

FELLINI'S KAFKA

SOME REFLECTIONS ON CINEMATIC IMAGINATION

Manuele Bellini
manuele.bellini@gmail.com

In this essay, we focus mainly on *Intervista* (1987), a film set on the set of a film based on Kafka's *Amerika*. Here Fellini seems to identify himself with Kafka, not for the purpose of portraying the Prague writer's novel, deemed already «too visual», but on the contrary to talk about himself, about his own sentimental upbringing during his adolescence and his own way of filmmaking. The game of mirroring is complex and does not stop at the autobiographical level: it allows us to grasp the meaning of Fellini's cinema, which is to grasp reality through the imagination, as Milan Kundera wrote. If we focus on the late Fellini, we can say that cinema is image and words are superfluous. Words tell, while the image shows. Words are tied to ideologies, to grand narratives, while the image is as free as the language of dreams, which Fellini is inspired by referring to Jung. Therefore, the Fellini film image is by no means a verisimilar representation; rather, it is a meta-image that uses kafkaesque poetics to speak, with ironic levity, about the fate of cinema in the modern world, in which nightmare blends with reality, as the unfinished project *Il viaggio di G. Mastorna* shows.

Keywords: Franz Kafka, Federico Fellini, Milan Kundera, *Amerika*, *Intervista*

IL KAFKA DI FELLINI

QUALCHE RIFLESSIONE SULL'IMMAGINAZIONE CINEMATOGRAFICA

Manuele Bellini

manuele.bellini@gmail.com

1. Kafkiano e felliniano

«Il ritratto di Kafka da giovane assomiglia sorprendentemente a quello di Fellini ragazzo».¹ Lo scrive l'amico Giovanni Angelucci, co-sceneggiatore di *Intervista* (1987), che rivela anche l'occasione in cui Fellini scopre l'opera kafkiana, ossia quando, alla fine degli anni '30, giovane apprendista in servizio presso la redazione romana del *Marc'Aurelio*, ha modo di leggere *La metamorfosi* regalatagli da Marcello Marchesi.² Ne subisce un fascino immediato legato al terreno elettivo d'indagine, che riconosce «nell'inconscio individuale, la zona d'ombra, il sottosuolo privato che veniva improvvisamente rischiariato dalla luce algida, un po' plumbea e tragica, da genio ebraico, di quel grande profeta. Kafka mi emozionò profondamente. Rimasi colpito da quel suo modo di affrontare l'aspetto misterioso delle cose, la loro indecifrabilità, il senso del labirinto, del quotidiano che diventa magico».³

Proprio ispirandosi alla narrativa kafkiana, il cinema di Fellini riesce a farsi espressione della modernità europea e delle sue forme anche contraddittorie. La scrittura di Kafka è accomunata all'immagine felliniana da una dimensione simbolica che passa attraverso il linguaggio onirico e la sua mescolanza con la realtà ordinaria, al punto da suggerire una diagnosi infausta dei tempi attuali, come l'opera di Kafka fece nella sua epoca. Allo scopo di dimostrare la vicinanza di tale sentire, ci si propone di analizzare le modalità con cui entrambi gli autori colgono i germi responsabili della decadenza dei loro tempi,

¹ G. Angelucci, *Glossario felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini, il genio italiano del cinema*, Roma, Avagliano Editore, 2019, p. 164. Sul rapporto tra Fellini e Angelucci si veda R. Fumento, "Maestro Fellini, studente Angelucci", in *Literature/Film Quarterly*, vol. 10, n. 4, 1982, pp. 226-233.

² G. Angelucci, *Glossario felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini, il genio italiano del cinema*, Roma, Avagliano Editore, 2019, p. 165.

³ F. Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 45-46.

ma senza rinunciare a una residuale e comunque ambigua speranza riposta nell'arte. Per questo il nostro itinerario intende precisare soprattutto la natura dell'interesse di Fellini per Kafka; un interesse non solo autobiografico (basato su un comune sentire proprio dell'età adolescenziale per come emerge da *America*), ma anche legato allo “stile” – dato da un'immaginazione che infrange le leggi dell'imitazione artistica e della verosimiglianza – grazie al quale il regista, può riprodurre Kafka senza girare un film su di lui. L'espeditivo di cui si serve è un *metafilm* ispirato a Kafka, pensato in modo da offrire allo spettatore uno sguardo “leggero” sull'oggi senza il ricorso alle griglie compassate delle ideologie politiche. In questa prospettiva, il ruolo del comico, tanto presente nell'opera dello scrittore, non è da ritenersi secondario e anzi costituisce, in un suo impiego dissacrante, il principale mezzo espressivo della filmografia di Fellini.

Si tornerà a breve sull'apprezzamento del regista per Kafka, entrando nel merito delle ragioni che lo supportano; nel frattempo è comunque opportuno segnalare che, da allora, «Kafka diventa il suo nume tutelare: ne teneva il ritratto giovanile, quello con le orecchie a sventola, appeso alla parete dello studio dietro le sue spalle, e ne parlava con una familiarità, una sapienza, una penetrazione arcana».⁴ Kezich ricorda che, nel catalogo dei libri posseduti dal regista, figura circa una dozzina di titoli kafkiani, come documentato nella mostra *I libri di casa mia*,⁵ ancorché non sia dato di sapere che tipo di conoscenza Fellini ne avesse e con quale grado di profondità.

In generale, ammette Fellini, «mi sembra pertinente riconoscere nei miei film un'eco di Kafka»,⁶ in vari casi esplicita. Nell'episodio *Agenzia matrimoniale*, inserito nel film collettivo *L'amore in città* (1953), i corridoi labirintici della soffitta di un antico palazzo romano in cui si perde il protagonista evocano palesemente immagini kafkiane.⁷ Inoltre, la sceneggiatura de *Il viaggio di G. Mastorna* (1965),⁸ il cui progetto rimase notoriamente incompiuto,⁹ fu scritta insieme a Dino Buzzati, a sua volta estimatore di Kafka (come

⁴ G. Angelucci, *Glossario felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini, il genio italiano del cinema*, Roma, Avagliano Editore, 2019, p. 165.

⁵ «Nell'interessante mostra *I libri di casa mia*, allestita a Rimini nel novembre 2008 dalla Fondazione Fellini per presentare il catalogo dei volumi a suo tempo in possesso del Maestro, i titoli di Franz Kafka sfiorano la dozzina»; T. Kezich, “Kafka cotto e mangiato”, in id., *Federico Fellini. Il libro dei film*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 51.

⁶ F. Fellini, *Dizionario intimo per parole e immagini*, a cura di D. Barbiani, Milano, Piemme, 2019, p. 182.

⁷ Lo rileva, tra gli altri, T. Kezich, “Un po' di Kafka”, in id., *Federico Fellini, la vita, i film*, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 139-142.

⁸ Cfr. F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 1994.

⁹ Di cui resta traccia nel breve documentario *Block-notes di un regista* (1969).

testimonia, tra l’altro, *Il deserto dei Tartari*), alla cui poetica il testo sembra per più ragioni richiamarsi.¹⁰ Infine, *Intervista* (1987) è ambientato sul set di un film tratto da *America*, che Fellini avrebbe sempre voluto girare senza di fatto mettere *del tutto* in atto il suo proposito.¹¹

Sebbene evocazioni kafkiane più o meno palesi siano presenti diffusamente nella sua filmografia, non è tuttavia un’operazione immediata individuarne i richiami. Dell’aggettivo “kafkiano”, infatti, sono difficilmente rinvenibili sinonimi; per solito ne figurano come affini alcuni termini riferiti a intricate situazioni di grigiore asfittico o di ambigua oscurità, che pure sono in parte presenti nel cinema di Fellini ma non arrivano a completare il quadro delle atmosfere qualificabili come kafkiane. D’altronde, è lo stesso regista a chiarire che ciò che lo accomuna allo scrittore praghesco è «il linguaggio del sogno», fatto di «trasparenze», di «cose che significano anche un’altra cosa»¹² e che, per assolvere a questa funzione, devono deformarsi fino a produrre narrazioni assurde.

Il linguaggio onirico crea situazioni incomprensibili, forme iperboliche, spazi surreali. Nelle sue immagini c’è qualcosa di espressionistico che non è decifrabile e che perciò stesso genera una vigile inquietudine. Ma, nel contempo, «spesso, nei sogni, davanti a situazioni agghiaccianti, ci sorprendiamo a ridere silenziosamente, proprio perché il sogno, come è la chiave così irripetibile e magica di Kafka, ti presenta situazioni talmente abnormi, così terribili, da poterne sorridere, in quanto è una presa di coscienza di qualcosa di irreparabile che sta avvenendo dentro di noi».¹³

È noto anche a Fellini¹⁴ che Kafka si divertisse alla lettura delle sue opere agli amici: Max Brod ricorda che «ridemmo, per esempio, senza freno quando ci fece sentire il primo capitolo del *Processo*. Egli stesso rideva talmente che per qualche momento non era capace di continuare la lettura. Fatto abbastanza strano quando si pensi alla tremenda serietà di questo capitolo. Ma era proprio così. Vero è che non si trattava di un riso buono e

¹⁰ Lo segnala anche P. Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, p. 247. *Cfr. infra*, nota 27.

¹¹ Girare un film su Kafka «è un progetto che mi affascina da sempre, sin da quando, moltissimi anni fa, lessi per la prima volta *America*. Ho fatto ricerche fotografiche sull’America degli anni ‘20, ho raccolto materiale, ho riempito quaderni di appunti. Ma non so se lo farò»; F. Fellini, *Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 206. *Cfr. anche* R. Cirio, *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Milano, Garzanti, 1994, p. 57.

