

## ***Picnic di fantasmi a Fregene. Giulietta degli Spiriti di F. Fellini***

A. Romano, F. Vigna

1.

Molti recensori hanno sostenuto che Giulietta degli Spiriti è il film più “junghiano” di Federico Fellini. Cosa sia un film junghiano è difficile dire. Forse è più corretto e verificabile dire che, per analogia con i romanzi di formazione, questo è un “film di formazione”. Il punto di contatto con Jung starebbe allora nel comune interesse per i processi trasformativi e per le immagini e le situazioni (arche)tipiche che li accompagnano. Nei romanzi di formazione il protagonista (valgano come esempio Wilhelm in Wilhelm Meister – Gli anni dell’apprendistato di W. Goethe e Pierre Bezuchov in Guerra e pace di L. Tolstoj) è per lo più all’inizio una persona semplice, con le idee confuse, ma capace di entusiasmo, curiosa del mondo e desiderosa di impegnarsi in una ricerca, il cui risultato egli stesso ignora. Si sviluppa così una peripezia fatta di incontri, emozioni, riflessioni, illuminazioni, passi falsi, errori significativi, vicoli ciechi da cui occorre tornare indietro e riprendere il cammino. Per accorgersi, alla fine, di quanto precario sia ogni risultato e che l’agognata saggezza è per lo più reperibile nel cammino percorso per raggiungerla: un’amara ma corroborante verità che basta, quando la si sia accettata, a riempire la vita.

Giulietta degli Spiriti ha dunque una struttura labirintica. Il labirinto indica infatti “una situazione difficile, inestricabile, in cui non si riesce a vedere un ordine.”<sup>1</sup> Non a caso, in un mosaico labirintico del III secolo d. C. rinvenuto in Tunisia si legge il motto: “Hic inclusus vitam perdit”. Il labirinto è però anche metafora di un percorso iniziatico. E’ per questo che i labirinti di chiesa hanno il loro ingresso a occidente, che è la direzione del tramonto del sole e quindi della morte: “il percorso attraverso il labirinto viene inteso come purificazione dell’anima cristiana, come preparazione all’incontro con Dio.”<sup>2</sup> La struttura labirintica di Giulietta degli Spiriti consiste essenzialmente nel vagare della protagonista da un’esperienza a un’altra, sempre in cerca di un’uscita la cui direzione si sposta costantemente. Questo oscillare tra seduzioni diverse e contraddittorie fa anche pensare a certi “misteri” medievali, e al film come a una rappresentazione drammatica, in cui un angelo e un diavolo si contendono l’anima del moribondo. E certo Giulietta, la protagonista, è moribonda, giacché, come si è detto, ogni iniziazione è una morte.

2.

Com’è noto, Federico Fellini fu lungamente in analisi, prima con Emilio Servadio (che tra l’altro era studioso di parapsicologia), e soprattutto poi con Ernst Bernhard, il medico berlinese che introdusse in Italia il pensiero e la prassi terapeutica junghiana. Bernhard era a sua volta un personaggio singolare, fortemente attratto dal mistero e dai segnali dell’oltremondo e perciò interessato, per esempio, all’astrologia e alla consultazione dell’I Ching. L’irrequietezza spirituale di Fellini trovò certamente in lui non solo un ascoltatore attento e ben disposto, ma anche un maestro che legittimava quella inquietudine e la collocava su di uno sfondo che la rendeva significativa. Di qui la gratitudine più volte espressa nei confronti di Bernhard e il formarsi in Fellini di quella particolare concezione dell’analisi, in cui l’alto e il basso si mescolano imprevedibilmente, che egli poi attribuì a Jung. Infatti in uno scritto sui clown, trovandosi a descrivere le differenze tra il Bianco (elegante, ordinato, sussiegoso, critico, sprezzante) e l’Augusto (goffo, impacciato, disordinato, insofferente, che

<sup>1</sup> H. Kern, *Labirinti*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 11

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 190

sempre viene maltrattato dal Bianco), a mo' di esemplificazione scrisse che Freud era un Bianco e Jung un Augusto.

