

L'IMMAGINE DELL'ANTICO NEL *FELLINI-SATYRICON*

di *Fabrizio Slavazzi*

Come è noto, il film *Fellini-Satyricon*, apparso nel settembre del 1969, è una libera resa cinematografica di un romanzo antico, il *Satyricon* attribuito a Petronio, giunto a noi in forma gravemente frammentaria:¹ il lettore moderno, così come lo spettatore del film, viene proiettato subito all'interno di vicende di cui non conosce lo svolgimento precedente e delle quali spesso gli sfuggono i nessi. La condizione di frammento, la lacunosità e l'incompletezza, con la conseguente difficoltà di comprensione dei fatti o delle opere e il mistero che li avvolge, l'atmosfera indefinibile, cupa e sfumata, visionaria, senza punti di riferimento, che caratterizza tutta l'opera e che i critici hanno definito "onirica", costituiscono una delle chiavi di lettura del film.

Un'altra chiave che qui si propone è quella dell'antico: quale immagine dell'antichità emerge da *Fellini-Satyricon*? È evidente che non si tratta di un film "storico", che si proponga di ricostruire filologicamente gli ambienti e l'atmosfera nei quali si svolgono le vicende dei protagonisti. Nell'edizione della sceneggiatura, uscita contemporaneamente al film,² è riportata una conversazione di Fellini, che dice a Dario Zanelli:

¹ Per un inquadramento dell'opera e una bibliografia aggiornata si rimanda a DE BERTI, GAGETTI 2006 (con ampia bibliografia precedente sul film). Nella tabella sinottica nell'Appendice a questo volume, a cura di Elisabetta Gaggioli, vengono presentati in parallelo gli episodi del romanzo e quelli del film. Sulla fortuna delle traduzioni del romanzo, uscite spesso in previsione della comparsa del film, si veda MARTIRANO, GIOSEFFI 2006. Una piccola parte di questo contributo è stata anticipata in SLAVAZZI c.s., in occasione di un convegno tenuto a Salerno nel 2008.

² ZANELLI 1969.

Ho veduto e studiato più che potevo [...] ma non perchè abbia preoccupazioni culturali in senso libresco. Non è certo un film storico quello che voglio fare; né mi propongo di ricostruire con devota fedeltà gli usi e costumi dell'antica Roma. Ciò che mi interessa è tentare di evocare medianicamente, come sempre fa l'artista, un mondo sconosciuto di duemila anni or sono, un mondo che non è più. Tentare, cioè, di ricomporlo, mediante una struttura figurativa e narrativa di natura quasi archeologica. Fare un po' come fa, appunto, l'archeologo, quando con certi cocci, o con certi ruderi, ricostruisce non già un'anfora, o un tempio, ma qualcosa che allude ad un'anfora, ad un tempio, e questo qualcosa è più suggestivo della realtà originaria, per quel tanto di indefinito e di irrisolto che ne accresce il fascino, postulando la collaborazione dello spettatore. Le rovine di un tempio non sono forse molto più affascinanti del tempio stesso?³

In realtà, Fellini non fa il lavoro dell'archeologo, che recupera i "cocci" e attraverso questi cerca «di ricostruire con devota fedeltà gli usi e i costumi dell'antica Roma» cioè il passato. O meglio, ne fa solo una parte, quella dello scavo e del recupero dei frammenti, che poi lo affascina al punto tale che li contempla così come sono. «Le rovine di un tempio non sono molto più affascinanti del tempio stesso?»: chi può dire ciò, se non un uomo imbevuto di cultura romantica, oppure un artista, che nelle rovine legge ciò che vuole? Non certo un archeologo, che mira alla ricostruzione oggettiva e la più fedele possibile. L'altra opera di Fellini ove l'antico ha un ruolo rilevante è il film *Roma*, del 1972:⁴ la sequenza della scoperta della *domus* romana durante i lavori per lo scavo della metropolitana sembra rendere concretamente quanto il regista ha dichiarato nel brano citato sul lavoro dell'archeologo: anche qui egli si ferma al frammento e alla rovina, con in più un senso di incapacità nel comprendere e recuperare il passato che riaffiora, le cui testimonianze – gli affreschi, i volti dei personaggi ritratti sui muri – si dissolvono inesorabilmente.

