

RIFLESSI DI *FELLINI-SATYRICON*
NELLA STAMPA PERIODICA ILLUSTRATA CONTEMPORANEA*

di *Raffaele De Berti*

Il ruolo della stampa nel creare attese e suscitare curiosità nel pubblico per sollecitarlo alla visione di un film è un fenomeno già presente nei primi decenni della storia della cinematografia, quando nascono le riviste di cinema, e con gli efficienti uffici stampa delle case di produzione, soprattutto hollywoodiane, che fin dagli anni Venti passano notizie e immagini ai giornali di tutto il mondo. Si è così creato un rapporto di reciproca interazione fra media, nel quale la stampa “sfrutta” il cinema e i diversi personaggi che vi gravitano attorno (attori, registi, produttori ecc.) per interessare i propri lettori e aumentare la tiratura; mentre, nello stesso tempo, il cinema usa la stampa passando anticipazioni più o meno vere di quanto sta accadendo sul set di un film, magari creando ad arte anche situazioni scandalistiche per influenzare le scelte degli spettatori e attrarne il numero maggiore possibile all’uscita della pellicola.

In genere si studia la fortuna critica di un film dalla sua prima proiezione, mentre più raramente ci si occupa di ricostruire la campagna di stampa che ne ha preceduto l’uscita ma che può, invece, aver contribuito in modo decisivo a raggiungere alte cifre d’incasso. Naturalmente non si tratta di un meccanismo automatico di causa-effetto, per cui il successo è assicurato a fronte di un grande spiegamento dei mezzi di stampa o, più in generale, dei mass-media quando sono progressivamente entrati nella “catena mediatica” radio, tv e internet, ma nei singoli casi entrano in gioco fattori specifici, ad esempio legati al contesto culturale e socia-

* Il presente lavoro riprende in parte DE BERTI 2007.

le di ricezione, che vanno esaminati per capire le ragioni di eventuali flop a volte clamorosi.

Fellini è sempre stato molto attento al rapporto con la stampa anche nei mesi dell'ideazione e della lavorazione dei suoi film. Uno dei casi esemplari di costruzione di grande attesa per l'uscita di un film – non solo per quanto riguarda il regista riminese, ma tutta la cinematografia italiana – è quello di *La dolce vita*, quando, come ricorda un testimone diretto come Tullio Kezich, «i servizi fotografici e gli articoli hanno letteralmente invaso le pagine dei rotocalchi, fino a far temere che si creasse nel pubblico un'aspettativa esagerata e magari controproducente».¹

Lo stesso Kezich osserva come Fellini avesse un'abile e personale strategia comunicativa nel concedersi ai giornalisti:

Sulle prime sembra restio a sbottonarsi, qualche volta cortesemente annoiato. Dopo dieci minuti il giornalista lo vede già come un complice, scambia con lui occhiate d'intelligenza e strette di mano furtive. È uno di quei personaggi che «fanno l'articolo»: non ci vuol molto per indurlo a parlare e non c'è neppure bisogno di chiedergli l'esclusiva delle sue dichiarazioni. Ogni battuta di Federico è esclusiva, nel senso che il regista non ama ripetersi. Preferisce rischiare di contraddirsi. [...] Il regista ama molto i contatti personali con i singoli giornalisti, fra i quali conta parecchi amici. Detesta le conferenze stampa, le domande stupide, la routine parolaia dei festival.²

L'attenzione di Fellini nel curare i rapporti con i mass-media durante la realizzazione di un film, facendo filtrare quanto gli interessa per tenere viva l'attenzione del pubblico fino alla tanto attesa prima proiezione, si conferma anche per tutte le pellicole successive a *La dolce vita* ed è particolarmente interessante da studiare per *Fellini-Satyricon*.

Si tratta, in quest'ultimo caso, di una precisa strategia comunicativa che giocando, come vedremo, sull'ambiguo confine dello scandalo per le scene di nudo e le situazioni al limite della censura, e accreditandosi anche come un film che rappresentando il passato parla del presente, delle battaglie libertarie, della nuova cultura giovanile contribuisce sicuramente al

¹ KEZICH 2009a, p. 65. A proposito degli articoli di riviste che hanno anticipato l'uscita di questo film si veda BERTELLI 2009.

² KEZICH 2009a, p. 65.

buon successo di pubblico, ottenendo ottimi incassi nonostante si presentino come uno dei film più complessi e apparentemente più oscuri della filmografia felliniana.³ Infatti, *Fellini-Satyricon* stando ai dati ufficiali dell'AGIS pubblicati su "Il Giornale dello Spettacolo" nella sezione *La borsa film* per la stagione 1969/1970 incassa ben 794.384.000 lire, collocandosi nella classifica generale di tutte le pellicole distribuite in Italia al quinto posto dopo *Nell'anno del signore* di Luigi Magni con Nino Manfredi, *La caduta degli dei* di Luchino Visconti, *Il prof. dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue* di Luciano Salce con Alberto Sordi e *Amore mio aiutami* di e con Alberto Sordi, ma prima di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri, *I girasoli* di Vittorio De Sica con Sophia Loren, *Agente 007 al servizio segreto di sua maestà* di Peter Hunt (primo film della serie *Agente 007* senza Sean Connery, sostituito con minor fortuna di pubblico da George Lazenby nella parte di James Bond) e *Un maggiolino tutto matto* di Robert Stevenson, considerato uno dei più famosi film comici realizzati dalla Walt Disney.⁴

Un campione d'incasso che certamente molto deve al nome di Fellini in anni in cui il cinema dei grandi autori è sempre seguito da un suo pubblico fedele, come testimonia il secondo posto negli incassi stagionali di Luchino Visconti, ma al successo del quale ha certamente contribuito in modo non secondario l'abile campagna di stampa che ha seguito per circa un anno l'avventura produttiva del film.

³ Goffredo Fofi e Gianni Volpi conversando con Fellini sull'evidente influenza di Jung (e il regista aggiungeva di Kafka) sul suo cinema dopo *La dolce vita* definiscono in una domanda il *Satyricon* come un film di svolta nella sua discesa agli inferi: «Gli inferi del tuo inconscio, non solo quello di una civiltà»: vd. FOFI, VOLPI (a cura di) 2009, p. 6. L'intervista realizzata dai due curatori nello studio di Fellini nell'aprile 1993 ha avuto la sua prima pubblicazione per le edizioni AIACE nel 1993.

⁴ I dati dell'AGIS sono ripresi dalle tabelle riassuntive elaborate da Umberto Rossi in CANOVA (a cura di) 2002, p. 625. Si ricorda che questi dati si riferiscono agli incassi delle sole sedici città capozona (Roma, Milano, Torino, Genova, Padova, Venezia, Trieste, Bologna, Firenze, Napoli, Bari, Palermo, Messina, Catania, Cagliari, Ancona), perciò la cifra totale reale è più alta. In POPPI, PECORARI (a cura di) 1992 nella scheda del film si riporta la cifra di 1.541.000.000 lire come incasso, ma non viene specificata la fonte e se si sia tenuto conto del coefficiente di rivalutazione monetaria in lire dell'ISTAT, ma si può ipotizzare che probabilmente il dato si riferisca agli incassi complessivi e non solo a quelli delle sedici città capozona vista la notevole differenza fra le due cifre. In ogni caso il dato interessante è quello comparativo con gli altri film della stagione.

Prima di passare all'analisi dei principali articoli che hanno anticipato l'uscita di *Fellini-Satyricon*, limitatamente ai periodici illustrati non specialistici, che costituiscono l'oggetto del presente testo, è utile contestualizzare brevemente la pellicola all'interno dell'opera del regista riminese in un momento che può essere considerato di svolta nella sua filmografia.

1. *Da Il viaggio di G. Mastorna a Fellini-Satyricon*

Nel 1983 Federico Fellini rilascia a Giovanni Grazzini una lunga intervista, nella quale ripercorre i quasi 64 anni della sua vita (era nato il 20 gennaio 1920) intrecciando dati biografici e film. Peraltro, tutta l'opera del regista riminese è indissolubilmente legata dai suoi pervasivi ricordi d'infanzia, dalle sue ossessioni inconscie, dai suoi sogni, e può essere interpretata come una lunga e ininterrotta seduta psicanalitica. A proposito di *Fellini-Satyricon* dichiara:

Durante la convalescenza dalla pleurite allergica avevo riletto Petronio ed ero rimasto affascinato da un particolare che prima non avevo saputo notare; le parti mancanti, cioè il buio, fra un episodio e l'altro. Già a scuola, quando si studiavano i prepindarici, avevo cercato di riempire con l'immaginazione il vuoto fra i vari frammenti. [...] Ma quella faccenda dei frammenti mi affascinava davvero. Mi colpiva l'idea che la polvere dei secoli avesse conservato i battiti di un cuore ormai spento. Convalescente a Manziana, nella bibliotechina di una pensione, mi capitò in mano Petronio: tornai a provare una grande emozione. Mi fece pensare alle colonne, alle teste, agli occhi mancanti, ai nasi spezzati, a tutta la scenografia cimiteriale dell'Appia Antica o in generale ai musei archeologici. Sparsi frammenti, brandelli riaffioranti di quello che poteva anche essere considerato un sogno, in gran parte rimosso e dimenticato. Non un'epoca storica, filologicamente ricostruibile sui documenti, positivamente accertata, ma una grande galassia onirica, affondata nel buio, fra lo sfavillio di schegge fluttuanti, galleggianti fino a noi. Mi pare di essere stato sedotto dall'occasione di ricostruire questo sogno, la sua trasparenza enigmatica, la sua chiarezza indecifrabile. Con i sogni, appunto, succede la stessa cosa. Essi hanno dei contenuti che ci appartengono profondamente, attraverso i quali noi esprimiamo noi stessi, ma alla luce del giorno il solo rapporto conoscitivo che possiamo avere con essi è di natura concettualistica, intellettuale. Per questo i sogni appaiono alla nostra coscienza così sfuggenti, incomprensibili ed estranei. Il mondo antico, mi dissi, non è mai esistito, ma non c'è dub-

bio che ce lo siamo sognato. Lo sforzo sarebbe stato quello di annullare il confine fra sogno e fantasia, di inventare tutto e poi oggettivare questa operazione fantastica, distaccarsene, per poterla esplorare come qualcosa allo stesso tempo di intatto e irricognoscibile⁵.

Nelle parole di Fellini si ritrovano tutti gli elementi fondamentali che caratterizzano il suo libero adattamento in film del testo di Petronio: dalla frammentarietà del lacerto tradito alla consapevolezza dell'impossibilità di ricostruire la vita nella Roma imperiale se non attraverso la mediazione di un sogno contemporaneamente e contraddittoriamente «trasparente ed enigmatico», «chiaro e indecifrabile». La singolarità dell'operazione che unisce in modo inestricabile inconscio, memoria culturale e poetica del regista al testo latino è perfettamente riassunta nel titolo *Fellini-Satyricon*. Si tratta certamente di un *Satyricon* secondo Fellini, anche se il titolo è nato per ragioni esterne, dovute a questioni di diritti con l'uscita nel mese di aprile del 1969 del *Satyricon* di Gianluigi Polidoro⁶. Il produttore Alfredo Bini, che nel 1962 aveva depositato il titolo presso la SIAE, sfrutta l'onda della pubblicità del nuovo progetto di Fellini e presenta un film girato in tempi brevi e con costi ridotti, ma che fino al sequestro per oscenità incassa la discreta cifra di 365 milioni di lire⁷. A sua volta la pellicola di Fellini si gioverà dello "scandalo" del *Satyricon* di Polidoro per attirare spettatori curiosi e voyeur.

Fellini-Satyricon rappresenta per il regista la definitiva uscita da un periodo di crisi fisica e psichica, durata quasi quattro anni dopo la realizzazione di *Giulietta degli spiriti* (1965), un film che lo ha lasciato insod-

⁵ GRAZZINI 2004², pp. 136-137. Analoghe dichiarazioni si possono trovare in varie interviste rilasciate da Fellini sul film. In particolare un'utile antologia di testi e notizie varie, oltre alla sceneggiatura e al trattamento, è raccolta in ZANELLI (a cura di) 1969.

⁶ Il film è prodotto dalla Arco Film e distribuito dalla Cineriz di Angelo Rizzoli. Tra gli interpreti principali il cantante Don Backy (Encolpio), Franco Fabrizi (Ascolto), Ugo Tognazzi (Trimalcione), Mario Carotenuto (Eumolpo) e Tina Aumont (Circe). Per ulteriori informazioni sulla controversia produttiva fra Alfredo Bini e Alberto Grimaldi, finanziatore del film di Fellini, si veda KEZICH 2002, p. 284.

⁷ Un dato riportato da POPPI, PECORARI (a cura di) 1992. Non avendo reperito il dato AGIS riferito alle sole città capozona, per omogeneità il confronto con l'incasso di *Fellini-Satyricon* dev'essere fatto con la somma di 1.541.000.000 di lire accreditato dalla medesima fonte.

disfatto negli esiti e nell'accoglienza di critica e pubblico. Inoltre, dopo *Giulietta degli spiriti* si rompe, a causa d'incomprensioni reciproche, la lunga collaborazione per la scrittura dei soggetti e delle sceneggiature con Ennio Flaiano, che insieme a Tullio Pinelli⁸ aveva rappresentato una squadra unita in quasi tutti i film di Fellini, fin dal successo di *I vitelloni* (1953). Si chiude anche la collaborazione con Piero Gherardi, scenografo e costumista di molti film felliniani, e nel 1966 muore Gianni Di Venanzo, direttore della fotografia di *8½* e di *Giulietta degli spiriti*. Nel 1965 il regista sta già pensando a un nuovo film, da realizzare non più con il produttore Angelo Rizzoli, ma con Dino De Laurentiis, con il quale ha firmato un contratto per la realizzazione di *Assurdo universo*, tratto da *What Mad Universe* di Fredric Brown. L'idea, però, viene ben presto abbandonata per puntare su *Il viaggio di G. Mastorna*, un film che Fellini ha in mente da molti anni, da quando nel 1938 ha letto a puntate sulla rivista "Omnibus" il romanzo *Lo strano viaggio di Domenico Molo* di Dino Buzzati⁹. Inizia quindi un intenso rapporto con lo scrittore milanese che dura più di un anno e porta alla stesura, con la collaborazione anche di Brunello Rondi, di una sceneggiatura¹⁰ che ha come protagonista un violoncellista, Giuseppe Mastorna, che per un concerto deve raggiungere Firenze in aereo da Amburgo. L'aereo è costretto a un atterraggio di emergenza e qui inizia il viaggio di Mastorna, da morto, che lo porta a rivedere la sua vita e le persone che ha conosciuto. Si tratta di un film, come scrive Kezich, che pur non realizzato ha molte analogie con i film successivi di Fellini, nei quali la morte è un tema ricorrente da «accogliere come abbiamo accolto la vita»¹¹.

⁸Anche con Tullio Pinelli s'interrompe la collaborazione che riprenderà con *Ginger & Fred* solo nel 1985. Per la filmografia completa di Fellini e i dati relativi ai *credits* si fa riferimento a VERDONE 2002³. Più in generale sull'attività cinematografica di Fellini, oltre al già citato KEZICH 2002, si rimanda, fra gli altri, a PROVENZANO 1995, GIACOVELLI 2002 e soprattutto, per una documentata e approfondita analisi dei film, a BONDANELLA 1994. Da ultimo: KEZICH 2009b; MANGANARO 2009; STOURDZÉ 2009.

⁹ Cfr. KEZICH 2002, pp. 258-277.

¹⁰ Sulla sceneggiatura di *Il viaggio di G. Mastorna* e sulle due stesure esistenti si rimanda a CASANOVA 2005, pp. 53-83. Nel 1992 dalla sceneggiatura del film Fellini realizzerà insieme a Milo Manara il fumetto *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet* pubblicato dalla rivista "Il grifo".

¹¹ KEZICH 2002, p. 263. Alla biografia di Kezich si rimanda anche per una dettagliata ricostruzione delle vicende produttive del film.