Fellini stesso mescolò sempre, nell'arte (e, per quel che è dato sapere, anche nella vita), l'amore per ciò che è eccentrico, bizzarro, inquietante, e che per ciò stesso allude a una trascendenza che sempre si nasconde e di lì interroga lo spettatore, con idiosincrasie, ossessioni, paure e attrazioni (soprattutto nei confronti del mondo femminile) legate a problemi più strettamente personali. E mentre andava consultando in giro per l'Italia astrologi, sensitivi e indovini, confezionò i suoi film incantevoli, tenuti insieme da una malta in cui si fondono grottesco e malinconia. Il suo barocchismo, che non disdegnava il cattivo gusto (ma il buon gusto, si sa, è appannaggio dei mediocri) è mosso da quel piacere dell'attività combinatoria, spinta a volte sino all'eccesso, che nutre l'immaginazione infantile. E non si sa mai quanto in essa abbia parte un più o meno inconscio atteggiamento difensivo, e quanto invece quell'"istinto di gioco" che, secondo F. Schiller, sostanzia l'attività fantastica e svolge una funzione unificatrice degli opposti.

In ogni caso, Fellini restò sempre fedele alla sua svagatezza, al rifiuto di stare con tutti e due i piedi per terra, al gusto dell'improvvisazione, al desiderio di un altrove, e perciò allo sguardo ironico, ora benevolo e ora crudele, con cui coglie i dettagli di una realtà così "reale" da risultare finta. "Avviandosi così a diventare – scrive T. Kezich, che gli fu amico – il vecchio saggio, scherzoso e un po' malinconico, che fu negli ultimi anni della sua vita."<sup>3</sup>

Non stupirà allora che i film di Fellini non siano mai propriamente realistici, anche se l'attualità, spesso deformata in senso espressionista, vi si affacci continuamente. Ciò appare particolarmente evidente in *Giulietta degli Spiriti*, in cui si alternano e si compenetrano incontri e dialoghi tra personaggi "reali" e apparizioni fantastiche, visioni, scene di taglio onirico, proiezioni dirette dell'inconscio della protagonista.

### 3.

Prima di esaminare il contenuto del film, conviene fare ancora qualche precisazione. Protagonista, si è detto, è Giulietta, Giulietta degli Spiriti, e quel genitivo sembra indicare un'intimità, anzi un'appartenenza: Giulietta non esisterebbe senza gli spiriti. A pronunciarlo così, senza alcuna intonazione, sembra di dire un nome e cognome. Comunque, si tratta della storia di una donna. Senonché un'altra Giulietta, la Masina, protagonista del film e moglie del regista, provvede a metterci una pulce nell'orecchio e a orientare diversamente l'indagine. Forse per il timore di essere confusa col personaggio, in un'intervista nega ogni parentela spirituale con questo e al contempo offre delle informazioni che plausibilmente indicano la pista da seguire per incontrare il vero modello della Giulietta del film. Conviene citare, perché con l'occasione la Masina offre un ritratto molto efficace della parte che ha impersonato. "Io non sono quella Giulietta là, [...] schiacciata dalla madre, succube delle sorelle. Nella mia famiglia, faccio per dire, ho sempre comandato io. Il film è nato come una scusa per parlare di un tipo di educazione cattolica repressiva? Ma le mie Orsoline avevano una scuola con metodi e mentalità più avanti di tutto quello che c'era in giro allora nel campo della didattica. [...] Giulietta sullo schermo è timida, complessata, oppressa. Ti dirò anzi che mi è stata sempre antipatica, non l'ho mai mandata giù. Non mi piace il tipo della donna mediterranea<sup>4</sup>, prima succube dei genitori e poi parassitaria nel rapporto col marito. Io non sono mai stata sottomessa a nessuno [...] Ma ti pare che io facevo

<sup>3</sup> T. Kezich, *Introduzione* a F. Fellini, *Giulietta*, Il Melangolo, Genova 1994, p. 19

