

L'INVENZIONE ERUDITA DELLA ROMA ANTICA IN FELLINI: LA VILLA DEI SUICIDI E LA SUA PROIEZIONE ALLA FINE DEGLI ANNI SESSANTA

LA INVENCION ERUDITA DE LA ROMA ANTIGUA EN FELLINI: LA VILLA DE LOS SUICIDIAS Y SU PROYECCION A FINALES DE LOS AÑOS SESENTA.

Francisco Salvador Ventura
Universidad de Granada
<https://orcid.org/0000-0003-0364-2992>
fransalv@ugr.es

SINOSI

La realizzazione cinematografica di Fellini a partire dal *Satyricon* di Petronio si colloca tra le opere più personali del regista. Per trasporre in immagini le essenze del testo, egli ritiene necessario evitare qualsiasi tentazione di ricostruzione di tipo archeologizzante e preservare la natura stessa del romanzo, configurato come una sorta di mosaico eterogeneo e frammentario. Un'atmosfera distante e perturbante, dominata dall'onirismo, deve prevalere su un realismo mimetico e riconoscibile. Uno degli episodi più singolari del film è denominato nella sceneggiatura come *la villa dei suicidi*, breve narrazione assente nell'opera originale. Attraverso questa invenzione degli sceneggiatori, F. Fellini e B. Zapponi, viene offerta allo spettatore una serie di chiavi interpretative che consentono di proiettarsi nella Roma del I secolo d.C., un mondo remoto e affascinante, mediante una modalità creativa fondata su una marcata erudizione. Tuttavia, al contempo, la (ri)costruzione della vita di quell'epoca si ispira a codici contemporanei, riconducibili ai movimenti giovanili della fine degli anni Sessanta, verso i quali il regista italiano non cela la propria curiosità e simpatia.

Parole chiave: *Fellini-Satyricon*; *villa dei suicidi*; ricezione classica; adattamento letterario; cinema d'autore.

RESUMEN

La filmación de Fellini a partir del *Satiricón* de Petronio figura entre sus películas más personales. Para trasladar a imágenes las esencias del libro, considera que debe evitar cualquier tentación de reconstrucción arqueologizante y mantener la naturaleza de la propia novela, una suerte de mosaico dispar e inconexo. Una atmósfera distante y extraña presidida por el onirismo debe prevalecer sobre un realismo mimético y reconocible. Uno de los episodios más singulares del film es denominado en el guion como *la villa de los suicidas*, historia breve que no se encuentra en la obra original. A través de esta invención de los guionistas, F. Fellini y B. Zapponi, se ofrece al espectador toda una serie de claves con las que poder transportarse a la Roma del primer siglo de nuestra era, un mundo lejano y atractivo, de una manera creativa basada en una marcada erudición. Pero al mismo tiempo, la (re)construcción de la vida de esa época se inspira en claves contemporáneas, identificables con los movimientos juveniles de finales de los años sesenta, por los que el director italiano no oculta su curiosidad y simpatía.

Palabras clave: *Fellini-Satyricon*, villa de los suicidas, recepción clásica, adaptación literaria, cine de autor.

1. IL FELLINI-SATYRICON E LA VILLA DEI SUICIDI

Tra le opere letterarie più seducenti dell'Antichità si annovera, senza dubbio, il *Satyricon* di Petronio. Nel corso dei secoli, l'interesse e l'attrazione suscitati da questo romanzo sono stati costanti per molteplici ragioni, tra le quali, a titolo di esempio, si possono menzionare la sua mancanza di uniformità, trattandosi di un'opera incompiuta che include storie di natura assai

disparata e di estensione diseguale; il fatto che esse siano presentate con grande freschezza e agilità, riuscendo a catturare rapidamente l'attenzione dei lettori; gli inconsueti profili di personaggi poco convenzionali, sempre coinvolti in singolari peripezie; insieme alla sensazione che il lettore sperimenta di essere trasportato in ambienti che generano l'impressione di trovarsi in un tempo tanto remoto quanto quello del I secolo della nostra era e, al contempo, offrono l'intensità palpitante della vita quotidiana di strade percorse da individui di ogni tipo e condizione.

Una conoscenza precoce di questo romanzo fece sì che, fin dalla giovinezza, Federico Fellini avesse l'intenzione di realizzare un film su tale opera. Così egli stesso commenta: *Ho letto per la prima volta il libro di Petronio molti anni fa, ai tempi del liceo, in un'edizione extrascolastica corredata da illustrazioni tanto più erotiche perché irrimediabilmente ispirate a una casta brutalità. Il ricordo di quella lontana lettura ha sempre conservato nella mia memoria una vivezza singolare, un interesse che è andato via via tramutandosi in una costante ed oscura tentazione* (Fellini 1980: 100-101). Tuttavia, ragioni di diversa natura determinarono il rinvio del suo proposito iniziale per diversi decenni, fino a quando l'occasione si presentò alla fine degli anni Sessanta, momento in cui si mise finalmente all'opera. Lo stesso regista si esprime nei seguenti termini riguardo alla scelta definitiva di questo film, configurandola come una decisione quasi fortuita: *In questi venti anni l'idea di farlo m'è venuta più volte, poi ero preso da un altro progetto e l'accantonavo. L'anno scorso feci un contratto per un film, un film ancora da progettare, e dovendo, al momento della firma, indicare un titolo, dissi: il Satyricon* (Zanelli 1969: 42).

