamente gli occhi sì da farli sembrare disegnati piccini piccini sul fondo delle lenti grossissime. Un uomo qualunque, con un viso qualunque, un'espressione qualunque, ma io lo trovo bello. «È così» penso «è bello, nobile e deve possedere anche una vasta cultura. La fronte alta, le tempie brizzolate...» e sento il desiderio folle di agitarmi di muovermi per farmi notare. Ha piegato il «Marc'Aurelio» in modo da avere davanti agli occhi tutta la mia rubrica. Non vuole perdere tempo, non vuole distrarsi che tesoro! Ecco, ha cominciato a leggere...Lo seguo e forse sono leggermente pallido. Un'altra riga, un'altra ancora...Che cosa c'era scritto in quella riga? Che frase sta leggendo in questo momento? E ad un certo punto si agita, si volta a guardare. C'è un bambino che piange nel sedile dietro e la mamma cerca di calmarlo indicandogli un tram che passa accanto al nostro...Ma perché si portano i bambini sul tram? A quell'età i bambini si lasciano a casa! E mi sorprendo a brontolare, a scuotere la testa

²³⁹ Fellini, F, *Qualcuno legge un mio pezzo*, in «Marc'Aurelio» del 24-1-1942, in Carabba, C, *Federico Fellini. Racconti umoristici*, cit. pp. 13-15, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2004.

disapprovando. Vorrei dire: «*Seguitate a leggere, non preoccupatevi, mi alzerò io, cullerò io quel bambino... e farò tacere anche quelle due signorine alla vostra destra, ungerò le ruote del tram perchè in curva non urlino in quel modo...*».

Ecco, ora torna a voltarsi, le mani agitano il giornale in un gesto nervoso. Oh per carità mio bel signore non arrabbiatevi, sentite? Il bimbo non piange più..E gli sorrido, un sorriso pieno di riconoscenza, negli occhi, un'espressione conciliante e maliziosa. Mi guarda, agrottando le sopracciglia, aprendo la bocca, stupito, sorpreso...Ed io divento rosso, chino la testa, fingendo di pensare cose gravi. *Ingrato, il tuo sguardo mi allontanava, diceva:«Perché sorridete così da idiota?»*, ma se tu sapessi...Trattengo quasi il respiro, nessuno deve disturbarlo!Lo guardo...Sorride? È divertito?...

E di colpo qualcuno accanto a lui gli dà un colpo nel braccio. Come osano? Perché? È una donna, lo vedo per la prima volta, le gote rosse, due menti, sul viso un'espressione infinitamente cattiva- *Oreste...guarda che cappellino ha quella là!*- Mi sento male , una rabbia sorda, immensa...Cerco d'inchiodare Oreste contro il sedile con uno sguardo tremendo «*Oreste, non ti muovere, non darle ascolto!Oreste quella è una donnaccia! Leggi prima, poi guarda tutti i cappellini che vorrai. Io stesso ti condurrò a vederne!*» Ma l'uomo allunga il collo e sorride guardando oltre il finestrino. Conto in silenzio. «*A cinque tornerà a leggere. Uno, due...tre...*» e prego, tento di scoprirmi ipnotizzatore per questa occasione.

«*Oreste basta! Oreste leggi!*»...E l'uomo torna a chinare la testa sul foglio. Ma come, non ricomincia da capo? Riprende a leggere così a caso...? *Oreste mi meraviglio di te!* Legge una riga... un'altra riga...Ma forse non ricorderà le precedenti ...dovrei ripetergliele io a voce...Guardo la donna e fremo. Essa scruta la strada. Non vedrà altri cappellini? Non lo disturberà ancora?... Ma è lui, Oreste, che comincia a ridere...*(ride? Ride per ciò che legge? Ride per me?)*...voltandosi verso di lei *(le parlerà del mio pezzo? Farà il mio nome?..)* dice così:«*Mi è venuto in mente Mario...ricordi l'altra*

sera quando si ubriacò?- Abbasso il vino! Abbasso Mario! Oreste perché sei così frivolo? Leggi, continua a leggere... Ancora una volta guarda il foglio. Mi sento stanco, c'è davvero troppa gente cattiva in questo mondo. E la donna gli parla ancora, gli ricorda un appuntamento per la sera dopo. Donna, basta, lascialo in pace...Penso d'interessarla in qualche modo, di distrarla. Mi chino verso di lei e a mezza voce domando- *Per favore Piazza...?-* Ma è lui, Oreste che mi risponde- *Tra due fermate...*- poi fa un viso stupito e si guarda attorno- *Ohè ma noi dobbiamo scendere!*- si alza; piega il giornale, lo caccia nelle tasche così come un pezzo di carta qualunque e si allontana lungo la corsia. Scendono. Andranno a fare delle spese. Col giornale incarterà dei mandarini...

Chino la testa e penso a un giorno di pioggia. Passerò su di un ponte. Nel fiume una donna griderà disperatamente aiuto. Avrò mille corde sulle spalle, ma la mia voce urlerà così:«*Non vi salverò! Vorrò vedervi annegare! Sparire in quell'acqua nera!*»- poi diabolico, immenso, livido alla luce di un lampo- *Perché un giorno su di un tram avete detto:«Oreste guarda quel cappellino laggiù...»*- e la mia risata folle coprirà il boato dei tuoni...

Un'ulteriore prova della notorietà raggiunta è ravvisabile in «Cine Magazzino»,²⁴⁰ testata per la quale Fellini aveva scritto articoli fin dal suo arrivo a Roma, che nel numero del 14 maggio nel 1942 pubblicò una vignetta, la cui didascalia recitava :«Federico Fellini, ovvero Federico del “Marc’Aurelio”, una delle colonne del bisettimanale umoristico.», nella quale il nostro appariva in primo piano, insieme a Zavattini, Marotta Tellini ed altri, immediatamente riconoscibile per la folta capigliatura ondulata, la figura magrissima e le lunghe ciglia.

²⁴⁰ 4a Pagina, in «Cine Magazzino», num. 20, del 24 maggio 1942, cit. p. 4.

Fellini, aveva affrontato con le proprie rubriche e racconti tutta la gamma dei sentimenti umani e non poté, quindi, mancare di proporre il proprio pensiero anche circa l'amore e la vita di coppia. La fidanzatina liceale di Rimini, Bianchina, era stata già nominata nella rubrica *Secondo Liceo* e tornò protagonista in *Primo amore*.

Le rubriche felliniane che si occuparono di questo tema furono tre: *Primo amore*, *Storie di fidanzati* e *Oggi sposi*; con queste pubblicazioni si chiuse, di fatto, il momento più prolifico dell'autore sulla rivista.

A partire dal 1942, infatti, Fellini tende a scrivere contributi sì più estesi in forma di racconto, indipendenti l'uno dall'altro, non proponendosi più di mantenere quell'aspetto di fidelizzazione che era stato un aspetto significativo nella produzione delle rubriche.

La prima rubrica *Primo amore*, fu singolarmente preceduta, sei mesi prima della pubblicazione, in data 9-11- 1940, da un contributo in cui l'autore si rivolgeva alla madre Ida; si può ipotizzare che questo pezzo fosse da intendersi come un artificio letterario, una sorta di *captatio benevolentiae* dal momento che i contributi successivi avranno come *focus* la storia amorosa dei due adolescenti Federico, detto Cico, e Bianchina, il cui sentimento veniva ostacolato dai genitori; i 18 pezzi pubblicati risultano, tuttavia, poco realistici e troppo vicini ad uno stereotipato registro letterario, in cui la protagonista veniva proposta al lettore in maniera troppa

astratta. Si discosta da questo giudizio il racconto della capanna, luogo che gli amici avevano indicato a Fellini per potere stare in maggiore intimità con la ragazza, in esso si avverte il trepidare dei due ragazzi, l'aleggiare di un certo senso del peccato, il timore che poi farà desistere. Il brano venne pubblicato il 10-1-1941:²⁴¹

Al limite di un piccolo boschetto Federico pallido, ansante, senza forze guarda davanti a sé e sente che il cuore si ferma, una immensa stanchezza gli scivola per tutte le membra. C'è la capanna. L'amico non ha detto una bugia. Eccola là piccola e nera la porta aperta...[...] Lentamente si volta verso bianchina e sorride, un sorriso stanco, tristissimo, senza espressione...La fidanzatina tace, piccina, stupita, unendo le mani sul seno. - *Una capanna, Cico, una capannina...* [...] L'amico lo aveva guardato con un sorriso antipatico e aveva fatto il gesto di alzarsi. - *Allora, che cosa vuoi da me? Continua a parlarle di stelline e a darle i bacini sulla fronte. Si può sapere che cosa vai cercando?*- Federico aveva arrossito provando un acuto senso di sofferenza [...]Di nuovo aveva abbassato il capo evitando di guardarlo negli occhi, poi, agitandosi sulla sedia aveva ripetuto ancora una volta la stessa domanda. - *... Ma no, cerca di capirmi... Io voglio solo sapere se non c'è nessun pericolo. È proprio una cosa sicura?*[...]- *Sicurissima. Insomma ti ricordi la Maria, quella mia ragazza dell'anno scorso? Bene, io e lei...* - Federico ascoltava in silenzio. *Quel braccio sulla spalla gli dava fastidio. Provava un enorme disprezzo per se stesso. Sentiva di odiare quell'amico dagli occhi piccini, cattivi...Ora accanto alla capanna Bianchina allunga timidamente il collo fingendo una scherzosa paura. - Entriamo Cico? Entriamo?*- *Sorride felice, divertita. [...]* Federico la segue con lo sguardo, provando un'ansia acuta, un desiderio folle di inginocchiarsi e piangere e chiedere perdono.[...] *Sì, è proprio tutto come aveva detto l'amico. Lentamente si guarda attorno...Ecco laggiù la panca di*

²⁴¹ Fellini, F, *Primo amore*, in «*Marc 'Aurelio*» del 10-1-1942, anno XII, num. 3, cit. pag. 3.

*legno. Enorme, nera...E sembra ondeggi elastica nello spazio, si muova
avanzi verso di lui ...Federico riode le parole sussurrate all'orecchio:
«Ricordi la Maria, io e lei... ». Ecco improvvisamente la fidanzatina avverte
l'immensa solitudine che li circonda. Sente il peso dell'enorme, pauroso
silenzio... Laggiù c'è la porta. C'è un bosco.[...]È sola, sola con Federico,
il suo fidanzato al quale vuole tanto bene , che ama tanto. Sola, in una
capanna abbandonata...Lentamente alza le braccia e parla , piccina,
spaurita, trepidante... [...] Federico commosso, ansante, provando una
strana felicità, la stringe con forza. Vorrebbe dire tante cose, parlare,
chiederle perdono, ma non riesce a balbettare qualcosa.- Andiamo via di
qui...Andiamo a trovare i fiori...- e seguita a tenerla abbracciata per tanto
tempo perché non vuole far vedere che piange[...]*».

Nei dodici pezzi pubblicati in *Oggi Sposi* dal 28 febbraio al 22 aprile 1942
Fellini immaginò che Federico e Bianchina, finito il liceo, fossero riusciti a
coronare il loro sogno d'amore, l'autore si allontanò, dunque, dalla vena un
po' astratta che aveva contraddistinto la rubrica precedente e fece affiorare
quella vena ironico-satirica nel tratteggio dei protagonisti, che si ritroverà
poco più di un decennio più avanti nel suo primo grande successo
cinematografico *I vitelloni* (1953).

Nella realtà Federico e Bianchina si erano lasciati, Fellini era andato a
cercare fortuna a Roma e la fidanzatina del liceo non l'aveva aspettato, si
era, infatti sposata e trasferita a Milano. Fellini, tuttavia, con questa serie di
racconti intendeva regalare quello che, a prima lettura, può sembrare il lieto
fine della storia, come nelle fiabe dove, dopo aver superato mille peripezie,
tutti vissero felici e contenti; in realtà, però, in filigrana emergeva nei

differenti contributi una punta amarognola che, nel racconto finale, che doveva sancire l'apoteosi della felicità coniugale con i festeggiamenti del primo anniversario di nozze, emerge in tutta la sua veridicità, nel momento in cui, Bianchina ormai ebbra, non fa che ripetere come un mantra il proprio desiderio di ritornare a casa, alla propria vita precedente.