<sup>4</sup> Non sappiamo se Giulietta Masina avesse letto il saggio di E. Bernhard, *Il complesso della Grande Madre*, apparso sulla rivista "Tempo presente" nel numero di dicembre 1961. Ora in E. Bernhard, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1969, p. 178 sgg.

andare via mio marito così, senza una parola? [...] Altro che lasciarlo andare, io gli avrei spaccato la testa! [...] Molte delle esperienze ed emozioni che Federico attribuisce alla protagonista del film sono cose sue. Quella scuoletta clericale, quel preside bigotto, quella paura dell'inferno. Ma sono i collegi dei preti che ha fatto lui in Romagna. E così quella visita al santone indiano: c'era andato lui, che in quel periodo si interessava a queste cose. In realtà tutti i personaggi che ho fatto io non sono Giulietta Masina, sono in gran parte Federico. Cabiria è Federico. Non si può capire La strada se non si accetta il fatto che Gelsomina, Zampanò e il Matto sono un'unica persona. [...] Fondamentalmente tutti i personaggi di Federico sono degli autoritratti.”<sup>5</sup> Chi ha qualche nozione di psicologia junghiana riconoscerà nelle parole della Masina il fenomeno della proiezione dell'Anima, cioè lo spostamento sulla protagonista del film di contenuti psichici propri del regista. Jung parla di Anima per designare il lato femminile inconscio dell'uomo, che presenta generalmente caratteristiche opposte a quelle che corrispondono alla figura che il soggetto incarna nelle sue relazioni con il mondo esterno (il ruolo sociale, la Persona nel significato di maschera). Si tratta perciò quasi di una personalità alternativa, cui fa capo ciò che è più intimo e come modellato dall'inconscio: le emozioni, i moti affettivi, le intuizioni, le mete, i significati che non sono stati accolti nella struttura dell'Io e che sono spesso disfunzionali rispetto ai valori e ai progetti con cui questi si identifica. Essi premono dall'interno per farsi riconoscere e variamente disturbano il normale decorso dei processi coscienti.<sup>6</sup>

Potremmo chiederci a questo punto se è davvero opportuno esplorare il mondo infero di Fellini, e se non sarebbe più divertente (e anche più rispettoso nei confronti dell'autore) guardare il film come un prodotto artistico, o ancor più semplicemente come una storia sospesa tra fiaba e realtà, una fantasmagoria capace di toccare la nostra Anima e di alimentare così il suo entusiasmo e la sua malinconia. In altre parole, lasciarci contagiare dall'Anima di Fellini attraverso l'empatia. In fondo, è quel che facciamo abitualmente con le cose che ci piacciono (o che ci spaventano), quando non osiamo chiederci il perché di queste emozioni.

Il dubbio è fondato, e tuttavia proseguiremo, per curiosità ma soprattutto perché la vicenda simbolica narrata in Giulietta degli Spiriti sembra a noi una delle tante possibili incarnazioni di un modello universale, di un itinerario di cui troviamo traccia in miti, sogni, racconti, e nella vita di molti di noi.

Mentre stava preparando il film, Fellini fece il 28/8/1963 il seguente sogno:

Rappresentazione del film che ho in progetto di fare (Giulietta degli Spiriti) per dimostrarvi che ciò che ha scritto Pinelli non è valido. Tutto infatti appare esagerato, inattuale. Si vede Giulietta-Gelsomina che per apparire diversa e cioè cattiva insegue lungo la riva di un fiume fangoso un povero cagnolino per ucciderlo.

Il cane si tuffa nel fiume e Giulietta gli va dietro, lo afferra e lo trascina sul fondo per farlo mangiare dal coccodrillo che dorme confuso nella mota del fiume.

Forse il coccodrillo inghiotte con un solo boccone il cane, ma non era più un coccodrillo era un rospo, morto, disseccato chiuso tra le pagine di un libro. Apparizione di un altro rospaccio che divora il primo, infine autodivoramento del secondo rospo con un solo colpo di mascelle, che cosa restava? La sola bocca orrendamente spalancata e anche quella infine spariva...<sup>7</sup>

Commentare un sogno (o, addirittura, “interpretarlo”) in assenza del sognatore e della sua collaborazione, è operazione profondamente equivoca. Conviene allora precisare che i nostri commenti si rifanno da un lato ai significati più diffusi che nella nostra cultura vengono assegnati alle figure e alle situazioni che nel sogno si presentano, e

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 14 sg.