Fin dall'inizio si preoccupò di circondarsi di un gruppo di collaboratori che sottolineassero la dimensione immaginativa e poco realistica del film. Si avvale del prezioso contributo dello scenografo Danilo Donati per la ricreazione degli spazi e la realizzazione dei costumi, divenuti una sorta di colonna vertebrale; dell'uso creativo della luce per generare atmosfere irreali, affidato all'architetto Luigi Scaccianoce; e della libertà narrativa dello sceneggiatore Bernardino Zapponi per stabilire connessioni non logiche entro un tono satirico e talvolta persino grottesco. Tali contributi si fondavano su un previo processo personale di raccolta di informazioni condotto in modo meticoloso. Dopo una lettura metodica del romanzo di Petronio, si recò nei principali siti archeologici urbani conservati della Roma imperiale: le città di Pompei ed Ercolano. Successivamente, si dedicò a una vasta documentazione attraverso consultazioni letterarie e bibliografiche, alle quali aggiunse un'attenta osservazione di numerosi repertori iconografici di oggetti e costruzioni del mondo antico. Di alcune di queste opere sul mondo romano antico consultate si lascia traccia nel libro di Dario Zanelli, particolarmente utile per informare sul processo di realizzazione del film. In esso si menzionano opere come *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero*, di Jérôme Carcopino; *I detectives dell'archeologia: le grandi scoperte archeologiche nel racconto dei protagonisti* di C.W. Ceram; *Il declino di Roma: metamorfosi della civiltà antica dal 200 al 500* di Joseph Vogt; o *La questione petroniana* di Enzo Marmorale. Inoltre, non trascurò il mondo accademico, poiché entrò in contatto con latinisti di riconosciuto prestigio come il professor Ettore Paratore e giunse a prendere come consulente ufficiale durante la fase preparatoria del film il latinista dell'Università di Pisa Luca Canali, allievo dello stesso Paratore (Fava y Viganò 1987: 126).

Tali premesse non condussero a una ricostruzione diretta e dettagliata in immagini del romanzo di Petronio, secondo parametri qualificabili come filologici e/o archeologici. È plausibile ritenere che questo *modus operandi*, così aderente all'opera originale, avrebbe incontrato il favore della maggior parte degli specialisti. Tuttavia, chi conosceva Fellini avrebbe potuto supporre che un simile procedimento si collocasse agli antipodi della sua *maniera* creativa: *Il mondo dell'antichità è per me un mondo perduto con il quale la mia ignoranza non mi consente che un rapporto di fantasia, immaginativo, nutrito da ipotesi e suggestioni sradicate da qualsiasi informazione o conoscenza di tipo storico* (Fellini 1980: 101). Egli era pienamente consapevole che non si sarebbe trattato di un film conforme al gusto dei professori di latino (Solomon 2002: 177). L'approccio felliniano al cosmo petroniano si liberò da vincoli accademici *stricto sensu*, poiché la sua concezione della fedeltà si inserisce in una riflessione di maggiore profondità. Essa scaturisce dalla premessa incontestabile che l'opera originale ci è pervenuta in forma incompleta e, pertanto, preservarne il carattere frammentario si configura come un elemento imprescindibile sin dalla concezione iniziale del film. Il suo modo di costruirla si



Figura 1. Esterno della villa

fonda sull'assenza di un inizio e di una fine, essendo composta come una sorta di disorganizzata raccolta di frammenti diseguali sopravvissuti per effetto di fattori più o meno fortuiti. Si tratterebbe di un mosaico costituito da elementi di diversa provenienza, complesso, incompleto e, in una certa misura, anarchico, privo di una connessione netta tra le sue parti. Così lo esprime Fellini: *Il racconto ci è giunto a frammenti, e il racconto sarà solo a frammenti, con l'allogicità dei sogni, colmo di vuoti improvvisi. Qualcosa come un mosaico dissepolto. La realtà presentata sarà non storica, ma onirica* (Verdone 2002, 76). Il suo atteggiamento risulta più vicino a quello di chi utilizza alcune delle storie petroniane come guida per intraprendere, a partire da esse, un'indagine personale sul mondo antico (Pace 2009: 17-41). Il risultato finale consiste nel condurre lo spettatore in un'immersione nel mondo antico, un mondo completamente estraneo a quello attuale, rendendolo partecipe delle sue scoperte.

L'ingente lavoro svolto preliminarmente aveva, sorprendentemente, come obiettivo non tanto la raccolta di materiale destinato alle riprese, quanto piuttosto una presa di coscienza di tutto ciò che doveva essere evitato nella realizzazione. Fellini afferma: *Non è certo un film storico quello che voglio fare; né mi propongo di ricostruire con devota fedeltà gli usi e costumi dell'antica Roma. Ciò che mi interessa è tentar di evocare medianicamente, come sempre fa l'artista, un mondo sconosciuto di duemila anni or sono, un mondo che non è più* (Zanelli 1969: 21). Numerosi sono gli esempi che si potrebbero utilizzare per mostrare la fattura di questo film, che in linea di principio potrebbero corrispondere sia al caso di adattamenti di storie tratte dal libro originale, come nella ricreazione del racconto della matrona di Efeso, sia a quelli risultanti dalla creazione degli sceneggiatori ispirati ad altre fonti o direttamente frutto della loro invenzione, come avviene nella sequenza denominata la festa del riso (Salvador Ventura 2011). Tra queste, è stato scelto per il presente contributo uno dei frammenti più rappresentativi nella sua relazione poliedrica con il mondo della Roma antica. Si tratta di una sequenza denominata, nelle indicazioni dello stesso regista, la *villa dei suicidi*. Nella sceneggiatura pubblicata del film essa corrisponde alle scene numerate tra la 43 e la 49, entrambe incluse, e la sua durata supera di poco i tredici minuti (Bartesaghi 2009: 426-448). La sua selezione risulta particolarmente appropriata per illustrare la dimensione creativa onnipresente del *Fellini-Satyricon*, considerando che tale episodio non si trova nel romanzo di Petronio, ma è esclusivamente frutto della creazione dei due responsabili della sceneggiatura: lo stesso Fellini e il già citato Zapponi. Tuttavia, J.P. Sullivan ha osservato che la fonte a cui entrambi attinsero fu probabilmente la morte di Publio Trasea Peto, di cui si ha notizia negli *Annali* di Tacito (Sullivan 1991: 253). Si tratta di un senatore stoico che, dopo aver sviluppato la propria carriera politica durante il regno di Nerone, assunse una posizione critica nei confronti dell'imperatore, decisione che comportò la sua condanna a morte da parte del Senato e il conseguente suicidio al momento della notifica nella sua villa suburbana. Per quanto riguarda le invenzioni, è significativo ricordare come lo stesso Zapponi si mostri orgoglioso dei risultati nella stesura della sceneggiatura, quando fa riferimento alle dichiarazioni del consulente scientifico per la lingua latina, secondo cui le parti inventate del copione risultavano persino