La rubrica venne pubblicata dal 28-02-1942 al 22-04-1942, tra i personaggi si ritrovano due amici che erano già apparsi in *Secondo liceo*: Titta Benzi e Miguel Dominiciv.

Uno dei contributi più riusciti è quello che venne pubblicato il 4-3-1942, in cui Fellini narrava il primo giorno dell'agognato viaggio di nozze a Venezia. La coppia, che fin dalle prime uscite da fidanzatini aveva fantasticato romanticamente su luoghi e situazioni legate alla città lagunare, deve fare i conti con la realtà e con le bugie di Cico; egli aveva narrato di essere salito decine di volte su di una gondola e, invece, insieme alla mogliettina salendo confonde lo spazio per sedersi con quello su cui il gondoliere poggia il piede; durante poi il *tour* a zonzo per le calli scopre di soffrire di mal di mare... Bianchina è consapevole che Cico non è spesso sincero, ma considera con benevolenza quasi materna questo difetto, comprendendo che il suo non è un mentire per uno scopo malvagio, ma più

un adornare in maniera personale la realtà. Si riportano stralci dell'episodio del giro in gondola:²⁴²

Sono tre anni che parlavano di Venezia e Federico solo due giorni dopo aver conosciuto Bianchina le aveva già descritto l'incanto della laguna, il fascino delle notti veneziane e tutto ciò che si può provare andando in gondola. Da piccolo, figurarsi che aveva intenzione di fare il gondoliere, e ogni volta che era tornato a Venezia, e lui a Venezia c'era stato almeno cinquanta volte, fino all'età di diciassette anni era stato sempre tentato di piantare proprio tutto e restare lì a fare davvero quel mestiere. Da quel giorno Venezia era diventato l'argomento principale nei discorsi dei due fidanzatini.[...]Finalmente tutto è diventato realizzabile. Non è notte, è giorno, un giorno tetro e bigio che alla città piena di troppi palazzi bianchi, dà un'atmosfera ed un colore allucinanti ed irreali. [...]C'era stato un momento di indicibile angoscia per Federico quando aveva dovuto saltare sulla gondola rifiutando la mano che l'uomo gli porgeva...Il cuore gli era diventato piccolissimo, ma aveva soltanto traballato goffo, rapidissimamente pallido, sconvolto e si era lasciato cadere di colpo sul sedile. [...] - Ma... non remi tu Cico? Non va via quel signore?- Il gondoliere aveva riso e allora Bianchina aveva capito, come sempre, ed aveva sorriso come sempre, materna, dolce, innamorata...Ma sì, lo sa che il suo Cico è tanto bugiardo, ma non importa...[...]Federico pensa alle sue bugie. bugie, tante bugie e la sposina capisce ma non dice niente, sorride, un sorriso buono, dolce e lui preferirebbe lo rimproverasse perché quel sorriso silenzioso gli fa venire voglia di piangere. La guarda in silenzio. È triste anche lei! Ma non bisogna fare così, sono a Venezia, vanno in gondola! [...] Bianchina finge dell'entusiasmo che non prova, Eppo quell'acqua, è nera, untuosa, sudicia in certi punti...[...] Ma ecco ora comincia a sentirsi anche male. Oh no per carità non fategli fare questa figura...Non è mal di mare, non deve essere mal di mare...Lui è stato tante volte in gondola, tante volte. [...] - Presto alla riva... alla riva signore... - chiude gli occhi e prega, sfinito,

²⁴² Fellini, F, *Oggi sposi*, in «Marc'Aurelio» del 4-3-1942, Anno XII, num. 18, cit. pag. 3.

ammalatosissimo, tremante. Poco dopo nella camera dell'albergo Bianchina guarda il cameriere che toglie dalla bocca di Federico mezzo limone. - Sta meglio, signora, non è niente. Come va giovanotto? - . [...] Sono un po' bugiardino vero? - Bianchina siede accanto a lui. - Non sei bugiardino... sei solo il mio Cico! - e si baciano, felici, piccolini, troppo soli.

La vita coniugale non è com'era stata immaginata, la casa è piccolina, modesta, le finanze sono piuttosto esigue e, quindi, non si può arredare come si desidererebbe; Bianchina e Cico sono agli inizi della loro vita insieme, non sanno ancora come comportarsi "da sposati", situazione resa evidente quando si ritrovano a dover ricevere gli amici; i due giovani sposi palesano uno stato di transitorietà, dove tutto è ancora *in fieri*, manca persino l'attacco del gas, situazione che rende impossibile ai padroni di casa di proporre un conviviale invito a pranzo ai due amici ospiti:²⁴³

È un avvenimento importante! La prima visita alla casa degli sposini! E i «signori» sono Titta e Miguel, i due più cari amici di Federico.

Federico avrebbe voluto invitarli a pranzo, ma mille difficoltà si sono presentate una dietro l'altra...L'impianto del gas non era ancora stato fatto, quel giorno Federico aveva pochissimi soldi, eppoi Bianchina aveva confessato impaurita e pallida di saper cucinare soltanto le uova e di saper fare un certo dolce del quale però non ricordava più la ricetta. [...] Vi aspetto! - aveva detto Federico e si era allontanato camminando stranamente perché sentiva che lo guardavano e provando un senso di vuoto e d'incompletezza che gli faceva sembrare di avere il cervello pieno di nebbia. È forse già tanto cambiato da loro? Che cosa pensavano di lui? Che impressione avrebbe fatto la loro casa? E Bianchina...Bianchina che essi avevano conosciuto a scuola come lui, sarebbe riuscita ad apparire come

²⁴³ Fellini, F, *Oggi sposi*, in «Marc'Aurelio» del 28-3-1942, Anno XII, num. 25, cit. pag. 2.

«moglie», come «sua moglie»? [...]Ora, Bianchina guarda il legno della porta che è scheggiato e rotto attorno alla serratura. È stato Titta, il grosso e fortissimo amico di Fellini. Con due spallate l'ha aperta. Si sentiva morire, povera Bianchina. [...] - Evviva il nostro Tittona! sempre uguale. Ti chiamerò ancora quando la porta rifiuterà di aprirsi...[...]Bianchina accosta lentamente la porta d'ingresso. Bisogna aiutare Federico, bisogna fare bella figura... [...] Federico guarda Bianchina, sorridendo penosamente... Bisogna dire qualcosa. Una cosa qualunque...Bisogna salvarsi, e allora dopo un lunghissimo silenzio Federico si avvicina alla sposina, le posa un braccio su di una spalla e dice : - Credetemi... siamo felici. Dovreste sposarvi anche voi... Siamo felici... - Titta e Miguel continuano a sorridere, senza espressione, immobili, le sigarette che si consumano tra le dita. [...]Poco dopo i due sposini rientrano soli soli nel loro appartamento. La porta non si chiude. Dalla serratura sporge un pezzo di ferro... Tacciono. Non sanno che cosa dirsi. Federico sbadiglia. [...].

La vita coniugale era più impegnativa e monotona del previsto: Bianchina ancora troppo giovane ed acerba per il ruolo di donna di casa; Federico altrettanto spaesato, malgrado ostenti sicurezza con la moglie, affermando che occorreva mostrarsi all'altezza dei loro nuovi ruoli sociali. Fellini tratteggiava una casa che manca di gioiosità e troppo silenziosa, solo l'arrivo di Rosetta, la ragazza che viene scelta per aiutare nelle faccende domestiche Bianchina, riesce in parte a portare un po' di allegria, come si rileva nella parte conclusiva del brano della rubrica pubblicato il 22-4-1942:²⁴⁴

Poco dopo Federico rincasando si ferma ad ascoltare sulla porta d'ingresso. [...] Ma che cosa succede? Chi c'è? Di colpo apre la porta e si ferma

²⁴⁴ Fellini, F, *Oggi sposi*, in «*Marc Aurelio*» del 22-4-1942, Anno XII, num. 32, cit. pag. 3.

sbalordito sulla soglia. Nel salotto la signora e la servetta stanno giocando con una palla di gomma che gettano contro il muro e riprendono al volo dicendo strane parole e ridendo come pazze. Una palla di gomma che il bambino dell'altra famiglia ha regalato a Rosetta e che essa ha gelosamente portato con sé nella piccola valigia...

Nella rubrica il vincolo matrimoniale veniva dunque raccontato come frustrante per entrambi i componenti della coppia: Federico, infatti, dopo sole poche settimane di matrimonio, riflettendo tra sé e sé arrivava alla considerazione che, solo un mese prima, l'idea di poter trascorrere l'intera giornata con la fidanzata lo avrebbe riempito di eccitazione, mentre ora si sente come svuotato di qualsivoglia passione; Bianchina, dal canto suo, durante la festa del primo anniversario di nozze, dopo essersi ubriacata per noia, allentati i freni inibitori, non fa che ripetere di voler ritornare a scuola. In questo brano si propone così, come osserva Tassone,²⁴⁵ il tema della malinconica disperazione che sovente accompagna lo svolgimento delle feste, situazione ad esempio riproposta nella figura di Alberto, nella pellicola *I vitelloni* (F. Fellini, 1953), dopo il festeggiamento di Carnevale.

Fellini aveva raggiunto ormai la propria maturità narrativa, che trovava sbocco nei contributi di *Storie di fidanzati*, i cui racconti sul tema amoroso, più realistici riflettono un'amarezza di fondo; non c'è più spazio per le scaramucce o le ingenuità di Cico e Pallina. Le avventure di questi due

²⁴⁵ Tassone, *Fellini 23 ½*, cit. pag. 72.

personaggi vennero poi riprese alla radio nella trasmissione *Il Terzigno* e seguite con grande successo dal pubblico che vi si immedesimava; in radio, proprio per l'interpretazione di Pallina venne scelta Giulietta Masina, da qui l'occasione dell'incontro di Fellini con l'attrice destinata ad essere sua moglie e musa.

In questi nuovi racconti di fidanzati del «Marc'Aurelio» il personaggio maschile si chiama sempre Roberto, mentre le protagoniste femminili sono sempre diverse; osservando l'insieme dei racconti la critica ha rilevato un cercare il colpo di scena e una certa artificiosità, come se stessero interpretando una parte. Nel contributo pubblicato il 1-7-1942, per esempio, la coppia composta da Roberto e Mirella, dopo essersi conosciuta casualmente per strada, complice un organetto che suonava una dolce melodia, si danno appuntamento il giorno successivo al laghetto dei cigni e da quel momento si convincono di stare vivendo l'inizio di un sentimento forte, salvo poi, ad un anno dal primo incontro, entrambi comprendere che l'amore si è affievolito; la storia, però, non può terminare così, con un normale saluto, Fellini sente la necessità di forzare la situazione, di renderla memorabile e allora propone un epilogo particolare:²⁴⁶

È finita. Lui l'accompagna alla fermata di un tram che la porterà via per sempre... Si sono già detto tutto. Si sono lasciati. E quell'addio è stato

²⁴⁶ Fellini, F, *Due fidanzatini così*, in «Marc'Aurelio» del 1-7-1942, Anno XII, num. 52, cit. pag. 2.

perfetto. Mirellina l'ha assecondato in tutto. Ha pianto, ha risposto a tempo e ad ogni battuta ha risposto frasi squisite. [...] Bisognerebbe forse fare ancora qualche battuta. Non si può andar via così... Ed ecco è Mirellina a risolvere la situazione. - *Roberto! Io non posso andar via così. Debbo fare qualcosa, perché tu ti ricordi di me ... per sempre...Ecco, io... io...* - Mirellina si guarda attorno. C'è un bar dietro di lei, dei tavolini e delle sedie sul marciapiede. - *Guarda, Roberto, e non dimenticare!* - e la fanciulla, gli occhi lucidi, nella voce un tremito leggero, afferra una sedia e la getta in terra. Roberto rabbrivisce. Stupendo! Brava Mirellina! Ora tutto è perfetto. Non resta che dirsi addio...[...] - ma di colpo una voce rauca, cattiva grida forte qualcosa: - *Guarda che scherzi da stupido! Così grande e grosso non si vergogna a fare certe cose!* - Roberto si volta... È il cameriere del bar. Indica la sedia in terra ed urla, seguita ad urlare. - *Pezzo di somaro, ti ho visto, sai? Sei stato tu!* - Roberto impallidisce... Si guarda attorno. Si è fermata della gente, lo fissano in silenzio...[...] - *Che cosa hai visto, ignorante? È stata lei allora, se lo vuoi sapere!* - Qualcuno ride. Si ferma altra gente. Mirella sbianca in viso. - *Ma tu, Roberto, non devi... - Non devo un accidente! Non senti come offende quello lì?* - E Mirella stringe i pugni. - *E così dai la colpa a me?* - Ancora gente. Tanta gente. [...] - *La colpa a te... Che bisogno c'era di buttare la sedia per terra?* - e allora Mariellina si mette a piangere. - *L'ho fatto solo per farti piacere! Sei un villano, un maleducato, un vigliacco!* [...] Mirellina si asciuga gli occhi, chiede permesso, poi si muove e va ad attendere il tram una fermata più avanti. Brontolando il cameriere raccoglie la sedia...