L'analisi delle scene più significative di *Fellini-Satyricon* permetterà di individuare una serie di temi e di meccanismi che contribuiscano a chiarire la posizione del regista rispetto all'antico.

³ *Ivi*, p. 21.

⁴ Sul film si veda ZAPPONI (a cura di) 1973, che contiene la sceneggiatura e una serie di saggi dedicati all'opera.

1. *Il muro*⁵

Aprire il film un muro coperto di graffiti, su cui si proietta un'ombra, che si rivelerà quella di Encolpio, il protagonista. Alla mente dell'antichista affiorano almeno due rimandi, il mito della caverna raccontato da Platone nella *Repubblica* e il racconto pliniano sull'origine della pittura, ma sono forse rimandi troppo "colti".⁶ Sta di fatto che l'esordio, insieme con il monologo di Encolpio, genera subito quell'atmosfera disorientante, quel senso di angoscia e di oppressione che graveranno su tutti gli episodi del film, accresciuti dalla condizione di frammentarietà e di incompiutezza della vicenda.

Il muro è opera del pittore Antonio Scordia, amico di Fellini:⁷ fra le possibili fonti di ispirazione si possono ricordare alcuni esempi antichi, come il graffito con gladiatori – un duello con due combattenti occupa il centro del muro – che compare sotto un dipinto erotico al museo di Napoli;⁸ ma anche il muro ricoperto di graffiti che fa da sfondo ai titoli di testa di *The Fall of the Roman Empire* di Anthony Mann, film del 1964.⁹

2. *Le terme*¹⁰

Il primo episodio del film è ambientato in un edificio termale, vasto, buio, cupo e umido; l'atmosfera opprimente e claustrofobica che vi domina caratterizza tutta la prima parte del film. Questa architettura nuda e disadorna è molto lontana da quella delle terme di Roma imperiale, che erano risplendenti di marmi e di bronzi, di statue e di pitture, anche se di esse ora rimangono degli scheletri. Le stesse atmosfere, il gigantismo delle forme, la cupezza degli ambienti chiusi e opprimenti,

⁵ Sc. I.

⁶ Rispettivamente PL. R. 7, 1; PLIN. *Nat.* XXXV 151.

⁷ Sull'artista e sul suo ruolo nel film si veda il saggio di Giorgio Zanchetti in questo volume.

⁸ MARCADÉ 1963, fig. a p. 35. L'opera di Jean Marcadé *Roma amor*, la cui edizione italiana apparve nel 1963, è fra i testi presenti nello studio di Fellini durante la lavorazione del film, citati in ZANELLI 1969, p. 21.

⁹ Sono debitore della segnalazione a Elisabetta Gagetti.

¹⁰ Sc. II.

lo smarrimento suscitato dalle pareti che si perdono nel buio si ritrovano nelle opere di Piranesi, in particolare nelle serie dedicate alla *Descrizione e disegno dell'emissario del lago Albano* e alle *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo* – si vedano, ad esempio, le *Dimostrazioni* e il *Grande criptoportico* della prima e la *Prospettiva della scala della conserva d'acqua* della seconda¹¹ –, ma anche delle *Carceri*.

3. Il lupanare e l'insula Felicles¹²

Encolpio e Gitone, lasciato il teatro di Vernacchio e osservata la curiosa scena del trasporto di una colossale testa-ritratto spezzata, si recano al lupanare,¹³ dove una vecchia li introduce attraverso una porta riccamente dipinta (Fig. 1): in questo arredo è possibile riconoscere la riproduzione di un particolare che compare nella decorazione pittorica del cubicolo della Villa dei Misteri di Pompei,¹⁴ un monumento a cui si farà riferimento più volte e che è servito come importante fonte di ispirazione per le scenografie.¹⁵