Figura 2. La coppia se prepara per il suicidio

più gradite di quelle tratte dal romanzo originale: ... è molto soddisfatto perché al profesor Luca Canali, l'ex assistente di Paratore che fa da consulente al regista per la lingua latina, sono piaciute ancor più le parti inventate, nella sceneggiatura del film, che non quelle derivate dal romanzo di Petronio (Zanelli 1969: 42). Anni più tardi, in un'intervista a Canali realizzata da Nicola Pace, egli riconosce come tra i momenti più riusciti del film figurino due sequenze inesistenti nel romanzo petroniano: il crollo dell'*Insula Felicles* e la villa dei suicidi (Pace 2009: 49-52).

La storia narrata nella villa dei suicidi si suddivide a sua volta in altre due, accomunate dallo sviluppo dell'azione in spazi associati a una villa romana, sebbene la prima, relativa al suicidio propriamente detto, si svolga quasi interamente all'esterno dell'edificio, mentre la seconda, quella dei giochi dei giovani, si sviluppa in diverse stanze interne. In linea con la tendenza generale del film, la prima delle due storie inizia con un brusco cambio narrativo, mediante il quale lo spettatore viene trasportato dalla nave di Lica a una villa di campagna dove la vita scorre placidamente, con un tempo rallentato nel cui fluire si osservano i bambini divertirsi e alcuni servi lavorare. Il *pater familias* procede a liberare tutti i suoi schiavi e li invita ad andarsene, prima che il giorno successivo giungano con il decreto di confisca della casa. Dopo aver affidato i figli a una sua ex schiava, si congedano da loro mentre partono su una carrozza fuori dalla villa, con la promessa fittizia di rivederli il giorno seguente. La coppia aveva deciso di porre fine alle proprie vite e, una volta che tutti se ne sono andati, mettono in atto la loro decisione, con una lentezza ancor maggiore rispetto alla scena precedente. La "cerimonia" ha inizio quando l'uomo si taglia le vene, mentre la moglie si avvicina con diverse coppe. Dopo aver bevuto un po' di vino, egli tenta di convincerla che non è necessario che ella lo segua nella sua decisione. Il consiglio risulta inutile, poiché la consorte, dopo essersi truccata lentamente, prosegue nell'esecuzione del piano prestabilito.

Quando entrambi sono ormai morti, ha inizio la seconda parte della storia con l'arrivo casuale nella villa dei due giovani protagonisti del film, Encolpio e Ascilto. Dopo aver visto i corpi giacenti della coppia, si mettono a curiosare tra le stanze, il che consente loro di imbattersi nelle statue degli antenati e di osservare le diverse pitture murali degli ambienti. Dei gemiti sommessi rivelano la presenza inattesa di qualcuno nelle vicinanze, che si rivela essere una giovane schiava di colore nascosta e impaurita. A partire da quel momento, i tre giovani si abbandonano a giochi di vario tipo, che rapidamente sfociano in ambiti erotici. Infine, i due amici si occupano esclusivamente di sé stessi, sotto lo sguardo divertito della giovane schiava. Dal torpore sonnolento che segue al piacere vengono improvvisamente risvegliati da alcuni soldati che hanno allestito una pira funeraria all'esterno, sulla quale bruciano i corpi dei precedenti proprietari, momento con cui si conclude la storia della villa dei suicidi per lasciare spazio alla sequenza successiva, quella della ninfomane.

2. LE REFERENZE CLASSICHE

Limitarsi a una semplice descrizione di quanto narrato in questa sequenza costituirebbe un approccio eccessivamente elementare. Molteplici sono gli elementi di varia natura che in essa



Figura 3. Liberazione degli schiavi

confluiscono, accrescendo sensibilmente il suo significato e trasmettendo informazioni sostanziali. Si tratta di componenti di ordine contestuale, scenografico, allegorico o metaforico, riferiti al mondo antico e convocati da Fellini nella sua realizzazione. La loro considerazione contribuisce chiaramente a coglierne la complessità, poiché tutti si sviluppano sul piano del simbolico, facendo uso delle parole di Roland Barthes (1970).

Le conoscenze storiche si rivelano imprescindibili per una più corretta contestualizzazione. Grazie ad esse si conosce l'esistenza a Roma della schiavitù fin da epoche molto antiche, divenuta un elemento essenziale per il buon funzionamento della struttura socioeconomica della Roma antica. Tra gli schiavi, un numero considerevole faceva parte della *familia*, termine che nel diritto romano designava l'insieme dei beni del *pater familias*. In effetti, il nome dello schiavo domestico era quello di *famulus* e sembra essere stato anteriore a quello di *familia*, sebbene tale affermazione possa risultare sorprendente allo sguardo contemporaneo. La *familia* di questa *villa dei suicidi* è ampia, in ogni caso superiore alla dozzina di membri, ed è composta da uomini e donne appartenenti a un ampio spettro di età, che va dagli anziani ai bambini. Di fronte all'imminente esecuzione dell'ordine di confisca che incombeva sulla villa, il proprietario decide di esonerare tutti i servitori dalle prevedibili conseguenze, procedendo a liberare l'intera sua *familia* servile, affinché potesse restare al margine della situazione e mettersi in salvo altrove. Come segno della generosità della sua decisione, si congeda da ciascuno di loro e lascia persino trasparire l'affetto particolare che nutriva per alcuni, circostanza che non doveva essere infrequente nell'ambito dei servitori domestici.