Nel periodo di collaborazione con il «Marc'Aurelio» Fellini aveva intanto fatto esperienze nel cinema, alla radio, si era costruito con le proprie forze un nome, senza mai perdere quella sua personale nota distintiva, ovvero quel grande entusiasmo che lo aveva portato a bussare alla porta della rivista romana, situazione che era stata narrata da Fellini stesso e pubblicata

nell'aprile del 1939.²⁴⁷ Il racconto del suo arrivo in redazione, anche se da un punto di vista diacronico fu il secondo a trovare pubblicazione, risulta proprio per il tema trattato, esemplare per segnare l'inizio dell'avventura felliniana al «Marc'Aurelio»; lo sviluppo dell'intervento coincide con il racconto del primo incontro tra Fellini, De Bellis e Steno che è stato riportato da due dei protagonisti, Fellini appunto e il redattore Steno, all'interno del secondo capitolo.

Per analoga ragione anche se, cronologicamente, non si tratta dell'ultimo contributo felliniano sul foglio romano, la lettera indirizzata al direttore e pubblicata in prima pagina il 14 ottobre 1942, è da considerarsi come il suo "pezzo" di addio; Fellini continuò, infatti, ancora fino al luglio del 1943 a collaborare con il «Marc'Aurelio», ma la sua presenza si fece sempre più rarefatta, circostanza legata anche al fatto che la sua posizione si era fatta più delicata e pericolosa, come riportano le note biografiche di Kezich, Bondanella e Tassone, in cui trova spazio la notizia che proprio nel 1943, nei giorni precedenti il matrimonio con Giulietta Masina, Fellini era stato preso durante una retata nazista nei pressi di Piazza di Spagna ed era riuscito, rocambolescamente a saltare giù dal camion tedesco, nei pressi di via Margutta, fingendo di salutare calorosamente un ufficiale teutonico.

²⁴⁷ In calce al testo la data riportata è 19 marzo 1939.

Il 1943 è, del resto, un anno che segna una cesura per le sorti dell'Italia, del foglio satirico, della vita del regista.

5.2. *Il primo volo*

Dopo tre anni all'interno della redazione della rivista satirica, di scritture di testi per la radio, di *gag* prima, di sceneggiature poi per il cinema, soprattutto per Zavattini, anche se ancora in forma anonima, Fellini compì un passo ancor più deciso verso il mondo della Settima Arte; iniziò, infatti, a collaborare in maniera continuativa nell'ufficio soggetti dell'A.C.I., ovvero l'Anonima Cinematografica Italiana, società diretta da Vittorio Mussolini, dove incontrò per la prima volta Roberto Rossellini, con cui nel 1945 e 1946 firmò le sceneggiature di *Roma città aperta* e *Paisà*, dando la svolta definitiva al proprio destino cinematografico.

Già nel marzo del 1942 l'A.C.I. aveva annunciato la produzione di cinque nuove pellicole, tra le quali spiccava un film di grande respiro internazionale, basato su soggetto salgariano, cui era stato provvisoriamente dato il titolo *I predoni del Sahara* e alla cui regia sembrava destinato Roberto Rossellini, reduce del successo ottenuto da *Un pilota ritorna* (1942).

Il testo salgariano era stato adattato ai nuovi standard proposti dal regime dopo il *Manifesto sulla razza*, non poteva certo essere permessa la presenza

in una pellicola italiana di personaggi positivi di origini semite, com'era il caso di Esther, la giovane protagonista femminile del romanzo dello scrittore veronese. Il lavoro sul testo fu compiuto da Tito Silvio Mursino, pseudonimo già utilizzato in altre occasioni da Vittorio Mussolini. Ad oggi, come viene riportato da Roberto Chiesi,²⁴⁸ il copione del film non è reperibile, tuttavia ne è consultabile un riassunto dettagliato, ed espresso utilizzando l'enfasi propria dell'epoca, in due articoli pubblicati nel novembre 1942.²⁴⁹

Nell'autunno del 1942 le riprese, tra mille peripezie, erano iniziate nei pressi di Tripoli, era stato già cambiato più volte il nome del regista, prima Roberto Rossellini, poi Paolo Moffa, infine Gino Talamo. La *troupe* necessitava di un aiuto regista, il *cast* era di rilievo, i protagonisti, anch'essi mutati in corso d'opera, in un primo momento era stato, infatti, ingaggiato persino il grande pugile Primo Carnera per interpretare il personaggio di Rocco, così come Adriana Betti e Aldo Lulli, invece, venne preferita una delle coppie più in vista del cinema fascista: Osvaldo Valenti e Luisa Ferida. Fellini raggiunse il *set*, di quest'esperienza sono rimasti solo alcuni disegni felliniani, cartoncini che sono stati venduti all'asta e comprati dalla

Fondazione Fellini.

²⁴⁸ Chiesi, R, «*Fu un'avventura memorabile, un sogno*». *Storia di un'amicizia e di un film mai realizzato*, in «Cabiria. Studi di cinema», del Settembre 2020 - Aprile 2021, num. 196-197, pp. 91-110, Il Geko Edizioni Microart, Recco- Genova, 2021.

²⁴⁹ Si fa riferimento ai due articoli: *I cavalieri del deserto. Pochi contro la morte*, in «Film» del 21-11-1942, num. 47, p. 13 e *Gli ultimi Tuareg*, in «*Si gira*» del novembre 1942, num. 8, p. 17.

Le riprese, tuttavia, fin da subito dovettero fare i conti con le difficoltà della guerra in Africa e con l'abilità tattica delle truppe inglesi, la situazione a inizio ottobre si fece rischiosa e venne dunque deciso di smantellare il *set* e vivamente consigliato agli astanti il rientro in patria.

Fellini, in maniera fortunosa riuscì a trovare un ultimo posto su un aereo; il contributo venne scritto sotto forma di epistola al proprio direttore De Bellis, che, in quest'occasione gli conferì l'onore della prima pagina. Il racconto, vibrante di emozione e di lirismo, che riportiamo narra, tuttavia, il viaggio di andata dell'autore-sceneggiatore verso questa nuova avventura:

Carissimo Direttore,

francamente debbo dirvi che era la prima volta che salivo su di un aereo e sebbene io mi sia sforzato moltissimo di conservare l'indifferenza apatica di un giovane uomo molto vissuto, credo che tutti gli altri compagni di viaggio si siano resi perfettamente conto di quanto vi ho confessato.

È difficile salire la scaletta, difficile entrare, attraversare il corridoio, sedersi; difficilissimo poi trattenersi dal battere le mani quando le eliche cominciano a turbinare con un fracasso d'inferno. Cercavo di assumere un'aria distratta e annoiata, ma il fremito dei motori mi entrava nel sangue, vedevo dal finestrino l'erbetta del campo agitarsi nell'ombra dell'ala immensa, per la furia formidabile delle eliche; il gruppetto degli uomini rimasti a terra mi sembrava già tanto lontano, appartenente ad un altro mondo... E provavo una gran voglia di ridere, quel riso ingenuo e puerile, nervoso ed irresistibile che ci assaliva bambini quando sensazioni da tanto tempo desiderate venivano soddisfatte.

Oh Direttore, perché non c'era nessuno degli amici a vedermi?[...].

Ma non c'era nessuno e l'aeroplano è partito ugualmente. Direttore, non so dirvi come sia accaduto...

All'improvviso si è mosso, come un'automobile qualunque, come gli autobus che conosciamo, come la bicicletta di Attalo...

[...] ho visto passare veloce sotto di me il tetto rosso di una casa, poi una mucca che sembrava un giocattolo, una bianca stradina da fiaba...

Ero già in volo! Una voglia improvvisa di applaudire, di gridare, di chiedere che tutto ricominciasse da capo perché io non ero stato attento, mi sembrava di essere stato distratto, di non aver capito bene come si fossero svolte le cose...

[...] Volavo, Direttore, ero in cielo, e le case, le strade, gli amici, la macchina da scrivere, il giornale, voi tutti restavate piccini e dimenticati su quella cosa rotonda che si chiama terra.

Il grosso muso del motore sorgente dell'ala annuiva e pareva guardarmi, ed è impossibile non umanizzarlo, non vederlo come la testa di un fiabesco uccello, nostro amico...

Volevo accarezzarlo sul muso, battergli una mano sul grosso capo calvissimo e nero...

Come non credere alle fiabe quando si vola? Come non vedere i neodefunti delle nostre vignette, i capelli al vento, il lungo camice bianco che si agita tremolante, seduti sulla grande ala?

Poi a poco a poco il cielo si è oscurato. Grigio. Ho guardato in basso ed ho visto una distesa infinita dello stesso colore. Una pianura immensa, apocalittica alla quale era impossibile stabilire l'orizzonte. Era il mare![...]

Ho creato un mondo fantastico ed orrendo, il mondo lontanissimo delle origini della terra.,,Ed io ero un audace, intrepido pilota. Esploravo quelle lande misteriose risalendo nel tempo. Macchie nere sono apparse come crateri di vulcani spenti.[...]

Il grosso muso amico del motore spariva a tratti dietro larve biancastre che fuggivano spettrali dissolvendosi in fiocchi di aria fumosa...

«Un raggio di sole trionfa su tanta desolazione, la superficie grigia del fantastico e lugubre regno, diviene azzurra...È il mare, infinito, tremolante, radioso nella nuova luce...

Non si fece menzione sul «Marc'Aurelio», né su altre testate dell'interruzione di lavorazione della pellicola, in quanto la propaganda temeva eventuali ripercussioni, la guerra in Africa non stava volgendo in favore dell'Asse, situazione foriera di scoramento, quindi, laconicamente, ancora il 25 novembre del 1942 su «Cinema»²⁵⁰ viene riportata la notizia che la produzione della pellicola, attori e tecnici compresi, è stata spostata presso gli stabilimenti A.C.I. alla Farnesina. L'Ottava Armata impietosamente avanzava su suolo libico e dopo aver conquistato Sirte, si volgeva verso Tripoli, a febbraio le truppe dell'Asse dovettero battere in ritirata e lasciare la Libia.

Della pellicola sono rimaste solo sei fotografie di scena ed una quindicina di disegni di Fellini, la maggior parte dei quali sono stati acquistati in asta nel 2013 dalla Cineteca di Rimini.