¹² F. Fellini, *Dizionario intimo per parole e immagini*, a cura di D. Barbiani, Milano, Piemme, 2019, p. 182.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Cfr. ibidem*.

tranquillo»,¹⁵ verosimilmente per gli eventi inquietanti descritti. Ciò nondimeno, secondo Fellini, «quello che lo faceva ridere era proprio che la situazione terrificante dei suoi personaggi non era percepita, non era raccolta, non era avvertita dai personaggi stessi e questo probabilmente era motivo di comicità, la comicità che c’è nei film di Chaplin, quando noi sappiamo già cosa l’attende dietro l’angolo della strada – due enormi poliziotti – e Charlot, invece, dandosi le arie di un gentleman inglese, procede con grande sicurezza verso un disastro che è in agguato».¹⁶

Se dunque con “kafkiano” si intende usualmente ciò che appare labirintico, senza dubbio può qualificarsi come tale il cinema felliniano; tuttavia, è quanto meno da attenuarsi con prudenza, in questo caso, l’inflessione tendenzialmente negativa che connota il termine, associato per lo più a situazioni inestricabili che procurano un angoscioso smarimento, alienanti nella loro accezione più ampia, per così dire esistenziale. Per Fellini, i percorsi labirintici del sogno non ingessano la vita, ma anzi alimentano la fantasia, vera linfa vitale dell’uomo e dell’artista. I sentieri onirici, sempre indecifrabili, non esprimono latenti stati di invischiamento, ma al contrario dischiudono nuovi orizzonti di possibilità, nei quali hanno modo di realizzarsi le forme – iperboliche, debordanti, sincretiche – della *rêverie*. Anche quando i sogni diventano incubi, come nell’*incipit* di *8½* (1963) dove il protagonista Guido Anselmi si sente asfissiare nella sua auto intubata nel traffico cittadino, essi non arrivano a frenare le passioni dell’esistenza, ma al contrario liberano le potenzialità dell’immaginazione: *8½* è un film sulla crisi creativa di un regista che non sa portare avanti il suo film; è la messa in scena dell’impossibilità di fare un film e il risultato è un’opera perfettamente compiuta.

Nell’immaginario felliniano non si esprime una visione paralizzante dell’esistenza. Nei meandri di un quotidiano asfissiante, semmai, si inserisce la dimensione fertilizzante del sogno a prospettare un nuovo futuro. Le frustrazioni della vita comune non vengono denudate come nel cinema neorealista, ma piuttosto compensate dalle produzioni della fantasia, che dà forma a mondi possibili totalmente altri. Non a caso nel cinema felliniano è più volte rappresentato il sogno di volare, e con esso il desiderio di elevarsi al di sopra delle pesantezze dell’ordinario scorrere delle cose. Lo si vede in *8½*, quando una fune tiene ancorato Guido che si libra nel cielo come un aquilone, in *Giulietta degli spiriti*

¹⁵ M. Brod, *Kafka*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1988, p. 162.

¹⁶ F. Fellini, *Dizionario intimo per parole e immagini*, a cura di D. Barbiani, Milano, Piemme, 2019, p. 182.

(1965), con la fuga del “nonno” con la ballerina su un vecchio aereo, nel volo del gabbiano in *E la nave va* (1983), non da ultimo soprattutto in *Intervista* (1987), quando, all’inizio del film, Fellini risponde, a una *troupe* di giapponesi che lo intervistano: «sto girando l’inizio di questo filmetto, che pensavo di cominciare con un sogno, il classico sogno dove ci sembra di volare [...]. Ecco allora nel sogno mi ritrovavo in un ambiente buio, inquietante, ma nello stesso tempo anche familiare», dove «mi muovevo lentamente... L’oscurità era profonda... e le mie mani toccavano una parete che non finiva mai. In altri film, in sogni come questo, mi liberavo volando via, ma adesso chissà, sono un po’ vecchio, un po’ più pesante, facevo una gran fatica a sollevarmi da terra...», ma «infine ci riuscivo e mi trovavo librato a grandissima altezza, e il paesaggio che vedeva fra squarci di nubi, laggiù in fondo, cos’era?, la città universitaria, il policlinico...? Sembrava un reclusorio, un rifugio antiatomico... alla fine la riconoscevo, era Cinecittà».¹⁷ Questo *incipit* sembra rappresentare l’equivalente filmico della visione inaugurale riportata nelle prime righe di *America*, quando Karl Rossmann, entrando «nel porto di New York, dalla nave che aveva rallentato scorse la Statua della Libertà, già da tempo avvistata, come immersa in una luce improvvisamente ravvivata. Il braccio che portava la spada pareva si fosse rialzato in quel momento, e attorno alla sua figura alitavano le libere auree».¹⁸ Lo segnala Chantal Thomas, che evidenzia come *Intervista* esprima «la forza euristica e liberatoria delle immagini del sogno».¹⁹ Pure la voce narrante di Fellini, così «flautata, quasi triste e infantile», è quasi la voce di un sonnambulo, per cui non si può distinguere se sia quella di chi parla da sveglio o nel sonno.²⁰

Nel suo cinema non si avverte, dunque, un’atmosfera esistenzialista, se per esistenzialismo si intende una visione pietrificante della vita; piuttosto, vi si può ravvisare una fenomenologia delle immagini che danno corpo all’universo inconscio di desideri e passioni. Bachelard, in *Psicanalisi dell’aria*, ha individuato la «continuità della *rêverie* che

¹⁷ F. Fellini, *Block-notes di un regista*, Milano, Longanesi, 1988, pp. 78-80.

¹⁸ F. Kafka, “America”, trad. it. di A. Spaini, in id., *Romanzi*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1989, p. 3.

¹⁹ C. Thomas, “En avant les pétales. À propos de *Intervista* de Federico Fellini”, in *Critique*, vol. 490, Mars 1988, p. 198.

²⁰ M. Chion, “Quatre notes pour Fellini”, in *Cahiers du cinéma*, vol. 402, Décembre 1987, p. 4. Cfr. C. Thomas, “En avant les pétales. À propos de *Intervista* de Federico Fellini”, in *Critique*, vol. 490, Mars 1988, p. 198.

unisce il desiderio di crescere al desiderio di volare», così da far capire che «nell’immaginazione umana, il volo è una trascendenza della grandezza».²¹

Il richiamo a Bachelard si comprende alla luce dell’interesse, comune anche a Fellini, per Jung e il sogno. In *Fare un film* egli scrive: «Ciò che ammiro sconfinatamente in Jung è l’aver saputo trovare un punto d’incontro tra scienza e magia, tra razionalità e fantasia: il consentirci di attraversare la vita abbandonandosi alla seduzione del mistero con il conforto di saperlo assimilabile alla ragione».²²

Il sogno, per Jung come per Fellini, non è l’opposto della razionalità, ma il suo rovescio; non è evasione dalla realtà, ma sua integrazione, suo arricchimento.²³ La compresenza del reale e dell’immaginario, come del presente e del passato, è la principale cifra stilistica della poetica di Fellini; le immagini dei suoi film confondono affreschi di vissuti reali con avventure oniriche dell’immaginazione: Deleuze, per questo, le qualifica bergsonianamente come *immagini-cristallo*, che sono il frutto di «un’operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato, differenti per natura uno dall’altro o, ed è lo stesso, deve sdoppiare il presente in due direzioni eterogenee, di cui una si slancia verso l’avvenire e l’altra ricade nel passato».²⁴

Se si tiene conto di questa osservazione, si comprende la parentela che Kundera individua tra i due artisti: Kafka, come Fellini, ha realizzato «questo “confluire del sogno con la realtà”, che i surrealisti auspicavano senza riuscire a metterlo in atto in una grande opera letteraria».²⁵ Lo evidenzia ne *I testamenti traditi*, riconoscendo a Kafka il merito di

²¹ G. Bachelard, *Psicanalisi dell’aria. Sognare di volare. L’ascesa e la caduta*, trad. it. di M. Cohen Hemsi, Como, Red, 1997, p. 57.

²² F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, p. 92. Fellini dice di aver letto, di Jung, *La realtà dell’anima*, di averne capito «ben poco» e di nutrire, per la psicanalisi, «un interesse da dilettante, da pazzicione, con una golosità tesa a cogliere sollecitazioni positive»; *ibidem*. Più in generale, in un’intervista rilasciata a Costanzo Costantini in occasione dei suoi cinquant’anni, dichiara di essere «amico di Ernest Bernhard, lo psicoanalista di scuola junghiana. È stato per me un mediatore incomparabile. È lui che mi ha fatto capire che la vita onirica non è meno importante della vita diurna, specie per un artista. Debbo a lui se ho potuto leggere in maniera più recettiva qualche libro di Jung, questo scienziato veggente che tutti dovrebbero conoscere; è stato per me una lettura molto nutriente», anche se, precisa, «contrariamente a quel che si dice, io non sono mai stato in analisi»; F. Fellini, *Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 107. Sul rapporto di Fellini con Bernhard, si veda soprattutto G. Angelucci, *Glossario felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini, il genio italiano del cinema*, Roma, Avagliano Editore, 2019, pp. 82-86.

²³ Cfr. F. Fellini, *Il libro dei sogni*, a cura di S. Toffetti, Milano, Rizzoli, 2020.

²⁴ G. Deleuze, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1997, p. 96.