All'interno di una villa esisteva una chiara suddivisione fisica e simbolica, secondo la quale si distingueva tra la *pars urbana*, ossia gli ambienti in cui risiedeva il proprietario con i membri della sua famiglia di sangue, e la *pars rustica*, gli spazi destinati agli schiavi, alle stalle per gli animali, ecc. Tra tutti i membri della *familia* domestica di questa sequenza, una sola persona resta esclusa dalla manomissione generale. Si tratta di una giovane schiava che doveva essere stata acquistata di recente, a giudicare dalla mancata conoscenza della lingua degli altri personaggi, come si evince dalle parole che pronuncia, incomprensibili non solo per noi. Rannicchiata, rimane in uno degli spazi servili, ma i suoi lamenti la fanno scoprire dai due giovani mentre esplorano l'interno della villa, lasciata alla loro mercé dopo il suicidio dei proprietari.

Sono tre gli ambienti della villa nei quali si sviluppa la narrazione di questo episodio del film: i dormitori degli schiavi appena citati (una porzione della *pars rustica*); il portico e l'ingresso della casa, dove ha luogo il suicidio dei proprietari; e l'interno dell'abitazione (*pars urbana*), del quale vengono mostrate diverse stanze tipiche di una casa romana. L'esterno della villa è caratterizzato da uno spazio porticato, con due gradinate, al cui centro si trova un ingresso all'abitazione dalle caratteristiche modeste. La distanza tra la linea delle colonne che lo sostengono e quella formata dal muro della casa costituisce una sorta di portico, configurazione che consente una serie di giochi di luce attraverso il contrasto tra luci e ombre nei diversi piani in cui appare. Il resto dello spazio aperto presenta un terreno giallastro sul quale



Figura 4. La coppia dopo il suicidio

si trova una sorta di triclinio (*klíne*). È il luogo scelto dal *pater familias* per tagliarsi le vene ed è su di esso che si adagia dolcemente mentre la vita lo abbandona. La morte della donna, invece, non viene rappresentata: dopo aver osservato l'azione del marito, la macchina da presa la mostra già morta, distesa a terra, quando giungono i giovani.

Per la ricostruzione degli interni si ha cura di presentare ambienti riconoscibili per gli spettatori informati. È il caso del cubicolo destinato al riposo e dell'*atrium*, elemento strutturante della maggior parte degli spazi, con il tetto aperto nella sua parte centrale affinché una sorta di bacino, l'*impluvium*, potesse raccogliere l'acqua piovana. Un evidente interesse per la ricostruzione degli ambienti interni si riflette nella realizzazione di una ricca collezione di dipinti murali (Slavazzi 2009: 74-76), che sono stati eseguiti imitando le tecniche tradizionali del mondo antico: *The paintings, inspired by frescoes at Pompeii and Herculaneum, were made using the ancient Greco-Roman encaustic technique— painting with pigments mixed with melted wax* (Hughes 1971: 35). Nonostante l'esplicita intenzione di non ricostruire alcun motivo riconoscibile, sono state realizzate grazie a una vasta conoscenza dei diversi stili pompeiani identificati a partire dai dipinti della celebre Villa dei Misteri. Negli ambienti si distinguono schemi riconducibili a grandi pannelli monocromi (primo stile), accanto ad altri che suggeriscono architetture illusorie (secondo stile) e, in particolare, nella camera da letto, uno dei pannelli riproduce una figura umana danzante (terzo stile). Le pareti dell'atrio ospitano una pittura murale con una scena sviluppata in continuità che circonda l'intero ambiente, nella quale è rappresentata, su fondo azzurro, una serie di figure che richiamano le scene figurate della suddetta Villa dei Misteri.

Fino a tempi recenti, il rapporto con il cielo era del tutto diverso da quello attuale, dimensione che non sempre viene adeguatamente considerata. Il cielo stellato è stato nel corso del tempo uno spettacolo affascinante e attrattivo, che invitava a essere osservato con curiosità, se non con piacere e persino con un certo timore reverenziale, in quanto ritenuto agente protagonista nelle vicende della vita sulla Terra. Per evidenziare tale dimensione, viene mostrato un momento in cui, nel mezzo del divertimento dei giovani, Encolpio resta per alcuni istanti assorto, immerso nella visione del cielo stellato che si apre davanti ai suoi occhi, incorniciato dalla grande apertura superiore della copertura dell'atrio, mentre una lieve musica di percussioni dai toni acuti dialoga con il sottile tintinnio delle stelle.

Nel piano iconografico, risulta significativa la presenza di pavoni, animali che hanno fatto parte dei repertori simbolici di culture molto diverse nel corso dei secoli. Come è noto, si tratta di un uccello associato nell'Antichità alla dea Giunone, divinità identificata come protettrice del matrimonio. In particolare, essi compaiono nella parte della sequenza dedicata al suicidio, come riferimento alla serenità della vita familiare e come emblema della stessa relazione coniugale. All'inizio, due pavoni si trovano al centro dell'inquadratura, come elemento presente durante un periodo felice segnato dai giochi infantili all'esterno della villa. Poco dopo, durante la scena in cui si svolge la liturgia del suicidio, i due animali sono visibili sul lato opposto rispetto alla coppia nell'inquadratura. Rimangono quasi impassibili, fungendo da contrappunto di serenità al dramma che si consuma accanto a loro.