Il film, quindi, non può essere considerato rilevante come esperienza, non avendo ancora oggi a disposizione il materiale per poter esprimere un giudizio, ma è significativo per gli agganci che Fellini dimostrava all'epoca

²⁵⁰ *Negli stabilimenti si gira*, in «Cinema» del 25-11-1942, num. 154, cit. p. 663.

avere. Sappiamo dalla viva voce del regista riminese, che in più riprese è tornato sull'argomento, come il primo incontro con quella che sarebbe diventata la sua seconda casa, ovvero Cinecittà, fosse avvenuto grazie al suo lavoro di giornalista:²⁵¹«Facevo il giornalista, scrivevo una rubricetta sull'avanspettacolo per «*Cine magazzino*».[...] È merito di quel giornale se sono venuto una prima volta a Cinecittà. Dovevo intervistare Osvaldo Valenti».

Nel medesimo libro, Fellini ricordava le prime impressioni sugli studi, accennando solo alla presenza sul *set* di Osvaldo Valenti in quanto protagonista della pellicola di Alessandro Blasetti *La corona ferrea* (1941); tuttavia, Fellini ha sempre mantenuto grande riserbo sui risvolti tragici delle biografie della coppia Blasetti-Ferida, preferendo non esprimere considerazioni personali che avrebbero potuto fomentare inutile chiacchiericcio.

Si riporta uno stralcio sul primo impatto con Cinecittà:²⁵²

Ero molto intimidito e sono rimasto sotto il sole a bocca aperta a guardare le torri, gli spalti, i cavalli, le torve palandrane, i cavalieri imbottiti di ferro e le eliche di aeroplani in funzione che sollevavano ovunque nuvoloni di polvere; richiami, grida, trilli di fischietto, il l frastuono di enormi ruote in corsa, clangore di lance, spade, Osvaldo Valenti in piedi su una specie di biga dalle cui ruote spuntavano affilatissime lame e le urla terrorizzate di una gran massa di comparse, un caos tenebroso, soffocante...

²⁵¹ Fellini, *Fare un*, cit. pag. 127.

²⁵² Ivi, cit. pag. 43.

Se si prendono in considerazione l'ultimo trimestre del 1942 e l'attività felliniana sulla rivista fino al 20 luglio del 1943, pochi giorni prima della Seduta del Gran Consiglio che con l'approvazione dell'Ordine del Giorno Grandi, sancì la perdita di potere di Mussolini, messo in minoranza dai suoi stessi gerarchi fedelissimi, la pubblicazione sul «Marc'Aurelio» di contributi felliniani si fece sempre più sporadica,, con un unico intervento il 31-10-1942 con un *Racconto*, il *Primo Volo* del 14-11-1942, di cui abbiamo dato riscontro, due racconti il 21-11-1942 *Clic!* , già utilizzato per la radio e il 24-11-1942 *L'inquilino*.

L'anno si chiudeva con due disegni, l'uno pubblicato il 28-11-1942, accompagnato dalla frase *Fidarsi è bene*, l'altro, il 5-12-1942, *Sarà contento il medico*.

Fellini doveva fare molta attenzione anche nei propri spostamenti, nei primi anni romani, pur essendo in buono stato di salute, avendo una costituzione molto gracile, grazie alla compiacenza di De Bellis ed ad alcuni suoi agganci nelle infermerie militari era riuscito ad evitare di svolgere il servizio militare, ma già nella circostanza della pellicola da girare in Libia, la copertura di cui aveva in qualche modo goduto, aveva mostrato le proprie crepe ed è lo stesso regista a raccontarlo, prima a Jean Antoin Jili²⁵³

²⁵³ Gili, J. A., *Du journalisme au cinéma: l'itinéraire de Fellini, de 1939 à 1946*, in *Federico Fellini aux sources de l'imaginaire*, curato da M. Estéve, «*Études cinématographiques*», num. 127-130, cit. pp. 5-8, Lettres Modernes- Minard- Paris, 1981.

nella seconda metà degli anni Settanta, si deve proprio allo studioso francese il primato nello studio dell'attività felliniana di sceneggiatore in quelle circostanze storiche, poi, negli ultimi anni di vita, 1992-1993 a Rita Cirio²⁵⁴, di cui si riporta uno stralcio:

Venni chiamato all'ACI- Film e qualche pezzo grosso del fascio che si occupava di questa società cinematografica mi disse che avrei dovuto partire entro due giorni, per raggiungere la troupe in Africa, per riassetare la sceneggiatura. Non ne avevo nessuna voglia, anche perché era già cominciata la guerra[...] e questo personaggio mi chiese, in tono un po' minaccioso, com'era la mia situazione militare. Non avevo mai fatto il soldato e, prima, di sei mesi in sei mesi, poi di tre mesi in tre mesi, un po' corrompendo, un po' mandando fiori alla moglie del capitano medico, un po' fingendo e un po' mandando certificati, prendendo della simpamina che mi dava un tremolio alle mani, consultandomi con degli amici che mi dicevano di stare con l'occhio sbarrato per fingere di avere il morbo di Basedow, ero sempre riuscita a scamparla dal servizio militare.

5. 3. Il 1943: caduta della dittatura e chiusura del foglio satirico

Agli inizi del 1943, dopo la ritirata delle truppe dalla Libia, la scarsità di provvigioni alimentari, la crescita esponenziale del mercato nero per i beni di prima necessità, le notizie dal fronte sempre più centellate e sempre meno incoraggianti, la fiducia in una risoluzione del conflitto rapida e con il minor spargimento di sangue possibile si era fatta sempre più labile, a tutto ciò non corrispondeva, affatto, una minore attenzione dell'OVRA,

²⁵⁴ Cirio, R., *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, cit. pp. 93-95, Milano, Garzanti, 1994.

l'Opera Vigilanza Repressione Antifascismo, nei confronti di coloro che erano sospettati di essere contrari, poco simpatizzanti del regime, o anche solo di condurre una vita tale che potesse fare pensare ad un'attività di spionaggio; sono da leggersi sotto questa lente avvenimenti, apparentemente di scarso rilievo, che però invece mostrano l'attenzione della polizia fascista: il 29 dicembre 1943 le autorità tedesche vietarono nella Capitale l'uso della bicicletta, considerata mezzo utilizzato da partigiani e cospiratori per spostarsi velocemente nell'Urbe. Questo è solo uno degli avvenimenti che avevano cambiato il modo di potere fruire della città, dopo che, a seguito dell'Armistizio di Cassibile²⁵⁵, firmato il 3 settembre del 1943 e reso pubblico con comunicato radiofonico il giorno 8 settembre, l'Italia aveva cambiato la propria posizione politica e militare, lasciando gli alleati germanico-nipponici e schierandosi nel conflitto a fianco delle truppe anglo americane. Il comando tedesco in Italia si trovava già in stato di allerta dopo la destituzione di Mussolini ed il suo successivo arresto; il duce, prigioniero sul Gran Sasso era stato liberato con una spedizione tedesca a Campo Imperatore e condotto in aereo a Berlino a colloquio con Hitler che appoggiò la formazione di uno Stato nello Stato, con la costituzione, sulle rive del Lago di Garda della Repubblica di Salò.

²⁵⁵ Sulla parte riguardante l'Armistizio si è fatto principalmente riferimento al testo di Di Nolfo.

L'Italia tutta si trovò in grande difficoltà, tra i bombardamenti alleati sulle grandi città per fiaccare le forze nazifasciste e il regime di terrore imposto dai soldati teutonici su Roma. I contributi felliniani sulla rivista si limitarono, per ciò che riguarda il 1943 al disegno di una vignetta a gennaio e ad un racconto pubblicato nel numero di luglio precedente la caduta di Mussolini.

La rivista chiuse la propria attività in settembre, essa venne ripresa sempre con De Bellis al timone nel 1946.

L'attività di Fellini, tuttavia, non venne meno, i contatti con De Bellis continuarono. Il futuro regista non si mosse da Roma, non seguì l'invito di Luigi Freddi e Giorgio Venturini, direttore generale dello spettacolo, rivolto ad addetti ai lavori e protagonisti della settima arte di trasferirsi a Venezia decisione che Brunetta²⁵⁶, non pienamente convinto da quanto sembra emergere dal carteggio privato di Freddi, sarebbe stata legata alla volontà di riprendere la produzione, in modo tale da trasferire la produzione in laguna ed evitare così che i soldati del Terzo Reich potessero impadronirsi dei macchinari e delle attrezzature di Cinecittà e trasferirle in Germania. Il 22 febbraio del 1944 a Venezia nei Giardini della Biennale vennero inaugurati i nuovi stabilimenti Cines.

²⁵⁶ Brunetta, *Cent'anni*, cit. p. 271. Lo studioso nel testo esterna una certa perplessità circa la sincerità delle preoccupazioni di Freddi insite nella decisione di trasferire in laguna la produzione.

Conclusioni

La ricerca svolta sull'attività di Fellini a Roma all'interno della redazione del «Marc'Aurelio» permette di evidenziare come la creatività dell'autore si sia evoluta nel corso di pochi anni, interessando media differenti; essa riesce a raggiungere un duplice scopo: coniugare l'esuberanza espressiva, già presente nei primi contributi con la profondità antropologica delle rubriche, dei racconti, dei disegni che vengono pubblicati in seguito.

Lo studio ha permesso di porre in evidenza la capacità di Federico Fellini di intercettare, comprendere e collaborare in tre aree peculiari dell'editoria dell'epoca: il periodico, inviando vignette alla rubrica "*Cartoline del Pubblico*", presente nelle pagine della «Domenica del Corriere», il fumetto, con la collaborazione con l'editore Nerbini al «420» e all'«Avventuroso» e, soprattutto, la rivista satirica con gli anni di lavoro nella redazione del «Marc'Aurelio».

L'analisi svolta su questa giovanile fase creativa, meno conosciuta rispetto a quella cinematografica, permette di individuare all'interno di essa già la

capacità dell'autore di proporsi in maniera personale, polimorfica, capace di procedere verso nuovi spazi mediali, non rinnegando mai i registri comunicativi fin a quel momento utilizzati, ma ritornandovi in maniera sempre nuova e approfondita. Il viaggio Rimini-Roma risulta e risalta come decisivo, come hanno evidenziato Bertozzi ²⁵⁷e Minuz²⁵⁸; Roma è la scoperta della vita di redazione fianco a fianco con i maggiori esponenti di quella che sarà l'industria dello spettacolo del secondo dopoguerra, è Cinecittà, è la scoperta dello spettacolo dal vero, nei teatri, alla radio è l'EUR che diventa, per sua stessa ammissione, il luogo in cui si sente a suo agio.

Fellini procede in maniera alveolare, come aveva evidenziato Fabbri, coglie l'importanza della pubblicità, del saper comunicare per vendere, lo si è rilevato nel racconto sul «420» all'interno della rubrica "*Il bazar delle idee*" in cui riusciva a proporre delle battute ad uno dei comici più in voga all'epoca, Erminio Macario; è un tema che si ritrova nella prima rubrica sul «Marc' Aurelio», *Il raccontino Pubblicitario*, poi nel passaggio mediale alla radio, con *L'avventura di Pisolo*, quando, insieme a Maccari, si è occupato di preparare un racconto per la pubblicità del nuovo *bob bon* Biancaneve di Elah.

²⁵⁷ Bertozzi, *L'Italia di*, cit. p.21. Si fa qui riferimento al concetto espresso dallo studioso, che considera Rimini e Roma alla base "dell'intersezione della dialettica fondante l'estetica felliniana". Sul rapporto tra il regista e la città, sempre dello studioso si rimanda a Bertozzi, M, *La città necessaria. Roma nella poetica felliniana*, in Sbardella, A, *Roma nel cinema*, cit. pp. 15-25, Roma, Semar, 2000.

²⁵⁸ Minuz, A, *Viaggio al*, cit. p. 108.