Tra la primavera e l'estate del 1966 negli studi di Dinocittà sulla Pontina vengono costruite alcune grandi scenografie, tra cui una piazza con la cattedrale di Colonia: tutto sembra pronto per iniziare il film quando Fellini, sempre più incerto e depresso per la crisi di creatività che attraversa, decide a metà settembre di scrivere una lettera a De Laurentis, nella quale dichiara di non poter realizzare *Il viaggio di G. Mastorna*. Inizia una lunga controversia tra il regista e il produttore, che porta all'accordo di riprendere la realizzazione del film tra aprile e maggio 1967, ma la notte del 10 aprile Fellini è ricoverato d'urgenza in ospedale. Tra malattia e convalescenza passano altri mesi e Alberto Grimaldi, produttore dei western di Sergio Leone, rileva i diritti del film. Ma ormai Fellini ha rinunciato al progetto e al suo posto realizzerà per Grimaldi *Toby Dammit* (1968), uno dei tre episodi di *Tre passi nel delirio*,¹² e *Satyricon*.

Prima d'iniziare il *Satyricon* il regista ha la necessità di esorcizzare il fallimento del progetto di *Il viaggio di G. Mastorna* e l'occasione gli è offerta dalla realizzazione nel 1969, per la rete televisiva americana NBC, di *Block-notes di un regista* (*A Director's Notebook*), una pellicola nella quale Fellini racconta con uno stile libero e che nulla ha del tradizionale documentario l'abbandono del set di *Mastorna* e la preparazione del nuovo progetto sul *Satyricon*. Dalle immagini iniziali delle scenografie costruite e inutilizzate a Dinocittà per *Il viaggio di G. Mastorna* si passa al Colosseo di notte, dalle scene di film storici muti sui romani girate appositamente in forma parodistica e proiettate in un affollato cinema di provincia si passa a un'escursione sull'Appia Antica di Fellini con alcuni collaboratori e il medium Genius alla ricerca dello spirito di Roma antica. Una ricerca dell'antichità romana che continua nella metropolitana in compagnia di un archeologo, nel macello comunale per ritrovare in alcuni lavoratori i volti e i gesti dei gladiatori e nella "passerella", nello studio del regista a Cinecittà, di una serie di personaggi incredibili per il casting del *Satyricon*.

¹² Gli altri due episodi del film, tutti tratti da racconti di Edgar Allan Poe, sono diretti da Louis Malle e Roger Vadim. *Toby Dammit* è liberamente ispirato al racconto *Non scommettere la testa col diavolo* e si tratta della prima pellicola di Fellini tratta da un testo letterario: l'altro e ultimo caso sarà il *Satyricon*. Da notare è come con *Toby Dammit* inizi la collaborazione di Fellini con lo sceneggiatore Bernardino Zapponi e con il direttore della fotografia Giuseppe Rotunno.

In questo mediometraggio è già evidente l'idea che Fellini ha dell'antichità romana, da una parte come «galassia onirica», sfuggente e indefinibile, e dall'altra parte come un mondo le cui labili tracce vivono ancora nella contemporaneità, un mondo che il cinema ha contribuito a "inventare" per il nostro immaginario. Su queste idee dell'antico già evidenti in *Block-notes di un regista* si costruiranno sia *Fellini-Satyricon* che *Roma*.

Per la preparazione del *Satyricon* Fellini si rivolge prima al latinista Ettore Paratore e poi al suo discepolo Luca Canali, docente all'Università di Pisa, che sarà il consulente per il latino del film;¹³ inoltre legge molti libri sull'argomento, nel tentativo di andare oltre le conoscenze stereotipate sul mondo imperiale romano che si hanno dal cinema e dalla manualistica scolastica. Scrive la sceneggiatura con Bernardino Zapponi e da questo film inizia anche il lungo sodalizio con lo scenografo e costumista Danilo Donati. La parte musicale è affidata, come di consueto, a Nino Rota, che si avvale della collaborazione di altri musicisti (İlhan Mimaroglu, Tod Dockstader, Andrew Rudin¹⁴), e punta su musiche molto particolari che cercando di evitare coinvolgimenti emotivi dello spettatore e anzi di favorirne lo straniamento e la distanziamento critica siano come quelle «del 'Kabuki' giapponese, del folklore tunisino e afgano, camerunese e tibetano; arie tzigane, inni buddisti, brani di Webern e via dicendo».¹⁵ Per quanto riguarda la scelta degli interpreti dei giovani protagonisti si decide di puntare su attori poco noti come l'americano Hiram Keller (Asclito) e l'inglese Martin Potter (Encolpio), mentre per la parte di Eumolpo viene chiamato un attore di grande esperienza teatrale come Salvo Randone; per il ruolo di Trimalcione, dopo aver contattato Boris Karloff, costretto a rifiutare per ragioni di salute, si affida la parte a Mario Romagnoli, titolare di una nota trattoria romana. Da segnalare, tra gli altri interpreti, Fanfulla (Vernacchio), un noto comico dell'avanspettacolo tanto amato da Fellini, Alain Cuny (Lica), Lucia Bosé (la matrona suicida), Capucine (Trifena) e Magali Noël (Fortunata).

¹³ Sulla preparazione del film, i vari collaboratori e alcuni articoli e interviste al regista che anticipano l'uscita del film si rimanda a ZANELLI (a cura di) 1969. Per la campagna di stampa che precede l'uscita del film si veda in dettaglio il paragrafo successivo. I disegni di Fellini preparatori al film accompagnano il curioso diario di lavorazione pubblicato da Liliana Betti (BETTI 1970).

¹⁴ Per le musiche del film rimando al contributo di Emilio Sala in questo stesso volume.

¹⁵ ZANELLI (a cura di) 1969, p. 77.

All'inizio del progetto Fellini aveva pensato di scritturare, magari anche esagerando un po' con i nomi per stupire maggiormente i giornalisti, molti attori noti come riporta un articolo di "La Domenica del Corriere" del 15 ottobre 1968, che dopo aver dato per quasi certa la presenza di Mina nella parte di una mima-cantante dà per sicuri i nomi di

Danny Kaye, Anna Magnani, Renato Rascel, Mile Pollard, la figlia di Caterina Boratto, Marina. Qualcuno porterà la corona d'alloro, qualche altro ricchi pepli di seta e molti avranno le facce tinte di cerone color vinaccia. Per lavorare con Fellini forse arriveranno in Italia Terence Stamp e uno dei Beatles: si trasferiranno a girare sulle pendici del Vesuvio. Tutti aspettano da lui, dallo stregone Fellini, la conferma definitiva.¹⁶

A parte Marina Boratto, nessuno dei nomi citati si ritrova nel cast definitivo del film. In un articolo del 19 gennaio 1969 di Grazia Livi, pubblicato da "Epoca" mentre si sta girando la pellicola nei teatri di posa di Cinecittà, si ricostruiscono le diverse fasi di gestazione del progetto che hanno portato Fellini ad evitare, con l'eccezione di Lucia Bosé, di utilizzare come protagonisti attori cinematografici famosi.

Sì, lo sforzo è seducente e per riuscirvi Fellini s'è dato oggi una parola d'ordine molto precisa: estraniarsi. A dire il vero, però, non se l'è data subito, anzi all'inizio, quando il film era ancora in incubazione, egli stesso lo definiva ora 'favola fantascientifica' ora 'affresco opulento e barbarico' ora 'favolone'. Aveva idee lussureggianti, faceva spesso paragoni fra l'antica romanità corrotta e il mondo disorientato di oggi, dichiarava di voler scritturare tutti grandi comici del mondo (da Danny Kaye a Alberto Sordi, da Jimmy Durante a Peter Ustinov), si abbandonava pubblicamente alla speranza di poter usare volti famosi come quello di Richard Burton o di Terence Stamp.

Ma fu un periodo di breve durata. A poco a poco cominciò a mutar di direzione. Man mano che avanzava nella lavorazione, infatti, Fellini s'accorgeva che le facce troppo note lo legavano al presente, che non gli suscitavano nessuna intuizione vivida, pura, e allora decise di puntare su protagonisti ignoti agli schermi.¹⁷

¹⁶ G.C. 1968.

¹⁷ Livi 1969, p. 37.



Figura 1 – “Epoca”, 19 gennaio 1969.

Il vero divo del film su cui puntare per attirare il pubblico è però lo stesso Federico Fellini, un regista internazionale superstar che ritorna a una grande produzione. Non a caso, nello stesso articolo di “Epoca” citato sopra si sottolinea il costo di due miliardi previsto per il film, e al centro di molte fotografie (Figg. 1-3) c’è sempre Fellini che istruisce gli attori. La giornalista ricorda come il regista conceda facilmente l’accesso a giornalisti sul set:

Forse nessun film in questi anni, ha attirato attorno a sé tanto clamore quanto il *Satyricon* diretto da Fellini. Ogni giorno, a Cinecittà, c’è un giornalista illustre che arriva, ogni giorno c’è un fotoreporter straniero che preannuncia, con un telegramma, la sua visita ogni giorno c’è qualche rete televisiva che sistema i suoi riflettori e dipana i suoi fili.¹⁸

L’attesa per il film è molta fin dall’annuncio del progetto nella primavera del 1968 ed è costellata da articoli con anticipazioni dal set, interviste al regista, nuove traduzioni del libro di Petronio, come quella di Piero Chiara per Mondadori,¹⁹ che puntano a sfruttare la scia pubblicitaria suscitata dal film.

Le riprese iniziano il 9 novembre 1968 a Cinecittà, nei cui studi si girerà gran parte della pellicola – tranne qualche scena in esterni vicino a Fiumicino (il finale con la salma di Eumolpo) e sull’isola di Ponza per le scene con le navi – e terminano nel maggio 1969. L’interesse dello studio della campagna-stampa che segue l’ideazione, la preparazione e le riprese del film non è però dato solo dal fatto che esso si preannunci come il ritorno di Fellini a una grande produzione. Questo sarebbe stato un modo consueto di cercare di attirare la curiosità del pubblico: invece, questa volta, si punta a coinvolgere maggiormente gli spettatori sfruttando anche l’idea che il *Satyricon* possa essere parte, almeno questo fanno credere molti giornali, di una battaglia molto più ampia per la liberazione sessuale e i diritti civili come il divorzio. Un tema, quest’ultimo, al centro della discussione politica e culturale in Italia dalla seconda metà degli anni Sessanta,²⁰ E chi meglio dell’autore di *La dolce vita* può accen-

¹⁸ *Ivi*, p. 33.

¹⁹ Sulle circostanze in cui nasce questa nuova traduzione da far uscire insieme al film per sfruttarne l’effetto di traino si veda MARTIRANO, GIOSEFFI 2007.

²⁰ Basta sfogliare le riviste dell’epoca, come “L’Espresso” o “Epoca” per trovare

Foto Franco Pinna



Fellini prova la scena del « suicidio » di Lucia Bosè, che nel Satyricon interpreta la parte di una patrizia romana costretta da Nerone ad uccidersi.

Fellini si è buttato

Roma, gennaio

Forse nessun film, in questi anni, ha attirato attorno a sé tanto clamore quanto il *Satyricon* diretto da Fellini. Ogni giorno, a Cinecittà, c'è un giornalista illustre che arriva, ogni giorno c'è un fotoreporter straniero che preannuncia, con un telegramma, la sua visita, ogni giorno c'è qualche rete televisiva che sistema i suoi riflettori e dipana i suoi fili. L'atmosfera, insomma, è quella fervida e ordinata delle grandi occasioni. Come mai? Federico Fellini, nelle pause del lavoro, non si sorprende di certo alla domanda che gli viene posta di continuo. E intabarrato in un cappotto verde-marcio e la sua corporatura, col passare del tempo, s'è fatta più torpida e pingue. Anche il viso è più morbido (il viso di un caldo romagnolo invecchiato) e la voce, come sempre, è acuta di tono e molto amabile. «La verità è che fra tutti i miei film questo *Satyricon* è senz'altro il più impegnativo, il più difficile. E più difficile perché non mette in scena personaggi noti, ma pretende di andare più in là, di raffigurare un mondo precristiano, una mentalità sconosciuta, remota. E più impegnativo perché per la prima volta non ricorro a nessun fatto autobiografico, ma cerco di dimenticare completamente i miei umori, i tic, le rabbie e le preferenze. *Otto e mezzo* era ancora un film d'estro personale, questo no. Questo è un film che mi impegna soprattutto come narratore, come cantastorie. Un film che m'impone un grande salto, vale a dire la capacità di affidarmi solo all'invenzione, dimenticando me stesso. Insomma, un film diverso da tutti gli altri e certamente più ambizioso».

A quarantanove anni d'età, con un successo mondiale che gli grava addosso fin dai tempi della *Strada*, Federico Fellini s'è buttato oggi nell'impresa del *Satyricon* con tutto il peso del suo talento, della sua fantasia iraboccante. Questo film, infatti, rappresenta una scelta grave, una conferma, una sfida a se stesso. E, prima di tutto, il suo primo film in costume. E poi una impresa che costa due miliardi di lire, che impegna una grossa

Il regista è impegnato nella prova più ardua della sua carriera: la realizzazione del *Satyricon*, un film sognato da anni, diverso da tutti gli altri ed anche più ambizioso. Dovrà rispecchiare il mondo precristiano, ma senza orpelli e lontano dalla retorica dei «colossal» storici.

di Grazia Livi



Un caratteristico atteggiamento di Fellini mentre dirige una scena di massa, servendosi del megafono. Il regista è sempre stato imprevedibile dietro la macchina da presa, ma questa volta si dimostra ordinato e paziente. Il suo primo successo risale al 1952, quando realizzò, con scarsi mezzi, *Lo sciecco bianco*. È nato a Rimini 49 anni fa ed ha sposato l'attrice Giulietta Masina nel '43.

équipe per più di cinque mesi, che occupa stabilmente, a Cinecittà, sette teatri di posa su tredici. E anche il suo undicesimo film, ma soprattutto è il film che segna un mutamento nella sua carriera, una svolta. Prima del *Satyricon*, infatti, Fellini aveva avuto anni incerti, aveva subito avvenimenti ora inquietanti, ora grigi. *Giulietta degli Spiriti* non aveva più rinnovato il successo clamoroso della *Dolce Vita* o di *Otto e mezzo*, il progetto del *Viaggio di G. Mastorna* non aveva finito col naufragare in maniera sgradevole. Negli ultimi tempi, poi, c'era stata perfino una malattia lunga a minarlo: esaurimento nervoso e pleurite.

«La verità, purtroppo, è una sola», dice ora Fellini con il calore spregiudicato che gli è solito, «ed è che il cinema è la più pericolosa di tutte le arti. È una specie di macchina feroce che ti opprime, che rischia di stritolarti con mille pressioni, obblighi, condizionamenti. Se non stai attento ti costringe a ripetere te stesso, a poco a poco soffoca la tua vitalità. Per andare avanti bisogna ignorare i consigli altrui, dimenticare i propri successi. Guai ad auto-contemplarsi! Se ti fermi un attimo a guardare i film che hai fatto, questi finiscono col divorarti, col renderti prigioniero. Insomma, hai costruito una città e a un certo momento l'accorgi che non sei più capace d'uscirne.» Per uscirne occorreva cambiare completamente direzione, recidere i fili autobiografici da cui erano nati via via i *Vitelloni* e la *Dolce Vita*, *Otto e mezzo* e *Giulietta degli Spiriti*, tentare un salto nel vuoto. Fellini lo sapeva benissimo e fu proprio questo, infatti, che egli decise di fare quando firmò il contratto con il produttore Grimaldi, e pose sulla carta bianca il nome del *Satyricon*. Il progetto, in realtà, era confuso e vecchissimo. Forse risaliva al '39, ai tempi in cui Federico, redattore del *Marc'Aurelio*, ebbe sotto mano una prima edizione semi-clandestina di Petronio e ne fu affascinato. O forse risaliva ai primi film sulla Roma pagana che aveva visto, bambino, nei cinematografi di Rimini e che con la loro folla rutilante di

Il testo segue alla pagina 38

segue dalla pagina 33

gladiatori, di schiavi, di pepli, di leoni, avevano lasciato su di lui un segno incancellabile. Ma poi il tempo era volato via portando a galla altri progetti, e l'idea di questo film era rimasta molto vaga: una semplice intuizione ai margini della coscienza. Per ritirarla fuori occorreva una crisi grave, un periodo di ripensamenti irrequieti.