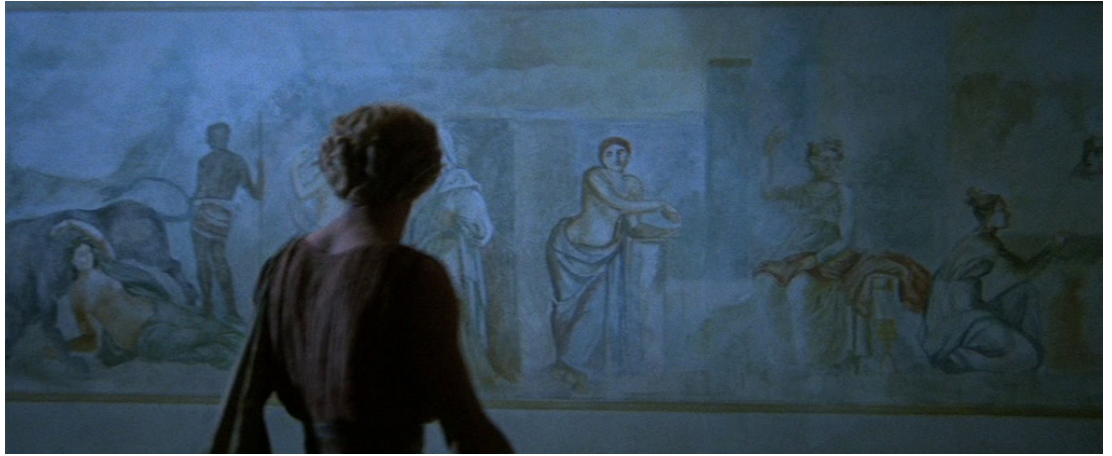


Figura 5. Dipinti murali nell'atrium



Figura 6. Encolpio osserva assorto il cielo stellato



Figura 7. Le ombre dei giovani che entrano nella villa

Di grande interesse è anche il livello metaforico impiegato in alcuni momenti, legato alla rappresentazione di un tempo ambivalente e sovrapposto: quello dei suicidi e quello dei due giovani intrusi. A questa presenza di un tempo peculiare allude il regista italiano, collocando su un lato del portico un alto pannello lapideo, nella cui parte superiore si trova una grande meridiana. In diversi piani essa appare lateralmente nell'immagine, ma senza che la luce la colpisca mai in modo netto, così da sfumare ogni coordinata temporale precisa. Il tempo sembra essersi arrestato in questa villa, dove come sfondo dello spazio esterno viene utilizzato un grande muro che conserva tracce di *opus reticulatum*, sul modello di numerose

testimonianze archeologiche conservate e più o meno integrate nelle costruzioni e nelle città attuali. In questo contesto spaziale, i due protagonisti si muovono con lentezza, compiendo ciascuno i passaggi previsti per porre fine alla propria vita. Tuttavia, la vita non si è definitivamente arrestata, poiché emerge un nuovo vettore incarnato dall'apparizione di due individui estranei alla situazione preesistente, che accelerano gli eventi nella villa. Si tratta di Encolpio e Ascilto, due giovani vagabondi che restano sorpresi e atterriti alla vista dei cadaveri nei pressi della casa. I due avanzano inizialmente con timore verso l'abitazione, con la cautela di chi ignora ciò che lo attende all'interno e, al contempo, con la curiosità di esplorare e scoprire ciò che cela quel luogo enigmatico. Per sottolineare l'incertezza della situazione, i personaggi vengono mostrati da quel momento in modo indiretto: non appaiono davanti alla macchina da presa. Ciò che lo spettatore percepisce sono soltanto delle silhouette, due ombre che si avvicinano alla soglia della casa e finiscono per penetrarvi.

3. LA (RI)COSTRUZIONE FILMICA FELLINIANA

Roland Barthes sostiene l'esistenza di un terzo livello di relazione con il filmico, quando parla di *troisième sens*, al di là di un primo strato informativo e di un secondo simbolico. Egli definisce la presenza di un livello *obtus* (1970), che ha poco a che fare con il linguaggio articolato, con la razionalità, con il prevedibile e che sfugge a un'interpretazione fissa, essendo piuttosto connesso alle emozioni, poiché instaura un dialogo diretto tra il film e lo spettatore. Tale concetto risulta di grande utilità per tentare di penetrare un ulteriore livello di comunicazione, assai più personale, nella relazione tra Fellini e gli spettatori di questa singolare pellicola. Oltre alla mia esperienza personale in occasione della prima visione, ho avuto modo di constatare in diverse occasioni lo sconcerto e talvolta persino il rifiuto che questo film suscita tra studenti universitari con interessi più o meno vicini al mondo classico. In alcun modo esso aspirava a passare inosservato, poiché proprio Fellini non intendeva generare indifferenza con la sua opera. Il regista stesso ebbe cura di sottolineare ripetutamente che non perseguiva una restituzione archeologica, né nutriva alcuna pretesa di realismo. L'obiettivo primario nella realizzazione del film era quello di suscitare costantemente un sentimento di lontananza, per cui le immagini e l'atmosfera risultante dovevano ispirare una marcata sensazione di estraneità. Egli mirava a generare l'impressione di trovarsi di fronte a uno spettacolo fantastico. Intendeva elaborare un'opera che talvolta definì con il termine di fantascienza, al punto da immaginare i suoi personaggi come una sorta di marziani, esseri chiaramente e irrimediabilmente lontani, distanti e diversi da noi. In alcuni momenti si proponeva di immaginare quale sarebbe la nostra reazione se fossimo improvvisamente trasportati indietro di duemila anni, costretti a muoverci in quella realtà e a risolvere i problemi quotidiani che si sarebbero presentati. Una tale situazione, con ogni probabilità, potrebbe condurci alla follia. In questi termini formulò la sua riflessione: *Se per magia potessimo tornare a duemila anni fa, e dovessimo risolvere tutti i problemi, grandi e piccoli, che tale fatto ci imporrebbe, ci troveremmo in un'agnoscia da impazzirne. Ecco perché questa è una storia nella quale si rimane sempre inquieti, impauriti. È un film sui marziani, un film di fantascienza* (Zanelli 1969: p. 43).