<sup>6</sup> Si veda C.G. Jung, *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino 1969, p. 416 sgg., p. 457 sgg.

<sup>7</sup> F. Fellini, *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano 2007, p. 126

dall'altro vanno intesi come una riflessione soggettiva (certamente influenzata dalla nostra frequentazione psicoanalitica), che scaturisce da un tentativo di immedesimazione in quelle figure e in quelle situazioni.

Fellini è sorpreso dal carattere “esagerato” e “inattuale” del sogno. Sembra che il progetto del film abbia provocato una forte attivazione dell'inconscio, che egli non si aspettava. Giulietta va sott'acqua e sacrifica un cagnolino (dunque qualcosa di facilmente vulnerabile) alla voracità di un coccodrillo-rospo.<sup>8</sup> Se pensiamo al cane come a un simbolo di fedeltà (e dunque come un richiamo alla fedeltà a se stessi), e al coccodrillo come a un aspetto materno pericoloso e distruttivo, che costantemente ha bisogno di essere alimentato con qualcosa di vivo, il film sembra nascere all'insegna di un confronto con il materno negativo (difficoltà a liberarsi dagli attaccamenti, prevalere del passato rispetto al futuro, difficoltà a correre il rischio di percorrere una strada individuale...). Il rospo sta tra le pagine di un libro come un fiore secco: un ricordo, qualcosa che al momento è inattivo ma che poi, nel sogno, riacquista energia attraverso la comparsa del secondo rospo. Nel finale parossistico ciò che resta è un'enorme bocca spalancata, immagine di una voracità senza limiti. Riconosceremo questi tratti nella passività di Giulietta, nel suo bisogno di nutrire e di farsi nutrire, nella difficoltà a staccarsi e a deludere, nell'inibizione dell'aggressività.

4.

Giulietta degli Spiriti si apre su uno scenario che segnala fortemente una contrapposizione, che resterà aperta durante tutto il film. Infatti, da un lato la protagonista è una figura che mostra, attraverso le paure, l'insicurezza e la sua stessa sprovvedutezza, di appartenere a un mondo nebbioso ma attraversato dalla sofferenza e desideroso di redenzione. Dall'altro lato, l'ambiente che la circonda è costituito, nel suo insieme, da individui superficiali, soddisfatti di sé, ancorati ai valori della Persona.<sup>9</sup> E' il “generone” romano, rappresentato da una fauna di politici, imprenditori, uomini di spettacolo, artisti velleitari, signore ben vestite ma dalla dubbia moralità. Spesso parvenus dal gusto pacchiano, che ostentano la loro ricchezza, con casa a Ostia, macchine e “mignotte” di lusso come simboli di stato. Potremmo dire, maschere del tempo. Anche Giulietta proviene, come suo marito, da quel mondo, ma lo spaesamento e il disagio psichico, cioè la sua stessa condizione di inferiorità, sono la sua fortuna, in quanto la obbligano a tenersi ai margini dell'ambiente di origine. Difatti, ella si affeziona a Susanna che, fra tutte quelle che la circondano, è la figura più genuina e spontanea.

Va anche detto che in quell'ambiente le attività che dovrebbero segnalare un qualche interesse spirituale (sedute spiritiche, uso della planchette, e così via), appaiono nella loro forma più degradata e grottesca. A conferma che la trasformazione di Giulietta è guidata esclusivamente dalle presenze interiori e segue il percorso tracciato dai loro interventi, e specialmente dai dialoghi che esse intrecciano con Giulietta. Naturalmente, la contrapposizione con la volgarità del mondo circostante – che è lo sfondo abituale della narrazione – serve a meglio sottolineare il candore disarmato di Giulietta, e si rivela essere un elemento importante della strategia artistica del regista. Proveremo ora a ripercorrere la vicenda filmica e a sottolineare alcuni snodi narrativi che segnano il percorso trasformativo di Giulietta.