Il *Satyricon* offriva a Federico Fellini molte possibilità nuove: quella d'uscire finalmente dalla sua vena autobiografica, quella di spingere la sua immaginazione al di là del costume quotidiano (ormai logoro, svuotato), quella di tentare un'avventura piuttosto audace che riuscisse a ridargli il piacere, l'estro, la letizia creativa di un tempo. Da un giorno all'altro, perciò, Fellini si gettò a capofitto nel progetto, si trovò a disporre la materia « come un Ulisse, come un vagabondo fiducioso ». Dapprima lesse accuratamente Petronio e gli autori latini dell'epoca, prese senz'ordine idee, appunti, fece caricature di personaggi ai margini dei libri. Poi si mise a visitare i luoghi famosi della romanità, dall'Appia Antica al Museo Capitolino, da Ercolano ad Apuleio e da Orazio. Infine si sentì pronto ed eccitato « come un capitano d'una grossa nave che si stia muovendo verso l'ignoto » e decise di salpare. Ma verso quale lido? In che modo? Con quale bussola? Nessun film, in realtà, poteva presentare più difficoltà che non questo *Satyricon*: Fellini lo sapeva benissimo. C'era, prima di tutto, il pericolo di cadere nel *colossal*, in un grosso *rodeo* spettacolare sul tipo di *Spartacus* o di *Ben Hur*, c'era il rischio di fare una satira avvinzante e corrotta d'una specie di *Dolce vita* pagana, c'era anche il rischio opposto: quello di cadere in una ricostruzione storica molto fredda e pignola, in un'esercitazione senz'anima.

« Purtroppo, in un film su Roma antica le soluzioni volgari sono tante », spiega Federico Fellini. « Per forza, la nostra conoscenza è così limitata, a un certo momento ci s'imbatte nella nebbia, nel buio. Com'erano i romani allora? Come ridevano? Come impugnavano il coltello, la forchetta? Cos'è che li inteneriva, cos'è che li rendeva feroci? Noi non sappiamo nulla di nulla. Non solo: ma c'è anche difficile poter immaginare qualcosa, perché tutti i nostri giudizi sono ormai viziati da duemila anni di cristianesimo, dal concetto della pietà, dall'idea dei peccati capitali. Basta pensare a un avaro, a un invidioso. Che faccia poteva avere a quel tempo? Non certo la faccia di un avaro o di un invidioso di oggi. No, le soluzioni sono tutt'altre. Ed ecco allora

Il "Satyricon" costerà due miliardi

ra che il fascino di questo film, il vero sforzo seducente consiste nell'uscire dalle maschere a cui siamo abituati, nel buttare a mare gli stili, nel tentare di mettere a nudo la psicologia precristiana: così misteriosa, così profondamente diversa dalla nostra ».

Sì, lo sforzo è seducente e per riuscirci Fellini s'è dato oggi una parola d'ordine molto precisa: estraniarsi. A dire il vero, però, non se l'è data subito, anzi all'inizio, quando il film era ancora in incubazione, egli stesso lo definiva ora « favola fantascientifica » ora « affresco opulento e barbarico » ora « favolone ». Aveva idee lussureggianti, faceva spesso paragoni fra l'antica romanità corrotta e il mondo assorbito di oggi, dichiarava di voler scritturare tutti i grandi comici del mondo (da Danny Kaye a Alberto Sordi, da Jimmy Durante a Peter Ustinov), si abbandonava pubblicamente alla speranza di poter usare volti famosi come quello di Richard Burton o di Terence Stamp.

Ma fu un periodo di breve durata. A poco a poco cominciò a mutar direzione. Man mano che avanzava nella lavorazione, infatti, Fellini s'accorgeva che si faceva troppo note lo legavano al presente, che non gli suscitavano nessuna intuizione vivida, pura, e allora decise di puntare su protagonisti ignoti agli schermi. Anche i luoghi della romanità che andava via via a visitare lo convincevano poco: statue avvolte nella funerea mestizia dei tempi trapassati, ruderi ormai così noti da sembrare di cartone, musei imbalsamati in un'aria bianca e muta, di morte. E che dire, poi, della folla tipica dei film in costume che Fellini chiama ora « comparsame », ora « tappezzeria umana »? Anche quella lo sconcertava, a volte lo rendeva addirittura furioso. « Non si capisce bene il perché, ma se tu metti addosso a una comparsa un peplo, ecco che assume un tono di solennità fascista che ti fa venir voglia di scappare ».

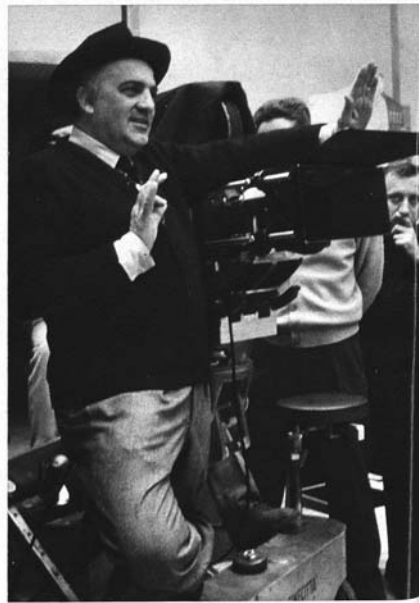
Assolutamente no, dunque. Il *Satyricon* non doveva avere nulla in comune con la vitalità divorante e corrotta della *Dolce Vita*. Doveva abbandonare l'etichetta dell'affresco opulento e pagano. Doveva eliminare tutta una tradizione oleografica, buttare a mare l'eredità tipica dei film in costume, pieni di aulicità e di sussiego. Doveva, insomma, riscoprire una Roma più vera, squarciando i veli retorici della storia e del tempo. Una volta chiarito questo punto essenziale, Fellini capì anche che le sue *chances* adesso erano due: da un lato puntare su una misura puramente fantastica,

dall'altro allontanarsi il più possibile dal film. La sua parola d'ordine, perciò, divenne: estraniarsi. Estraniarsi naturalmente da narratore, da poeta, Scostarsi dalla materia narrata, con lucidità, con affettuosa misura. Mantenere, insomma, un distacco stregato, da cantastorie.

Oggi sono passate sette settimane dall'inizio del lavoro e questo estraniamento si comincia già molto bene a sentirlo. Basta girare qua e là, assistere a qualche ripresa, sedersi fra gli attori al bordo del set. Mai lavorazione d'un film s'è svolta con più rigore, con più calma. Le scene, ad esempio, sono tutte ricostruite negli studi e colpiscono molto per la loro nudità: case, giardini, porticati, semplici e casti ad un tempo, avvolti in una luce diafana e immota, a tratti scaldati da tappeti di sabbia rossigna. Gli attrezzi sono ridotti al minimo, proprio allo scopo di evitare una certa pignoleria archeologica: un carretto, una cesta, un tavolo, un paio. I costumi (disegnati insieme alle

scene da Danilo Donati) si mantengono il più possibile fedeli a un'idea poetica della latinità e sono fatti soprattutto di lane pesantemente tramate, di tipo africano, o di solide canape; i gioielli hanno forme ruvide, lievemente irregolari, le suppellettili vengono costruite ad una ad una nei laboratori di Cinecittà e portano l'impronta della mano, mai quella d'una macchina in serie.

« La cosa a cui tengo di più », conferma a cui Fellini, « è che il tono del film non sia realistico, ma allusivo, poetico. Guai alla pignoleria: si cade subito in una freddezza da museo. Anche per il pranzo di Trimalcione ho una idea tutta speciale. Non voglio, cioè, cadere nella solita orgia romana: triclini, cosciotti di montone, gaudetti sudati che s'infilano in bocca interi grappoli di uva. Per carità. Voglio riportarmi, semmai, a certi ricordi infantili della Romagna: pranzi di campagnoli durante i quali, per scommessa, si beveva e si mangiava fino a scoppiare. » I personaggi che s'incontrano qua e là negli studi, poi, già truccati da romani, non sono quelli che ci si aspetterebbe per un film in costume, e sono infatti i personaggi che Fellini ha scelto da sé visitando i mattatoi, le osterie, i





Da quasi due mesi, sette teatri di posa a Cinecittà sono mobilitati per la realizzazione del *Satyricon*: il film costerà due miliardi di lire. Ad eccezione di Lucia Bosè, nel cast non figurano attori noti: Fellini ha voluto soprattutto dei volti nuovi. In queste immagini vediamo il regista in alcuni momenti del suo lavoro. Nella fotografia in basso a destra, ha il volto coperto da una mascherina per proteggersi dalla polvere nella scena del terremoto.



mercati generali, oppure servendosi di fotografie, di segnalazioni, di lampi della memoria.

E che dire poi di Fellini, ovvero del capitano di questa grande nave che salpa, di questo « Ulisse vagabondo e fiducioso »? Anche lui, in questo film, si comporta in maniera un po' diversa dal solito. Non che non sia cordiale, come sempre, non che abbia perso la sua calda e furba capacità di suggestionare, convincere. E soltanto più pensieroso, più cauto. A volte prima del « si gira » si mette seduto in disparte e guai a chi si permette di distrarlo. Durante le pause tende ad allontanarsi, a sparire. « Se gli altri film sono stati opulenti, barocchi », ribadisce di nuovo Fellini, « questo, invece, sarà anche figurativamente diverso. Lo voglio molto contenuto, senza eccessi, senza sbavature. Lo immagino più essenziale, più casto ».

Un novelliere obbiettivo, dunque. Un Fellini più levigato, meno istrionico. « Sì, l'intenzione, se ci riesco, è questa: dice piuttosto cauto. « Non solo: ma anche il modo di raccontare i vari episodi questa volta sarà un po' diverso. Tento, infatti, di sovvertire quelle regole a cui lo spettatore è abituato da anni, cioè una specie di tattiera che viene premuta a comando: qui il momento della risata, qui la suspense, qui la commozione, qui si chiude. Ma perché mai? Chi l'ha detto? A furia di imbastire film su queste regole abbiamo abituato lo spettatore a un ritmo obbligato, ovvio, tutto esterno. No, nel *Satyricon* voglio assolutamente liberarmene. Il racconto, se mi riesce, dovrà procedere soltanto da una necessità interiore, come in un poema o in un romanzo. Sì, questa sarà anche un'operazione anticinematografica e piuttosto rischiosa ».

Resta solo un'incognita: la reazione del pubblico. Come può reagire, infatti, questa massa che ogni giorno si fa più imprevedibile nei suoi umori: ora arrabbiata, esigente, ora bisognosa di evasioni ovvie, tranquille? La domanda, nel clima di proteste che stiamo vivendo, non è poi così strana, eppure in questo momento stupisce e quasi irrita Fellini. « Il pubblico, la massa? », si chiede con impazienza. « Ma io non mi domando mai se il film che sto facendo piacerà o non piacerà al pubblico! Perché, lei se lo chiede, mentre scrive un articolo? No, un creatore sincero va avanti così, secondo il suo temperamento, secondo le sue necessità, e il rapporto col pubblico lo stabilisce dopo, e in maniera molto naturale. E poi, secondo me, c'è da dire questo: la massa in sé non esiste. Siamo noi che l'abbiamo inventata, ma per comodità, per inerzia mentale. Via, non facciamo di questi discorsi. Esistono soltanto gli individui ».

Grazia Livi

Figura 3 – “Epoca”, 19 gennaio 1969.



Figura 4 – “L'Espresso”, 23 febbraio 1969.

dere ulteriormente il dibattito con un suo film sui costumi sessuali antichi che parlano al presente?

2. *La stampa sul set*

Come si è detto, c'è grande attesa per il nuovo lungometraggio di Fellini dopo ben quattro anni da *Giulietta degli spiriti*. La prima proiezione è prevista alla Mostra del Cinema di Venezia per il 4 settembre 1969, ma già da alcuni mesi si scrive e si discute del film per la sua inevitabile carica provocatoria e per il confronto fra passato e presente, come in un lungo articolo pubblicato da "L'Espresso" del 23 febbraio 1969 dal significativo titolo *L'erotismo dell'Italia del 1970 e quello della Roma imperiale. Ma com'era il peccato pagano?* Si tratta di un dibattito al quale partecipano, oltre a Fellini, Bernardino Zapponi sceneggiatore del film, Luca Canali, lo scrittore Gabriele Baldini, Santo Mazzarino docente di storia romana all'Università di Roma e Peter Nichols, giornalista del "Times" e corrispondente da Roma.

Il servizio (quasi dieci pagine) è corredato da molte fotografie scattate sul set da Franco Pinna (Fig. 4) e si apre con la seguente affermazione:

Ora il film è quasi finito e Fellini ha voluto fare una specie di collaudo: ha invitato nella saletta di proiezione alcuni uomini di cultura per discutere con loro se, e fino a che punto, le immagini dell'antica Roma evocate nel film si conciliavano od erano in contrasto con quelle ricostruite dagli storici.²¹

Luca Canali avvalorava la tesi del parallelismo fra la società romana descritta da Petronio e quella contemporanea:

numerose articoli sui nuovi stili di vita dei giovani e sull'introduzione in Italia di una legge sul divorzio. A titolo d'esempio si veda AGASSO 1969. L'articolo ricorda come siano giacenti in Parlamento due proposte di legge sul divorzio presentate rispettivamente da Loris Fortuna nel 1965 e da Antonio Baslini nel 1968. Nel dicembre 1970, con la combinazione delle due proposte, si arriva all'introduzione del divorzio nella legislazione italiana. Per altro, l'acceso scontro fra divorzisti e mondo cattolico trova eco sui giornali già dal 1966 in articoli come ZANETTI 1966. Cfr. CRAINZ 2005², p. 253.

²¹ *Erotismo* 1969, p. 5.



Figura 5 – “L'Espresso colore”, 1 settembre 1968.

**il primo
fucile
non importa**



**ma il secondo
è certo
un Franchi**



**DA CENT'ANNI
FRANCHI spara prima**

Mio caro Nerone

da si verglia per gli amari i ramati che vengono da lì. Ma allora tocca una mano, si staccerà fuori, dispiacendo quella spiritata manna pulita. Lo spensero il tale da non larghi mai più scure la magli di gola, mentre ogni cosa si scorda non fantasmi più.

Altra invenzione, ma qui sto è ancora un sogno, si come aprano le belle ma il ciro. E per il otro Fellini andò qualche giorno in Torino, a Gadda a vedere un antico teatro, quindi di Spiga alle steno scopi, vicini a Tolosa. Crede quel che girerà tutto in Italia, e resterà

chi ma non fatto i romanzi in tutti i film dell'epoca, e Fellini è contento di fare lo scrittore ma anche lui che gli premeva di fare lavorare ancora una volta.

Rino Palombella e Baghino tra le compere, ma che saranno i protagonisti? Terence Stamp e Pierre Clémenti dovrebbero essere Ennio e Adolfo, due specie di bappi disponibili a qualsiasi avventura, e sono stati scelti perché secondo Fellini non deve essere che non passano abitare da potersi simili ai nostri, sono come vegetali, e di corpo sono tibellotti, corbottanti, cavallotti (« è il problema e proporre una serie di macchine che non denunciano subito il personaggio; bensì tipi che possono aver respirato un'altra aria, mangiato altri cibi, magari volenti magari ricognito soltanto con tutti »).

Cinocento sarà Franca Trillicione, sua moglie Fortunata sarà Magali Noël. Mina un'ospite di mina cantante, la Magnani una vecchia maga, Dajep Kari un personaggio incrociato di nome Artaxer, che è un credulissimo pazzo. Mike Pollard, il benedetto complice della coppia di nome inventato. Max Wesa la madre dell'imperatore. Gino che Marx un gran ruffiano, quindi in piccole parti di lui dei attori, agenti di gladiatori e di attori a ricomparso su tutti i comici italiani, da Fabrizi a Rascel a Frenchi e Bagarina.