Una grande varietà di risorse cinematografiche viene impiegata per realizzare concretamente questa volontà dichiarata. Una delle più evidenti riguarda la scelta della lingua del film, che si intende rendere poco o per nulla comprensibile agli spettatori. Nel progetto originario si prevedeva che l'intero dialogo fosse in latino, idea alla quale dovette rinunciare per evidenti ragioni legate al possibile rifiuto del pubblico. Tuttavia, non abbandonò del tutto tale proposito iniziale, poiché nel corso del film compaiono diverse sequenze in cui viene utilizzata la lingua latina, come avviene anche in questa sequenza. È il caso del momento della manomissione degli schiavi, in cui la formula impiegata è *homines et mulieres, ego libero vos*. Non contento di ciò, vi sono anche diverse occasioni in cui inserisce frasi in lingua greca, come accade nella scena in cui i giovani entrano nella casa e Ascilto indossa una maschera raffigurante uno degli antenati della famiglia, mentre inizia a recitare in lingua ellenica un frammento di un poema di Archiloco. Il tema non sembra avere alcuna relazione con la situazione, poiché si rifà all'esperienza di un adulto nel gestire un banchetto ed evitarne gli eccessi (Durán 2000: 204), sebbene l'atto di declamare indossando una maschera presenti evidenti



Figura 8. Relazione erotica tra i tre personaggi

echi delle rappresentazioni teatrali greche. A questa stessa volontà di straniamento si aggiungono le sequenze già menzionate in cui la schiava di colore interagisce con i due giovani parlando continuamente in una lingua incomprensibile tanto per loro quanto per noi.

Il suono contribuisce in modo significativo ad accrescere tale sensazione di straniamento e, in certi momenti, potrebbe essere più propriamente definito come onirismo. Nella maggior parte delle scene di questa storia il suono è quasi assente: domina il silenzio, contribuendo ad accrescere la sensazione di irrealtà. Solo occasionalmente, l'inserimento di alcuni suoni naturali isolati focalizza l'attenzione su determinati momenti. Così accade con il canto di un grillo, il rumore delle ruote dei carri su cui si allontanano gli schiavi con i figli, l'acqua che scorre in una piccola cascata vicina, il ritmo monotono di una goccia d'acqua all'interno dei dormitori degli schiavi e, infine, il crepitio della pira funeraria su cui bruciano i corpi dei suicidi.

Si ricerca inoltre l'emotività e l'identificazione con due giovani che stanno vivendo un'avventura fortuita, in cui la vita sembra sorridere loro in modo sorprendente e fugace dopo l'accesso alla villa "disabitata". Una volta constatata l'assenza di pericoli all'interno, i giochi tra Encolpio, Ascilto e la giovane schiava dai tratti esotici appena incontrata prendono il sopravvento. Nel mezzo di questa svolta piacevole degli eventi, il primo enuncia il principio oraziano del *carpe diem* quando afferma con entusiasmo: *Ascilto! Come dice il poeta: per parte mia sempre e dovunque ho vissuto in modo tale da godere il momento presente come fosse l'ultima luce che spuntava!* L'assenza di preoccupazioni e la ricerca della soddisfazione immediata dei piaceri della vita, di fronte all'incertezza del futuro, si instaurano ora all'interno della villa come contrappunto alla situazione drammatica che li aveva preceduti e che, paradossalmente, aveva favorito il loro godimento.

Al di là della sensazione di lontananza e di estraneità, Fellini intende continuare a modellare e deformare il tempo in interazione con lo spettatore. A tal fine si avvale della consuetudine romana di realizzare maschere degli antenati dopo la loro morte, ampliando l'orizzonte temporale verso il passato mediante l'esposizione di una serie di tali testimonianze mortuarie, nelle quali i giovani si imbattono una volta varcata la soglia della villa. Su una piattaforma, sostenute da piccoli piedistalli, si trovano le maschere degli antenati dei proprietari, di forme diverse e in differente stato di conservazione. La scena suscita il commento ironico di Ascilto, che osserva: *Gli antenati dei padroni. Per Ercole, quanti guardiani!* Tuttavia, al contempo, il regista italiano si concede di fantasticare sull'identità di coloro che stanno entrando. All'esterno giacciono i due cadaveri, all'interno si trovano le maschere degli antenati, mentre simultaneamente fanno ingresso nella casa due ombre, due spettri di natura diversa rispetto ai mortali. Encolpio e Ascilto sono, in qualche modo, anch'essi due fantasmi, due personaggi vivi circondati da morti recenti o remoti, ma che, nell'inquadratura e nella sequenza, assumono la medesima dimensione incorporea.

Inoltre, si osserva frequentemente l'uso di primi piani e persino di primissimi piani degli attori, mediante i quali il regista estremizza il ricorso all'immobilità in un linguaggio, quello filmico, per il quale il movimento è essenziale. Egli sembra comporre una sorta di *tableaux*



Figura 9. Primi piani dei figli

vivants che consentono un'interpellazione diretta, una relazione tra spettatore e personaggi senza mediazioni, rendendoli oggetto e/o vittime della nostra indagine aperta. I primi piani risultano inoltre funzionali a instaurare un gioco estetico tra il personaggio di Encolpio e i volti di alcune figure dipinte sulle pareti dell'atrio, creando una sorta di dialogo tra il personaggio disorientato e coloro che contribuiscono al suo smarrimento.