²⁵ M. Kundera, *I testamenti traditi*, trad. it. di M. Daverio, Milano, Adelphi, 2007, p. 55.

aver inventato una nuova modalità di scrittura, un’inedita arte del romanzo, la cui funzione consiste nel varcare «la frontiera del verosimile. Non per evadere dal mondo reale (come facevano i romantici) ma per afferrarlo meglio».²⁶ La sfera dell’immaginario viene resa come ordinario vissuto quotidiano, e non allo scopo di denunciarne il dissolvimento, ma per cogliere la realtà tramite ciò che di essa è la deformazione fantastica, l’iperbole onirica, l’osimoro grottesco. «Afferrare il mondo reale è infatti insito nella definizione stessa di romanzo; ma come si può essere rigorosi nell’analisi del mondo e al tempo stesso irresponsabilmente liberi nelle fantasticherie ludiche? Come si possono conciliare questi due obiettivi incompatibili? Kafka è riuscito a risolvere questo gigantesco enigma. Ha aperto un varco nel muro del verosimile; e sulle sue orme molti altri sono passati attraverso quel varco, ciascuno a suo modo: Fellini, Márquez, Fuentes, Rushdie. E molti altri».²⁷

2. Aldilà e aldiquà

Appare forse paradossale che, nel cinema di Fellini, uno tra gli esempi più rappresentativi di questa confluenza kafkiana del sogno nella realtà si possa rinvenire in un film mai realizzato, ma di cui esiste la sceneggiatura, scritta con la collaborazione di Dino Buzzati, ossia *Il viaggio di G. Mastorna*.²⁸ L’Oltretomba nel quale si ritrova il protagonista senza rendersene conto assomiglia del tutto all’aldiquà, con la grigia mediocrità che connota gli spazi, i tempi, le pratiche: una metropoli caotica e rumorosa, una folla di volti anonimi,

²⁶ *Ivi*, p. 57.

²⁷ *Ibidem*. In *L’arte del romanzo*, scrive che Kafka, i cui romanzi sono «la fusione totale fra sogno e realtà», è stato perciò protagonista di «un’immensa rivoluzione estetica»; M. Kundera, *L’arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988, p. 120.

²⁸ L’aldilà fantastico ne *Il viaggio di G. Mastorna* (che narra la vicenda di un violoncellista deceduto inconsapevolmente in un incidente aereo) si ispira all’Oltretomba descritto da Buzzati nel racconto *Lo strano viaggio di Domenico Molo*, pubblicato a puntate sul settimanale *Omnibus* tra i mesi di ottobre e novembre del 1938 e in seguito intitolato *Il sacrilegio* nella raccolta *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942). Nella sceneggiatura del *Mastorna* Fellini immagina che le anime dei defunti vengano trasportate verso il nulla delle loro destinazioni da un treno a più piani, che Buzzati riprende nel suo *Poema a fumetti*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2017, pp. 194-199, non prima di averne chiesto l’autorizzazione a Fellini stesso, che riporta l’episodio: «Feci un sogno, glielo raccontai, avevo sognato un treno a più piani e pensai di inserirlo nel viaggio di Mastorna, poi [...] il film non si è fatto. Bene, figurati, dopo un anno Dino mi telefona e mi domanda se può fare un disegno di un treno a cinque o sei piani. “L’idea è stata tua,” mi ha detto, figurati, lui che mi domanda il permesso!»; R. Marchi, “Buzzati e la magia: dialogo con Fellini”, in id. (a cura di), *Dino Buzzati - Vita & Colori. Mostra antologica: dipinti, acquarelli, disegni, manoscritti*, Milano, Overseas, 1986, pp. 14-15: 15. Sul rapporto Buzzati-Fellini si veda anche L. Viganò, “La discesa nell’Aldilà: l’ultimo viaggio di Dino Buzzati”, in D. Buzzati, *Poema a fumetti*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2017, p. 242.

un apparato burocratico farraginoso e labirintico, attese sfiancanti e inconcludenti, richieste inevase o comunque respinte; tutti caratteri del mondo kafkiano, che non distingue l'ordinario dall'eccezionale e anzi fa di quest'ultimo una variante del tutto consueta della normalità.

Proprio l'assenza di elementi distintivi tra i due mondi fa sì che Mastorna non avverte la propria morte, così come Gregor Samsa non percepisce la sua metamorfosi in una sorta di scarafaggio. Egli ne ha consapevolezza solo quando, guardando negli occhi di una hostess, «vede, come su uno schermo, una scena orrenda», quella del disastro.²⁹ Egli viene edotto su ciò che finora ha intuito – ossia che all'apparenza poco è cambiato rispetto a prima – solo dopo svariate esperienze, quando incontra finalmente un volto noto, il suo professore di filosofia del liceo, De Cercis, che immediatamente lo disillude senza preamboli:

Hai scoperto subito il trucchetto questa volta, eh? Ti sei reso conto finalmente che le cose vanno allo stesso modo di prima, che non esiste nessuna risposta a nessun quesito? Te lo ricordi cosa dicevo: «Un metro sopra il cappello che ho in testa...».

-... non c'è un bel niente, solo correnti d'aria...

E tutti e due in coro continuano:

-... e chi vuole alzarsi sulle punte dei piedi a cercare e cercare rischia soltanto di prendersi un bel raffreddore.³⁰

²⁹ F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavezzoni, Macerata, Quodlibet, 1994, p. 56.

³⁰ Ivi, p. 104. Mastorna, come Joseph K. o K., il protagonista de *Il castello*, vogliono capire, arrivando persino a cercare una colpa come giustificazione della pena e un giudice che possa emettere una sentenza (si veda «il castigo [che] cerca la colpa» di cui parla M. Kundera, *L'arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988, 148). In una lettera a Dino de Laurentiis, Fellini scrive che Mastorna chiede «dove sono i giudici? Ma la bella infermiera non sa cosa rispondergli», precisando poco oltre che «M. vuol essere giudicato, va in cerca dei giudici, confessa ad alta voce le sue colpe deformandole, esagerandole perché vuole un giudizio. Provoca il giudice a mostrarsi ma non accade nulla. Se ne lamenta, crede ad una svista del potere, vuol avere il conforto di un giudizio, ma non c'è nessun giudice e nessun giudizio»; F. Fellini, «Lettera a Dino de Laurentiis», in id., *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavezzoni, Macerata, Quodlibet, 1994, pp. 167-205: 190, 192. In questo inferno Mastorna cerca un giudice che non c'è, così come non c'è una colpa; e non c'è un giudice proprio perché non c'è una colpa. Angelucci riferisce: «Mi aveva profondamente colpito che in uno degli ultimi giorni di vita, mentre ero accanto al suo letto in ospedale, Federico riemergendo da uno stato di assopimento, mi avesse domandato all'improvviso: "Ti ricordi cosa scrive Kafka, alla fine de *Il processo*?" "No, Federico, non mi ricordo." "Vallo a riguardare perché dice: *Come può un uomo essere colpevole?*" E ripeteva l'interrogativo tra le labbra: "Come può un uomo essere colpevole?" Non sapevo come aiutarlo ma capivo che stava dialogando con lo scrittore per liberarsi della sua angoscia: un uomo non è colpevole di null'altro che di essere uomo. Tutto il resto, la vicenda della sua vita, non può certo essergli imputata a colpa»; G. Angelucci, *Glossario felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini, il genio italiano del cinema*, Roma, Avagliano Editore, 2019, p. 165, c.n.. Gabriele Scaramuzza scrive che «colpa sarebbe il mancato riconoscimento della colpa di non aver accettato la vita, il pervicace inseguire giustificazioni e chiarificazioni, l'incapacità di rassegnarsi agli inevitabili compromessi che la vita impone. In nome di una purezza che sarebbe solo malriposto orgoglio, superbia malcelata, e che si esprimerebbe poi in forme di "razionalismo illuministico", di individualismo»; G. Scaramuzza, *Kafka a*

Ma è soltanto verso la fine che Mastorna prende coscienza dell'assurda somiglianza del mondo dei morti con quello dei vivi, e continua a stupirsene. Quando deve trovare il proprio aereo per raggiungere una destinazione ignota per una ragione altrettanto sconosciuta, ormai fiaccato dalla rabbia e dalla stanchezza, inveisce contro la hostess:

«Tu fai parte di questo aeroporto, tu devi sapere dov'è il mio aereo, sei qui per aiutare me, sei al mio servizio. Ti ordino di condurmi alla pista di partenza. Perché non rispondi? Cosa devo pensare di voi? Di tutti voi che fingete di aiutarmi e non fate che prendermi in giro? Una burla? Ancora una burla da aggiungere a tutte le altre? *Allora è come essere ancora laggiù, nel mondo: si aspetta e non si riceve, si cerca e non si ottiene*».³¹

Nel *Mastorna*, «Fellini vuole smaccatamente mettere in discussione la concezione dantesca, teologica, di un mondo ultraterreno dalla struttura fisica logica e ordinata e dove ad ogni colpa corrisponde una punizione ben precisa, inserendosi nel solco degli scrittori novecenteschi [...] che sovrapppongono l'aldilà al nostro aldi quà, esasperando le caratteristiche di incertezza, caoticità, irrazionalità che contraddistinguono il mondo moderno».³²

Questo mutuo rovesciarsi della vita nella morte, del mondo celeste in quello terrestre, del sogno nella realtà, è una delle cifre della scrittura kafkiana, che intende tra l'altro mostrare, proprio come Fellini, che forse «nell'aldilà ci siamo già dentro, senza saperlo, e che ad esempio se insorge un patimento di spirito che ci perseguita, senza ragione apparente, noi non lo sappiamo ma forse è il giudizio universale già in atto che è venuto a trovarci; noi non lo sappiamo ma forse questa vita normale e tranquilla che ogni tanto ci grava, e che per qualcuno grava moltissimo, anche solo spiritualmente, è già il purgatorio che ci fa penare».³³ Lo rileva Ermanno Cavazzoni (dal cui *Poema dei lunatici* Fellini ricava il soggetto per *La voce della luna* del 1990), che prosegue:

Questa ipotesi è illustrata da Franz Kafka nel suo libro *Il processo* (meraviglioso libro indispensabile del XX secolo), dove un funzionario di banca, senza colpe apparenti, scopre d'essere sotto processo, e scopre che qui, misto al mondo quotidiano (ma solo un po' fuorimano

Milano. Le città, la testimonianza, la legge, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 36). Cfr. sul tema anche G. Scaramuzza, «*Il processo* tra Kafka e Welles», in id., *Incontri*, Milano, Mimesis, 2017, pp. 33-48.