---

<sup>8</sup> Va ricordato che la parola *rospo* si presta a estensioni metaforiche nella direzione dello sgradevole e del ripugnante, come nelle espressioni “Ingoiare un rospo”, nel senso di “tollerare una situazione incresciosa”, e “Sputare il rospo”, nel senso di “esprimere liberamente un motivo di preoccupazione o uno stato d'animo di sofferenza lungamente celato”.

<sup>9</sup> Secondo Jung, “la *Persona* è la maniera con cui abbiamo contatto col mondo.”

Giulietta, come si è detto, si presenta come una signora benestante che trascorre le vacanze estive nella lussuosa villa di Fregene.<sup>10</sup> Educata dalle suore, e compressa tra la presenza di una madre autoritaria e poco affettiva e quella di una sorella iperattiva e dalla sessualità un po' promiscua, che cerca il successo come attrice, Giulietta è la "cenerentola" della famiglia. Sotto le abitudini di comportamento dettate dall'educazione borghese, si indovina un disagio che segna la distanza dall'ipocrisia perbenista dei suoi amici e conoscenti, che praticano l'adulterio in modo igienico e assai poco sentimentale. Più che una vissuta adesione a delle regole morali, il suo vestire scialbo e il suo convenzionalismo rappresentano una barriera difensiva nei confronti di una possibile irruzione di contenuti inconsci compensatori, che il suo Io non è in grado di accettare. Tali contenuti vengono rimossi, e perciò si ripresentano come "Spiriti", che popolano le visioni che spesso visitano Giulietta, turbandola profondamente. Gli Spiriti potrebbero certo indicarle nuovi orizzonti vitali e avviare così un meccanismo trasformativo (si pensi, ad esempio, alle frequenti apparizioni del nonno, burlone e trasgressivo, scappato con una ballerina di varietà quando Giulietta era piccola), ma chiedono in cambio un'assunzione di responsabilità nei loro confronti che Giulietta, per tutta la durata del film, stenta a concedere.

Il marito è un brillante dirigente d'industria, che si mostra superficialmente affettuoso ma in realtà non nutre più alcun interesse per la moglie. Del resto, ci è difficile non dargli ragione, perché la Giulietta del film è una donna drammaticamente noiosa. Per ravvivare il rapporto coniugale, Giulietta chiede consiglio a svariate figure appartenenti al sottobosco pseudo-psicologico e si presta a numerose esperienze (la visita al guru indiano, la seduta spiritica, la planchette), che il regista descrive con occhio ironico e disincantato. Da queste magre contropartite del suo inconscio ricava soltanto la velata informazione che il marito la tradisce.

Combattuta tra il perbenismo bigotto e la speranza di una smentita, non trova di meglio che cedere all'umiliante consiglio materno di far intervenire un investigatore privato. Ottiene così la prova irrefutabile del tradimento. Il marito poco dopo la abbandona. Nel testo scritto da Fellini, Giulietta, ricordando questo episodio, esclama: "Sentii la terra mancarmi sotto i piedi alla parola 'separazione'."<sup>11</sup> L'impalcatura apparentemente solida e ordinata della sua vita crolla improvvisamente. Giulietta è finalmente costretta ad affrontare il futuro, divisa tra fantasie regressive e voglia di avventura. Anche se accompagnata da dubbi e rimorsi, è quest'ultima a prevalere.

Possiamo ora trarre qualche conclusione. Giulietta è, all'inizio del viaggio iniziatico, una giovane donna imbalsamata in un modello rigido e passivo, non esente da tratti nevrotici (ansia, insicurezza, scarsa autostima, sentimenti di inadeguatezza). Se ci spostiamo sul piano mitologico, potremmo per taluni aspetti assomigliarla alla figura di Kore, quale ci è presentata nell'omerico Inno a Demetra. Si tratta di un personaggio così insignificante da non essere dotato nemmeno di un nome proprio. Non dimentichiamo però che, al termine di un complesso percorso trasformativo, assumerà qualità e persona regali.