I due giovani passano poi per il quartiere della Suburra, affollato e fradicio di umidità, costeggiando una serie di ambienti dove si pratica ogni sorta di perversioni sessuali. Giungono all'*insula Felicles* (Fig. 2), un edificio gigantesco, una sorta di mostruosa torre di Babele o un'altra ziggurat al contrario, tutta proiettata all'interno, uno spazio chiuso e opprimente, buio e grigio, dove il cielo si vede solo da un lucernario – come nell'oculo della cupola del Pantheon o in certe volte antiche squarciate –. Nella decina di piani che compongono il mostruoso complesso si aprono infinite stanze, loculi di un colombario tutti anonimi e fiocamente illuminati, spogli come sepolcri, dove gli occupanti si dedicano alle attività più diverse, possibilmente turpi. Vengono in mente ancora una volta certe immagini di Piranesi, come quelle che illustrano le immense cisterne o i grandi colombari¹⁶ – in una delle vedute della serie che illustra il

¹¹ FICACCI 2000, pp. 432-440, 449, 464.

¹² Sc. VI. Sull'*insula* si veda anche il contributo di Nicola Pace, p. 27 e nt. 27.

¹³ Sc. V.

¹⁴ Appendice, Lu1. Si veda anche MAZZOLENI 2004, p. 110.

¹⁵ Si veda oltre.

¹⁶ Per questi ultimi si vedano, ad esempio, FICACCI 2000, pp. 223, 240, 249,



Figura 1 – La porta del lupanare (sc. V).



Figura 2 – *L'insula Felicles* (da ZANELLI [a cura di] 1969).



Figura 3 – La Pinacoteca (sc. X).



Figura 4 – La Pinacoteca (sc. X).

colombario dei liberti di Augusto compare addirittura una scala che sale lungo le pareti esattamente come quella dell'*insula*¹⁷ –.

L'atmosfera mortifera di una casa-tomba, una sorta di inferno dantesco dalla struttura rovesciata, si concretizza nel crollo dell'*insula*, che viene ridotta a rovina seppellendo i suoi abitanti come quelli di Pompei.

4. *La Pinacoteca*¹⁸

Il luogo del primo incontro fra Encolpio e il poeta Eumolpo è una Pinacoteca (Fig. 3). L'ambiente è ampio e luminoso, con pareti e pavimenti bianchi; tutte le opere che vi sono esposte sono frammentarie o in cattivo stato di conservazione, al centro sono delle sculture molto rovinate – teste colossali e una statua corrose e quasi irriconoscibili –, accanto a pannelli con frammenti di pitture, mentre sulla parete di fondo e su quella a destra sono appesi disordinatamente una trentina di quadri dalle dimensioni molto diverse. I soggetti sono differenti, ma si nota fra i quadri più grandi la presenza del tema funerario e di quello erotico. Sappiamo che i quadri sono stati realizzati in gran parte dal pittore Antonio Scordia,¹⁹ che si è ispirato a opere antiche, copiandole, traendone dei particolari, variandole, o rifacendosi a esse per realizzare soggetti nuovi.

¹⁷ FICACCI 2000, p. 274.

¹⁸ Sc. X.

¹⁹ Si veda il saggio di Giorgio Zanchetti in questo volume.

Pur essendo questa una delle sequenze più luminose, che rischiarerà finalmente la prima parte del film tutta segnata dal buio della notte, la sensazione di rovina e di disfacimento viene evocata dalla condizione delle opere, spezzate e screpolate. Su di esse, a rendere ancora più evidente il loro stato precario e fragile, intervengono un pittore e un fanciullo che effettuano dei restauri. Perfino il colossale e prezioso ritratto dorato si rivela vuoto e mangiato dalla corrosione.²⁰

Fra le opere lungo le pareti, compaiono due ritratti di Gitone, ben riconoscibili ma realizzati come fossero soggetti antichi – uno, che rappresenta il ragazzo con l'arco, riprende la tecnica delle figure rosse (Fig. 4), mentre l'altro, dove egli appare nudo e inghirlandato, imita la ceramica a fondo bianco²¹ –; vi sono anche alcuni frammenti di iscrizioni in caratteri cuneiformi esposti come se fossero quadri.²²