L'arrivo a Roma ha per lui segnato anche l'inizio della vita adulta, non più edulcorata dalla placente vita di provincia da cui proveniva; il mondo dello spettacolo, non è più solo quello delle grandi star hollywoodiane, delle quali era solito raffigurare i volti per fare pubblicità ai film proiettati al Cinema Fulgor, ma ora ha i lineamenti anche del teatro di rivista, dell'avanspettacolo, sia quello portato avanti da Aldo Fabrizi, figura che anche l'elaborazione di questo lavoro di tesi conferma come cardine cardine per comprendere la personalità felliniana, la sua conoscenza del mondo del teatro e poi del cinema, ma anche quella del sottobosco, delle piccole compagnie fatte di *soubrette* in cerca di gloria, di comici che vengono sbeffeggiati dal pubblico e maltrattati dai direttori, dai "fracchisti" che si impomatano i capelli di brillantina e mettono il fiore all'occhiello per il tempo di un occhio di bue e di un sorriso, ma la cui unica ricchezza sta in una piccola valigia .

Fellini nella capitale da giornalista ha intervistato i grandi nomi dell'avanspettacolo, ma qui entra in contatto anche con coloro che piano piano stanno emergendo, crea delle amicizie profonde, oltre Fabrizi e all'intera sua famiglia, si pensi a Alberto Sordi, che la sera del matrimonio di Federico e Giulietta, scorgendoli in sala, dedica loro lo spettacolo di rivista e l'applauso del pubblico. Alle compagnie minori, alla loro vita difficile, Fellini dedicherà poi il primo film in cui è accreditato come

regista a fianco di Alberto Lattuada, *Luci del Varietà* (1950), imporrà Sordi poi nel non fortunato *Lo sceicco bianco* (1952) e nel primo, vero successo nazionale ed internazionale nel cast de *I Vitelloni* (1953)

Al «Marc'Aurelio», sotto la guida paterna e brillante di Vito De Bellis, ha imparato a conoscere Roma, a sentirla sua tramite i disegni di Attalo che ne trasudano gli umori e i caratteri, a intessere un rapporto denso con il pubblico, cui rivolge brevi rubriche prima e vignette, poi nell'ultimo anno racconti più estesi; si è dimostrato che, appena accolto in redazione, nel 1939, la volontà felliniana sia stata quella di attirare l'attenzione del pubblico di lettori con un linguaggio che, anche da un punto di vista visivo e onomatopeico, portasse in sé quei ricordi dei *baloon* delle strisce americane edite da Nerbini; poi, man mano che la vita redazionale si è fatta più partecipata, ha focalizzato l'interesse su studi di mondi e caratteri. Fellini ha vissuto la città e le sue insidie e questo periodo, rimasto vivido, è stato ricordato, oltre che in *Roma e Intervista* nella sceneggiatura di quello che doveva essere il *sequel* dei *Vitelloni* (1953), ovvero il *Moraldo in città*, in cui l'autore faceva ripercorrere al proprio *alter ego* e ai suoi nuovi amici, alcune delle peripezie vissute nei suoi primi anni nella capitale: le fidanzatine rotonde che non comprendono le difficoltà di dover sbarcare il lunario, le camere in affitto, i soldi che non sono facili da guadagnare e che appena arrivati svaniscono.

Il cinema è entrato nella sua vita nell'Urbe in maniera diretta; il primo giorno a Cinecittà, inviato come giornalista sul *set* di Blasetti, dove incontra Osvaldo Valenti lì impegnato nell'interpretazione per *La corona ferrea* (A. Blasetti, 1941), poi la collaborazione come *gagman* per i film interpretati da Erminio Macario, che ne comprese immediatamente la grandezza, il lavoro presso l'ACI di Vittorio Mussolini, l'avventura in Libia, dove si trovò inviato per la lavorazione della pellicola, *Il deserto dei Tuareg*, la cui trama era un ritorno, seppur riveduto e corretto seguendo i nuovi dettami del regime, alla passione salgariana, infine la rilevante svolta proto neorealista nelle scritture delle sceneggiature dei film interpretati da Aldo Fabrizi e Anna Magnani *L'ultima carrozzella* (M. Mattoli, 1943) e *Campo de' Fiori* (M. Bonnard, 1943).

Nelle rubriche, nei racconti, nelle vignette per il «Marc'Aurelio» c'è tutto il suo mondo, dal «Corriere dei Piccoli», graficamente le teste dei personaggi ricordano le tavole degli anni Venti di Antonio Rubino, che diventeranno essenziali, poi, nel 1954 per la costruzione dei personaggi de *La strada*²⁵⁹, così come i disegni degli anni Trenta di Giovanni Manca e del suo personaggio Pier Cloruro De' Lambicchi, inventore dell'Arcivernice si riverberanno più tardi in *Boccaccio '70*, si avverte il ricordo ai fumetti, a Pinocchio, perché anche *Richettino*, come il burattino di legno di Collodi

²⁵⁹ Pallottino, P, *Figure. Antonio Rubino e Federico Fellini ipotesi sulla genesi iconografica de La strada*, contributo presentato al Convegno Federico Fellini da Rimini a Roma 1937-1947.

aspira ad essere un bravo bambino amato, ma la sua curiosità è troppa, il suo modo di porsi viene considerato troppo impertinente; Fellini nelle pagine di *Secondo Liceo* giura e spergiura alla madre che si impegnerà di più solo per farle firmare la pagella, ma sa già che quando una lezione sarà meno interessante, inventerà una bugia, di sentirsi poco bene, pur di uscire dalla classe, cercherà di essere meno discolo, ma ha la consapevolezza che tutto ciò potrebbe essere più forte di lui; il fatto che nella rubrica *La Fiaba che più ti piace*, sul frontespizio abbia disegnato una fatina che ricorda molto da vicino la dolce Fata dai Capelli Turchini, non viene considerato una casualità, ma una radice mnestica.

Il proposito di questa ricerca e della scelta dei brani proposti e utilizzati come fonti è stato dimostrare come Fellini, tramite i propri racconti sul «Marc'Aurelio», così come sarà poi con alcune sue pellicole come *Roma* (1972) e *Amarcord* (1973), sia riuscito fare immergere il lettore nella società dell'epoca, intrisa dell'aura bigia della dittatura soverchiante e ammorbante. La produzione di Fellini in quel periodo fa riflettere su che com'era l'Italia di quell'epoca, dove ogni pezzo scritto, disegnato, trasmesso doveva ottenere una previa autorizzazione, dove il «Marc'Aurelio» fu in grado di far sorridere, perché, grazie alla sagacia di De Bellis, al valore degli uomini della redazione, alle capacità dell'editore, riuscì a sopravvivere alle chiusure cui furono costretti molti fogli satirici; la

rivista satirica romana non si pose come giornale di fronda, quest'affermazione risulterebbe eccessiva, considerando sia l'uscita del foglio in lingua tedesca, che le trasmissioni radiofoniche cui il «Marc'Aurelio» si è confutato ha partecipato, portando avanti la *mission* di tenere alto il morale dei combattenti.

Tuttavia, con intelligenza e ironia, De Bellis e la propria redazione riuscirono in un'impresa ardua, quella cioè di creare, a livello editoriale, uno spazio franco, in cui, oltrepassata la prima pagina, che per passare la censura di Telesio doveva presentare contenuti scritti e grafici, come i magnifici disegni di Barbara ad esempio, aderenti alle volontà del regime, nelle pagine più interne, invece, permetteva un rapporto sincero con il pubblico che vi ritrovava il sorriso anche quando la realtà storica, man mano che si proseguiva nella guerra, dimostrava un aspetto discrepante rispetto ai proclami.

Sotto la direzione di De Bellis, Metz, Steno e Fellini dettero vita a un bisettimanale che con l'utilizzo di un linguaggio colorito, corposo, sanguigno per alcune venature del lessico vernacolari, confrontato all'altro celebre foglio satirico dell'epoca il «Bertoldo», si dimostrò in grado di intercettare il gusto e il bisogno sì di uno svago, ma che fosse uno spazio di ricreazione intelligente, che facesse sorridere e pensare insieme,

permettendo di fatto, quindi, alla luce dell'ironia di filtrare anche dalle feritoie di una dittatura.

Ringraziamenti

La mia gratitudine più sentita va al personale della Biblioteca Sormani e della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano; agli archivisti della Biblioteca Alessandrina di Roma; agli addetti della Biblioteca Marucelliana di Firenze e della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; a coloro che mi hanno accolta con premura alla Biblioteca Gambalunga di Rimini.

Ringrazio, in particolar modo, la Cineteca di Rimini per avermi dato l'occasione di esporre il mio pensiero per i 70 anni de *I Vitelloni* e de *La strada*.

Un pensiero particolarmente grato va alla mia collega dottoranda all'Università Alla Sapienza Miriam Petrini, che, con grande generosità, ha condiviso con me: notizie, testi e nominativi; a Cielo Pessione Fabrizi, nipote di Aldo Fabrizi e Presidente della Fondazione a lui dedicata, che mi ha guidata nella comprensione del rapporto che legava l'attore a Fellini; a Fabiana De Bellis, studiosa di cinema, regista e nipote di Vito De Bellis per il tempo e le preziose spiegazioni durante la nostra intervista e per il materiale che mi ha inviato .

Ai miei relatori per l'appoggio, alla mia famiglia a Roma: Valeria, Cinzia e Valter, a Roberto per i tredici anni condivisi, a Luana per la vera amicizia. Il mio cuore per sempre ai miei genitori ovunque Voi siate: per l'amore, l'esempio, i sorrisi.

Appendice

In questa parte della trattazione si è deciso di dare spazio a argomenti e testi cui si è fatto riferimento e che vengono, quindi qui presentati come approfondimenti. Essi interessano: la propaganda architettonica, dando particolare rilievo al Palazzo della Civiltà Italiana, per l'importanza che quest'opera architettonica assolve nella filmografia italiana e, in particolar modo, in quella felliniana (*Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962). Si è scelto di mettere in questa parte, inoltre, il brano *È permesso?*, ovvero il racconto che Fellini propose del proprio colloquio per entrare nella redazione satirica romana; ad esso nella tesi viene fatto riferimento, all'interno del secondo capitolo tramite i ricordi dello stesso autore e di Steno, che si trovava anch'esso presente insieme al direttore De Bellis; si è ritenuto, in questa maniera, di agevolarne la godibilità, trattandosi di un testo piuttosto lungo, si è preferito, infatti, offrirgli qui uno spazio di attenzione maggiore.

La stessa opzione è stata messa in atto circa il brano trasmesso sotto forma di radio rivista, che mette in luce l'abilità dei redattori nel rendere fruibile via etere, permettendo dunque un passaggio tra linguaggi comunicativi, la vignetta di Attalo:*Utilizzazioni*. Il ruolo assunto dalla redazione del «Marc'Aurelio» nell'elaborazione delle radio riviste, pensate per rallegrare il morale dei combattenti, è stato trattato all'interno del capitolo terzo. Da esso si è evinto lo spirito collaborativo che animava la redazione e la capacità del De Bellis di dirigere personalità così brillanti e differenti. La rivista risulta in questa maniera più che mai un reticolo intermediale, uno spazio di incontro tra differenti espressioni dell'informazione e della creatività.

Capitolo Primo.

La propaganda architettonica: Il Palazzo della Civiltà Italiana

Il concorso per l'edificazione del Palazzo della Civiltà Italiana fu bandito il 15 luglio del 1937, la data prevista come termine ultimo per la consegna dei progetti fu fissata, invece, al 15 ottobre dello stesso anno.

Nel bando, come riporta la *Rivista Architettura* del sindacato nazionale fascista architetti del dicembre 1938, venne chiaramente espressa l'importanza, nei disegni architettonici che si sarebbero candidati, di far

emergere il sentimento classico e monumentale; alle proposte non furono, pertanto, posti limiti nella libertà di ideazione circa la grandiosità dell'edificio: né di forma, né di altezza, l'unico suggerimento indicato fu quello di preferire l'utilizzo di materiali autarchici²⁶⁰ e limitare, il più possibile, l'utilizzo del ferro.

Le aspettative estetiche sulla struttura che sarebbe risultata vincitrice erano molto alte, come si evince dalle parole con cui Vittorio Cini sintetizza il volere del duce²⁶¹: «dovrà anzitutto porre in rilievo la potenza raggiunta dall'Italia fascista in tutti i settori dell'attività umana».