Si vuole adesso un'indicazione circa una novità tecnica? Ennio è una specie di superbo, inventata in una certa sostanza e messa davanti ad obiettivi normali produrrà un effetto a metà iconoclastico, da basso livello, ed è una straordinaria invenzione, un brevetto di un ingegnere canadese meno che una notte d'inverno Fellini inventò per caso in una piazza di Parigi. E fare raccontare da lui come fece l'invenzione a raccontargli in che modo è riuscito ad anni per la voce, è un altro bellissimo numero del reperto del "Satyricon". Dopo aver abbattuto un cane lungo per fargli uno schermo alcuni amici glielo misero sotto il lino, ed ecco che a metà della notte il rumore del Can-





Roma. Dolly Major, una giovane recitata da Fellini a *Erasmus* (qui accanto) e *Karmelo Goldberg*, sono ballerine israeliane (a sinistra). Sotto: *Pirelli* per i costumi disegnati da Danilo Donati. Nella doppia pagina seguente: *Una doppia pagina* in primo piano la giamaicana *Beryl Constanthine* e *Karmelo Goldberg*.

sulle pendici del Vesuvio. Inizio dell'attacco al mondo, e per ora una grande allegria a presentarsi, perché gli cederà il cuore alla spinta di un viaggio in terra del tutto sconosciuta, ma affascinante, comunque di star per cominciare qualcosa che non ha alcun riferimento con niente e si va in un mondo con gran proprio voglia d'andare a vedere», è la succintissima conclusione.

CAMILLA CIBRENA
Intervista di *ESPRESSO*
1966, n. 20, p. 107

Figura 6 – “L’Espresso colore”, 1 settembre 1968.

È una società che in realtà assomiglia molto alla nostra: c'è una certa diffusione del benessere, una migliore organizzazione delle province [...] con tutti i suoi limiti è pur sempre una "società del benessere", nella quale cominciano a venir meno molti valori e molte prospettive positive [...]. Non vorrei stabilire, con ciò, dei paralleli arbitrari. Ma questa consonanza c'è, ed è per questo che Fellini può fare un film così distaccato, così "impopolare", che in realtà mi sembra vivo e popolare, remoto e insieme attuale.²²

Anche Mazzarino non si discosta molto dalla posizione di Canali nel rapporto fra passato e presente:

Comico e tragico nello stesso tempo. E d'altra parte nel film c'è anche la scena della liberazione degli schiavi a cui segue il suicidio dei due 'patrizi'. Cioè, anche dopo la liberazione degli schiavi resta in essi una visione pessimistica e pagana del mondo. E questo mi pare che metta in luce una certa incoerenza di quell'età: ed è forse tale incoerenza che avvicina quell'epoca alla nostra.²³

Fellini, alla domanda dell'intervistatore sul rapporto tra il film e il mondo contemporaneo, riconosce che:

L'analogia c'è, ma non è stata voluta in modo consapevole. [...] Si potrebbe dire per esempio che quella di Petronio è una società al tramonto alla quale seguirà un'epoca nuova, quella cristiana, con un indirizzo nuovo, un linguaggio assolutamente sconosciuto, che lascia gli uomini in un profondo smarrimento. Lo stesso smarrimento, forse, la stessa golosità di vivere, la stessa ricerca sgangherata di oggi di fronte alla sensazione che si sta verificando un mutamento molto profondo, al quale la nostra generazione non è preparata (e che perciò resta sull'altra riva a guardare delle forme confuse, che oggi possono essere la rivolta dei giovanissimi e tutto ciò che i giovani rappresentano o tendono a rappresentare: e che ieri, per i pagani potevano essere i primi cristiani).²⁴

Il regista riminese, come sua abitudine, lascia aperto il campo delle interpretazioni non rinunciando alle possibili letture di analogia del pas-

²² L. Canali in *Erotismo* 1969, p. 11.

²³ S. Mazzarino in *Erotismo* 1969, p. 14.

²⁴ F. Fellini in *Erotismo* 1969, p. 14.

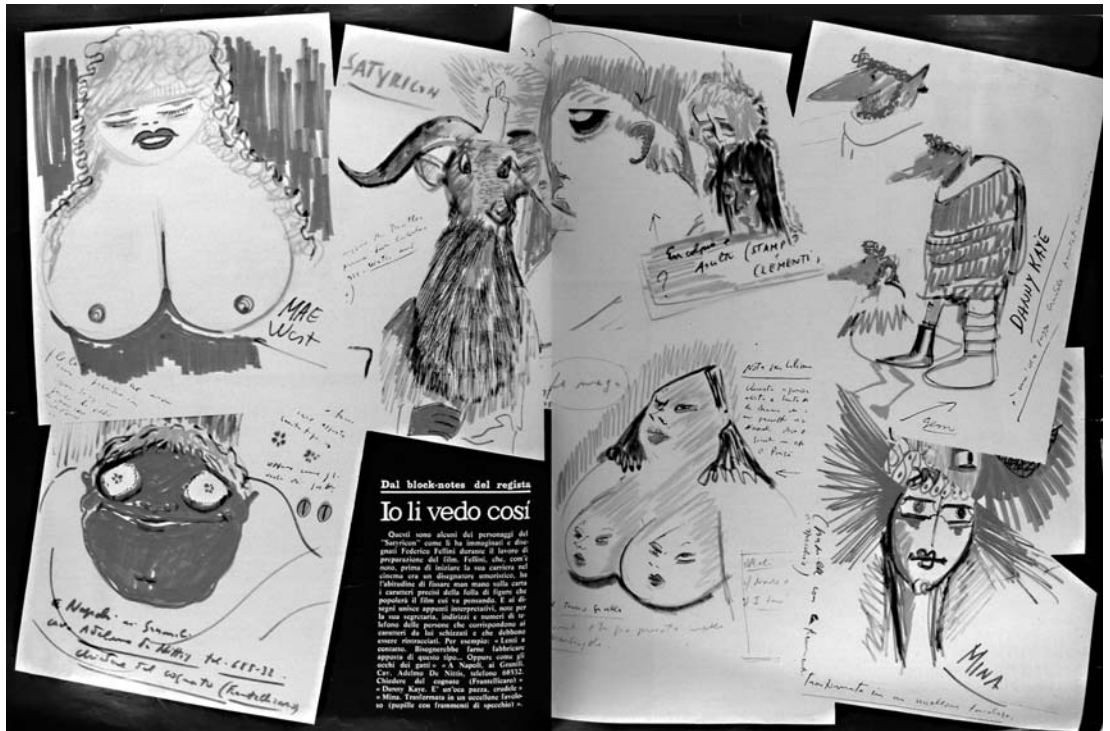


Figura 7 – “L’Espresso colore”, 1 settembre 1968.



Figura 8 – “La fiera letteraria”, 29 agosto 1968.

sato con la contemporaneità, su cui si costruisce buona parte della campagna comunicativa che precede l'uscita del film.

Peraltro il settimanale "L'Espresso colore" il primo settembre del 1968 aveva dato grande spazio alla fase di preparazione del film e ai provini per la scelta degli attori con un lungo servizio (ben 14 pagine) di Camilla Cederna (Fig. 5), che intervistava Fellini su «come girerà il *Satyricon*». ²⁵ L'articolo è corredato da numerose fotografie dei provini scattate da Franco Pinna (Fig. 6) e da due pagine di riproduzione dei disegni dello stesso regista, di come ha immaginato alcuni personaggi e i relativi possibili interpreti da «Danny Kaye. È un'oca pazza, crudele» a «Mina. Trasformata in un uccellone favoloso (pupille con frammenti di specchio)» (Fig. 7). ²⁶ Come si vede sono citati alcuni dei nomi di attori che circoleranno sui giornali fino all'inizio delle riprese, ma che poi non faranno parte del cast. Le brillanti descrizioni della Cederna delle prove e dei costumi degli attori si accompagnano alle dichiarazioni di Fellini, che pensa al *Satyricon* come al suo film più difficile, ma che oggi ha una sua stimolante attualità: «che ci siano analogie fra allora e adesso è chiaro, e più profonde di quelle a cui si arriva fin troppo facilmente». ²⁷

A dimostrazione dell'ampia copertura stampa di cui gode il progetto del *Satyricon*, pochi giorni prima del servizio della Cederna, il 29 agosto 1968, "La fiera letteraria", uno storico settimanale culturale di lettere, scienze, arti e spettacolo, riporta una lunga conversazione fra Cancogni e Fellini con il titolo *Buon viaggio Eumolpo* ²⁸ (Fig. 8). Anche in questo caso il regista accredita il parallelismo passato/presente fra *Satyricon* ed epoca contemporanea:

I due protagonisti, Encolpio e Ascilto, quei due scavezzaccolli, dalla vita totalmente sgangherata, con i loro sogni panerotici, sembrano due hippies. La somiglianza salta agli occhi. Trimalcione è l'industriale arricchito, un gran *parvenu*. Di Eumolpo s'è detto. È un letterato d'oggi, cinico, dissipato, al servizio dei potenti con in fondo però una fede nella poesia. [...] Anche oggi non possiamo capire i giovani in rivolta, la loro cosiddetta contestazione globale, che poi non è altro che una proposta

²⁵ CEDERNA 1968.

²⁶ F. Fellini in CEDERNA 1968, p. 13.

²⁷ F. Fellini, *ibid.*

²⁸ CANCOGNI 1968.

di cambiare il rapporto con la vita. E infatti come si risponde? Con quali argomenti? Con argomenti che fanno parte del vecchio mondo che loro contestano. Ma loro vogliono idee nuove, un cuore nuovo, polmoni nuovi ...²⁹

Cancogni si mantiene piuttosto scettico rispetto all'entusiasmo di Fellini verso i giovani («Io ci credo pochino. [...] Lei in fondo a questo carnevale vede la disperazione. Io ci vedo soprattutto dell'esibizionismo e anche un po' di vigliaccheria. Sono curioso di vedere i suoi hippies scatenati fra le tuniche, le toghe e i pepli della romanità»),³⁰ ma l'aspetto interessante di questo articolo non è tanto la conferma di quanto sostanzialmente dichiara il regista a tutta la stampa sui rapporti fra mondo antico e contemporaneo (anche se a volte più per compiacere l'intervistatore che per reale convinzione), ma come i toni, gli argomenti trattati e soprattutto le immagini che accompagnano il testo si conformino al tipo di rivista culturale più tradizionale, evitando fotografie di provini di scena con attrici poco vestite e l'immane «scena d'orgia»,³¹ come tre giorni dopo si avrà per il servizio dell'«Espresso». Le immagini di «La fiera letteraria» rappresentano il regista nel suo studio mentre consulta dei libri come conferma la didascalia: «Federico Fellini si documenta sui libri d'arte antica per la scenografia del suo nuovo film tratto dal *Satyricon*. Il regista più che una ricostruzione erudita intende realizzare l'atmosfera dell'epoca»³² (Fig. 9).

Nella strategia comunicativa di lancio del film s'ipotizza che i lettori di «La fiera letteraria», per poi essere spettatori all'uscita della pellicola, si debbano incuriosire per gli aspetti più strettamente culturali della trasposizione, ed ecco allora spiegata la scelta fotografica di Fellini nel suo studio alle prese con la consultazione dei libri per documentarsi, piuttosto che del regista sul set per i provini come proposto da «L'Espresso». Insomma, la rivista pubblicizza il film, ma adatta i discorsi ai suoi lettori.

Tra gli altri articoli pubblicati nella fase di preparazione delle riprese e di scelta degli attori si può ricordare anche l'intervista a Fellini di

²⁹ F. Fellini in CANCOGNI 1968, p. 17.

³⁰ *Ibid.*

³¹ La definizione è ripresa letteralmente da una didascalia in CEDERNA 1968, p. 15.

³² Didascalia, *ivi*, p.16.

Il regista della «Dolce vita» ci spiega come intende realizzare il film che vuole trarre dal «Satyricon»



al momento della firma, indicare un titolo, diasi: il *Satyricon*.

Canogni - Così dunque, casualmente...

Fellini - Sì, ma intanto l'avevo letto e riletto. Poi l'anno scorso, trovandomi in clinica, lo rilessi nell'ultima edizione, quella di Einaudi, e finalmente mi interessò tutta la genialità. E anche la singolarità di certi personaggi. Eumolpo ad esempio, si ricorda?

Canogni - Vagamente, sì, il poeta...

Fellini - Ecco a me pare un personaggio fondamentale. È un poeta ma che ha molti dubbi sulla sua missione. È un retore, e nello stesso tempo un antiretore. È un ruffiano, e tuttavia quando si tratta di poesia, rivela una dignità. Quando vanno al banchetto da Trimalcione, lui di principio odia l'ospite, lo definisce un poeta; ma quando poi quell'arricchito di Trimalcione si mette a recitare versi, allora insorge. La poesia no, quella va rispettata, non si compra col denaro. Anche la sua fine è molto significativa. Scappare, poi riappare in veste di mercante, ha fatto soldi. Una specie di Rimbaud dell'epoca. E quando muore dispone per testamento che gli eredi potranno riscattare l'eredità solo a patto di mangiare il suo corpo. È una scena formidabile. C'è Eumolpo disteso, e intorno gli eredi che contabulano fra loro concludendo che in fondo la cosa si può fare. Ed Eumolpo ha un ghigno ironico sulla faccia. Mi pare che l'episodio illumini tutta la storia. E come se Eumolpo invece di dire, nutrivivi del mio corpo, avesse detto, nutrivivi di poesia. E pensi che significato ha un invito del genere in una società come quella...

Canogni - Ci siamo. Dunque è il riferimento con l'attualità che la interessa nel *Satyricon*. Lei vede un'analoga

fra la società romana al tempo di Petronio, e quella d'oggi.

Fellini - Certamente che c'è. I due sono scavateccioli, dalla vita totalmente sgangherata, con i loro sogni puerili, sembrano due hippies. La somiglianza salta agli occhi. Trimalcione è l'industriale arricchito, un gran parvenu. Di Eumolpo s'è detto. È un letterato d'oggi, cinico, dispiato, al servizio dei potenti con in fondo però una fede nella poesia...

Canogni - Che forse ai letterati d'oggi manca...

Fellini - L' analogia dunque c'è. Ma non è per questo che ho scelto il *Satyricon*. Non è stata una scelta a freddo, ideologica. Tutto quello che ci si può vedere nel *Satyricon*, di simile a oggi, è venuto fuori a poco a poco. Certo è giusto che il film sia fatto ora. Diventa più significativo. Anche ora siamo una società in frantumi, in attesa di qualcosa. Allora questo qualcosa fu Cristo che apparve per dire parole assolutamente nuove, inaudite, e, considerando la mentalità, i costumi, della gente a cui si rivolgeva, quasi incomprensibili, paradossali, assurde. Leggevo a questo proposito che all'epoca di Adriano, durante le feste per l'imperatore, furono uccisi settantacinquemila giudicatori.

Canogni - Come mai?

Fellini - Non si sa. Probabilmente per pubblicità; in quel momento l'imperatore aveva bisogno di un consenso popolare. Ma questo è un altro discorso. Volevo dire che se al tempo di Adriano, la società romana si dilettava ancora di simili spettacoli, figuriamoci quanto dovesse essere preparata, circa un secolo prima, a raccogliere il messaggio di Cristo.

Canogni - Veniamo al dunque.

Fellini - Anche oggi non possiamo capire i giovani in rivolta, la loro cosiddetta contestazione globale, che poi non è altro che una proposta di cambiare il rapporto con la vita. E infatti come si risponde? Con quali argomenti? Con argomenti che fanno parte del vecchio mondo che loro contestano. Ma loro vogliono idee nuove, un cuore nuovo, polmoni nuovi...

Canogni - Io ci credo pochino.