Fra gli altri soggetti rappresentati si riconoscono numerose opere antiche: si tratta di affreschi minoici, vasi figurati greci, dipinti romani, mescolati senza alcuna distinzione, riprodotti parzialmente o modificati, reduplicati, estrapolati e lasciati allo stato frammentario.²³

La ricerca delle fonti di cui si sono serviti Scordia e gli altri autori dei diversi pezzi è stata, credo, fruttuosa: delle trentasette opere che si contano nello spazio della Pinacoteca, è possibile identificarne con sicurezza oltre una ventina. All'arte greca, dall'età minoica a quella classica, appartengono dodici “quadri”²⁴ (Fig. 5) e le opere da cui sono tratti sono tutte presenti con illustrazioni a colori nel volume di Martin Robertson sulla pittura greca pubblicato nella lussuosa serie *Les grands siècles de la peinture* dell'editore ginevrino Albert Skira nel 1959.²⁵ Si può notare che i diversi soggetti tratti dalla ceramica dipinta – vasi attici a figure nere o a fondo

²⁰ Appendice, P33. La scultura è molto simile al ritratto bronzeo di Traiano ritrovato a Nimega (LAHUSEN, FORMIGLI 2001, pp. 179-180 n. 107).

²¹ Rispettivamente Appendice, P2 e P4.

²² Appendice, P30-31. Alcune delle opere della Pinacoteca non risultano identificabili perché non sono mai inquadrare in maniera sufficientemente chiara o perché sono forse “inventate”, come pare il caso delle sculture o dei quadri con Gitone come Eros o del flautista collocato sotto la grande finestra (Appendice, P17), fra la coppia di amanti della *Tomba del Tuffatore* e il grande tondo con i ritratti della famiglia di Settimio Severo. Alcune opere sono già state riconosciute in DE BERTI, GAGETTI 2006, pp. 125-126.

²³ Si veda l'Appendice per le opere identificate.

²⁴ Appendice: P1, P5, P9, P11, P15, P16, P23-26, P27, P29, P32, P35, P36.

²⁵ ROBERTSON 1959.



Figura 5 – La Pinacoteca (da ZANELLI [a cura di] 1969).

bianco, il cratere pestano di soggetto fliacico²⁶ – sono stati trasformati in “quadri” senza alcun riferimento alla forma e alla funzione del supporto originario, privilegiandone la sola lettura artistica e iconografica.

Per gli otto soggetti tratti da opere romane ci si è serviti di fonti diverse, come il volume di Amedeo Maiuri sulla pittura romana della stessa serie svizzera, apparso nel 1953,²⁷ e forse il lavoro di Wladimiro Dorigo sulla pittura tardoromana, edito nel 1966.²⁸ Ma si è utilizzata anche una pubblicazione di larga divulgazione, come la *Pittura pompeiana* redatta da Alfonso

²⁶ Appendice: P1, P5, P9, P24-26, P29, P32, P35, P36.

²⁷ MAIURI 1953. Le riproduzioni sono le seguenti: Appendice, P7, P8, P20, P28.

²⁸ DORIGO 1966: quest'opera potrebbe essere la fonte dell'immagine del grande

de Franciscis e pubblicata dall'editore Sadea nel 1965 per la vendita a fascicoli,²⁹ pregevole per le immagini a colori di grande formato.³⁰ In quest'ultimo caso, il riconoscimento della fonte è stato facilitato da una constatazione: le due nature morte che vi sono state tratte compaiono nel testo una di fronte all'altra³¹ (Figg. 6-7); si noti che una di esse, quella con i pesci, è stata modificata inserendo nel registro superiore un grande vaso di vetro colmo di frutta, che sostituisce il fascio di asparagi e il calamaro che compaiono nel dipinto originale conservato presso il Museo Archeologico di Napoli.³²