³¹ *Ivi*, p. 152, c.n.

³² V. Galbiati, «L'impossibile viaggio di G. Mastorna», in S. Prandi (a cura di), *Nulla si sa, tutto si immagina. Il cinema di Federico Fellini e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 40.

³³ E. Cavezzoni, «Purgatori del XX secolo», in F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavezzoni, Macerata, Quodlibet, 1994, pp. 222-223. Su questo tema si veda anche l'importante contributo di C. Bologna, «L'Inferno di Fellini, fra Dante e Kafka», in S. Prandi (a cura di), *Nulla si sa, tutto si immagina. Il cinema di Federico Fellini e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 17-35. Bologna fa una disamina acuta sulla natura e il ruolo degli aiutanti in Kafka e in Fellini; cfr. *ivi*, pp. 29-30.

e non visibile a tutti) c'è un universo parallelo di funzionari, avvocati, giudici, segretarie, e poi uffici, cancellerie, sale d'udienza che servono per assillare come una malattia dello spirito, facendosi vivi nei ritagli di tempo (al mattino presto, quando si è ancora a letto, ma non si dorme e si pensa; negli intervalli vuoti in ufficio; la domenica mattina, quando si è così esposti alla disperazione) e occupano le zone di periferia, i solai, i sottoscala, le aule nei momenti in cui restano vuote. Questo significa che l'aldilà è già in corso, ed è probabile che ci siamo già dentro; spesso non ce ne accorgiamo, poi l'aldilà si fa vivo, come una pena interiore. Tutto *Il processo* è una descrizione dell'aldilà venuto improvvisamente di qua, col suo tradizionale apparato di inquisitori e di angeli, però talmente rinnovato e simile alla vita quotidiana normale che si fa fatica a riconoscere, ma chiunque lo può sperimentare; a meno che uno non sia spensierato e questi pensieri non lo riguardino. Ma non è una soluzione che si può avere a comando. Con Kafka si può dire che c'è stata una grande riforma, che l'aldilà ha cambiato sede, non è dopo, è qualcosa che viene in visita, può restare per sempre e erodere la vita, oppure scomparire, disattivarsi, senza ragione, come una febbre virale.³⁴

3. L'America

L'aldilà è del tutto simile all'aldiquà, il sogno non si distingue dalla realtà ed è in questa confusione che si realizza l'incubo kafkiano. Tutto sembra vero e allo stesso tempo appare falso; eppure, ha ragione Milo Manara a respingere la qualifica di «visionario» a Fellini, ritenendola «leggermente inesatta, riduttiva. Visionario mi dà un pochino l'idea di qualcuno vagamente allucinato, che vede cose dove non ci sono, vittima di miraggi creati da una fantasia eccessiva, che non sappia bene distinguere tra veglia e sonno. C'è un altro termine che io associo a Fellini: "trasfigurazione". Fellini, cioè, non vede e non ci fa vedere dei mostri al posto di mulini a vento, ma attraverso di lui il mulino a vento si trasfigura e si rivela ai nostri occhi in tutta la sua mulinità, assumendo la sua vera essenza di Grande Mulino a Vento».³⁵

L'arte in generale è trasfigurazione, non imitazione, per Fellini. Ma la trasfigurazione avviene, come osserva Kundera, liberando l'immaginazione dal giogo del verosimile e

³⁴ *Ivi*, p. 223.

³⁵ Milo Manara citato in V. Mollica, *Fellini. Parole e disegni*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 56-57. Non a caso si cita in proposito Manara che, insieme a Mollica, fu uno dei pochi ad apprezzare la dimensione visiva del linguaggio di Fellini: del *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet* (l'aggiunta del soprannome è di Manara) egli inizia a realizzare un fumetto per la rivista *Il Grifo* del 1992, anche se la pubblicazione si interrompe dopo la prima puntata; *cfr.* M. Manara, *Felliniana*, Milano, Feltrinelli, 2021.

Fellini, come Kafka, lo fa applicando «all'inverosimiglianza la maschera della verosimiglianza».³⁶ Talvolta in questo processo si è identificato il “realismo magico” di tanta letteratura critica kafkiana. Un realismo che, in Kafka come in Fellini, permette di cogliere la natura delle cose senza le lenti ideologiche delle grandi narrazioni. Rappresentando il sogno come se fosse la realtà, Fellini fa presentire il decorso involutivo della storia e il destino dell'arte; il suo sguardo non assume i toni della denuncia aperta, ma dipinge un affresco di situazioni oniriche, di memorie contraffatte, di narrazioni frammentarie, di dialoghi interrotti, di melodie confuse, tutti aspetti che qualificano la modernità in cui viviamo. Non a caso, per Kundera, il suo cinema rappresenta uno dei vertici dell'arte moderna, accanto a Stravinskij e a Picasso:³⁷ l'immaginazione rompe ogni legame che la imbriglia al *Diktat* della trama, della causalità lineare, del realismo sociologico, delle verità filosofiche, dei fini didascalici, per creare una polifonia di elementi estetici che vanno in prima istanza gustati in quanto tali. L'opera d'arte non può ridursi al suo contenuto. Il suo è un cinema fatto di immagini, non di storie o di dialoghi: «mi sono accorto che mi esprimo sempre allo stesso modo: sempre per immagini», al punto che «per me ho sempre girato lo stesso film: si tratta di immagini e solo di immagini».³⁸ Non che le parole non vi siano, va da sé, ma spesso non hanno valore diegetico, riducendosi non di rado a un vocare confuso in cui si intrecciano espressioni dialettali romane, battute di spirito anche a sfondo erotico, conversazioni abbozzate, interviste sospese, cantilene popolari, lamenti, imprecazioni, tutti pseudo-dialoghi spesso resi incomprensibili dai rumori di fondo di una quotidianità debordante di vita, di persone, di attività.³⁹

³⁶ Cfr. M. Kundera, *Il sipario*, trad. it. di M. Rizzante, Milano, Adelphi, 2005, p. 87. Anche Fellini, da parte sua, ritiene Kundera «il più grande scrittore europeo contemporaneo»; F. Fellini, *Dizionario intimo per parole e immagini*, a cura di D. Barbiani, Milano, Piemme, 2019, p. 185.

³⁷ M. Kundera, “L'occhio di Kafka”, in *Corriere della Sera*, 10 giugno 1987, p. 5.

³⁸ F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 112, 168.

³⁹ Ne ha scritto J. Risset, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Scheiwiller, 1994, in particolare alle pp. 15-16, ma diffusamente nel testo. Opportunamente ha scritto Calvino che «la forza dell'immagine nei film di Fellini, così difficile da definire perché non si inquadra nei codici di nessuna cultura figurativa, ha le sue radici nell'aggressività ridondante e disarmonica della grafica giornalistica» (I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, pp. v-xxiv: xxii), cui Fellini si dedica in gioventù. È peraltro nota la sua consuetudine, nella fase preparatoria di un film, di disegnare le facce degli interpreti, per lo più in modo caricaturale, privilegiando il mero aspetto fisico a discapito della profondità psicologica: si tratta di un «quasi inconsapevole, involontario tracciare ghirigori, stendere appunti caricaturali, fare pupazzetti inesauribili che mi fissano in ogni angolo del foglio, schizzare automaticamente anomalie femminili ipersessuate ossessive, volti decrepiti di cardinali, e fiammelli di ceri e ancora tette e sederi, e infiniti altri pastrocchi, geroglifici» e così via; F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, p. 68.