Fellini - Io invece credo alla loro purezza, alla loro verginità. Ho vissuto con loro, e in alcuni ho sentito qualcosa di veramente originale, di emozionante. Intendiamoci, lo non pretendo di esprimere un giudizio logico, storico su quello che sta accadendo. Non ne avrei la capacità. Sono un artista che delle cose ha una prospettiva quasi puramente visuale, estetica. Mi baso esclusivamente sulla mia esperienza, su quello che vedo. Ho passato una notte in compagnia di un gruppo di questi giovani, una quindicina di ragazzi e sette ragazze. Alloggiavano in un vagone letto abbandonato su un binario morto in una stazioncina romagnola, a Gambello. Restammo fino all'alba a chiacchierare, di tutto. Fra gli altri c'era un ragazzo di Torino, intelligentissimo. Fu una notte libera e sgangherata, zingaresca, senza bussola né timone, alla deriva, un naufragio splendido e affascinante.

Canogni - La credo; lei ci farà anche un bellissimo film sopra; ma questo dice soltanto che quei ragazzi e i loro discorsi possono essere materia di poesia, niente altro.

Fellini - Non lo so. Ma in tutto ciò lo sento qualcosa di straordinariamente poetico. E in fondo poi c'è una disperazione che rende la cosa ancora più toccante, commovente, misteriosa.

Canogni - Sentendone parlare in questo modo mi commuovo anch'io.

Ma è lei che mi commuove, non loro. Loro mi danno solo il desiderio di prenderli a calci nel sedere. Ad metalli!

Fellini - Lei insomma in tutta questa storia della gioventù vede solo la fase carnevalesca.

Canogni - Certo, un colossale happening pagato dalla società. Un polilunghetto magari. Pagato e senza rischi. Lei in fondo a questo carnevale vede la disperazione. Io ci vedo soprattutto dell'esibizionismo e anche un po' di vigliaccheria. Comunque ci divertiremo. Sono curioso di vedere i suoi hippies scatenati fra le tuniche, le taglie e i pepi della romanità. Torniamo al *Satyricon*. Dove lo girerete?

Fellini - Interamente a Cinecittà. Non ci saranno scene dal vero che risulterebbero falsissime. Tutto verrà ricostruito in studio. È un film in cui l'aspetto figurativo è fondamentale.

Canogni - Vuol darsi una ricostruzione minuziosa di quel mondo?

Fellini - Assolutamente no. Ho letto, studiato; ma resto un ignorante. Quindi niente di erudito, nessun aneddoto prezioso. Un film è un'altra cosa, deve vivere. Voglio che si senta l'aria di quel mondo sconosciuto, così diverso, e che stavi per finire senza che nessuno lo sospettasse. Ecco il punto. Quello che mi affascina, in questa storia, a parte le analogie col mondo d'oggi, è la possibilità di raccontare, rappresentare dei personaggi con una psicologia precettiva, e quindi fuori dei nostri concetti, o modi di giudicare.

Canogni - Lei pensa che gli uomini di quell'epoca fossero così diversi?

Fellini - Certo. Noi li immaginiamo simili perché non abbiamo altre forme di giudizio. È impossibile rappresentarli lo sconosciuto. Ma prendiamo un caso pratico: la scelta delle facce. Nel mio film è importantissima. Noi in genere quando vediamo una faccia, sia pure involontariamente la giudichiamo. Non possiamo farne a meno. C'è fra noi e la realtà umana un filtro fatto di giudizi morali, di una morale che è cristiana, cattolica, e che naturalmente applichiamo alle immagini. Diciamo quello è un invidioso, o un goloso, o un lassurioso, come se avessimo in testa un catalogo, una tipologia umana. Ebbene, io voglio dimenticare questo catalogo, dimenticarmi d'essere cristiano, voglio rivedere il mondo d'allora, con gli occhi d'allora.

Canogni - Ma ammesso che fosse così diverso, e che non ci siano termini di paragone, com'è possibile? Lei butta a mare non dico la sua ragione, ma addirittura la sua personalità.

Fellini - Naturalmente viene il panico solo a pensarci. Sarebbe come se la discessero: lei deve scrivere una storia senza sapere nulla di ciò che deve raccontare.

Canogni - Oh Dio, c'è anche chi dice che questa sarebbe la situazione ideale per uno scrittore. Anzi che solo in questo modo si può veramente scrivere. *L'écrit de regard*...

Fellini - Sì, ma è finita in vacca. Eppure lo voglio dei volti che non abbiano nulla a che fare con me, con i miei gusti, le mie preferenze. Ma forse è meglio che le faccia vedere qualcosa di queste facce che sto sognando. Eccome una. Guardi questa donna con la frangente.

Canogni - Una faccia stramba, direi un uccello.

Fellini - Saprebbe giudicarla, così a

(continua alla pagina 31)

Figura 9 - "La fiera letteraria", 29 agosto 1968.

35 • OGGI ILLUSTRATO

FEDERICO FELLINI SI CONFESSA

IL TEMA MI ANNOIO

Intervista senza peli sulla lingua con il regista della « Dolce vita » che si appresta a girare il film più impegnativo della sua carriera: « Satyricon » ● « Non ci sono molte differenze tra la corrotta Roma del tempo di Nerone e la società contemporanea » ● « I giovani registi "contestatori" meritano rispetto e incoraggiamento solo quando sono sinceri » ● « Oggi un artista non può fare a meno del sesso e della violenza » ● « Alberto Sordi: un meraviglioso clown, peccato sia tanto pigro » ● « Gassman mi convinceva poco perché era troppo bravo e troppo bello, ma adesso mi affascina »

Intervista di
VITTORIO SCHIRALDI

Roma, settembre
L e comparse in attesa nei corridoi del suo ufficio compongono ormai da settimane un affresco grottesco e disordinato di personaggi che quel burattinaio di Fellini aspetta di manovrare quando sarà il momento di cominciare il suo film. Sono facce gonfie e assurde, asimmetriche, ottuse e sensuali, passosamente pirate, felliniano-fantastiche, destinate a resuscitare la Roma del basso impero, la Roma di Petronio sordida e scurrile, poetica e amorale, gladiatoria e senza speranza. Sono le facce che Fellini ha scelto per il *Satyricon*, accanto a quelle di Terence Stamp e Gruchko Marx, Pierre Clementi e Danny Kaye, Mike Pollard e Mae West, i Beatles e Fabrizi, Mina, Fanfani e Franchi e Ingrasia, confondendo gli idoli di oggi con quelli del passato, le sue necessità di regista con le sentimentali concessioni a curiosità rimaste insoddisfate. Così ha voluto Mae West, confessa, perché valeva la pena farla venire dall'America per conoscerla, dopo averla venerata da ragazzo. Ha scelto Mina senza conoscerla perché gli piaceva sulle pagine dei giornali. Poi ha scoperto che non è affatto una « mangiatrice di uomini », come qualcuno ha scritto, ma soltanto « un macabro clown », con una faccia funebre, disperata, stralunata e nevrotica.

Ora che siedo davanti a lui non si parla più di *Mastorna*, di quel progetto rimasto dietro le sue spalle e che forse non si realizzerà mai, o chissà quando. Ci sono molte cose da discutere con questo personaggio che torna dietro la macchina da presa dopo un'assenza troppo lunga, con una storia che sembrerebbe collocarlo a prima vista fuori del tempo, come forse non gli dispiace. La nostra conversazione non può che cominciare con l'opera di oggi, quel *Satyricon* che, come un galia di fine estate, coprirà certamente tutta la stagione cinematografica romana fino alla prossima primavera.

Come spiega, Fellini, la scelta di un testo come il « *Satyricon* », che sembra allontanarla da quella problematica attuale, da quel tentativo di indagare sulla realtà di oggi condotto, ad esempio, dai nuovi autori del cinema italiano? Come mai lei che è sempre stato autobiografico, in altre parole, ha rinunciato all'evoluzione di una certa sua parabola lapinaria per accontentare, direi, verso un testo che potrebbe rivelarsi come una pura esercitazione accademica?

« Mi pare un po' presto definire fin da adesso un film che non ho ancora fatto. Che mania quella di mettere etichette su tutto! Tentare di evocare un costume, abitudini, psicologia, sogni, sentimenti, rituali, tutti profondamente estranei e sconosciuti di un mondo scomparso, le sembra

un'esercitazione accademica? Ci vuole un coraggio da economisti, per un tipo pigro e ignorante come me! È il film più difficile che mi sia mai venuto in mente di fare, gli altri al paragone erano lemmi da seconda elementare. Ma lei vuole sapere perché ho scelto Petronio. Credo che il motivo vero sfugga sempre, un'artista autentico, un vero creatore non saprà mai consapevolmente perché « è stato scelto » per raccontare, dipingere, materializzare una certa fantasia, un certo mito, un messaggio, un presentimento, chiamato come vi pare. Può tutt'al più tentare di vedere quali sono le congenialità di temperamento, di gusto, di tendenze sue personali con il progetto dell'opera di cui ha intravisto qualcosa che lo ha sedotto e di cui pertanto pretende di essere il futuro padre-madre.

« Allora, nel mio caso, che cosa ho in comune con il mondo di Petronio? E perché ho scelto di realizzarlo proprio adesso e non quindici, venti anni fa quando l'ho letto per la prima volta? Forse quindici anni fa la seduzione era del tutto esteriore, di natura spettacolare. Ma pensate che festa per un vero regista, per un fabbricatore di spettacoli, ricostruire la rappresentazione nell'antiteatro Flavio dei giochi circensi, i gladiatori, le bevve, le battaglie. Basta una scena così per giustificare tutta una vocazione, non le pare? Comunque, quindici anni fa il film non l'ho fatto. Ma ecco che l'anno scorso la faccenda si è messa in moto, le cose si sono sviluppate per conto loro, spontaneamente, con le persone giuste alla direzione dell'impresa, i collaboratori intonati. Tutto fila via liscio, capitano tra le mani i libri con la riproduzione dell'affresco che si cercava, la fotografia stimolante, appalmo le facce adatte, ah, finalmente vi libera! Davanti a questi binari diritti e lucenti che promettono un viaggio affascinante anche se irto di dubbi e di difficoltà a che serve domandarsi il perché di questa scelta? Mi va di farlo, insomma ».

Tutte qui le ragioni? Sono soltanto in una divertita sollecitazione, in un capriccio, direi, del quale non si deve rendere conto a nessuno?

« Be', se proprio lei insiste, posso aggiungere con una puntina di malafede tutta intellettuale che il periodo che stiamo attraversando oggi ha molti aspetti in comune con quello che io voglio esprimere nel mio film. Mi sembra che si stia vivendo un'epoca di transizione, così ricca di fermenti e di desideri di modificazioni quanto protesa verso l'aspettativa di qualcosa che deve succedere e succederà, esattamente come al tempo di Petronio e prima dell'avvento di Cristo. Allora lo tento di prendere coscienza di ciò che si sta sviluppando intorno a noi, senza cercare il suo isolamento, senza sottrarmi a una discussione nella quale sono tutti coinvolti. In tal modo, non sfuggo nemmeno al mio autobiografismo; ritengo che ogni artista sia



« È TUTTO DA SCOPRIRE » Salvo Randone è uno degli attori preferiti da Federico Fellini. Di lui il regista dice: « È un grandissimo, favoloso commediante, ma purtroppo il nostro cinema non se ne è mai servito abbastanza ».



« FULMINEA E MUTEVOLE » Gialtina Maistra, moglie di Federico Fellini e interprete di alcuni dei suoi film più famosi, il regista dice di lei: « La sua vitalità non ha limiti: sa esprimere la tristezza e la felicità con passaggi netti, fulminei ».



« UN MACABRO CLOWN » Una tipica espressione di Mina. Fellini l'ha scritturata senza conoscerla, affascinato dalle immagini di lei apparse sui giornali. Secondo il regista, la cantante non è una « mangiatrice di uomini », ma un « macabro clown ».



« VERO PROFESSIONISTA » « Marcello Mastroianni è un professionista serio e intelligente »: questo è il giudizio di Fellini. « Quando un personaggio è affidato alla sua interpretazione, si può essere certi che il risultato sarà eccellente ».



"NERONE SONO IO!" Una recante immagine di Federico Fellini. Arcanotona per il momento *Pidea* di girare il «*Mastorna*», il regista è pronto a realizzare il «*Satyricon*», tratto dal romanzo di Petronio, ambientato nella Roma di Nerone. «Anche questa mia nuova opera», dichiara Fellini nell'intervista, «avrà un fondo autobiografico e toccherà i problemi d'oggi: è impossibile negare le analogie esistenti tra la Roma nevrioniana e la società contemporanea». Tra gli interpreti del film ci sono, oltre a Mina, Danny Kaye, i Beatles, Franchi e Ingrasola.

sempre autobiografico nella misura in cui esprime se stesso, indipendentemente dalla scelta di un tema piuttosto che di un altro.

Lei, Fellini, è andato al cinema negli ultimi tempi? Ha visto i film di questa nuova leva di registi dei quali oggi tanto si parla? Ha valutato il loro modo di testimoniare la realtà e le modificazioni delle quali stavamo appunto discutendo? Come giudica questo voler «contestare» a ogni costo e non si sa poi nemmeno bene che cosa?

«Vado raramente al cinema; quasi sempre al momento di entrare in una sala cinematografica cambio idea, decido di fare qualche altra cosa: una passeggiata in macchina, una chiacchierata con un amico. È perfino probabile che questo mio disinteresse abbia, come dire, ragioni pedagogiche, di difesa, il tentativo di conservare il contatto con qualsiasi tipo di realtà più immediato, più fresco, lontano da ogni operazione sussidiaria di interpretazione che potrebbe frastornarmi, addirittura confondermi.

«Conosco quindi poco i giovani registi di oggi, e anche il mio parere al riguardo è probabile sia approssimativo. Mi sembra che i loro esperimenti, le loro analisi, le loro ricerche siano vitali, autentici. Ho l'impressione che questi giovani vogliano aprire un discorso nuovo, personale, e che il loro rifiuto di tutto quanto li ha preceduti, la loro rinuncia a tutto ciò che molti di noi hanno costruito faticosamente, illusoriamente e spesso in aperta mala fede, siano legittimi, anche se confusi e a volte scioccamente o inevitabilmente brutali. Se poi si cerca di vedere più da vicino questo fenomeno (salute che non può essere che individuale) andrà al di là di certi esperimenti. Gli altri, come sempre accade, si esauriranno non nella ripetizione di se stessi ma di rappresentazioni che già domani possono avere perduto la loro attualità. Nel complesso, però, nella misura in cui i giovani fanno intendere ciò che vogliono, la direzione nella quale intendono procedere, gli ideali, a cui accostarsi, quelli che non sentono più come autentici, suggerendo una diversa e più attuale religione del nostro tempo, essi meritano rispetto e incoraggiamento. Non solo, ma l'aspetto più entusiasmante di questa loro nuova e tutta particolare maturità è che riusciranno ad andare per il pro-

pria strada anche senza questo rispetto e incoraggiamento».

Tenendo conto di queste correnti innovatrici del cinema italiano e della necessità di un aggiornamento, le sembra che oggi non ci sia più spazio per i registi, diciamo, tradizionali? Ritene che essi, in fondo, non abbiano più nulla da dire? Il giudizio, infatti, di tanti giovani autori nei confronti dei loro colleghi più anziani oggi è diventato crudele e radicale.

«Ma che vuol dire vecchio o giovane, riferito a un artista? Vecchio chi non riesce a vincere la propria stanchezza, l'abitudine. Ogni film è un film nuovo. Tutto daccapo, con lo stesso entusiasmo».

Oggi ci colpisce la tendenza «ginecologica» di un certo cinema recente; l'espansione dei problemi del sesso con le deformazioni che esso può implicare. Ci sembra che, dietro la comoda linea del sesso e della violenza, dietro certi costumi paradossali, ci sia molta confusione, molta malafede e anche un po' d'ignoranza. Come mai il cinema si è messo su questa strada?