Nonostante l'acquiescenza al modello che incarna, Giulietta avverte che la propria vita non ha senso e valore. Questa incerta consapevolezza si traduce in una inquietudine che la muove a esplorare, anche se sostanzialmente in modo ingenuo velleitario e superstizioso, le non ben definite alternative esistenziali proposte dai suoi consiglieri occulti. Si tratta certamente di movimenti non lineari, che tutti però tendono a situarsi sul versante spirituale.

---

<sup>10</sup> Sia detto per inciso, anche la coppia Fellini-Masina viveva in quel periodo a Fregene.

<sup>11</sup> F. Fellini, *Giulietta*, cit., p. 118

Come si è detto, le visioni e gli squarci onirici sono determinanti nell'indurre in Giulietta delle crisi salutari: essi si impongono prepotentemente alla sua coscienza, mostrando l'urgenza con cui i contenuti inconsci chiedono udienza.

Sullo sfondo sta il tema, un po' stereotipato, di un maschile predatore e sostanzialmente nemico: nel film esso viene ben rappresentato dalla visione di invasori barbari di origine mongolica, che muovono minacciosamente contro la protagonista. Il tema subisce una progressiva evoluzione, che si manifesta nell'apparizione di personaggi maschili più differenziati e desiderabili, quali il gentiluomo dal fascino ispanico che la corteggia e il seminudo uomo di colore, rappresentante dell'eros carnale, da lei concupito in modo ambivalente.

In primo piano agiscono invece numerose incarnazioni del femminile che, con la loro stessa esistenza, suggeriscono a Giulietta dei possibili ampliamenti del suo ristretto orizzonte di vita. Si tratta di figure che si situano tra la piccola cronaca quotidiana e il mito. Ne abbiamo scelte quattro:

- una psicoterapeuta, che è una sorta di Atena guerriera, la quale invita rudemente Giulietta a raggiungere una maggiore autonomia sul piano dell'affermazione personale, rinunciando alle insidie di Eros;
- due figure manifestamente afroditiche: una vicina di casa, mantenuta di lusso, che le sciorina davanti un paradiso di piaceri sensuali immuni da ogni preoccupazione etica, assumendo nei suoi confronti un atteggiamento molto complice e affettuoso; e Iris, immagine visionaria di femme fatale, che tenacemente cerca di indurla a comportamenti trasgressivi;
- infine, la madre di Giulietta: personaggio sgradevole, interessata soprattutto alla propria immagine sociale, priva di capacità empatiche, che induce Giulietta ad andare a fondo nell'accertare l'infedeltà del marito. E' una scelta che rappresenta la premessa ineludibile della successiva vicenda trasformativa. Di conseguenza, la figura della madre si carica di un'imprevista valenza demetrica.

Non può mancare, nel momento di maggior crisi, l'immagine del "doppio", impersonato da una compagna di scuola suicida per amore in adolescenza: la tentazione del suicidio corteggia anche Giulietta.

Giungiamo infine al tema dominante: il peccato. Ricorre nel film un'immagine inquietante, che risale all'infanzia. In collegio, Giulietta aveva preso parte a una recita scolastica, impersonando con timore e tremore una vergine cristiana che aveva preferito il martirio al peccato della carne. Giulietta ricorda ossessivamente la giovane santa che, legata su di una graticola arroventata, viene con un sistema di carrucole spinta verso l'alto, in una sorta di assunzione in cielo (che è poi il soffitto del teatrino). E' un'immagine che si ripresenta in tutte le situazioni di conflitto morale, quando Giulietta corre il rischio di venir meno alle regole repressive inculcate dalle suore.

Nella realtà, durante la recita era intervenuto, interrompendola con grande scandalo, il nonno di Giulietta, che aveva contestato a gran voce l'iniziativa terroristica delle suore ("Sulla graticola mettete le cotolette!"). Altrettanto avviene nel film: la redenzione di Giulietta viene espressa nella fantasia di salvare quella bambina dalla graticola, come aveva fatto il nonno. Del resto, negli ultimi fotogrammi è proprio il nonno a giungere in suo soccorso come un antico cavaliere, dotato peraltro non di un cavallo ma di una mongolfiera e accompagnato da una graziosa e semisvestita ballerina. Ed è lui a farle notare che oramai è in grado di proteggersi da sola.