Con *Intervista* – si ricordi ambientato sul set di un film tratto da *America* – Fellini sogna di «fare un film senza niente, destinato ad autoprodursi»,⁴⁰ senza sceneggiatura, senza attori, senza dialoghi scritti, senza neppure un vero titolo: «mi viene in mente invece che forse questo film non lo vuole il titolo, così come non ha voluto un soggetto, né una sceneggiatura, un cast, un regista», poiché «quello che voglio fare non ha niente da sparire con quello che si dovrebbe fare quando si fa un film».⁴¹

Avendo avuto notizia dell'idea, Kundera, in un articolo pubblicato dapprima su *Le messanger européen* del 1987, esterna «la strana impressione di una sorpresa che non è sorpresa: mi è sembrata una cosa inaspettata e insieme logica e necessaria. In realtà, non c'è che Fellini che sia in grado, con la sua interpretazione, di svelare brutalmente e radicalmente l'essenza [...] della grande rivoluzione estetica di Kafka: la liberazione radicale dell'immaginazione che, con la facilità di un sogno, trasgredisce tutte le regole della verosimiglianza».⁴² Deleuze parla di «cinema del veggente», uno spettacolo «senza distinzione guardanti-guardati, senza spettatori, senza uscita, senza quinte, né scene».⁴³

È in generale un cinema senza alcun tributo alla letteratura. È d'altronde «ben nota la sorniona abilità del regista di sottrarsi, proprio come i suoi personaggi, alla forza definitoria della parola».⁴⁴ Afferma, infatti, Fellini: «probabilmente all'inizio subivo di più il condizionamento narrativo del racconto, facevo un cinema più paraletterario che plastico. Andando avanti mi sono fidato di più dell'immagine, e sempre più cerco di fare a meno delle parole mentre giro».⁴⁵ Di qui la diffidenza per la trasposizione filmica di opere letterarie:

Un'opera d'arte nasce in una sua unica espressione; trovo mostruose, ridicole, aberranti queste trasposizioni. Le mie preferenze vanno in genere a soggetti originali scritti per il cinema. Io credo che il cinema non abbia bisogno di letteratura, ma ha bisogno soltanto di autori cinematografici, cioè di gente che si esprima attraverso i ritmi, le cadenze, che sono particolari nel cinema. Il cinema è un'arte autonoma che non ha bisogno di trasposizioni su un piano che, nel migliore dei casi, sarà sempre e soltanto illustrativo. Ogni opera d'arte vive nella dimensione in cui è stata concepita e nella quale si è espressa. Che cosa si prende da un libro?

⁴⁰ T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 367.

⁴¹ F. Fellini intervistato da G.-L. Rondi, *Federico Fellini*, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinæ, 2016, p. 250.

⁴² M. Kundera, «L'occhio di Kafka», in *Corriere della Sera*, 10 giugno 1987, p. 5.

⁴³ G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1997, pp. 12, 104.

⁴⁴ S. Prandi, «Premessa», in id. (a cura di), *Nulla si sa, tutto si immagina. Il cinema di Federico Fellini e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 7.

⁴⁵ F. Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Roma-Bari, Laterza, 2004., p. 82.

Delle situazioni. Ma le situazioni, di per sé, non hanno alcun significato. È il sentimento con cui queste vengono espresse che conta, la fantasia, l'atmosfera, la luce: in definitiva l'interpretazione di quei fatti. Ora l'interpretazione letteraria di quei fatti non ha nulla a che fare con l'interpretazione cinematografica di quegli stessi fatti. Sono due modi di esprimersi completamente diversi.⁴⁶

Fellini lo ribadisce in più occasioni.⁴⁷ Tuttavia, a questo divieto autoimposto non mancano le eccezioni: *Le tentazioni del dottor Antonio*, episodio del film collettivo *Boccaccio '70* (girato con Monicelli, Visconti e De Sica nel 1962), si richiama a una leggenda medievale più volte trascritta in età moderna a partire da Flaubert; *Toby Dammit*, anch'esso parte di un lungometraggio a più voci dal titolo *Tre passi nel delirio* (con la regia condivisa con Louis Malle e Roger Vadim nel 1968), è tratto dal racconto di Edgar Allan Poe *Never Bet the Devil Your Head – A Tale With a Moral* (1841); *Fellini-Satyricon* (1969) e *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) denunciano fin dai titoli i rispettivi debiti; *La voce della Luna* (1990) si ispira al *Poema dei lunatici* di Cavazzoni. A questo elenco, vanno infine aggiunti i progetti non realizzati, come la riduzione della *Divina Commedia*⁴⁸ e la trasposizione di *America* di Kafka.

Non contano, ora, le ragioni delle deroghe. Semmai è da chiedersi perché, tra gli altri, l'opera di Kafka resti un'idea incompiuta. Si può solo formulare un'ipotesi, comunque piuttosto ragionevole, sulla base di quanto scrive Fellini quando confessa: «Mi sentivo già a disagio, provavo un po' di rimorso nel citare Kafka in *Intervista*. Kafka è uno scrittore già così potentemente visualizzato, che mi sembra presuntuoso intervenire».⁴⁹ Forse,

⁴⁶ *Ivi*, pp. 23-24.

⁴⁷ «Cinema-letteratura: un accostamento che nasce generalmente da rapporti polemici, vane priorità, dipendenze fittizie [...]. Quando il cinema ricorre a un testo letterario, il risultato, nel migliore dei casi, sarà sempre e soltanto una trasposizione di tipo illustrativo che con l'originale conserva coincidenze semplicemente anagrafiche»; F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, p. 100. Sul rapporto problematico tra cinema e letteratura, ci si limita a segnalare G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007, e, per un panorama antologico, G. P. Brunetta (a cura di), *Cinema e letteratura*, Bologna, Zanichelli, 1976.

⁴⁸ Cfr. F. Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 23.

⁴⁹ F. Fellini, *Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 206. Anche Pietro Citati rileva che, se Fellini «non fece mai il film su *America (Il disperso)*, intorno al quale si divertì a giocare e a prendere in giro, fu perché pensava che qualsiasi tentativo di trascrivere in immagini un libro perfetto sarebbe stato empio»; P. Citati, *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 502. Peraltro, una nota redazionale dell'*Ansa*, spacciata in occasione della morte di Citati, precisa che «durante i mesi di lavorazione del film *Intervista*, dove Fellini rende più esplicito il riferimento allo scrittore boemo e in particolare al progetto incompiuto di *America*, Citati stava terminando il suo libro sull'autore de *La metamorfosi*, che sarebbe uscito nel 1987. In quel periodo, sul set e fuori dal set, i due si incontrarono spesso e nel dicembre del 1986 Citati regalò a Fellini il dattiloscritto originale con annotazione [sic!] manoscritte del suo saggio, ora conservato presso l'archivio Fellini della Cineteca del Comune di Rimini, con la dedica “A Federico Fellini, con il grande affetto e la gratitudine del

dunque, il carattere visivo della scrittura kafkiana sembra rendere impossibile e comunque inutile la sua traduzione filmica.

Eppure, il film si porta a termine e il risultato è *Intervista*, un film che denuncia il tentativo apparentemente fallito di realizzare un film su Kafka, ma che in realtà non è altro che la realizzazione, in altro modo (un modo del tutto indipendente dai mezzi espresivi letterari), del film medesimo, di un'opera che non riproduce Kafka, già troppo visivo, ma ne parla e, attraverso di lui, racconta Fellini stesso, la sua adolescenza e la sua idea di cinema. Non solo: arriva perfino a riflettere sulla storia del cinema, sulla sua mutazione paradigmatica e sulla sua crisi.

Osserviamo come. Ci si trova di fronte a un meta-film costruito su più livelli: innanzitutto si tratta di un film ambientato a Cinecittà, dove Fellini, che impersona sé stesso, dovrebbe essere intervistato da una troupe di giornalisti giapponesi che vogliono scoprire la magia della sua arte. In secondo luogo, si viene quasi subito a sapere che Fellini sta allestendo un set per girare un film che dovrebbe essere tratto da *America*: di qui i provini per la scelta degli attori e quant'altro ruota intorno alla produzione, che tanto incuriosisce i reporter orientali. Tuttavia, lo svolgimento della sceneggiatura prende un'altra direzione, dato che Fellini, mentre parla del proprio lavoro, rievoca gli albori della sua carriera, l'arrivo a Roma all'inizio degli anni '40, quando, tra i suoi primi impieghi, viene incaricato di recarsi a Cinecittà per intervistare, a sua volta, una diva del cinema: ne vediamo il viaggio sul tram azzurro con tutti gli incontri fortuiti e le "apparizioni" scenografiche che si offrono alla vista durante il tragitto nell'allora campagna romana. Solo verso la fine si ritorna al set allestito per la trasposizione del romanzo kafkiano: vi si vedono i provini per i personaggi di Karl Rossmann e di Brunelda e si assiste all'unica scena effettivamente girata, quella del bagno di Brunelda, dopodiché le riprese si devono interrompere bruscamente a causa del maltempo e di una singolare invasione di indiani armati di antenne televisive anziché di lance.

suo amico Pietro Citati”»; Redazione Ansa, “Citati e il dattiloscritto su Kafka regalato a Fellini”, in *Ansa*, 29 luglio 2022.

Afferrare i rispecchiamenti tra il film e il romanzo è un’operazione lasciata allo spettatore, che può in questo modo individuare o costituire una continuità narrativa tra i frammenti delle scene, altrimenti irrelate tra loro.⁵⁰ Così, per esempio, la “Casa del Passeggero”, dove alloggiò il giovane Fellini appena giunto a Roma, richiama l’Albergo Occidentale del romanzo; analogamente, Cinecittà, meta di personaggi variegati e folkloristici che ambiscono a una parte nel mondo dello spettacolo, ricorda il Teatro Naturale di Oklahoma, a sua volta meta (finale?) di Karl Rossmann e di molte altre figure, certe di trovare un impiego, un senso nella vita, qualunque esso sia. Non da ultimo, lo spaesamento di Karl al suo arrivo a New York riflette più in generale il disagio di Fellini di fronte alla prospettiva di lavorare in un paese del tutto sconosciuto come gli Stati Uniti.⁵¹ È così che, attraverso l’espeditivo del meta-cinema, Fellini riesce ad aggirare gli ostacoli «della resa del testo kafkiano senza dover necessariamente ricorrere ai kafkismi di maniera»⁵² e senza tradire la natura dell’arte cinematografica, talmente visiva da rendersi del tutto indipendente dal testo letterario.