«Il cinema non è che uno degli aspetti di una realtà presente intorno a noi e della quale dobbiamo prendere atto. Una realtà fatta spesso di confusioni, di equivoci, di singolari miscugli di valori. Certo, però, il sesso e la violenza costituiscono ormai due ingredienti d'obbligo anche nella produzione più impegnata perché il sesso e la violenza sono due realtà di un mondo che si trasforma attraverso sovvertimenti spesso brutali. Si esaspera il sesso per voler dire che bisogna fare un discorso nuovo sul sesso; si rappresentano deformazioni e deviazioni di origine sessuale per testimoniare ciò che un'errata e inincera valutazione del sesso può provocare negli uomini. Almeno, così credo. Si esaspera la violenza, perché la violenza, purtroppo, è dentro di noi e intorno a noi. Ma anche la critica ha le sue responsabilità. A volte, esalta anche a sproposito soltanto per dimostrare di avere capito».

Parliamo di attori. Mi sembra che oggi i miti cinematografici nascano e tramontino molto più in fretta che in passato. Non viene più concesso alle attrici nemmeno il lusso d'invocare sullo schermo, come una volta, è sufficiente tutto ciò per dedurre che il divismo è ormai giunto al tramonto?

«In realtà non è finita l'epoca dei divi soltanto se ne consumano di più. E come per i detective, il divismo non è finito, quindi, semmai si è trasferito, non so, dal cinema alla canzonetta al mondo del calcio. Il che prova che la gente continua ad avere bisogno di miti anche se andrebbero tutti ridimensionati. Bisognerebbe riuscire a far capire alle gente che un attore è soltanto un attore, e un'annunciatrice televisiva è soltanto una ragazza che ci avverte di ciò che vedremo subito dopo. E mi pare che si stiano andando in questa direzione, anche se purtroppo sembra tutto così difficile, perché al progresso si accompagna un'ansia di evasione, di mitizzazione sempre maggiore. Personalmente ho cercato, finora, di essere possibile, di fare a meno dei divi per procurarmi soltanto delle «facce»».

In ogni caso, lei ha spesso fatto delle scelte precise, quasi abituali, come nel caso di Mastroianni, della Mina, ecc. Quali sono allora gli attori italiani che lei stima di più? Vuol fare qualche nome?

«Certo. Però mi lasci fare una premessa: gli attori che hanno incarnato i miei fantasmi, hanno vissuto nelle mie storie, sono tutti bravi. Ma chi si permette di criticarli perché lo li amo e mi appartengono. Adesso,

OGGI ILLUSTRATO • 39

parliamo di quelli che ammiro di più.

«Cominciamo dalle attrici. Per me vanno tutte benissimo. Le belle donne vanno sentite bene, esprimono se stesse realizzando la loro femminilità; quindi sono al centro dell'autentico. Allora è inutile far nomi. Posso aggiungere che le mie preferenze vanno in generale agli attori comici, e per comico intendo il naturale talento di deformare, rendere grottesco, infantile, irrazionale, abnorme, assurdo un atteggiamento, un gesto, scavalcando il realistico, lo psicologico, il provabile. Fra tutti, amo i clown, l'autentica aristocratica razza dei grandi attori comico-tragici. Nomi? E va bene, cito a caso, Alberto Sordi. Meraviglioso clown che deve ancora dare il meglio di se stesso. Si è impigrito, e chi non sarebbe diventato pigro con il successo che ha avuto? Ma se cominciasse a piacer meno, se fosse meno corteggiato dai produttori, se ripubblicasse per un po' di tempo soltanto nella sua antica patria della vita... ah, che bella forza gli tornerrebbe e che mostri grandi, terrificanti nella loro crudeltà, laidezza, potrebbe rappresentarci! Mi piacerebbe moltissimo rifare un film con lui, sempre l'occasione giusta.

«Vittorio Gassman, che prima mi lasciava difficile (non lo capivo) e mi sembrava troppo bello, troppo alto, troppo bravo, adesso mi affascina. Ha cominciato a sedurre da quando si è buttato a capofitto nella mischia del film comico, con un talento lucido, adesso mi affascina. Una forza prepotente controllata da un cervello robotico, e in fondo agli occhi un annicchiamento strano, come una sfida nel gusto assurdo di distruzione del proprio mito. Il suo irraggiungibile, malinconico e crudele sorriso di principe prigioniero condotto in catene in mezzo alla plebaglia urtante, come dice Bernardino Zapponi. Alla fine avevo deciso: era lui il protagonista del *Mastorna*, ed ero finalmente sicuro che la scelta era giusta dopo tutti gli infiniti dubbi e ripensamenti che hanno procurato amarezze a tanti ottimi attori. Ma il *Mastorna* è nuovamente rinviato (che film misterioso) e così l'incontro con Gassman è ancora da stabilire.

«E Marcello Mastroianni? Vorrei non essergli così amico per poter dire di lui senza sospetto tutto il bene che si merita. È serio, è professionista, è intelligente, ma sono soprattutto la docilità, la fiducia con le quali si abbandona al regista, la morbida docilità con la quale si affida al lavoro, che gli permettono di proporre sempre personaggi esatti in ogni loro sfumatura, restando sempre in equilibrio tra se stesso, il personaggio, il film e il pubblico».

«Giulietta, invece, appartiene al genere di attori di cui parlavo prima: il suo temperamento vivacissimo, claustrale, le consente di passare da uno stadio emotivo all'altro, da una rappresentazione di se stessa all'altra, senza soffermarsi in fasti intermedi, quelle fasi delle quali un attore spesso non riesce a fare a meno, anche se risultano inutili, gratuite. Giulietta sa esprimere tristezza e felicità con passaggi netti, fulminei.

«Posso infine parlare di Salvo Randone. È un grandissimo, favoloso commediante, che potrebbe fare personaggi di abissale nequizia, ma il nostro cinema ne serve così, ogni tanto, quando se ne ricorda. E se citassi tutti gli attori napoletani non mi finirei più, tanti sono i miti che metterebbero di essere scoperti e raccontati anche a se stessi. Ma debbo pure fermarmi, perché non avrei mai un elenco completo. Ne scopro ogni giorno di diversi: come Mina, ad esempio, o Mae West. Lasciatemi quindi il tempo di fare ancora tante conoscenze».

Vittorio Scharldi

Figura 10 - "Oggi", 12 settembre 1968.

Vittorio Schiraldi per il rotocalco d'attualità "Oggi" (Fig. 10),³³ nella quale il giornalista chiede al regista le ragioni della scelta del *Satyricon*, ma, non soddisfatto di una prima risposta di Fellini che si concludeva con la frase «Mi va di farlo, insomma», otteneva la consueta dichiarazione di parallelismo fra passato e presente: «Be' se proprio lei insiste, possiamo aggiungere con una puntina di malafede tutta intellettuale che il periodo che stiamo attraversando oggi ha molti aspetti in comune con quello che io voglio esprimere nel mio film».³⁴

Dalle interviste riportate Fellini appare come un abile comunicatore convinto dell'importanza che i giornali scrivano del film, al quale piace però anche giocare con i giornalisti, proponendo consapevolmente false piste interpretative o facendo credere di fare scelte casuali, per poi scoprire, invece, come dietro ci sia sempre un grande lavoro di studio e di preparazione, anche se spesso volutamente immerso in cortine fumogene che le dichiarazioni del regista alimentano. Ecco, allora, che pochi giorni prima d'iniziare le riprese dichiara dalle pagine della storica rivista di teatro "Il Dramma"³⁵ come a volte inventi i motivi della scelta di un soggetto per soddisfare i giornalisti:

Non si sa mai perché si fa un film piuttosto che un altro. Almeno io non lo so. E non mi interessa nemmeno di saperlo. Sollecitato da amici giornalisti posso inventare dei motivi, delle ragioni, chiacchierando in malafede di urgenze, coincidenze, analogie, sdegni, nostalgie e memorie. Sono tutte storie, una girandola di paraventi e di etichette che, in parte inconsapevolmente, hanno la funzione di proteggere la crescita imprevedibile e reale di ciò che voglio fare.

Certo, un pretesto per partire è necessario, come è necessario andare alla stazione o all'aeroporto per iniziare un viaggio, ma che cosa sarà il viaggio, il suo senso segreto, il suo ritmo vitale se ne potrà parlare solo alla fine. Perché il *Satyricon*? Lo so meno di voi.³⁶

Fellini nell'avvertire di non prendere sul serio le sue dichiarazioni ai giornali, in fondo mette in dubbio anche quella che sta facendo allo stes-

³³ SCHIRALDI 1968.

³⁴ F. Fellini in SCHIRALDI 1968, p. 38.

³⁵ FELLINI 1968.

³⁶ *Ivi*, p. 11.



Figura 11 – “ABC”, 2 maggio 1969.

so Baldini sul fatto che non sa perché fa un film piuttosto che un altro, continuando così il suo gioco con i giornalisti, probabilmente consapevole della “manipolazione” che questi faranno poi delle sue dichiarazioni per adattarle all’idea che si sono fatti di quello che dovrà essere il film e che più si avvicina agli interessi e alle idee dei propri lettori.

Con questo articolo si chiude la fase della campagna di stampa prima dell’inizio delle riprese del film a Cinecittà. Durante le riprese i servizi sul set sono numerosi e si concentrano, soprattutto, in due momenti precisi: tra gennaio e febbraio 1969 e tra maggio e giugno dello stesso anno, quando si è terminato di girare e inizia la fase del montaggio e dell’edizione finale. Come si è visto, nella seconda fase (durante le riprese: gennaio-febbraio), nei già citati servizi pubblicati da “Epoca” (gennaio) e in particolare da “L’Espresso” (febbraio), con il sottotitolo *L’erotismo dell’Italia 1970 e quello della Roma imperiale*, si punta anche, grazie alle numerose immagini che accompagnano gli articoli, da una parte sulla spettacolarità del film sottolineandone il costo («Il “Satyricon” costerà due miliardi»³⁷) e dall’altra parte sulle analogie fra la società antica e quella contemporanea, colte in un momento di transizione epocale. Fellini tende a prendere progressivamente le distanze da un parallelismo troppo stretto fra passato e presente, rivendicando un atteggiamento distaccato o più vicino a una dimensione onirica, ma lascia fare i suoi intervistatori o commentatori, probabilmente intuendo che la chiave di lettura dell’analogia fra i due mondi unita a una rappresentazione disinibita dei costumi sociali può essere molto utile al successo di pubblico del film.

La terza fase della campagna di stampa (durante il montaggio e l’edizione della pellicola) conferma il grande interesse verso il film da parte dei giornali e si possono prendere come esempi gli articoli pubblicati rispettivamente da un settimanale popolare di cronaca, costume e attualità politica come “ABC” e da un mensile di moda sofisticato come “Vogue”.

Il 2 maggio 1969 il sempre polemico e battagliero “ABC” presenta un inserto speciale dedicato a *Satyricon*, illustrato con molte foto di scena del film (Fig. 11), che si apre con un lungo articolo del noto critico

³⁷ Livi 1969, p. 36.

MONDANITA'

«I bagni, il vino e Venere rovinano la salute, ma ciò che rende bella la vita sono i bagni, il vino e Venere».



«Squazzavamo fra tali ghiottonerie, quando Trimalcione, portato a suon di musica e posto fra molli cuscini, provocò una risata in noi, che non ce l'aspettavamo. Intorno al collo affagottato di panni recava un tovagliolo orlato di porpora con frange pendenti da tutti i lati. Mostrava anche al miglio della mano sinistra un anellino d'oro, e alla radice dell'orecchio un altro più piccolo, che mi sembrò tutto d'oro, ma seminato come di stelle d'acciaio. Poi, quando si fu stuzzicato i denti con una penna d'argento, "Amici", disse, "veramente non mi faceva comodo ancora di venir nel triclinio; ma per non mettervi in imbarazzo con la mia assenza, ho rinunciato a ogni piacere"».



IL CENONE DI TRIMALCIONE



«Ai nostri elogi tenne dietro una portata non così grande come ce l'aspettavamo, ma la cui novità richiamò gli sguardi di tutti. Un vassoio rotondo recava in giro i dodici segni dello Zodiaco, su ciascuno dei quali lo scaccol aveva disposto una vivanda conveniente al soggetto: sull'Ariete ceci arrotti, sul Toro un tocco di bue, sui Gemelli rognoni e un par di testicoli, sul Cancro una corona, sul Leone fichi d'Africa, sulla Vergine una vulva di troia sterile, sulla Libbra una stadera con un pasticcio da una parte e una schiacciata dall'altra, sullo Scorpione un pesciolino di mare, sul Sagittario un gallo selvatico, sul Capricorno una aragosta, sull'Acquario un'oca, sui Pesci un par-di triglie. Nel centro, poi, una zolla di terra con tutte l'erbe recava un fave di miele».

38 - ABC

Figura 12 – “ABC”, 2 maggio 1969.

SPETTACOLO IL TEATRO DI VERNACCHIO

«**P**erché punire me che ho cantato d'amore — si chiede Ovidio nei "Tristia" —, quando non si puniscono i mimi che non rappresentano se non scene di lussuria, al cospetto di matrone, ragazze e fanciulli?». Quello che al tempo di Ovidio era un'eccezione, ora è diventata una regola. E non soltanto nel campo dell'oscenità. A teatro c'è la tendenza di restituire integro ogni aspetto della realtà, compresa la morte. Talché anche i supplizi e le condanne a morte sono diventati un gioco scenico. Fa, quindi, piacere, assistendo allo spettacolo messo in scena dal popolare Vernacchio, che i fatti di sangue siano ridotti al minimo indispensabile. Con la sola amputazione della mano di un prigioniero, condannato appunto a tale pena dalle leggi dello Stato. Per il resto assistiamo all'eseguire di scenette lascive interpretate con molta convinzione dall'attore e dai suoi compagni di scena. Tra costoro vale la pena di ricordare il giovane Gitone (nel ruolo di Ganimede) che turba i sensi di Vernacchio al punto da fare intervenire come una furia la di lui moglie. Alla fine assistiamo alla riconciliazione tra i due coniugi col tradizionale bacio del capezzolo.

Notato tra il pubblico un folto stuolo di matrone che, alla fine dello spettacolo, sono state viste allontanarsi assieme agli attori. Gli attori di Vernacchio non hanno ancora adottato la cintura di castità, con la quale i componenti di altre compagnie usano difendersi dall'assalto delle spettatrici, che altrimenti si snervirebbero al punto di dover sospendere le repliche.



Lo spettacolo di Vernacchio.



L'unica scena di sangue dello spettacolo.



L'amore di Vernacchio per il giovane Gitone (nel ruolo di Ganimede)...



... e la riappacificazione dell'attore con la moglie: il tradizionale bacio alla mammella.

ABC - 43

Figura 13 – "ABC", 2 maggio 1969.

<p>LETTERE E ARTI</p>	<p>La tratta dei giovinetti</p>	<p>SOTTOVOCE</p>
		<p>Quale sarà la destinazione di questi bambini?</p>
<p>Ragioni di una decadenza</p> <p>L'avidità del denaro ha prodotto un tal cambiamento. Nei tempi antichi, quando la virtù, ancora muda, piaceva, le arti liberali fiorivano; e si faceva a gara perché non restasse nascosto a lungo qualcosa che giovasse per sempre. Allora Democrito stilò i succhi d'erbe o, perché non si ignorasse la virtù delle piante e delle pietre, consumò la vita a fare esperienze. Esso pure invecchiò sulla vetta d'un alto monte, per sorprendere i moti degli astri e del firmamento, e Crisippo, per riuscire a nuove scoperte, tre volte si purificò coll'elieboro. Ma, per venire agli scultori, Lisippo, tutto inteso a finire i contorni di una statua, morì in miseria; e Mirone, che aveva quasi trasfuso nel bronzo l'anima degli uomini e delle bestie, non ebbe nessuno che accettasse la sua eredità. Invece a noi, marci dalla crapule e dalle squallidume, non riesce neanche di imparare le arti già note; ma, disprezzando gli antichi, apriamo scuola di vizio, a un tempo corruttori e corrotti.</p> <p>46 - ABC</p>	<p>Forse un alcova, come quella di Encolpio e Gitone?</p>	

Figura 14 – "ABC", 2 maggio 1969.