Con l'arrivo del nonno la storia di Giulietta passa sotto l'egida del dio che presiede a ogni trasformazione: Hermes, messaggero degli dèi ma anche protettore dei ladri e dei mercanti, signore dei crocicchi, dio delle scelte difficili, quelle che richiedono di conciliare in noi stessi le molteplici figure archetipiche incontrate nel corso della vita.

Giulietta, senza privilegiare nessuna di esse, sembra infine aprirsi a loro accettandone la discordante armonia.

Gli spiriti, prima vissuti come invasori, si offrono ora come possibili futuri ospiti e compagni di strada: "Ci vuoi?", le chiedono. Nell'ultima inquadratura Giulietta è sola, e camminando sul prato guarda il cielo, libera dalla opprimente atmosfera di prima. Non ci è dato sapere cosa farà. Ma la domanda è forse superflua, perché Giulietta ci sembra ora chiamata a vivere intensamente il presente.

5.

Il 4 febbraio 1965 Fellini finisce di girare *Giulietta degli Spiriti*. Il 5 febbraio annota: Ieri sera ho finito il film "Giulietta degli Spiriti". Questa notte ho fatto questo sogno. Il vecchio elefante cieco non serve più al circo. Secondo l'antica tradizione lo si ucciderà pubblicamente in mezzo alla pista. Ho sentito parlare di questa usanza che risale chissà a quale tempo, ma quando il grande elefante ignaro viene condotto sotto la tenda, e rapidi gli inservienti gli legano a terra la proboscide mentre altri lo tengono fermo tirandolo per le immense orecchie e tutto è pronto per l'uccisione... non ho cuore per assistere ed esco dalla tenda.

Menicuccio con la sua maglia nera e il cappello in testa avanza rapido e sicuro, ha in mano una pesantissima mazza, lo colpisce in mezzo alla fronte e il grande elefante crolla, morto...

Più tardi mia madre mi chiama da Rimini, sento il suo respiro affannato, piange.

- Pronto mamma. Che c'è? – dico più volte col cuore stretto dall'angoscia.

La sento ansimare, come chi deve comunicare una brutta notizia e non ha la forza di farlo...

Il sogno potrebbe intitolarsi "Il sacrificio dell'elefante". L'elefante è un pachiderma di grande potenza, generalmente lento ma capace di violenza distruttiva. Si muove in modo goffo ("l'elefante nella cristalleria") e, si dice, ha una grande memoria, che gli consente di vendicarsi anche dopo molto tempo. In Oriente, è simbolo di immutabilità ed è associato alla terra; anzi, in India e in Tibet, regge l'universo, che riposa appunto sulla schiena di un elefante. Nel simbolismo animale dello Yoga Kundalini, l'elefante si situa al chakra più basso, alla base della spina dorsale e/o all'altezza dei genitali, "dove l'elefante grigio indica la sede della forza, la radice generativa nella terra, la comunità, la famiglia e il corpo."<sup>12</sup>

Questi tratti sembrano descrivere, nel loro complesso, un'istanza rivolta alla conservazione. Perciò l'elefante può essere visto sia come immagine del materno, sia come rappresentante del senex, del vecchio re che deve morire, tenendo beninteso presente che entrambe le figure racchiudono, inestricabilmente congiunte, valenze positive e negative. Nel sogno l'elefante è vecchio e cieco; la sua stagione è dunque giunta alla fine. Non serve più al circo e, se pensiamo alla passione che Fellini nutriva per il circo, non sembrerà azzardato considerarlo come una metafora della vita umana. L'elefante va ucciso, ma in modo cerimoniale, per rendere un ultimo omaggio alla sua potenza. Fellini si identifica intensamente con l'animale sacrificale e non regge la vista della sua morte. Possiamo pensare che, con la morte dell'elefante, debba morire anche qualcosa dentro di lui.