Il disegno prevedeva la realizzazione di un edificio a forma di parallelepipedo, in cemento armato ricoperto di travertino, un immediato richiamo, quindi, al materiale utilizzato nell'antica Roma per l'Anfiteatro Flavio.

Le dimensioni sono di straordinaria imponenza, l'opera, infatti, si erge per 60 metri in altezza, poggiando su una base quadrata di 53 metri che, a sua volta, gravita su un basamento alto 18 metri.

²⁶⁰ La predilezione per i materiali autarchici era legata, oltre ad una volontà architettonica di richiamo, ad esempio con il travertino a quelli utilizzati in epoca classica, alla situazione politica internazionale contingente. L'invasione dell'Abissinia era stata, infatti, fortemente contrastata dalla Società delle Nazioni che era intenzionata a porre delle sanzioni in risposta dell'aggressione italiana.

²⁶¹ ACS, Segreteria particolare del duce, Carteggio ordinario, 1922-1943, fasc. 509.832, «Roma. Esposizione Universale E42».

La costruzione progettata richiama la forma geometrica del cubo, ma ciò che ha reso e rende unico il monumento è il mirabile connubio raggiunto tra monumentalità e grazia.

Sulle quattro testate del parallelepipedo, questa scritta in epigrafica romana, scolpita sul travertino²⁶²: UN POPOLO DI POETI DI ARTISTI DI EROI / DI SANTI DI PENSATORI DI SCIENZIATI / DI NAVIGATORI DI TRANSMIGRATORI.

Maestosità ed armonia pervadono l'intero progetto, un'intensità estetica raggiunta arricchendo la struttura delle quattro facciate con archi, che fungono anch'essi da chiaro rimando alla bellezza architettonica del mondo classico romano.

In corrispondenza degli archi posti al piano terreno sono previste 28 statue che rappresentano, in maniera allegorica, altrettante virtù del popolo italiano.

Monumenti equestri che raffigurano i Dioscuri ornano, invece, i quattro lati del basamento. L'edificio grazie alla propria maestosità ed alla sua candida grazia, data dall'armonia, dal rimando di pieni e vuoti, è destinato a divenire subito iconico. La sua immagine apriva, infatti, il documentario

Milizie della Civiltà (C. D' Errico, 1940-1941) dell'Istituto Luce, in cui

²⁶² La scritta è una citazione del discorso pronunciato il 2 ottobre del 1935 da Mussolini in risposta alla Società delle Nazioni e al loro preannunciato varo di sanzioni. La scritta è una citazione del discorso pronunciato il 2 ottobre del 1935 in risposta alla Società delle Nazioni e al preannunciato varo di sanzioni economiche contro il Regno d'Italia sia sull'esportazione che sull'importazione contro il Regno d'Italia.

veniva raccontata la “romana gioia di costruire,” filmando una giornata tipo all’interno del villaggio composto dai 1500 operai che lavoravano al progetto E42. Lo stesso monumento, tredici anni più tardi, quando la dittatura era divenuta un ricordo doloroso ed ingombrante, verrà ripreso nel filmato, sempre dell’Istituto Luce, *La città bianca* (E. Franceschelli, 1953), grazie al quale venne, di fatto, sdoganata la validità del progetto.

Gli spazi architettonici e i monumenti dovevano essere rivalutati,²⁶³ la zona riqualificata, per essere trasformata nel quartiere *cool* di Roma, emblema della volontà di resurrezione di un popolo.

Piacentini, come emerge dal suo carteggio, fu ancora una volta il suggeritore di questa svolta.

Capitolo Secondo

È permesso?

Il contributo è firmato Fellas, come l’autore era solito fare presso l’editore Nerbini. L’importanza del racconto è legata all’impressione che questo

²⁶³ Dal settembre del 1943, infatti, per circa due lustri, l’area su cui doveva sorgere l’Esposizione Universale era, dapprima stata occupata dalle truppe tedesche, che si stabilirono qui, poi da quelle americane dopo la Liberazione di Roma del 4 giugno 1944.

La maggior parte degli edifici, non finiti, vennero vandalizzati; i mosaici resi macerie, le statue sfregiate. Il luogo divenne, in breve, un’area di accoglienza per derelitti e il verde che circondava l’area, lasciato crescere senza cura, si trasformò presto in pascolo per pecore.

A partire dai primi anni Cinquanta, tuttavia, si assistette ad una riconversione dell’area urbana grazie anche al cinema.

incontro ha lasciato in tutti quelli che vi hanno assistito, o che lo hanno sentito raccontare dalle vive voci dei protagonisti.

Nel brano Fellini narra sì il proprio primo faccia a faccia con De Bellis, ma soprattutto rende in maniera evidente l'emozione che lo animava per la consapevolezza di trovarsi di fronte ad una grande occasione della vita; in un breve lasso di tempo doveva giocare tutte le proprie carte; era giunto il momento tanto agognato, aveva lasciato Rimini per arrivare fino a lì e non poteva fallire. Ha inizio così una strabordante presentazione, in cui l'autore fa esplodere tutto il proprio magma creativo; De Bellis ne colse la poliedrica versatilità, seppur ancora acerba e lo fece entrare in redazione. Fellini ripagò la fiducia del direttore non risparmiandosi mai, sempre aperto a nuove sfide, sempre desideroso di imparare e di confrontarsi con una redazione composta da personalità di grande vivacità culturale.

Viene volutamente riportato il testo nella sua completezza ad evidenziare la capacità istrionica dell'autore che, all'interno del colloquio, propose differenti possibilità di contributi, cercando e riuscendo a stupire la redazione con la ricchezza espositiva della sua performance :

«Che cosa bisogna fare per entrare al «Marc'Aurelio»? A quale porta bisogna picchiare? A quale santo bisogna rivolgersi? Molti si pongono questa domanda e alla fine i più coraggiosi si procurano una

raccomandazione dal cugino di un amico del fratello dello zio di un nostro dirigente.

I più timidi rinunciano.

I più prepotenti forzano la mano di qualche commendatore e ti si presentano con un papiro che li segnala come elementi indispensabili al successo della pubblicazione.

Tutti mezzi che non giovano o giovano poco.

Allora come bisogna fare?

Ci si presenta. Il nome (esclusi Samuel, Aronne, Rebecca, ecc) non ha importanza. È necessario presentare i documenti della propria capacità e affidarsi alla raccomandazione della propria intelligenza.

Se la presentazione è buona ci sono molte probabilità di fare intima conoscenza con Gigione (il nostro capo usciere) e con Gina (la nostra amata cassiera).

Fra i modi di suonare il campanello della porta della nostra redazione ci piace far conoscere quello usato da un giovane universitario. Il giovane Fellas ha dei numeri? Può essere considerato una promessa? Forse potrà diventare anche un grande umorista; ma non è escluso che presto si dia all'ippica e vinca dei concorsi internazionali.

Non è importante stabilirlo fin da ora. Fatto certo è che per il momento lo prendiamo in considerazione in base alla seguente lettera:

Signor Direttore (inchino), Steno (altro inchino), Redattori (terzo e ultimo inchino). Permettete? Steno leggerà per me... grazie.

Beh cominciamo con una che ha per sfondo il polo. Sicuro!

Il titolo è Dove la notte dura due mesi. La vignetta rappresenta due eschimesi. Uno seduto, l'altro in piedi barcollante e con la faccia da morto in piedi. Quello seduto chiede:

-Beh? Ma che ti è successo?

-Notte di nozze...

Dio mio non è proprio da salotto, ma in fondo non c'è poi tutta questa cattiveria. (E il direttore, il direttore che fa? Lampeggia?)...

Calmato il disprezzo nei miei riguardi, seguito a rifilarvene una sul circo equestre. La vignetta rappresenta l'interno di un carrozzone da circo oppure l'interno di un circo stesso. In primo piano un uomo (acrobata) ed una donna (acrobata anche lei). Il titolo? Beh il titolo trovatelo voi... oh bella!

La donna si volge con una espressione di sdegno all'uomo e dice:

- E ha detto mio marito che non c'è bisogno che tu mi stringi tanto forte le mani quando facciamo il doppio salto della morte sopra il trapezio!

Come? Chi è che sente male? Il direttore? Oh mio Dio... e adesso come faccio?

Provate, provate con questa, chissà che non rinvenga.

Due uomini. Uno dice.

-Ho male al piede! Bisogna che vada proprio dall'oculista!

-Dall'oculista?

- Già! Perché a me nel piede , duole l'occhio ...di pernice!

Beh? È rinvenuto? No? Sono rovinato... rovinato... Un momento un momento provate ancora...siate buoni...ecco...questa...

La vignetta rappresenta un palcoscenico. Titolo? Ah! Stagione lirica.

Due uomini parlano. Uno dice

- Come ha fatto a prendere il raffreddore? Eh! Ieri qui c'era un tenore che cantava un'aria della Tosca, e un altro che cantava un'aria della Bohème, capirai, due arie che hanno fatto corrente ed io mi sono fregato!

Vedete, vedete? Lo dicevo io? È rinvenuto? Ha aperto un occhio? Sta per parlare? Ha parlato? E che ha detto? Che ha detto? Come? Perché mi torturate così? sono offeso. Niente , niente! Non voglio sentire niente! Tiro avanti.

Un'altra sul Polo. Titolo: Dove la natura dura sei mesi. Non vi va? Beh io non so che farci! Vignetta. Due eschimesi. L'uno seduto, l'altro in piedi. quello...no! no! non l'ho già detta! Questa è un'altra!!!... Quello in piedi, dicevo barcollante!... tiene una faccia da morto in piedi . Quello seduto chiede:

- Beh? Che ti è successo?

- Sta zitto! Questa notte non ho chiuso occhio!

Visto che non era uguale? E per punirvi ne dico ancora una sulla notte polare. Stesso titolo. Vignetta. Interno di una capanna di ghiaccio. Donna esquimese arrabbiatissima (moglie dell'Uomo esquimese calmo e seccato).

- Eh! Per una notte che sono stato fuori con gli amici quante storie fai!

Non fa ridere? E chi se ne frega? Io quando voglio ridere non leggo mica le barzellette. Leggo i giornali francesi (penoso tentativo di satira politica). ed ora signori cari, è necessaria una bella battuta per chiudere.

Ecco qua. Titolo? Oh ma cari ragazzi... devo fare tutto io? Il titolo cercatevelo! Vignetta. Aperta campagna. Gruppo di gente che corre col tovagliolo al collo e forchetta in mano. Villici.

- Che è successo? Siete inseguiti dal toro?

- No! Ci è scappato il formaggio!

Calma! Calma! Lo so che non è mia! Lo so che è stata pubblicata dal «Marc'Aurelio»... Ma io ho forse detto che era mia? No! E allora! Io ho detto per chiudere ci vuole una bella battuta... e non potrete dire che questa non sia una bella battuta! Signor direttore (inchino e baciamento), Steno (altro inchino), redattori (terzo e ultimo inchino),

Saluti

Fellas

Roma, 25-3-1939

E l'ultima ve la telefono. Ecco qua. Due amici. Uno di essi è nuovo della città e l'altro vuole portarlo a vedere un museo (A volte si trovano amici cattivi che vi vogliono portare in musei).

Beh? - fa l'amico nuovo- Cosa c'è di buono in questo museo?

la figlia del custode...

Capitolo Terzo

Si riporta di seguito la trasposizione in testo della Vignetta di Attalo *Utilizzazioni*, pubblicata sul «Marc'Aurelio» il 29 agosto 1942.