GENTE IN VETRINA



Vernacchio (Attore Fanfulla): attore di teatro, laido e pederasta.



Pompeo Trimalcione (Attore Mario Romagnoli, detto « il Moro »): proprietario di un noto ristorante romano; sovrano Augustale, Cimmano tesoriere; villano arricchito a milioni di sesterti.



Trifena (Attore Capucine): aristocratica, corrotta. Trifena interviene alla cena di Trimalcione in compagnia di Quastilla, amica fin troppo intima. Trifena s'invaghisce di Encolpio e decide, al termine del banchetto, di condurre tanto lui che Ascilto sulla nave di suo marito Lica, dissoluto messo dell'imperatore in viaggio lungo le sponde del Mediterraneo in cerca di mostri, di scherzi di natura per la delizia di Cesare.



Encolpio (Attore Martin Potter): protagonista del « Satyricon » che viene da lui raccontato in prima persona.



Ascilto (Attore Hiram Keller): compagno di viaggio di Encolpio.



Gitone (Attore Max Born): l'efebico che divide le sue grazie tra Encolpio e Ascilto.

La schiava orientale (Attrice Hylette Adolphe): si dilungherà in pratiche amorose con Ascilto ed Encolpio, sino a farli cadere esausti di sonno.



Figura 15 – “ABC”, 2 maggio 1969.



Figura 16 – “ABC”, 2 maggio 1969.

cinematografico Callisto Cosulich, nel quale si afferma che a spaventare il regista non è l'uscita del *Satyricon* concorrente di Polidoro, ma i «due-mila anni di etica sessuofobica impartitaci dal cristianesimo e i settanta di iconografia cinematografica sulla romanità».³⁸ In pratica, Fellini dichiara a Cosulich, mentre sta ancora terminando il lavoro sul set del film, la difficoltà di descrivere un mondo non amorale, ma di moralità radicalmente diversa dalla nostra: sotto tutti gli aspetti, a cominciare da quello sessuale.

È importante ricordare che "ABC" è un giornale fondato nel 1960 da Gaetano Baldacci dopo che aveva lasciato la direzione del quotidiano "Il Giorno". Si tratta di un settimanale di grande formato, molto anticonformista e controcorrente, con un'impostazione anche grafica vicina a quella della stampa popolare inglese, che negli anni ha tra i suoi collaboratori intellettuali illustri: da Carlo Levi a Italo Calvino, da Vasco Pratolini a Luciano Bianciardi, titolare di una rubrica di critica televisiva. Il settimanale è noto per le sue battaglie per l'introduzione di una legge sul divorzio.

Cosulich, che è anche redattore politico del settimanale oltre che critico cinematografico, a conferma dello spirito libertario del periodico non perde l'occasione per fare riferimenti polemici alla situazione politica contemporanea:

Insomma: i cristiani erano soltanto un piccolo neo della grande società, da eliminare – come si direbbe ora – con una semplice operazione di polizia. Né più né meno di quello che la stampa benpensante vorrebbe si facesse oggi nei confronti del banditismo sardo o delle frange estremiste degli studenti contestatari. [...] Quindi la descrizione di un mondo non amorale, ma di moralità radicalmente diversa dalla nostra: sotto tutti gli aspetti, a cominciare da quella sessuale. Perché non è nemmeno vero che l'etica sessuofobica sia un'invenzione cristiana: nella stessa Roma del primo secolo, quando l'influenza del cristianesimo era inesistente, non erano ancora spenti i richiami di una tradizione più rigida, retaggio dell'epoca repubblicana. Leggere a tale proposito quello che ha scritto Luigi De Marchi in *Sesso e civiltà*.³⁹

³⁸ COSULICH 1969, p. 35.

³⁹ *Ivi*, p. 36.

Come si vede, non mancano nell'intervento di Cosulich i tentativi di maggiori approfondimenti sulla questione dei rapporti fra mondo antico e contemporaneo, cercando di mettere in evidenza anche le differenze. Ma l'originalità dell'insero di "ABC" è nel fatto di presentarsi come se fosse un vero e proprio rotocalco⁴⁰ dell'epoca romana, che narra i fatti di cronaca del tempo:

Giunti a questo punto, non possiamo per ovvie ragioni raccontarvi il film che non è ancora finito e che, in un certo senso, è irraccontabile. Formuliamo quindi anche noi un'ipotesi: che nella breccia nel tempo Fellini abbia trovato alcune pagine di un rotocalco dell'epoca, i frammenti di un *Satyricon* scritto e illustrato da un tale Federicus Arimenensis, sulla base di certi ritrovati tecnici cinesi (Gutenberg non avendo ancora elargito alla civiltà occidentale l'invenzione della stampa). È un modo di dare il 'senso' del suo ultimo film⁴¹.

Seguendo la formula del rotocalco si fa ampio uso delle fotografie commentate da lunghe didascalie (Figg. 12-16). Non mancano anche fotografie di scene con donne a seno nudo, che rientravano nell'immagine scandalistica non solo del film, ma anche di "ABC". Il rotocalco è diviso in vere e proprie rubriche: *Mondanità*, che descrive ampiamente, attraverso una serie di fotografie lungamente didascalizzate il cenone di Trimalcione (Fig. 12); *Spettacolo*, con il teatro di Vernacchio (Fig. 13); *Notizie dall'Urbe*, con il crollo nella Suburra; *Notizie dall'Italia*, che presenta un titolo di grande richiamo: «Sensazionale da Crotona: una famiglia patrizia fotografata nell'atto del suicidio». Nelle poche righe che seguono il titolo per accompagnare le immagini si commenta: «A ogni modo si fa notare che il numero annuo dei suicidi è aumentato col migliorare delle condizioni di vita e l'acquisizione di un più ampio margine di libertà»⁴². Facile è cogliere il taglio ironico della frase, che riprende commenti abbastanza diffusi all'epoca sui cambiamenti sociali in atto nell'Italia degli anni Sessanta. Il rotocalco prosegue con la rubrica *Lettere e arti*, nella quale si spiegano le ragioni di una decadenza delle

⁴⁰ L'insero (COSULICH [a cura di] 1969) si presenta in un sedicesimo con tanto di copertina e fotografia dell'attrice in costume di scena nell'ultima pagina.

⁴¹ *Ivi*, p. 37

⁴² *Ivi*, p. 45.

VELATO DI CENERE, POPOLATO DI MOSTRI

IL SATYRICON

SARÀ IL DOCUMENTARIO DI UN SOGNO

DI ALBERTO MORAVIA

Eccoci nello studio cinematografico nel quale Federico Fellini sta girando il film «Satyricon» da Petronio. Alto, vasto, nudo e leggero come un hangar per aeroplani, lo studio appare in penombra e vuoto. Soltanto in un angolo, come se una scopa gigantesca ce l'avesse raccolto, sta il mucchio oscuro del carrello con la macchina da presa, e di coloro che partecipano alle riprese oppure vi assistono: operatori, meccanici, attori, giornalisti, spettatori occasionali. Poi, tutto ad un tratto, risplende una luce violetta, fredda e intensa. Lo studio circonda immediatamente questa luce di un'ombra fitta, ne fa una grotta di luce. In questa grotta, di contro la fitta parete di cartapesta di una casa, presso una porta a due battenti decorata di motivi pompeiani, sta ritta, le spalle contro il muro, una vecchia.

Ci sono due specie di vecchiaia: quella dai sensi spenti, vecchia, per così dire, di fuori e di dentro; e quella dai sensi accesi, decrepita di fuori, scatenata di dentro. La vecchia che sta ritta presso la porta del bordello (poiché questa è la situazione: Encolpio e Gitone, fuggendo, vengono attirati da una vecchia ruffiana dentro un lupanare), appartiene alla seconda categoria. Sotto una parrucca scarmigliata ma al tempo stesso infronzolata, il suo volto grifagno e adunco di parca annosa appare tutto impiasticciato, con evidente scopo di seduzione, di una bianca malamente spalmata. In questa bianchezza pagliaccesca spicca il rosso osceno di una larga bocca sformata di denti. Gli occhi sono due cavità buie, in fondo alle quali però brillano, equivoche, le pupille febbrili. La vecchia è vestita di stracci sporchi, shrindellati, di forma e di colori indefinibili; tuttavia si riconoscono le pieghe, i panneggiamenti di un vestito di foggia classica, peplo o tunica o quello che sia. La vecchia guarda davanti a sé, pare aspettare. Poi, dall'oscurità che avvolge il carrello e la macchina da presa, giunge una voce dolce, suadente, carezzevole, protettiva, paterna e gentile che dice: «Così va bene. Guarda me e quando ti faccio il segnale, strizza l'occhio e tira fuori la lingua. Intesi? Azione».

Il carrello nello stesso momento avanza rapidamente verso la vecchia e poi si ferma a pochissima distanza, evidentemente per un primo piano. Allora la faccia della vecchia si illumina, pur dentro quella grotta di luce accecante, di una luce, diciamo così, psicologica, maliziosa e provocante. Uno degli occhi si chiude in un ammiccamento grossolano e cadaverico; quindi, tra le labbra strette a guisa di cul di gallina, si affaccia la lingua, di un rosso ancora più cupo e più congestionato di quello delle labbra. La lingua si sporge prima con la punta poi avanza

un po' di più scoprendo la propria massiccia consistenza. Infine la punta si rivolge in su e la vecchia si lecca il labbro superiore annerito da un mustacchio senile, in gesto di lusinga promettente e losca.

Tutto questo dura a lungo, molto a lungo, fino a che la voce dolce e paterna non dice «stop, molto bene». Allora, d'improvviso, come se la figura decrepita e oscena della ruffiana fosse stata davvero evocata dalle tenebre di un mondo defunto, la luce si spegne, la vecchia scompare e siamo di nuovo nel grande studio vuoto e in ombra.

Soltanto adesso, vicino al carrello riconosco Federico Fellini, l'uomo dalla voce dolce e paterna. È alto, grande e massiccio con il collo forte e la testa tondeggiante. Indossa pantaloni scuri, di un grigio che tira al nero, pullover grigio scuro, camicia bianca. *continua a pag. 102*

A destra. Volti deformi, verdastri o color rame o bronzo, ma come in disfacimento; facce patibolari incoronate di fiori, efebi ambigui di pelle bianchissima, che vengono trasformati in statue di rame: qualcuno sta passando tutto il loro corpo con una spugna imbevuta di colore. Passare per i corridoi del padiglione trucco e costumi del Satyricon, dove regnano Piero Tosi e Danilo Donati, è come fare un viaggio dantesco, in cui tutti i gironi dell'Inferno siano abitati da dannati dell'epoca del Basso Impero. Ciononostante, non è difficile prevedere che queste comparse che affollano i camerini, questi omaccioni corpulenti presi dalle borgate romane e trasferiti in una Roma di tanti secoli prima, che ora aspettano il loro turno accovacciati sotto multipli veli di tarlatana, di garza colorata, questi volti di donna pallidissimi sotto le sopracciglia verdi, segneranno una nuova tappa anche nel gusto, nella moda. È difficile dire come un trucco inventato per dare il senso della decadenza e della rovina possa influenzare quello che sarà invece destinato a rendere le donne più belle, ma sarà certamente così. E soprattutto si vedranno pettinature ispirate al Satyricon, e gioielli e acconciature non troppo dissimili da questi, fatti con rame saldato, pezzi di verderame e di allume, sì, proprio quello che si usa quando ci si ferisce radendosi la mattina. Sono stati tutti creati dopo un attento e vasto studio sull'iconografia del tempo. Nella pagina accanto, molti esempi di trucchi, acconciature, gioielli, costumi delle comparse. Nella prima colonna, seconda fila, Fellini dirige la scena dell'orgia di Trimalcione. Nella fotografia subito sotto, Magali Noel ritratta accanto al «Moro», il padrone del noto ristorante romano omonimo, che Fellini ha convinto a figurare nel film nel personaggio di Trimalcione.



Figura 17 – “Vogue Italia”, giugno 1969.



IL SATYRICON

Vista di dietro, la sua testa è curiosamente schiacciata e insieme aggressiva; quando si volta e mostra gli occhi neri, un po' a fior di pelle, grandi e di espressione sospettosa sotto una fronte spessa e ostinata, si pensa ad un toro, anzi, forse per suggestione del film che sta girando, al Minotauro. Ha un volto dai tratti carnosì, densi, improntato ad un' indefinibile aria inquieta, ombrosa, ipocondriaca. È un volto di carne nel quale c'è al tempo stesso sensualità e disgusto della sensualità. Ci viene fatto a questo punto, abbastanza ovviamente, di cercare un nesso tra l'espressione del volto di Fellini e quella figura di parca inverreconda che, or ora, la macchina da presa ha inquadrato. Il nesso non è difficile da trovarsi. Quel disgusto ipocondriaco che si legge sul volto di Fellini, è proprio ad esso che dobbiamo l'invenzione della vecchia oscena che si lecca il labbro, provocante e tentatrice. Ma la vecchia, poi, chi è, in realtà, per Fellini? La vecchia è l'antichità quale Fellini la vede e la sente; l'antichità classica, romana, pagana, l'antichità non soltanto del Satyricon libro della decadenza ma anche, probabilmente, di Tito Livio, di Virgilio, di Cesare.

Il rapporto tra Fellini e la vecchia, ossia il mondo antico, è dunque un rapporto di giudizio, assai diverso da quello, per esempio, che con quello stesso mondo antico, avevano gli umanisti del Rinascimento. Ma lasciamo parlare Fellini. Egli ci invita a sedere in fondo allo studio, su due poltroncine di vimini. Ed ecco il nostro dialogo:

MORAVIA: Parliamo del Satyricon. È un romanzo misterioso. Secondo te il mistero viene dal fatto che del Satyricon, romanzo fiume della antichità, non ci restano, oltre al grande affresco del banchetto di Trimalcione, che pochi frammenti di ineguale lunghezza e di senso spesso oscuro? o da qualche altro motivo?

FELLINI: Il Satyricon è misterioso prima di tutto perché è frammentario. Ma il suo frammentarismo, in certo senso, è emblematico.

M: Di che cosa?

F: Del generale frammentarismo del mondo antico quale appare a noi oggi. Questo è il vero mistero del libro e del mondo che è rappresentato nel libro. Come di un paesaggio sconosciuto, avvolto in una fitta nebbia che si squarci ora qui e ora lì e sempre per poco tempo.

M: Agli umanisti del Rinascimento il mondo antico non sembrava misterioso, al contrario.

F: Gli umanisti del Rinascimento si sono serviti dell'antichità per giustificarsi, esprimersi. Proiettavano sull'antichità una loro idea preconstituita dell'antichità. Io invece non proietto niente. Non ho idee preconstituite. Mi metto davanti all'antichità come davanti ad un oggetto qualsiasi. E la trovo misteriosa, misteriosissima. È un mondo perduto, scomparso, defunto, di cui in realtà non sappiamo quasi niente. Col quale non abbiamo alcun vero rapporto. Specie noi altri italiani che ci siamo sempre vantati di discenderne direttamente. Un mondo totalmente estraneo, insomma.

M: Che cos'è che ti dà questo senso di estraneità?

F: La mia ignoranza, soprattutto. Bada bene, non sono più ignorante di tanti altri. Ma tutto quello che so dell'antichità sento che debbo rifiutarlo in blocco, tanto non serve a niente. E allora rimane questa specie di immenso tableau-vivant di cui ci sfugge

continua a pag. 112

Piero Tosi è il responsabile delle parrucche e dei trucchi di questo incredibile mondo; Danilo Donati, dei costumi. Mette strati e strati di garze colorate per attuire l'oro delle tuniche, usa tessuti antichi o inventati appositamente, velluti di seta, o il modesto cencio di nonna e la tarlana, ma tinti nei colori del sogno — tutto viola e grigio per la scena della suburra — o in colori accesi, ma che sono quelli della frutta troppo matura, quasi marcia, nella scena del banchetto di Trimalcione, che sarà la più colorata del film. Per la cena, è stato preparato un enorme tacchino fatto con venti chili di trippa. Il grande mosaico del ritratto di Trimalcione, che doveva essere pronto in un giorno e mezzo, è stato eseguito usando come tessere chili e chili di caramelle Charms.