Secondo Paolo Fabbri, «Fellini, concentrandosi sul personaggio di Brunelda», che potrebbe essere interpretata da Anita Ekberg, «e sui due frammenti finali di *America*, ha realizzato la storia dove meno l’attendevamo, nel momento apparentemente più autobiografico [...]. Proprio quando Fellini sembra parlar di sé sta realizzando Kafka», consapevole dell’autonomia dell’immagine cinematografica dalla scrittura e dalla parola. Peter Bondanella scrive giustamente che «*America* di Kafka serve solo come pretesto al regista per il proprio *Intervista*, esattamente come il film di fantascienza di Guido [in 8½] era servito a liberare tutta la creatività artistica di Fellini dopo un periodo di blocco».⁵³ Prosegue, infatti, acutamente Fabbri:

⁵⁰ Cfr. S. Costagli, *Uno spettro si aggira. Il cinema italiano e Kafka*, in M. Galli, A. Izzi (a cura di), *Un passo avanti. Scritti e studi per Giovanni Spagnoletti*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 83-95: 94, anche per i successivi esempi.

⁵¹ «In America avrei potuto farne parecchi di film, se avessi voluto, ma davvero non so se posso [...]. In America le idee mi giungerebbero attraverso una lingua che non è la mia, attraverso una realtà che non conosco nelle sue illusioni, che mi sfugge nella sua stratificazione, che mi elude nelle componenti in cui affonda le sue radici. Il mio, del cinema, è un lavoro che ha bisogno di una totale padronanza della lingua come visione del mondo, dei miti, delle fantasie collettive. Non pretendo certo di sapere tutto dell’Italia. Ma almeno qui mi riferisco alla mia ignoranza, alle mie emozioni, sono padrone anche delle cose che non so. Posso dire che uno è di Bergamo dalla sua cravatta»; F. Fellini, *Block-notes di un regista*, Milano, Longanesi, 1988, p. 62.

⁵² S. Costagli, “Uno spettro si aggira. Il cinema italiano e Kafka”, in M. Galli, A. Izzi (a cura di), *Un passo avanti. Scritti e studi per Giovanni Spagnoletti*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 83-95: 95.

⁵³ P. Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, p. 222.

Vediamo: dove sta la Brunelda kafkiana? In un appartamento altissimo e quasi irraggiungibile d'un grattacielo americano. Dov'è la villa Ekberg? Fuori Roma, in un posto lontanissimo. C'è poi un segreto ma ricostruibile parallelo fra la coppia Fellini/Mastroianni e quella Robinson/Delamarche, così come fra il giovane Fellini (Rubini) e il giovane Karl di *America*. Ekberg/Brunelda d'altra parte è circondata da tre cani, ma, come tiene a sottolineare il Fellini-attore: «Questi non sono cani». In *Intervista* troviamo inoltre frasi identiche a quelle di Kafka in *America*. Nel romanzo, quando Robinson conduce il giovane Karl a casa di Brunelda, questa, imponente, domanda: «Ma chi è quello lì?». Nel film, quando Mastroianni e Fellini giungono con Rubini dalla Ekberg, anche lei chiede: «Chi è questo qui? [...]. E si presenta vestita da bagno, avvolta da un enorme accappatoio e con in testa un asciugamano arancione. Kafka scrive che Brunelda, di cui abbiamo visto la scena del bagno, porta due vestiti, uno rosso e uno rosa. Ma ci sono dei dettagli più rilevanti. Mastroianni si presenta da Ekberg vestito da Mandrake, con i baffetti francesi del personaggio di Delamarche, per prima cosa, scendendo dalla macchina, dice: «Et voilà».

Adesso un piccolo calcolo proporzionale: se Delamarche è Mastroianni e Karl è Rubini, chi sarà Robinson, schiavo goloso, che nel testo di Kafka è costretto a stare sul balcone, fuori dalla camera e può solo guardare attraverso la tenda gli amori del francese e di Brunelda? Due ombre dietro una tenda! La proiezione a casa dell'Anitona comincia con due personaggi, Mastroianni ed Ekberg, che appaiono prima come ombre dietro un lenzuolo, poi come immagini di un film. Se rileggete *America* con attenzione, come voleva Fellini, noterete che per impedire a Robinson di spiare attraverso la tenda, questa viene sostituita con un mantello da teatro [...].

Conosciamo le esperienze teatrali di Kafka. Ma nel film, il lenzuolo-sipario diventa, con una geniale trovata, uno schermo cinematografico. Nella posizione del guardone Robinson, troviamo proprio Fellini, che spia la sua Susanna, non proprio casta. Ecco l'incognita della nostra proporzione: è il regista che, come il pittore, guarda non attraverso ma sulla superficie stessa del dispositivo dell'illusione.⁵⁴

L'interesse di Fellini per Kafka è quindi «sovradeterminato»: il loro punto di incontro sembra essere una sorta di *Bildungsroman*, nel quale le esperienze e i vissuti del giovane Fellini corrispondono a quelle di Karl Rossmann. È sul terreno dell'educazione sentimentale propria dell'adolescenza che i due artisti arrivano a rispecchiarsi, e non per caso l'unica scena effettivamente filmata è quella di Brunelda.⁵⁵ Senza adattare il romanzo alla

⁵⁴ P. Fabbri, "Prima donna: la Saraghina tra Picasso e Kafka", in id., *Sotto il segno di Saturno*, Roma, Sossella Editore, 2019, p. 21.

⁵⁵ È la tesi di C. Testa, "Cinecittà and *America*: Fellini Interviews Kafka", in F. Burke, M. R. Waller (ed. by), *Federico Fellini. Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, pp. 188-208, in particolare alle pp. 190-191.

sua trasposizione cinematografica, Fellini ha saputo girare un film su Kafka parlando di sé, del cinema e del proprio modo di farlo.

Ma il livello autobiografico non racchiude il senso ultimo di *Intervista*, che fa riflettere anche sul corso del cinema e il suo destino. Roberto Calasso ha scritto che, «se c'è un romanzo che permette di capire che cos'è il cinema, è *Il disperso*. L'occhio di Karl Rossmann è già l'obiettivo della macchina da presa – e l'America che gli offre è una visione allucinatoria di tutto ciò che cinema è diventato sino a oggi».⁵⁶ Se si torna al testo si può capire che cosa Fellini vi abbia visto di così interessante. L'inizio e la fine del libro, infatti, con l'arrivo di Karl a New York e l'approdo al Teatro di Oklahoma, segnano l'alfa e l'omega della storia del cinema nella prima metà del Novecento, con il passaggio dal cinema classico a quello moderno:

Il primo numero di Busby Berkeley è quello descritto nel *Disperso*, quando Karl Rossmann vede, su una lunga piattaforma, *centinaia* di donne vestite da angelo, arrampicate ciascuna su un piedistallo di diversa altezza, nascosto dalle loro vesti. E tutte suonano lunghe scintillanti trombe d'oro. Questa è la *scena originaria del musical* [...]. e intendo per musical allo stato puro quella strepitosa fioritura di film che si manifesta nei primi anni venti del sonoro. Busby Berkeley è il suo nume tutelare. Ma lo era in quanto emissario del Grande Teatro di Oklahoma.⁵⁷

Kafka avrebbe dunque «inventato» la modernità cinematografica⁵⁸ con il passaggio «da situazioni senso-motorie dell'immagine-azione» a «situazioni puramente ottiche (e sonore[...])» di cui parla Deleuze,⁵⁹ confermando quanto scrive Kundera, che riconosce a Fellini il merito di aver realizzato tale modernità, liberando l'immaginazione dalla schiavitù del verosimile. Il cerchio si chiude, per ora.

4. Il racconto «finto vero»

Manca ancora la questione relativa al destino del cinema, che si può delineare meglio individuando il carattere di questa modernità stessa: Kundera scrive che quello di Fellini è un «modernismo antimoderno», e anche questo lo accomuna a Kafka: sul mondo attuale,

⁵⁶ R. Calasso, *Allucinazioni americane*, Milano, Adelphi, 2021, p. 115.

⁵⁷ *Ivi*, p. 130.

⁵⁸ Lo rileva R. De Gaetano, «La scena americana. *America* di Franz Kafka», in *Fata Morgana Web*, 1 aprile 2024, proprio richiamandosi al passo di Calasso.