Si riporta di seguito il testo originario²⁶⁴:

Marc'Aurelio- [...] Dì, bisogna che mi spieghi, altrimenti come faccio a mostrarvi questa vignetta di Attalo in cui non si nota alcun personaggio? Proprio così, nessun personaggio...La scena è deserta, non ci sono che le quattro lucide pareti che le delimitano, uno specchio murale, una vasca da bagno con rubinetti e scaldabagno elettrico, un lavabo con sbocchi caldi e freddi...un...Oddio...come dire? sì, uno strano sedile in maiolica...strano fino a un certo punto...però, strano se lo si trovasse nei giardini pubblici o al caffè; ma nella scena illustrata da Attalo, possiamo dire, un tale sedile,

²⁶⁴Cavallo, P, *Riso amaro. Radio, Teatro e Propaganda nel secondo conflitto mondiale*, pp. 39- 40, Roma, Bulzoni Editore s.r.l.,1994.

non è affatto strano. Be', andiamo oltre, nella speranza che ci siamo capiti. Dicevamo, nessun personaggio è nella vignetta. E allora quale significato essa vuole avere? Un momento: avevamo tralasciato un particolare importantissimo per quanto minimo: al posto del tradizionale rotoletto di carta...

[colpi alla porta]

Caspita, viene gente. Bisogna uscire dalla vignetta...

Voce- Ohé, è occupato?

Marc'Aurelio- Eccomi! Esco subito! Accomodatevi!

[porta che si chiude]

Marc'Aurelio- Scusate se non ho potuto finire di spiegarvi la vignetta di Attalo; ho dovuto cedere il posto a quel signore che pareva ne avesse urgente bisogno...

[si sente chiaro uno scroscio d'acqua. Pausa.]

Voce- Ohé, e la carta?

Marc'Aurelio- Ma sì che c'è...Guardate bene che c'è. [cambiando tono] Vi stavo dunque dicendo, cari camerati, che al posto del rotolino di carta, si notava nella vignetta un bel foglio attaccato al chiodo e con scritto” DICHIARAZIONE DI GUERRA DEL BRASILE” ...

[porta]

Voce - [svelto] Fatto tutto. Buon giorno e grazie.

Marc'Aurelio - Be', anche la dichiarazione di guerra del Brasile a qualcosa è servita. È proprio vero. In fondo, anche certi Stati danno il loro contributo al progresso. E ora allontaniamoci dalla vignetta di Attalo e diamo un'occhiata altrove...

Bibliografia

Abruzzese A. «*Fellini e il memento mori della pubblicità*», in P. Fabbri, *Lo schermo Manifesto. Le misteriose pubblicità di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi Editore, 2002.

Antonelli, L, *Attalo*, Roma, Napoleone, 1986.

Antonelli, L, Paolini, G, *Attalo e Fellini al Marc'Aurelio. Scritti e disegni. Prefazione di Alessandro Curzi*, Roma, Casa Editrice Roberto Napoleone s.r.l., 1995.

Antonioni, S, *Pubblicità. Forme pubblicitarie del moderno*, Milano, Franco Angeli s.r.l. , 2012.

Arendt, H, *The Origins of Totalitarianism*, 1951 I edizione, in traduzione italiana di Guadagnini, A, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, Einaudi Editore, 2009.

Battisti, L, *Ridere nel "regno della noia". Intrattenimento e umorismo nella pubblicistica del ventennio fascista*, in Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'A.D. I, , Firenze 6-9 settembre 2017, a cura di Castellano, F, Macera, I, Tellini, G, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

Battistini, A, Carnevali, C, Vandi, G, *Federico Fellini. La vita è sogno, il sogno è vita*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2020.

Belpoliti, M, *Steinberg A- Z*, Milano, Electa, 2021

Ben-Ghiat, R, *La cultura fascista*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2000.

Bertozi, M, *La città necessaria. Roma nella poetica felliniana*, in Sbardella, A, *Roma nel cinema*, Roma, Semar, 2000.

Bertozi, M, *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio Editori s.p.a. 2021.

Biasin, E, *Fausto, Moraldo e i padri di un tempo. Tre modelli di mascolinità ne I Vitelloni*, in De Berti, R, *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, McGraw-Hill Companies, S. r. l., 2006.

Bompiani, V, *Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi, 1988.

Bondanella, P, *Il cinema di Federico Fellini con un'introduzione di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi/Gu.fo Edizioni S.r.l., 1994.

Breda, M, Caretti, S, *Il nemico di Mussolini. Giacomo Matteotti, storia di un eroe*. Milano, Editore Solferino, RCS Media group S.p.a. , 2024.

Brunetta, G. P, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, 1982.

Brunetta, G. P, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 1991.

Brunetta, G. P, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.

Brunetta, G. P, *Il cinema italiano di regime. Da “ La Canzone Dell’Amore” a “ Ossessione”, 1929- 1945*, Roma- Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2009.

Burke, F, *Fellini’s Films and Commercials*, 1996 I edizione, II edizione aggiornata Intellect L & D E F A E, aprile 2020.

Calvino, I, “*La strada di San Giovanni*” cit. Pag. 69, Milano, Mondadori, 1990.

Canfora, L, *Per una discussione sul classicismo nell’età dell’imperialismo. Storia romana e «teoria delle élites»* in «*Quaderni di storia*», Anno 1, N. 2, Roma, Carocci Editore, 1975.

Cavallo, P, *Riso amaro. Radio, Teatro e Propaganda nel secondo conflitto mondiale*, Roma, Bulzoni Editore s.r.l., 1994.

Chabod, F, *L’Italia contemporanea(1918-1948)*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1961.

Chiesa, A, *La satira politica in Italia*, Bari- Roma, Editori Laterza, 1990.

Chiesa, A, *Antologia del Marc’Aurelio 1931-1954*, Roma, Napoleone s.r.l, 1974.

Chiesi, R, «*Fu un’avventura memorabile, un sogno*». *Storia di un’amicizia e di un film mai realizzato*, in «*Cabiria. Studi di cinema*», del Settembre 2020 - Aprile 2021.

Cirio, R., *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Milano, Garzanti, 1994.

Codeluppi, V., *Fellini e la pubblicità*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

Coen, F., *Tre anni di bugie: 328 ordini alla stampa del Minculpop durante la guerra*, Milano, Pan editore, 1977.

Colombo, F., *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, I edizione Studi Bompiani, IV edizione RCS Libri S.p.A., 1991.

Conti, G., *Giovannino Guareschi, biografia di uno scrittore*, Milano, Rizzoli, 2008.

Conti, G., *Cesare Zavattini direttore editoriale. Le novità nei rotocalchi di Rizzoli e Mondadori*, pp. 415-442, in De Berti, R., Piazzoni, I., *Forme e modelli del rotocalco italiano*, atti del convegno di Milano del 2-3 ottobre 2008, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario-Monduzzi Editoriale S.r.l., 2009.

Del Bosco, P., *Fellini e RAI 50 anni di matrimonio*, in *Federico Fellini autore di testi. Dal Marc'Aurelio a Luci del Varietà 1939-1950*, Atti del Convegno di Bologna del 29-30 ottobre 1998, a cura di Filippini, M., e Ferorelli, V., Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 1999

De Bernardi, A, *Perché il fascismo ha vinto. 1914-1924. Storia di un decennio*, Firenze, Le Monnier Scuola, 2022.

De Fleur, M. L, Ball-Rokeach, S. J, *Theories of mass communication*, New York-London, Longman, 1989; trad. italiana, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bologna, Il Mulino, 1995.

Del Buono, O, *Poco da ridere. Storia privata della satira politica dall' "Asino" a "Linus"*, Bari, De Donato, 1976.

Di Nolfo, E, *Storia delle relazioni internazionali. Dal 1918 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1994.

Di Nolfo, E, Serra, M, *La gabbia infranta. Gli Alleati e l'Italia dal 1943 al 1945*, Bari-Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2010.

Falqui, E, *L' Arcitaliano e tutte le altre poesie*, Firenze, Vallecchi, 1963.

Fabbri, P, *Lo schermo manifesto. Le misteriose pubblicità di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi editore, 2002.

Fabbri, P, *Sotto il segno di Federico Fellini*, Bologna, Luca Sossella editore/MML, 2019.

Faldini, F, Fofi, G, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Vol. 1, Milano, Feltrinelli, 1979.

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

Ferretti, G. C, *Storia dell'editoria letteraria in Italia.1945-2003*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2004.

Floch, J. M, *Sémiotique, marketing et communication*. Paris, Puf. 1990; trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, Milano, FrancoAngeli, 1992.

Fofi, G, Volpi, G, *Federico Fellini, L'arte della visione*, Roma, Donzelli, 2009.

Forgacs, D, Gundle, S, *Cultura di massa e società. 1936-1954*, Bologna, Società editrice Il Mulino, 2007.

Forgacs, D, *Rome, Open City*, London, Bfi, 2000.

Forno, M, *La stampa del ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, 88049 Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore, 2005.

Gadducci, F, Gori, L, Lama, S, *Eccetto Topolino. Lo scontro tra Fascismo e Fumetti*, Battipaglia Salerno, Nicola Pesce Editore, 2011. Roma, Edizioni NPE,

Garin, E, *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, cit. p. 45, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Gentile, E, *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, cit. p. 208, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Gentile, E, *25 luglio 1943*, Bari- Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2018.

Gentile, E, *Storia del fascismo*, Bari-Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2022.

Giardina, A, Vauchez, A, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, cit. p. 239, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Gieri, M, *Dalle origini allo studio system (1895-1945)*, Roma, Carocci editore, 2009.

Gili, J. A, *Fellini. Le magicien du réel*, Sion, Suisse, Gallimard avec le concours de la Fondation Fellini, 2009.

Gili, J. A, *Du journalisme au cinéma: l'itinéraire de Fellini, de 1939 à 1946*, in *Federico Fellini aux sources de l'imaginaire*, curato da M. Estéve, «*Études cinématographiques*», num. 127-130, Paris, Lettres Modernes-Minard, 1981.

Greimas, A, J, *Du sense*, Seuil, Paris, 1970; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.

Gianeri, E, *Storia della caricatura europea*, Firenze, Valsecchi, 1967.

Kallis, A, *The Third Rome, 1922-1943. The making of the Fascist Capital*, Palgrave, Macmillan, 2014.

Kezich, T, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2002.

Incerti, R, «*Marc'Aurelio. Quando la satira era un'università*», in «*La Repubblica*»

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/07/20/marcaurelio-quando-la-satira-era-ununiversitaFirenze08.html>.

- Isola, G, *Abbassa la tua radio per favore...Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- Laura, E. G, *Federico Fellini firmato Fellas. Racconti e disegni per il "420"*, Firenze, Casa editrice G. Nerbini, 1994
- Lombardi, M, *La strategia in pubblicità. Manuale di tecnica multimediale: dai media classici al digitale*, Milano, FrancoAngeli.
- Malaparte, C, *L' Arcitaliano e tutte le altre poesie*, a cura di Falqui, E, Firenze, Vallecchi,1963.
- Manzoli, G, *Cinema e fascismo*, in E-Review Dossier 6-2018, Bologna (BradypUS). Osservatorio Predappio.
- Minuz, A, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, 88049 Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012.
- Minuz, A, *Esposizione universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60*, Roma, 2015.
- Minuz, A, *Fellini, Roma*. 2020, Rubbettino Editore.
- Monteleone, F, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio Editori spa, 1995.
- Olivieri, A, *L'Imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal "Marc'Aurelio" allo schermo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986.
- Olivieri, A, *Tra Trilussa e Fellini. Il satirico Il Travaso nel cinema e teatro del Novecento*, Torino, Il Pennino, 2024.

Oppedisano, F, Salvadori, P. S, Santangelo, F, *Costruire la nuova Italia. Miti di Roma e fascismo*, Roma, Viella, 2023.

Pallottino, P, *Figure. Antonio Rubino e Federico Fellini. Ipotesi sulla genesi iconografica de La Strada*. Convegno Federico Fellini da Rimini a Roma 1937-1947, promosso dall'Associazione Federico Fellini di Rimini, ottobre 1997.

Paolozzi, F. S, *Il nuovo stile littorio. I progetti per il palazzo del Littorio e della mostra della rivoluzione fascista in via dell' Impero*, Milano-Roma 1936.

Parigi, S, Uva, C, Zagarrìo, V, *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, Collana Spettacolo e Comunicazione, n. 4, Roma Tre Press, dicembre 2019.

Petrini, M, *Federico Fellini all'Eiar (1940-1943). Tra l'evoluzione del radioteatro e la nascita del «felliniano»*, in «L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes», nr.1/2021.