«Prendi la signora e copri di velo», «Questo trucco deve colare di più, queste facce devono sciogliersi», «Ancora fiori su questo prete», sono gli ordini che si incrociano nel reparto trucco e costumi. I risultati, li vedete in queste pagine. «Devono sembrare animali dissepoliti», dice Fellini. Eccoli, qui sopra, mentre traduce in film il suo sogno.



Figura 18 – “Vogue Italia”, giugno 1969.

arti con una decadenza dei costumi (Fig. 14): «Invece a noi, marci dalle crapule e dalle sguadrine, non riesce neanche di imparare le arti già note; ma, disprezzando gli antichi, apriamo scuola di vizio, a un tempo corruttori e corrotti»⁴³. La rubrica *Sottovoce* presenta la tratta dei giovinetti (Fig. 14) e il rotocalco si chiude con la rubrica *Gente in vetrina*, dove compaiono le fotografie dei personaggi principali del film (Fig. 15). Il passaggio dal passato al presente è continuo in tutte le rubriche, giocando sull'ironia e sulla satira.

È evidente che nell'Italia del 1969, quando si sta vivendo un momento di grandi cambiamenti sociali e culturali sull'onda delle rivolte giovanili del 1968, per un settimanale politico popolare e anticonformista come "ABC" un film ispirato al *Satyricon* è un evento che va oltre il cinema ed è l'occasione da non perdere per discutere ancora una volta sulla libertà sessuale, la censura e i costumi sociali.⁴⁴ Nello stesso tempo gli spettatori sono così portati a caricare il film di attese che vanno oltre lo stretto interesse cinematografico.

Se con "ABC" si arriva a un pubblico politicamente impegnato su posizioni radicali libertarie e di sinistra, ma con il gusto della dissacrazione e dell'ironia, con "Vogue" si guarda a un pubblico più sofisticato, che apprezza l'intervento d'intellettuali e scrittori come Alberto Moravia, che nel giugno 1969 intervista Fellini sul *Satyricon*⁴⁵, ma i toni sono ben diversi e si punta in questo caso a prefigurare al pubblico una lettura del film non tanto politica o sociale quanto onirica e psicanalitica, come dichiara Fellini a Moravia: «Per dare quindi al film un senso di estraneità, ho adottato un linguaggio onirico, una cifra figurativa che abbia l'allusività e l'ineffabilità di un sogno».⁴⁶

⁴³ *Ivi*, p. 46.

⁴⁴ La prima proiezione del film negli Stati Uniti è organizzata a New York nel mese di dicembre presso il Madison Square Garden alla fine di un concerto rock e per Fellini fu un momento indimenticabile che avvicinava il suo film alla contemporaneità: «Era uno spettacolo stupendo quell'armata di hippies [...]. Imprevedibilmente, misteriosamente, in quell'ambiente fra i più improbabili, *Satyricon* sembrava aver trovato una sua naturale collocazione. Non pareva neanche più mio nell'improvvisa rivelazione di un'intesa così segreta, di legami tanto sottili e mai interrotti, fra l'antica Roma della memoria e quel pubblico fantastico dell'avvenire»; cfr. GRAZZINI 2004², pp. 137-138.

⁴⁵ MORAVIA 1969a.

⁴⁶ F. Fellini in MORAVIA 1969a, p. 112.

Moravia avanza delle perplessità sulla dichiarata estraneità al mondo antico ricercata da Fellini per affermare che ha, comunque, trasferito nel sogno del mondo antico le sue inquietudini la sua fantasia di uomo moderno. «Ma con la consapevolezza culturale che ti viene dalla conoscenza delle psicologie del profondo».⁴⁷

Immagini e didascalie dell'articolo (Figg. 17, 18) sono coerentemente in linea con gli interessi della rivista e si soffermano sul trucco, le pettinature, i gioielli e i costumi utilizzati nel film⁴⁸. I lettori di *Vogue* potranno perciò aspettarsi un film che sia un sogno di Fellini ricco d'inventiva e di colori, come dichiara lo stesso regista in chiusura dell'articolo: «In senso figurativo, cercherò di operare una contaminazione del pompeiano con lo psichedelico, dell'arte bizantina con quella pop, di Mondrian e di Klee con l'arte barbarica».⁴⁹

In qualche modo rientra ancora la contemporaneità anche se questa volta nella dimensione artistica e non più in quella dei costumi sessuali, ma probabilmente ai lettori di "Vogue" interessa più questa dimensione dell'altra.

A questo punto la campagna di stampa si chiude e rimane solo l'attesa della prima visione al festival di Venezia a settembre, anche se bisogna ancora ricordare l'uscita in contemporanea del bel volume curato da Dario Zanelli⁵⁰ con la sceneggiatura⁵¹ e molti altri materiali riguardanti il film dalla sua prima ideazione alla realizzazione finale.

Una campagna, come si è visto, molto articolata con precise scansioni temporali – prima, durante e al termine delle riprese – che vede Fellini sempre protagonista in prima persona: perciò non si può non immaginare che

⁴⁷ A. Moravia, *ivi*, p. 115, Moravia ribadirà le medesime perplessità in un articolo pubblicato su "L'Espresso", dopo aver visto il film in un'anteprima mondiale riservata, pochi giorni prima della proiezione al festival di Venezia (MORAVIA 1969b).

⁴⁸ Per i rapporti tra l'immaginario dell'antico felliniano e i trend della moda contemporanea presentati su riviste patinate come "Vogue" e "Harper's Bazaar", si veda il contributo di Elisabetta Galletti in questo stesso volume.

⁴⁹ F. Fellini in MORAVIA 1969a, p. 115.

⁵⁰ ZANELLI (a cura di) 1969.

⁵¹ Com'è noto, la sceneggiatura *ivi* pubblicata si discosta tuttavia non poco dall'esito finale del montaggio del film. La prima "sceneggiatura audiovisiva" di *Fellini-Satyricon* realmente aderente al montato, desunta da Giuseppe Bartesaghi, si può leggere in questo stesso volume.

in buona parte sia egli stesso a governarla in una precisa strategia comunicativa, facendo sempre attenzione a tenere i toni giusti in relazione all'impostazione del periodico in questione, e come questo, in quel gioco d'interazioni reciproche di cui si diceva all'inizio fra cinema e stampa, a sua volta adeguò le notizie sul film in funzione del proprio pubblico ideale di lettori. In molti spettatori probabilmente l'attesa è per vedere un nuovo film scandalo di Fellini, com'era stato *La dolce vita*, soprattutto dopo la censura che aveva colpito l'altro *Satyricon* di Polidoro togliendolo dalle sale, ma è innegabile in questo caso il ruolo avuto dalla stampa prima dell'uscita del film per determinare un buon incasso della pellicola felliniana e fare del *Satyricon* di Fellini un film, almeno prima della sua uscita, anticonformista, in perfetta sintonia con i tempi in cui è uscito e che punta ad attirare il pubblico dei giovani, anche per la dimensione onirico-psichedelica.

3. *Ultimo atto: l'accoglienza critica*

A Venezia il giorno della prima è tale l'attesa che fin dalle otto di mattina ci sono persone in fila per acquistare i biglietti, la sala è già tutta esaurita, la conferenza stampa è affollatissima, ma le reazioni al termine della proiezione sono, come osserva Kezich, di «turbata perplessità [...] molto rispetto, scarsi applausi e una palese necessità di pensarci su».⁵² Anche le critiche sui quotidiani denunciano un certo imbarazzo e spesso uno scarso entusiasmo verso il film, pur nell'omaggio alle capacità registiche di Fellini, alla sua mirabile costruzione figurativa e immaginaria per denunciare la decadenza di un mondo antico che per alcuni critici rimanda a quello contemporaneo, ma davanti al quale l'autore denuncia la propria impotenza e impossibilità a decifrarlo. Spesso si cerca di leggere il *Fellini-Satyricon* all'interno di tutta l'opera cinematografica di Fellini come fa, ad esempio, Lino Micciché su sull'«Avanti!» quando scrive:

Probabilmente l'osservazione fondamentale da fare su *Satyricon* vale per tutta la filmografia felliniana anche se non per questo cessa di essere – *Satyricon* incluso – filmografia di un grande regista. Sembra mancare a Fellini il conforto di una razionale consapevolezza delle cose tale alme-

⁵² KEZICH 2002, p. 278.

no da riequilibrare, riordinare e controllare l'immaginario erompere della sua fantasia visionaria. In questo modo egli continua a proiettare nel film (non è un gioco di parole) un onirismo puramente soggettivo, senza mai giungere a oggettivarlo con una sufficiente consapevolezza critica.⁵³

L'osservazione di Micciché, pur con accentuazioni diverse, è comune a molti critici.⁵⁴ Anche analisi più approfondite e dettagliate sul film, come quella di Peter Bondanella,⁵⁵ insistono sempre su alcuni elementi comuni: una narrazione simile a quella onirica del sogno, perciò basata sulla visionarietà immaginifica, con sapiente uso dei colori e sulla frammentarietà, ma che contemporaneamente è tanto oggettiva (uso di carrellate ad esplorare lo spazio scenico e scarso uso di soggettive) da mantenere nello spettatore un certo distacco critico (l'uso della musica con suoni metallici, il voluto asincronismo del doppiaggio), la libertà narrativa rispetto al testo originario, le possibili analogie fra il mondo corrotto e decadente descritto da Petronio e la società contemporanea dove in entrambi i casi dopo la decadenza si aspetta una rinascita.

Ma qui si aprirebbe un nuovo capitolo sulla fortuna critica di *Fellini-Satyricon* che esula dagli scopi di questo lavoro. Rimane il fatto che il film, pur riconosciuto come momento importante di svolta nell'opera di Fellini, sempre più orientata verso una dimensione onirica del racconto e della rappresentazione pessimistica di un mondo decadente e in crisi di valori morali, è tra quelli affrontati con più imbarazzi dalla critica per la sua complessità e per i rapporti da studiare con il testo di Petronio, ma che – proprio per tali motivi – merita studi più approfonditi di quelli fino ad oggi dedicatigli, nonché una rilettura all'interno dell'opera complessiva di Fellini.

⁵³ MICCICHÉ 1969.

⁵⁴ Si vedano, ad esempio, sul versante delle critiche più favorevoli, GRAZZINI 1969; e sull'altro versante, più negativo, CASIRAGHI 1969.

⁵⁵ BONDANELLA 1994, pp. 256-269.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AGASSO D. 1969, *Italia Domanda. Il 1969 ci darà il divorzio?*, in "Epoca", 5 gennaio 1969, p. 5.
- BALDINI G. 1968, *Fellini minerale*, in "Il Dramma", 2 novembre 1968, pp. 13-17.
- BERTELLI G. 2009, *Divi e paparazzi. La Dolce vita di Fellini*, Recco-Genova, Le Mani.
- BETTI L. 1970, *Federico a.C. Disegni per il Satyricon di Federico Fellini*, con una Prefazione di O. Del Buono, Milano, Milano Libri Edizioni.
- BONDANELLA P. 1994, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi (ed. or.: *The cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, 1992).
- CANCOGNI M. 1968, *Buon viaggio Eumolpo*, in "La fiera letteraria", anno XLIII, 29 agosto 1968, pp. 16-17, 31.
- CANOVA G. (a cura di) 2002, *Storia del cinema italiano (1965-1969)*, Roma-Venezia, Scuola Nazionale di Cinema - Marsilio Edizioni di Bianco & Nero.
- CASANOVA A. 2005, *Scritti e immaginati. I film mai realizzati di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi.
- CASIRAGHI U. 1969, [Recensione a Fellini-Satyricon], in "L'Unità", 5 settembre 1969, p. 11
- CEDERNA C. 1968, *Mio caro Nerone*, in "L'Espresso", 1 settembre 1968, pp. 3-17.
- COSULICH C. 1969, *Nel nome di Priapo*, in COSULICH (a cura di) 1969, pp. 35-37.
- COSULICH C. (a cura di) 1969, *Satyricon*, in "ABC", 2 maggio 1969, pp. 33-48.
- CRAINZ G. 2005², *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli (prima ed.: 1996).
- DE BERTI R. 2007, *Da Il viaggio di G. Mastorna al Fellini-Satyricon e L'accoglienza critica*, in R. DE BERTI, E. GAGETTI, «Fare un po' come fa, appunto, l'archeologo». *L'antichità ambigua di Fellini-Satyricon*, in DE BERTI (a cura di) 2007, pp. 103-146, in part. pp. 103-110.
- DE BERTI R. (a cura di) 2007, *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, Mc Graw-Hill.
- Erotismo* 1969, [Redazionale], *L'erotismo dell'Italia del 1970 e quello della Roma imperiale. Ma com'era il peccato pagano?*, in "L'Espresso", 23 febbraio 1969, pp. 3-15.
- FELLINI F. 1968, *L'altra notte al Colosseo*, in "Il Dramma", anno 44, 2, novembre 1968, pp. 11-12.
- FOFI G., VOLPI G. (a cura di) 2009, *Federico Fellini. L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Roma, Donzelli.
- G.C. 1968, *Il vitellone Fellini ha paura*, in "La Domenica del Corriere", 15 ottobre 1968, p. 92.
- GIACOVELLI E. 2002, *Tutti i film di Federico Fellini*, Torino, Lindau.
- GRAZZINI G. 1969, *Il "Satyricon" di Fellini*, in "Il Corriere della Sera", 5 settembre 1969, p. 13.
- GRAZZINI G. (a cura di) 2004², *Federico Fellini. Intervista sul cinema*, Roma-Bari, Laterza (prima ed.: 1983).

- KEZICH T. 2002, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli.
- KEZICH T. 2009a, *Noi che abbiamo fatto la Dolce vita*, Palermo, Sellerio.
- KEZICH T. 2009b, *Federico Fellini. Il libro dei film*, Milano, Rizzoli.
- LIVI G. 1969, *Fellini si è buttato*, in "Epoca", 19 gennaio 1969, pp. 32-37.
- MANGANARO J.-P. 2009, *Federico Fellini. Romance*, Paris, P.O.L.
- MARTIRANO N., GIOSEFFI M. 2007, *Dal Satyricon di Fellini al Satyricon di Piero Chiara: storia di una traduzione*, in DE BERTI (a cura di) 2007, Milano, McGraw-Hill, pp. 129-146.
- MICCICHÉ L. 1969, "Fellinicon": *quadri di una decadenza*, in "L'Avanti", 5 settembre 1969, p. 3.
- MORAVIA A. 1969a, *Velato di cenere, popolato di mostri il Satyricon sarà il documentario di un sogno*, in "Vogue", giugno 1969, pp. 100-102, 112, 115.
- MORAVIA A. 1969b, *Roma prende la cicuta*, in "L'Espresso", 24 agosto 1969, pp. 12-13.
- POPPI R., PECORARI M. (a cura di) 1992, *Dizionario del cinema italiano. I film dal 1960 al 1969*, Roma, Gremese.
- PROVENZANO R. 2005, *Invito al cinema di Federico Fellini*, Milano, Mursia.
- SCHIRALDI V. 1968, *Io al cinema mi annoio*, in "Oggi", 12 settembre 1968, pp. 38-39.
- STOURDZÉ S. 2009, *Fellini, La Grande Parade*, Paris, Éditions Anabet.
- VERDONE M. 2002³, *Federico Fellini*, Milano, Editrice Il Castoro (prima ed.: 1994; seconda ed.: 1998).
- ZANELLI D. (a cura di) 1969, *Fellini Satyricon di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli.
- ZANETTI L. 1966, *Arriva il divorzio*, in "L'Espresso", 24 aprile 1966, pp. 33-35.