⁵⁹ G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1997, pp. 12, 13. Si tratta di un passaggio che comunque avviene a partire dal Neorealismo, dal quale peraltro Fellini prende le distanze.

infatti, egli apre uno squarcio, illuminando le infiltrazioni che ne erodono le fessure in modo impercettibile ma inesorabile. Attraverso un’immaginazione finalmente svincolata da un fine narrativo, egli può attingere al vero volto del mondo. Con la fantasia sa cogliere in modo perifrastico l’essenza del reale. In particolare, i film degli ultimi quindici anni, per Kundera, ritraggono il volto più autenticamente spettrale dell’età contemporanea: «*Casanova* (1976) (immagine di una sessualità esibita, spinta sino ai limiti del grottesco); *Prova d’orchestra* (1979); *La città delle donne* (1979); *E la nave va* (1983) (addio all’Europa la cui nave se ne va verso il nulla accompagnata da arie d’opera); *Ginger e Fred* (1986); *Intervista* (1987) (grande addio al cinema, all’arte moderna, all’arte tout court); *La voce della luna* (1989) (addio finale)».⁶⁰

Il tardo cinema felliniano assume tonalità quasi profetiche: si interroga sul destino inesorabile dell’Europa, dando un’immagine «disillusa e penetrante»⁶¹ del mondo moderno nella sua involuzione burocratico-amministrativa. Anche l’attività artistica deve subordinarsi sempre di più alle esigenze del mercato: non deve, pertanto, essere creativa, ma anzi deve disciplinarsi, essere efficiente, monetizzare il suo farsi. All’invenzione di opere originali va sostituendosi la produzione seriale di beni di consumo, dalla musica al cinema. La razionalizzazione del mondo – la sua «ottimizzazione» in termini di funzionalità – esilia le dimensioni del sogno, della fantasia, della memoria, i cui luoghi appaiono via via realtà ordinarie, con tutto lo stupore che questa assurda somiglianza comporta. Fellini assiste con malinconica rassegnazione, ma anche con ironica leggerezza, a questo «disincantamento del mondo», nel quale trionfa una «ragione soggettiva», una razionalità intesa come calcolo di mezzi in vista di un fine, sulla cui liceità, tuttavia, non ci si interroga: del resto, la modernità non sa formulare alcuna domanda sul senso di questo agire all’inségna dell’efficacia tecnica, e comunque non pare avvertirne la necessità.⁶²

Anche la scrittura kafkiana sembra prefigurare atmosfere che arriveranno a contaminare il clima europeo. Kafka, per Kundera, «ha anticipato di trent’anni la critica heideggeriana della tecnica»: è noto che per Heidegger l’essenza della tecnica non ha nulla di tecnico e proprio per questo «la minaccia più grande per l’uomo non è rappresentata da una guerra atomica; molto più pericolosa è l’evoluzione pacifica della tecnica, poiché

⁶⁰ M. Kundera, *Il sipario*, trad. it. di M Rizzante, Milano, Adelphi, 2005, p. 156.

⁶¹ M. Kundera, “L’occhio di Kafka”, in *Corriere della Sera*, 10 giugno 1987, p. 5.

⁶² Si rimanda anche a M. Bellini, “La leggerezza dell’immagine in Fellini. Riflessioni su *E la nave va* e *Intervista*”, in *Millepiani*, vol. 15, 1999, pp. 141-160.

rischia di privare l'uomo (l'essere pensante) della sua essenza (della sua facoltà di pensare)»,⁶³ che è in prima istanza facoltà di dubitare e di porsi domande di senso.

Ma questa capacità di presentire nel proprio tempo quel che sarà non è un'abilità profetica: «Kafka non è stato un profeta. Ha soltanto visto quel che era “là dietro”. Non sapeva che la sua visione era anche una previsione. Non aveva intenzione di smascherare un sistema sociale. Ha messo in luce i meccanismi che conosceva attraverso la pratica intima e microsociale dell'uomo, non sospettando affatto che l'evoluzione della Storia li avrebbe messi in moto sul suo vasto palcoscenico»; «l'enorme portata sociale, politica, “profetica” dei romanzi di Kafka sta proprio nel loro “non-impegno”, ossia nella loro totale autonomia da qualsivoglia programma politico, concezione ideologica o prognosi futurologica».⁶⁴

Lo stesso può dirsi di Fellini, per cui l'arte cinematografica dev'essere autonoma dall'imperativo neorealista di smascherare le cause delle ingiustizie sociali: Zavattini voleva fotografare un'epoca storica, ancorché filtrata attraverso lo scorrere quotidiano delle esistenze. Senza dubbio, da situazioni contingenti si possono adombrare i riflessi della storia, anche al fine di denunciarne la direzione possibile, ma non è questo che interessa a Fellini, che rifiuta «il rispetto a ogni costo della realtà come accadimento esistenziale, inalterabile, intoccabile, sacro».⁶⁵ Chiosa Kezich osservando che «Fellini sceglie sornionamente la chiave del racconto “finto vero”. Il riminese non ha mai condiviso le teorie di Zavattini, convinto com'è che sullo schermo bisogna inventare tutto».⁶⁶ «Forse», dichiara Fellini, «mi sono sentito sempre colpevolmente estraneo, non raggiungibile ma, soprattutto, mi è sembrato di non avere bisogno di identificarmi o di sentirmi protetto in una concezione intellettuale, filosofica, concettuale, fatta di canoni e decaloghi precisi».⁶⁷

Si può riferire a Fellini quanto Kundera scrive a proposito dello scrittore ceco Bohumil Hrabal, che, del resto, di Fellini è grande estimatore al punto da scrivere, in seguito a un incontro romano col regista, un saggio su *La voce della luna*.⁶⁸ Ebbene, nel capitolo di

⁶³ M. Kundera, “L'occhio di Kafka”, in *Corriere della Sera*, 10 giugno 1987, p. 5..

⁶⁴ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988, pp. 165-166.

⁶⁵ F. Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 86.

⁶⁶ T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 140. Lo scrive riguardo ad *Agenzia matrimoniale*, ma è un'osservazione che vale per tutta la filmografia felliniana.

⁶⁷ T. Maraini, *Intervista a Fellini. Un sognatore per vocazione*, Roma, Poiesis, 1994, pp. 42-43.

⁶⁸ Sulla scorta di una conversazione con Fellini, Stefano Godano riferisce che «l'incontro si era svolto nel 1988 quando Hrabal, grande estimatore di Fellini, era in Italia per ricevere il premio letterario Isola d'Elba»; S. Godano, *Kundera e Fellini. L'arte di non incontrarsi*, Milano, Rizzoli, 2022, p. 101.

Un incontro intitolato *L'inimicizia e l'amicizia*, Kundera osserva che Hrabal «era profondamente apolitico. Il che, in un regime in cui “tutto era politico”, non era certo innocente: la sua apoliticità si faceva beffe di un mondo in cui imperversavano le ideologie».⁶⁹

Proprio l'ultima produzione di Fellini mette in atto uno «sguardo antilirico» sulla modernità, facendosi beffe delle ideologie: «il fascismo in *Amarcord*», per esempio, «non è esaminato da di fuori, restituito e rappresentato attraverso prospettive ideologiche e riconoscizioni storiche»; a Fellini sembrano infastidire «i giudizi distaccati, le diagnosi asettiche, le definizioni esaурienti e totali», al punto da provare «un vaghissimo senso di emarginazione a proposito dei cosiddetti film politici». Con ciò, precisa di non voler «minimizzare le cause economiche e sociali del fascismo», ma di essere interessato alla «maniera, psicologica, emotiva, di essere fascisti: una sorta di blocco, di arresto alla fase dell'adolescenza», così mirabilmente ritratta anche nei suoi «grovigli compensatori», suscitati «da tale repressione del naturale sviluppo di un individuo», da cui deriva «una specie di velleitaria e sgangherata riscossa».⁷⁰

La rappresentazione del fascismo in *Amarcord* diverte: espressione, infatti, di questo sguardo “antilirico” è l'umorismo, altro aspetto comune a Kafka e a Fellini. Su di esso si è scritto non poco, e per entrambi gli autori.⁷¹ Sarebbe eccentrico occuparsene ora, ma è comunque non accessorio rilevare come sia soprattutto una forma di comicità corporea à la Bachtin ad avvicinarli.⁷² In Fellini questa dimensione grottesca si apprezza nella sua passione per le donne dalle forme giunoniche, di cui la Saraghina di 8½ è l'archetipo, che si ripete, oltre alle innumerevoli comparse in tutta la sua opera, con la Tabaccaia di *Amarcord*, la Gigantessa de *Il Casanova* e la Brunelda di *Intervista*, vera «perla erotica di America», come osserva Kundera: nel film «sfilano varie incredibili candidate alla parte di Brunelda, che Fellini sceglie con quella gioiosa esuberanza che ben conosciamo. (Ma insisto: quella gioiosa esuberanza, è la stessa che prova Kafka. Perché Kafka non ha sofferto per noi! Si è divertito per noi!)». Brunelda, nonostante la sua «laida grassezza» è «morbosamente attraente, ridicolmente attraente»; «è un mostro di sessualità al confine tra il ripugnante e l'eccitante, e le esclamazioni ammirate degli uomini non sono soltanto

⁶⁹ M. Kundera, *Un incontro*, tr. it. di M. Rizzante, Milano, Adelphi, 2009, pp. 120-121.

⁷⁰ F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 152-153, 155.

⁷¹ Cfr., per esempio, in Italia R. Barilli, *Comicità di Kafka. Un'interpretazione sulle tracce del pensiero freudiano*, Milano, Bompiani, 1982, e, più di recente, G. Crespi, *Kafka umorista*, Milano, Medusa, 2018.

⁷² Lo nota C. Bologna, “L'Inferno di Fellini, fra Dante e Kafka”, in S. Prandi (a cura di), *Nulla si sa, tutto si immagina. Il cinema di Federico Fellini e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 17-35: 32.

comiche (lo sono eccome, naturalmente, la sessualità è comica!), ma sono anche, e allo stesso tempo, assolutamente sincere».⁷³ Kafka ci fa entrare nell'«orrore del comico»,⁷⁴ il quale svela una realtà che fa tutt'altro che ridere.