Il significato del sogno si chiarisce ulteriormente con l'intervento della madre, affannata e piangente. E' verosimile che la madre carnale del regista si angosci per la morte del suo animale totemico. E' il materno che in lui si lamenta.

Se confrontiamo questo sogno con quello fatto quando il film era ancora in gestazione, salta agli occhi una differenza fondamentale: in quello, la madre- coccodrillo-rospo

<sup>12</sup> J. Hillman, *Animali del sogno*, Raffaello Cortina editore, Milano 1991, p. 161

divorava il cagnolino; in questo, la madre elefante è messa a morte. Il processo trasformativo non è tuttavia compiuto, in quanto Fellini è spaventato dalla nuova possibile libertà (in questo forse si situa un passo indietro rispetto alla protagonista del film) e la sua mamma certamente non l'incoraggia.

Come si è visto, sia nel film, sia nel sogno di Fellini, si giunge soltanto a conclusioni provvisorie. Più che a un percorso compiuto, assistiamo all'emergere di possibilità che rimangono però indefinite, perché l'Io di Giulietta, così come il Fellini onirico, non osano incoraggiare più di tanto l'evoluzione trasformativa. Vi è cioè uno scarto tra l'intensità delle immagini scaturite dall'inconscio e una presa di coscienza che appare limitata.

Peter Amman ha raccontato che nel luglio 1966 Fellini gli aveva parlato di sogni e immagini molto inquietanti. Ricordava in particolare un'immagine ipnagogica che rappresentava un uomo impiccato, che si trovava immerso sino alla vita nell'acqua di una fontana. Scrive Amman: "Non potei non pensare al processo alchimistico dell'immersio e della putrefactio spesso menzionato da Jung. La decomposizione delle cose rende possibile la rinascita o una vita nuova. Tuttavia al momento mi riuscì difficile percepire che Fellini stesso avrebbe vissuto, o diciamo subito un evento psichico di questo genere."<sup>13</sup>

E' questa una testimonianza che, confermando quanto venivamo dicendo, mostra l'intensità delle sollecitazioni inconsce e insieme la difficoltà ad accoglierle pienamente. Giacché l'inconscio con le persone geniali è molto esigente, come dimostra un'altra immagine ipnagogica di Fellini, che risale al luglio 1967. Racconta ancora Amman: "Egli [Fellini] vide un uomo decapitato al volante di un'auto nella quale c'erano molti bambini che piangevano. Poi apparvero due mani che tiravano fuori i bambini, perché venissero messi al sicuro." E commente: "La decapitazione può significare l'immolazione della testa, dell'organo che fa il regista, il director, colui che decide consapevolmente. Fellini a un certo punto ha dovuto lasciare la presa, non ha più potuto realizzare ciò che voleva, quel che appunto aveva in testa."<sup>14</sup> Mi sembra che l'inconscio suggerisse una sorta di sacrificio, come a dire: «Devi dare la tua testa per salvare i bambini», cioè la 'vita nuova', e così lui fece. Agendo diversamente rispetto a ciò che aveva previsto. Aggiungo: con molta fatica e non poche resistenze."<sup>15</sup>

La spoliazione del regista è la stessa della sua creatura, Giulietta, che alla fine del film, spente le luminarie, scomparsi i comprimari, si allontana avvolta nel suo vestito di solitudine.

---

<sup>13</sup> Peter Hamman è uno psicoanalista junghiano che ha anche lavorato come regista per il cinema e la televisione. A partire dal 1966 è stato amico e assistente di Fellini. Si veda G. Sorge, *L'uomo dei sogni*, in *Anima*, 32, 2009, Moretti&Vitali, Bergamo 2004, p. 139 sgg.

<sup>14</sup> Qui Amman si riferisce al film lungamente vagheggiato e mai realizzato, che avrebbe dovuto intitolarsi *Il viaggio di G. Mastorna*.

<sup>15</sup> G. Sorge, *L'uomo dei sogni*, cit., p. 150