Per quale motivo Fellini decise di inserire questa breve e apparentemente estemporanea storia del suicidio nel film? Con ogni probabilità, si tratta di un'associazione non infrequente tra il mondo antico e quella ammirevole serenità stoica con cui molti individui affrontavano il momento della morte, sia essa scelta volontariamente o indotta dall'imminenza di una punizione o di una condanna a morte. Risulta dunque sorprendente e, in ogni caso, difficile da immaginare nel nostro tempo lo stato psichico di persone capaci di mantenere tale sangue freddo da trafiggersi con una spada o da aprirsi le vene dopo una decisione meditata o imposta dalle circostanze. La serenità dominante giunge a tal punto che la coppia suicida si dedica a conversare su temi banali mentre si avvicina il momento della morte. La donna si premura persino di truccarsi per l'occasione, dopo che il marito le ha fatto notare che appariva un po' pallida. E, dopo aver osservato impassibile il venir meno irreversibile del consorte, e prima di portare a compimento i propri propositi, recita in un momento di particolare intensità i due seguenti versi, ricchi di sonorità poetica e risonanze filosofiche: *animula, uagula, blandula, hospes comesque corporis*. Con queste parole, il regista si permette di emulare l'imperatore Adriano, il quale, secondo quanto narrato nella *Historia Augusta* da Esparciano, poco prima di morire recitò un poema di cui tale verso faceva parte¹ (HA, Hadr. 25.9).

4. L'“INVENZIONE” DEL MONDO ANTICO ALLA FINE DEGLI ANNI SESSANTA

Con l'intento di accantonare ogni visione già consolidata dell'Antichità, Fellini si dedicò a fare affidamento in modo deciso sulla propria fantasia creatrice, “inventando” un mondo antico in chiave felliniana. Egli afferma: *vorrei far questo: inventare un mondo romano come se fosse evocato da una stregonesca operazione ectoplasmatica* (Fellini 1980: 104). È opportuno ricordare come la *inventio* costituisca il primo passo della retorica antica e non sia sinonimo diretto della sua traduzione nella nostra lingua come “inventare”, bensì si riferisca alla complessa indagine preliminare volta a sostenere un'argomentazione, alla scoperta conseguente a una ricerca intensa. In tal modo procede il regista italiano nel decidere cosa narrare per (ri)costruire il *Satyricon* di Petronio e come (ri)presentarlo in forma cinematografica. Lo stesso titolo non lascia dubbi sul suo inconfondibile protagonismo autoriale (Theodorakopoulos 2010: 123). Approfondendo una *maniera* personale già consolidata nella sua ampia e riconosciuta

¹ Il poema completo è: *Animula vagula blandula, / hospes comesque corporis, / quae nunc abibis in loca? / pallidula, rigida, nudula, / nec ut soles dabis iocos*. Con esso si intende costruire un congedo intimo dell'anima, ricco di sensibilità, nel quale, mentre si demistificano la morte e il personaggio, emerge al contempo una certa inquietudine di fronte all'ignoto. I versi sono tratti dal poema per fungere da sfondo a questa scena al tempo stesso triste e pacata.



Figura 10. I tre personaggi si godono il pasto

produzione precedente, egli sceglie, insieme al suo gruppo di collaboratori, di accentuare la dimensione onirica, mediante la quale mira costantemente a segnare la distanza che ci separa dagli individui di quel tempo. Qualsiasi risorsa capace di contribuire ad accentuare tale distanziamento dal presente veniva accolta come un apporto opportuno a questo fine. I costumi, l'ambientazione, la luce, i gesti sono accuratamente differenti da quelli attuali, generando un'atmosfera volutamente enigmatica e, in numerosi casi, inquietante. Non vi è dubbio che Fellini abbia ben presente l'intenzione di elaborare una visione del mondo antico lontana dai condizionamenti della formazione scolastica ricevuta, dalle imposizioni degli stereotipi cinematografici consolidati e dalle influenze delle concezioni figurative idealizzate. Prova della sua libertà creativa è la sequenza nota come la *villa dei suicidi*, frutto dell'ampiezza delle conoscenze acquisite durante il processo preliminare di documentazione, ma assente nel romanzo di Petronio.

La singolarità di questa sequenza non si limita unicamente all'erudizione riscontrabile nella costruzione della sceneggiatura e nella messa in scena, ma può essere colta anche nelle possibili chiavi di attualità percepibili durante la visione. Nel contesto della perplessità suscitata da un adattamento così peculiare, un critico cinematografico di grande prestigio come Giovanni Grazzini sostenne che dovesse essere respinta qualsiasi proposta di interpretazione del film di Fellini in chiave allegorica della realtà contemporanea (Grazzini 1988: 298-299). Secondo lui, veniva rapidamente esclusa la presenza di qualsiasi parallelismo tra il presente e l'epoca di Petronio, poiché, a suo avviso, l'opera si muoveva esclusivamente nel terreno di una versione altamente personale del romanzo. Tale posizione, tuttavia, non tiene conto delle intuizioni dello spettatore, che possono essere peraltro corroborate da dichiarazioni dello stesso Fellini. D'altra parte, non sembra ragionevole trascurare un'evidenza, o forse meglio una massima, secondo cui ogni opera creativa è, in misura maggiore o minore, il risultato del tempo in cui viene realizzata; pertanto, è imprescindibile riconoscere che essa è necessariamente influenzata dal contesto da cui emerge. Senza dubbio, talvolta ci si può lasciare distrarre dalla realtà storica, soffermandosi unicamente sulla dimensione estetica di un'opera cinematografica, certamente evidente in un film della portata del *Fellini-Satyricon*. Tuttavia, non si deve dimenticare che una simile analisi risulterebbe apertamente limitata.

Nel tentativo di individuare le ragioni che ne hanno ispirato la realizzazione, vi è chi ha sostenuto, a mio avviso con notevole pertinenza, che Fellini abbia in certa misura elaborato in questo film una sorta di *dolce vita* della Roma antica (e nessuno più di lui poteva farlo), limitandosi a ritrarre una serie di personaggi che popolavano quell'epoca (Zanelli 1969: 13, 18). Il regista italiano aveva già manifestato nel 1967, in alcune interviste, la propria simpatia per gli *hippies*, per quei soggetti che criticavano apertamente la società in cui vivevano e intendevano realizzare la loro rivoluzione con un atteggiamento nettamente diverso da quello delle rivoluzioni precedenti. Il loro messaggio era estremamente semplice: tentare di vivere secondo i bisogni primari, abbandonando tutto ciò che risultava superfluo: *La loro serena indifferenza di fronte ai problemi che ci hanno assillato per tanti anni, il loro fermo rifiuto di prendere in considera-*

zione perfino se medesimi m'ispirano un rispetto profondissimo. Io credo alla loro sincerità, alla loro purezza. Probabilmente essi sono depositari di una nuova verità, che noi non conosciamo ancora. Come si esprimono, questi ragazzi? Li vediamo: si limitano a respirare, a guardare, a cantare, a far l'amore. Ma è il vuoto, si obietta. Può darsi. Ma non è forse meglio il vuoto, che il pieno di idee cretine che ci ha riempito fino ad ora? (Zanelli 1969: 14-15).