Fra le immagini della Pinacoteca, una risulta sorprendente: al centro della parete lunga, sotto l'ampia finestra, compare un'immagine tratta dalla *Tomba del Tuffatore* di Paestum, la cosiddetta "coppia degli amanti", posta all'estremità destra della lastra nord³³ (Fig. 8). La tomba venne scoperta il 5 giugno 1968 e presentata ufficialmente il 9 ottobre dello stesso anno durante l'VIII Convegno di studi sulla Magna Grecia a Taranto.³⁴ Si trattava dunque di una assoluta novità e l'impiego dell'immagine nel film anticipa l'edizione ufficiale del monumento, la monografia di Mario Napoli *La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca*, pubblicata nel novembre 1970; prima di tale studio, il ritrovamento era stato presentato dallo stesso autore solamente in due interventi di carattere divulgativo su "Il Domani d'Italia" del dicembre 1968 e su "Le Scienze" dell'aprile 1969.³⁵ Evidentemente, l'eco dell'eccezionale scoperta ha attirato l'attenzione di Fellini e dei suoi collaboratori, che hanno incluso il particolare più esplicitamente erotico della tomba pestana fra le scene d'amore presenti nella Pinacoteca; il fatto che si tratti della rappresentazione di un amore omosessuale, come quello che lega i protagonisti del film, può avere ancora più stimolato l'interesse verso un monumento del tutto nuovo e non ancora entrato nei libri di testo.

affresco con la sfera armillare, dalla Villa San Marco a Stabia (Appendice, P27); vi si ritrovano, inoltre, le opere Appendice P28 ed E1.

²⁹ DE FRANCISCIS 1965.

³⁰ Vi si riconoscono le opere Appendice, P3 e P20.

³¹ DE FRANCISCIS 1965, figg. 30-31.

³² Appendice, P20. Cfr. DE FRANCISCIS 1965, fig. 31.

³³ NAPOLI 1970, figg. 1 e 5.

³⁴ NAPOLI 1969 (il volume degli atti in realtà risulta finito di stampare il 1 ottobre 1971). Per le notizie sul rinvenimento: NAPOLI 1970, p. 51.

³⁵ "Il Domani d'Italia" I, 5-6, dicembre 1968, pp. 92 ss.; "Le Scienze", aprile 1969, pp. 9 ss. Si veda la nota bibliografica in NAPOLI 1970, p. 209.

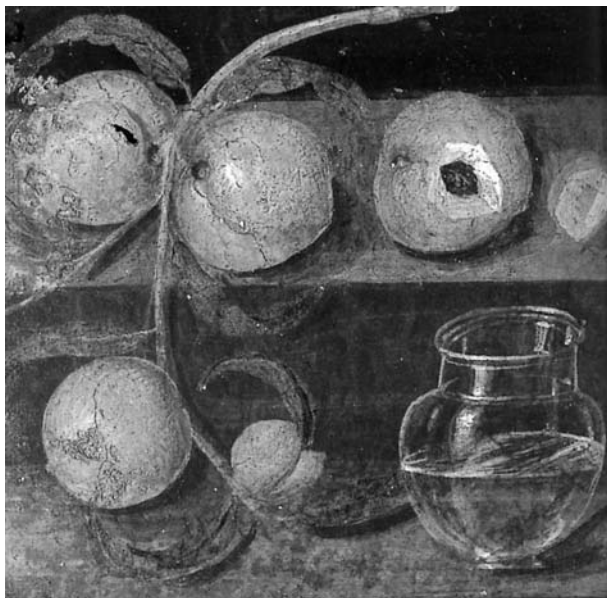


Figura 6 – Natura morta (Napoli, Museo Archeologico; da MAIURI 1953).

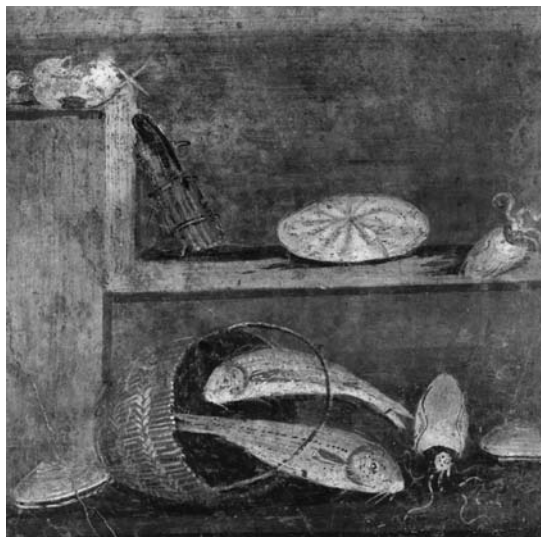


Figura 7 – Natura morta (Napoli, Museo Archeologico; da DE FRANCISCIS 1965).