Piacentini, M, Oppo, C. E, *Il nuovo stile littorio, i progetti per il Palazzo del Littorio e per la mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero*, Milano-Roma, 1936, poi in *La nuova architettura italiana*, in «Sapere», Anno II, nr. 48, (1936).

Piacentini, M, *Il volto di Roma*, Roma, Edizioni Della Bussola, 1944.

Squarzina, L, *L'esposizione universale. Biblioteca di cultura teatrale 1*, 1950. Roma, Soc. Graf, Vittorini, 1950.

Pieri, F, *Federico Fellini. Conteur et humoriste. 1939-1943*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 2000.

Subini, T, *Il caso di La Dolce Vita*, in Ruggeri, E, Viganò, D., E, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Fondazione Ente dello Spettacolo, 1 gennaio 2006.

Tassone, A, *Fellini 23½ Tutti i film*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2020.

Villevieille Bideri, L, *Gli archivi SIAE*, in *Federico Fellini autore di testi. Dal Marc'Aurelio a Luci del Varietà 1939-1950*, Atti del Convegno di Bologna del 29-30 ottobre 1998, a cura di Filippini, M, e Ferorelli, V, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 1999.

Zagarrio, V, *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime. Prefazione di Franco Monteleone*, Roma, Bulzoni Editore, 2009.

Federico Fellini: Vignette per «La Domenica del Corriere» (1938)

Vignetta umoristica in «La Domenica del Corriere» del 06-02-1938, Anno di pubblicazione XXXX, Anno Fascista XVI, num. 6, p.14.

Vignetta umoristica in «La Domenica del Corriere» del 14-08-1938, Anno di pubblicazione XXXX, Anno Fascista XVI, num. 33, p. 14.

Vignette umoristiche in «La Domenica del Corriere» del 05-06-1938, Anno di pubblicazione XXXX, Anno Fascista XVI, num, 23, p.14.

Vignetta umoristica in «La Domenica del Corriere» del 17-07-1938, Anno di pubblicazione XXXX, Anno Fascista XVI, num. 29, p. 14.

Federico Fellini: Vignette e Pezzi Narrativi al «420» (1939)

Fellini, F, *Studi*, in «420» del 12-3-1939, Anno XXVI, num. 1265, cit. p. 4.

Fellini, F, *Posti Privilegiati* in «420» del 26-3-1939, Anno XXVI, num.1267, cit. p. 7.

Fellini, F, *Ruggero il capoufficio*, in «420» del 23-4-1939, Anno XXVI, num. 1271, cit. p. 5.

Fellini, F, *Bazar delle idee*, in «420» del 4 -6-1939, Anno XXVI, num.1277, cit. p. 4.

Fellini, F, *Bosco di innamorati*, in «420», del 4-6-1939, Anno XXVI, num.1277, cit.p. 5.

.

Federico Fellini al «Marc'Aurelio» 1939-1943

Fellini, F, *All'aria aperta*, in «Marc'Aurelio», del 12-4-1939, Anno IX, num. 29, cit, pag. 4.

Fellini, F, *È permesso?* in «Marc'Aurelio», del 19-4-1939, Anno IX, num. 31, cit. pag. 5.

Fellini, F, *Raccontino in fasce*, in «Marc'Aurelio», del 26-4-1939, Anno IX, num. 33, cit. pag. 5.

Fellini, F, *Il raccontino pubblicitario* del 10-06-1939, in «Marc'Aurelio», Anno IX, num.. 46, cit. p. 5.

Fellini, F, *Il raccontino pubblicitario* del 19-7-1939, in «Marc'Aurelio», Anno IX, num. 57, cit. p. 5

Fellini, F, *Lo scrittore Pompelmo* in «Marc'Aurelio» del 2-12-1939, Anno IX, num. 96, cit. pag. 5.

Fellini, F, *Lo scrittore Pompelmo* in «Marc'Aurelio» del 6-7-1940, Anno X, num. 54, cit. pag. 5.

Fellini, F, *Lo scrittore Pompelmo*, in «Marc'Aurelio» del 17 -7-1940, Anno X, num. 57, cit. pag. 5.

Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?* in «Marc'Aurelio» del 26-7-1939, Anno IX , num. 60, cit. pag. 2.

Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?* in «Marc'Aurelio» del 23-9-1939, Anno IX, num. 76, cit. pag. 3.

Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?*, in «Marc'Aurelio» del 4-11-1939, Anno IX, num. 88, cit. pag. 5. Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?*, in «Marc'Aurelio» del 6-1-1940, Anno X, num, 2 cit. p.3.

Fellini, F, *Ma tu mi stai a sentire?*, in «Marc'Aurelio» del 3-1-1940, Anno X, num.1, cit. pag. 5. Fellini, F, *Compito in classe, Tema: Inghilterra*, in «Marc'Aurelio» del 8-6-1940, Anno X, num. 46, cit. p. 3.

Fellini, F, *Compito in classe, Tema: Gli sci*, in «Marc'Aurelio» del 17-1-1940, Anno X, num. 5, cit. p. 5.

Fellini, F, *Compito in classe, Tema: Città al buio*, in «Marc'Aurelio» del 13-7-1940, Anno X, num, 56, cit. p. 3.

F. Fellini, *Compito in classe, Tema: Churchill*, in «Marc'Aurelio» del 12-10-1940, Anno X, num. 83, cit. p. 3.

Fellini, F, *Compito in classe, Tema: USA*, in «Marc'Aurelio» del 3-5-1941, Anno XI, num. 36, cit. p. 2.

Fellini, F, *Compito in classe, Tema: Varietà* in «Marc'Aurelio» del 8-2-1941, Anno XI, num. 12, cit. p. 3.

Fellini, F, *Il riflettore è acceso*, in «Marc'Aurelio» del 16-11-1940, Anno X, num. 92, cit. pag. 3.

Fellini, F, *Il riflettore è acceso* in «Marc'Aurelio» del 20-11-1940, Anno X, num. 93, cit. pag. 3.

Fellini, F, *Il riflettore è acceso*, in «Marc'Aurelio» del 22-1-1941, Anno XI, num. 7, cit. pag. 3.

Fellini, F, *La fiaba che più ti piace*, in «Marc'Aurelio» del 8-1-1941, Anno XI, num. 3, cit. pag. 3.

Fellini, F, *La fiaba che più ti piace*, in «Marc'Aurelio» del 3-5-1941, Anno XI, num. 36, cit. p. 3.

Fellini, F, *Al caffè*, in «Marc'Aurelio» del 27-7-1940, Anno X, num. 60, cit. pag. 2.

Fellini, F, *Al caffè*, in «Marc'Aurelio» del 18-5-1940, Anno X, num. cit. pag. 4.

Fellini, F, *Luci della città, Teatro dei burattini*, in «Marc'Aurelio» del 16-11-1940, Anno X, num. 92, cit. pag. 4.

Fellini, F, *Dimmi povero uomo come rimani*, in «Marc'Aurelio» del 12-4-1941, Anno XI, num. cit. pag. 3.

Fellini, F, *Luci della città, Al ristorante* in «Marc'Aurelio» del 17-8-1940, Anno X,

num. 66, cit. pag. 4.

Fellini, F, *Luci della città, Albergo diurno* in «Marc'Aurelio» del 18-9-1940, Anno X, num. 75, cit. pag. 5.

Fellini, F, *Dimmi povero uomo come rimani*, in «Marc'Aurelio» del 23-08-1941, Anno XI, num. cit. pag. 3.

Fellini, F, *Però che vigliacchino sei*, in «Marc'Aurelio» del 11-6-1941, Anno XI, num. cit. pag. 2.

Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio», del 4-1-1941, Anno XI, num. 2, cit. pag. 4.

Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio», anno X, num. 102, del 21-12-1940, cit. pag. 3.

Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio» 22-1-1941, anno XI, n.7, pag. 4.

Fellini, F, *Secondo Liceo*, in «Marc'Aurelio», anno XI, n. 10, del 1-2-1941, cit. p. 4.

Fellini, F, *Qualcuno legge un mio pezzo*, in «Marc'Aurelio» del 24-1-1942, in Carabba, C, *Federico Fellini. Racconti umoristici*, cit. pp. 13-15, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2004.

Fellini, F, *Oggi sposi*, in «Marc'Aurelio» del 4-3-1942, Anno XII, num. 18, cit. pag. 3.

Fellini, F, *Oggi sposi*, in «Marc'Aurelio» del 28-3-1942, Anno XII, num. 25, cit. pag. 2.

Fellini, F, *Oggi sposi*, in «*Marc'Aurelio*» del 22-4-1942, Anno XII, num. 32, cit. pag. 3.

Fellini, F, *Due fidanzatini così*, in «Marc'Aurelio» del 1-7-1942, Anno XII, num. 52, cit. pag. 2.

Interventi Giornalistici di Fellini

Fellini, F, *Omaggio ad Attalo*, in «Linus» del 8-8-1972.

Fellini, F, *Italiani ribellatevi a queste tv*, in «L'Europeo» del 7 -12-1985, riportato in Bertozzi, M, *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio Editori s.p.a. 2021.

Fondo Piacentini Marcello: materiale consultato presso la Biblioteca dell'Università di Architettura di Firenze, via Micheli 2.

Documenti: serie-E42/E. U. R. 167.11: Lettere a Vittorio Cini , 1942.

Documenti serie-E42/ E. U. R. 136.8: Corrispondenza agosto 1942.

Documenti serie-E42/ E. U. R. 167.13: Considerazioni sul lavoro dell' E.U.R .da inviare a Vittorio Cini e C. E. Oppo (s. d.).

Documenti serie-E42/ E. U. R. 136.11: Corrispondenza -novembre 1942 (1942).

Documenti serie-E42/E. U. R.136.3: Corrispondenza marzo 1942 (1942 mar.).

Documenti serie-E42/ E. U. R. 137.2: Corrispondenza febbraio 1943 (1943 feb.).

Documenti serie-E42/ E. U. R. 128: 17 – 30 luglio 1940 (luglio 1940).

Documenti serie-E42/ E. U. R. 136.6: Corrispondenza giugno 1942 (1942 giu.).

Documenti serie-E42/ E. U. R. 130: Corrispondenza- 12-30 agosto 1940 (1940 ago.).

Documenti serie-E42/E. U. R. 135.4: Corrispondenza - aprile 1941(1941 apr.).

Documenti serie-E42/ E. U. R. 167.4.

Documenti serie-E42/ E. U. R. 167.5.

Documenti serie-E42/ E. U. R. 167.6.

Documenti serie-E42/ E. U. R. 167.7.

Documenti serie – E42/ E. U. R. 167.10

Documenti serie – E42/ E. U. R. 167.1

Filmati Istituto Luce visionati e riferibili a E42

Lavori per E42 del 29-08-1937, codice filmato B117206.

Il Duce posa la prima pietra della costruzione del palazzo degli Uffici per l'Esposizione mondiale del 27-10-1937, codice B118808.

Mussolini visita i lavori per l'esposizione mondiale 26-04-1939, codice B 150006.

Il discorso del Duce sull'esposizione universale di Roma del 26-04-1939, codice filmato B 150106.

La stampa visita i lavori per l'esposizione mondiale 1942 del 14-06-1939, codice filmato B 152801.

Il grande cantiere per l'esposizione mondiale del 05-07-1939, codice filmato B 154101.

Il Presidente dell'Esposizione di New York, Grover Whalen, visita l'E42 accompagnato dal senatore Cini del 18-10-1939, codice filmato B 160206.

Roma: nuove costruzioni all'E42 del 08-03-1940, codice filmato B 168201.

Roma. il ministro degli Esteri Ungherese visita E42 del 02-04-1940, codice C 000501.

Roma - Collaudo di un elemento dell'arco in duralluminio che sorgerà all'E42 del 16-04-1940, codice filmato C 001603.

Il delegato belga guarda il plastico insieme ad altre autorità del 22-02-1940, foto in bianco e nero codice foto A00121976.