A mio avviso, non è casuale che proprio l'estate del 1968 rappresenti il momento in cui Fellini decise definitivamente di avviare il progetto, a lungo accarezzato, di realizzare una versione cinematografica del *Satyricon*. Il Maggio francese era ancora molto vicino e i suoi echi, in una modalità peculiare, si potrebbe dire felliniana, sono chiaramente riconoscibili nei fotogrammi del film. In modo esplicito, Fellini paragonò i suoi personaggi -soprattutto Encolpio e Ascilto- ai giovani di quell'epoca (Bondanella 1994: 267-268): individui che rifuggivano le convenzioni e gli obblighi sociali dominanti, che vivevano giorno per giorno, minuto per minuto, mangiando, bevendo, cantando, facendo l'amore..., passando senza alcun vincolo da un'avventura all'altra, nel tentativo continuo di soddisfare i propri desideri senza ulteriori preoccupazioni. Si tratta di individui per i quali non esistono obblighi, che non si sentono vincolati dalle limitazioni dell'affettività convenzionale, né dai legami di parentela o di amicizia, come egli stesso afferma nel suo libro *Fare un film: Potrei dire che gli eroi del Satyricon, Encolpio e Ascilto, rassomigliano molto agli hippies, come loro ubbidiscono unicamente al proprio corpo, cercano una nuova dimensione nella droga, rifiutano il problema* (Fellini 1980: 105). Negli ambienti della controcultura degli anni Sessanta si riscontra inoltre un atteggiamento molto più aperto nei confronti della sensualità. La presenza di corpi nudi e di esperienze erotiche innovative è costante in tutto il film e, in particolare, nella scena del rapporto tra Encolpio, Ascilto e la giovane schiava (Villa 2020: 484).

A Fellini essi apparivano più puri e più simpatici rispetto al mondo che li circondava, un mondo che era stato capace di produrre le grandi tragedie del XX secolo, i campi di concentramento, le camere a gas e la bomba atomica: *Ma scusa ... mi sai spiegare a che cosa ci hanno portato, in fin dei conti, le idee di prima? Ai campi di concentramento, alle camere a gas, alla bomba atomica ...* (Zanelli 1969: 14). E, per riflettere per immagini sulle proprie posizioni riguardo a questo movimento giovanile, chiaramente rappresentato nella seconda parte della storia della *villa dei suicidi*, rivolse il proprio sguardo al romanzo di Petronio, (ri)costruendo il mondo della Roma imperiale del I secolo con la libertà creativa e l'erudizione inquieta di un grande regista cinematografico.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartesaghi, G. (2009). *Fellini-Satyricon*. La sceneggiatura audiovisiva. En *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Istituto Editoriale Universitario, 319-541.
- Barthes, R. (1970). *Le troisième sens*. *Cahiers de cinéma*, 222, 12-19.
- Bondanella, P. (1994). *Il cinema di Federico Fellini* (trad. G. Gerner). Guaraldi: Rimini.
- De Berti, R., Galletti, E. y Slavazzi, F. (a cura di) (2009). *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario.
- Fava C. G. y Viganò, A. (1987). *I film di Federico Fellini*. Roma: Gremese Editore.
- Fellini, F. (1980). *Fare un film*, Torino: Einaudi.
- Grazzini, G. (1988). *Gli anni sessanta in cento film*. Roma-Bari: Laterza.
- Hughes, E. L. (1971). *On the Set of Fellini Satyricon: A Behind-the-Scenes Diary*. New York: William Morrow and Company.
- Pace, N. (2009). La doppia lente: Petronio attraverso Fellini, ovvero Fellini attraverso Petronio. En *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Istituto Editoriale Universitario, 17-43.
- Pace, N. (2009). Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon*. En *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Istituto Editoriale Universitario, 43-59.
- Salvador Ventura, F. (2011). Dos fuentes para recrear la Roma altoimperial. La matrona de Éfeso y la fiesta de la risa en el *Fellini-Satyricon*. *Habis*, 42, 337-350.
- Slavazzi, F. (2009). L'immagine dell'antico nel *Fellini-Satyricon*. En *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*. Milano: Istituto Editoriale Universitario, 59-92.
- Solomon, J. (2002). *Peplum. El mundo antiguo en el cine* (trad. M. L. Rodríguez Tapia). Madrid: Alianza Editorial.

- Sparziano, E. (1972). Vita di Adriano. En *Storia Augusta* (trad. F. Roncoroni). Milano: Rusconi Editore, 17-65.
- Sullivan, J. P. (1991). The social ambiance of Petronius' *Satyricon* and *Fellini-Satyricon*. En *Classics and Cinema*. London & Toronto: Bucknell University Press, 251-264.
- Theodorakopoulos, E. (2010). *Ancient Rome at the Cinema. Story and Spectacle in Hollywood and Rome*. Exeter: Bristol Phoenix Press.
- Verdone, M. (2002). *Federico Fellini*. Milano: Il castoro cinema.
- Villa, C. (2020). Fellini-Satyricon. En *A Companion to Federico Fellini*, Chichester: Wiley Blackwell, 483-485.
- Zanelli, D. (a cura di) (1969). *Fellini-Satyricon di Federico Fellini*. Bologna: Cappelli Editore.