Questo lato rivelatore del comico si apprezza anche nel finale di *Intervista*, che mette in luce il destino del cinema e dell'arte in genere. Mentre si sta svolgendo la lavorazione del film *America*, si scatena un temporale che costringe all'interruzione delle riprese e al riparo della troupe sotto una precaria tenda di plastica, subito presa d'assalto da un'orda di indiani – anch'essi parte del film – armati di antenne televisive. Qui il pensiero corre al brevissimo racconto kafkiano *Desiderio di diventare un indiano* (1909-1910), che esprime un anelito di libertà, sia pure intesa per lo più in modo negativo come libertà da qualcosa di castrante:⁷⁵ «Se si fosse almeno un indiano, subito pronto e sul cavallo in corsa, torto nell'aria, si tremasse sempre un poco sul terreno tremante, sinché si lasciavano gli sproni, perché non c'erano sproni, si gettavano via le briglie perché non c'erano briglie, e si vedeva appena la terra innanzi a sé come una brughiera falciata, ormai senza il collo e la testa del cavallo!».⁷⁶

Ma l'indiano di Kafka non sembra a tutta prima quello di Fellini: nel film è pur vero che, come scrive G.-L. Rondi, «dopo un po' [gli indiani] se ne vanno, ma il senso del pericolo l'hanno dato, un presagio funesto ce lo hanno trasmesso: non solo per il futuro del cinema», minacciato dalla pervasività del mezzo televisivo e dall'invadenza degli spot pubblicitari, «ma ben oltre, per il futuro del nostro mondo, accerchiato. Offuscando un finale che, dato quello che si era visto prima, ci si poteva aspettare perfino allegro e burlesco».⁷⁷

A questo punto, infatti, il film dovrebbe concludersi, secondo quanto annuncia la voce narrante di Fellini, ma non pare illuminarsi di speranza: «Ecco, il film dovrebbe finire qui. Anzi, è finito. Mi sembra di sentire la voce di un mio antico produttore: "Ma come, finisce così... senza un filo di speranza, un raggio di sole? Ma dammi almeno un raggio di sole", mi supplicava alle prime proiezioni dei miei film... un raggio di sole? Mah, non

⁷³ M. Kundera, *I testamenti traditi*, trad. it. di M. Daverio, Milano, Adelphi, 2007, pp. 52-53.

⁷⁴ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988, p. 150.

⁷⁵ Come rileva F. Forlani, "L'assicuratore e la vita. Kafka e Fellini allo specchio", in *Limina*, s.d., online: <https://www.liminarivista.it>.

⁷⁶ F. Kafka, "Desiderio di diventare un indiano", trad. it. di R. Paoli, in id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, p. 132.

⁷⁷ G.-L. Rondi, *Federico Fellini*, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinæ, 2016, p. 241.

so, proviamo».⁷⁸ Nella penombra soltanto una piccola area resta illuminata ma per pochi istanti.

D'altronde, anche per Kafka, come notoriamente riferisce Brod, «di infinita speranza ce n'è, infinita speranza; ma non per noi».⁷⁹

⁷⁸ F. Fellini, *Block-notes di un regista*, Milano, Longanesi, 1988, p. 182.

⁷⁹ M. Brod, “Der Dichter Franz Kafka”, in id., *Die Neue Rundschau*, 1921, p. 1213 (citato, in traduzione italiana, in G. Scaramuzza, *Kafka a Milano. Le città, la testimonianza, la legge*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 237).

Bibliografia

- Angelucci Gianfranco, *Glossario felliniano. 50 voci per raccontare Federico Fellini, il genio italiano del cinema*, Roma, Avagliano Editore, 2019.
- Bachelard Gaston, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, trad. it. di M. Cohen Hemsi, Como, Red, 1997.
- Barilli Renato, *Comicità di Kafka. Un'interpretazione sulle tracce del pensiero freudiano*, Milano, Bompiani, 1982.
- Bellini Manuele, “La leggerezza dell’immagine in Fellini. Riflessioni su *E la nave va* e *Intervista*”, in *Millepiani*, vol. 15, 1999, pp. 141-160.
- Bologna Corrado, “L’Inferno di Fellini, fra Dante e Kafka”, in S. Prandi (a cura di), *Nulla si sa, tutto si immagina. Il cinema di Federico Fellini e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 17-35.
- Bondanella Peter, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi 1994.
- Brod Max, *Kafka*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Mondadori 1988.
- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Cinema e letteratura*, Bologna, Zanichelli, 1976.
- Buzzati Dino, “Il sacrilegio”, in id., *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.
- Buzzati Dino, *Poema a fumetti*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2017.
- Calasso Roberto, *Allucinazioni americane*, Milano, Adelphi, 2021.
- Calvino Italo, “Autobiografia di uno spettatore”, in F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993, pp. V-XXIV.
- Cavezzoni Ermanno, “Purgatori del xx secolo”, in F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, Macerata, Quodlibet 1994, pp. 207-229.
- Chion Michel, “Quatre notes pour Fellini”, in *Cahiers du cinéma*, vol. 402, Décembre 1987, pp. 3-6.
- Cirio Rita, *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Milano, Garzanti, 1994.
- Citati Pietro, *La malattia dell’infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008.
- Costagli Simone, “Uno spettro si aggira. Il cinema italiano e Kafka”, in M. Galli, A. Izzi (a cura di), *Un passo avanti. Scritti e studi per Giovanni Spagnoletti*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 83-95.
- Crespi Guido, *Kafka umorista*, Milano, Medusa, 2018.

De Gaetano Roberto, “La scena americana. *America* di Franz Kafka”, in *Fata Morgana Web*, 1 aprile 2024.

Deleuze Gilles, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1997.

Fabbri Paolo, “Prima donna: la Saraghina tra Picasso e Kafka”, in id., *Sotto il segno di Federico Fellini*, Roma, Sossella Editore, 2019, p. 21.

Fellini Federico, “Lettera a Dino de Laurentiis”, in id., *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 1994, pp. 167-205.

Fellini Federico, *Block-notes di un regista*, Milano, Longanesi, 1988.

Fellini Federico, *Dizionario intimo per parole e immagini*, a cura di D. Barbiani, Milano, Piemme, 2019.

Fellini Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1993.

Fellini Federico, *Il libro dei sogni*, a cura di S. Toffetti, Milano, Rizzoli, 2020.

Fellini Federico, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 1994.

Fellini Federico, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Roma-Bari, Laterza, 2004.

Fellini Federico, *Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Roma, Editori Riuniti, 1996.

Forlani Francesco, “L’assicuratore e la vita. Kafka e Fellini allo specchio”, in *Limina*, s.d., online: <https://www.liminarivista.it>.

Fumento Rocco, “Maestro Fellini, studente Angelucci”, in *Literature/Film Quarterly*, vol. 10, n. 4, 1982, pp. 226-233.

Galbiati Valeria, “L’impossibile viaggio di G. Mastorna”, in S. Prandi (a cura di), *Nulla si sa, tutto si immagina. Il cinema di Federico Fellini e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 37-47.

Godano Stefano, *Kundera e Fellini. L’arte di non incontrarsi*, Milano, Rizzoli, 2022.

Kafka Franz, “America”, trad. it. di A. Spaini, in id., *Romanzi*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1989, pp. 1-293.

Kafka Franz, “Desiderio di diventare un indiano”, trad. it. di R. Paoli, in id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori 2006, p. 132.

Kezich Tullio, “Kafka cotto e mangiato”, in id., *Federico Fellini. Il libro dei film*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 51.

- Kezich Tullio, “Un po’ di Kafka”, in id., *Federico. Fellini, la vita, i film*, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 139-142.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Kundera Milan, “L’occhio di Kafka”, in *Corriere della Sera*, 10 giugno 1987, p. 5.
- Kundera Milan, *I testamenti traditi*, trad. it. di M. Daverio, Milano, Adelphi, 2007.
- Kundera Milan, *Il sipario*, trad. it. di M. Rizzante, Milano, Adelphi, 2005.
- Kundera Milan, *L’arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988.
- Kundera Milan, *Un incontro*, trad. it. di M. Rizzante, Milano, Adelphi, 2009.
- Manara Milo, *Felliniana*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Maraini Toni, *Intervista a Fellini. Un sognatore per vocazione*, Roma, Poiesis, 1994.
- Marchi Rolly, “Buzzati e la magia: dialogo con Fellini”, in id. (a cura di), *Dino Buzzati – Vita & Colori. Mostra antologica: dipinti, acquarelli, disegni, manoscritti*, Milano, Overseas, 1986, pp. 14-15.
- Mollica Vincenzo, *Fellini. Parole e disegni*, Torino, Einaudi, 2000.
- Prandi Stefano, “Premessa”, in id. (a cura di), *Nulla si sa, tutto si immagina. Il cinema di Federico Fellini e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 7-16.
- Redazione Ansa, “Citati e il dattiloscritto su Kafka regalato a Fellini”, in *Ansa*, 29 luglio 2022.
- Risset Jacqueline, *L’incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Scheiwiller, 1994.
- Rondi Gian Luigi, *Federico Fellini*, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinæ, 2016.
- Scaramuzza Gabriele, “Il processo tra Kafka e Welles”, in id., *Incontri*, Milano, Mimesis, 2017, pp. 33-48.
- Scaramuzza Gabriele, *Kafka a Milano. Le città, la testimonianza, la legge*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.
- Testa Carlo, “Cinecittà and America: Fellini Interviews Kafka”, in F. Burke, M. R. Waller (ed. by), *Federico Fellini. Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, pp. 188-208.
- Thomas Chantal, “En avant les pétales. À propos de *Intervista de Federico Fellini*”, in *Critique*, vol. 490, Mars 1988, pp. 196-203.
- Tinazzi Giorgio, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Viganò Lorenzo, “La discesa nell’Aldilà: l’ultimo viaggio di Dino Buzzati”, in D. Buzzati, *Poema a fumetti*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2017.