Figura 8 – La Pinacoteca (sc. X).

5. *La casa di Trimalcione*

Subito dopo la scena della Pinacoteca c'è la festa a casa di Trimalcione. I protagonisti vi si recano lungo una strada che attraversa un paesaggio brullo e desolato e passa davanti a una colossale iscrizione in pietra con il nome del proprietario, spezzata e in parte caduta.³⁶ Essa è realizzata su un'architrave monumentale e ha le caratteristiche di un'epigrafe architettonica, ma non appare legata ad alcun edificio; ricorda certe maestose rovine antiche del Foro romano o di città dell'Africa settentrionale.

Il luogo dove si svolge il convito, la casa del ricco liberto Trimalcione, è architettonicamente difficile da definire: il banchetto si svolge in uno spazio racchiuso da una sorta di struttura porticata su due piani, dove trovano posto i commensali. L'architettura delimita lo spazio, come una sorta di peristilio, ma funziona anche da palcoscenico, così come lo spazio centrale, dove si alternano i cibi, i personaggi, le attività, gli spettacoli. Tutto è uniformato da un colore intenso, pesante, ossessivo, il "rosso pompeiano", che aumenta il senso di oppressione gravante sul banchetto.

La struttura pseudoantica dove si svolge la festa parrebbe ispirata da un modello pittorico, la Sala dei Misteri dell'omonima villa pompeiana: l'*oecus* decorato con la famosa megalografia presenta le pareti articolate illusionisticamente in uno spazio sopraelevato che circonda la sala, caratterizzato da uno sfondo di colore rosso intenso scandito da cornici verticali brune, che formano pannelli rettangolari davanti ai quali si dispongono i perso-

³⁶ Sc. XI. Sul valore delle scritture antiche nel film cfr. DE BERTI, GAGETTI 2006, p. 126.

naggi partecipanti al rito. Nella scena del banchetto si ritrovano diversi elementi: lo spazio laterale sopraelevato, la scansione regolare in “quadri” entro i quali agiscono gli attori, le azioni spesso difficilmente comprensibili come quelle che si svolgono del dipinto, il tutto dominato dal caratteristico colore rosso. Nella megalografia compaiono anche alcuni gesti e personaggi che sembrano essere stati tradotti più o meno liberamente nel film, come la toilette dell’iniziata o il fanciullo.³⁷ Un’accurata riproduzione del grande dipinto compare ne *La Villa dei Misteri a Pompei*, di Antonio Frova,³⁸ anche in questo caso il fascicolo di una collana divulgativa pubblicata da Fabbri e Skira nel 1965, di cui ci si è sicuramente serviti per un’immagine presente nella *Villa dei Suicidi*.³⁹

6. *La nave di Lica*⁴⁰

La nave del pirata Lica racchiude nella stiva gli schiavi e i tesori artistici destinati all’imperatore. Le diverse sculture legate alle fiancate dell’imbarcazione rappresentano un campionario quanto mai vario di culture artistiche, dalla protostoria europea rappresentata dalla stele di Verrucola in Lunigiana⁴¹ (Fig. 9), alle due *korai* arcaiche dell’Acropoli di Atene;⁴² dall’Egitto romano, a cui appartiene un sarcofago ligneo femminile⁴³ (Fig. 10), fino all’arte dell’Estremo Oriente, che ha prodotto la testa buddhista del museo di Batavia.⁴⁴ Altre sculture non trovano un’identificazione sicura, ma appaiono certamente ispirate a pezzi antichi, come la testa femminile nella stiva che richiama una maschera sumera⁴⁵ o la grande testa impiegata come decorazione della prua della nave,

³⁷ FROVA 1965, pp. 39, 20.

³⁸ FROVA 1965

³⁹ Si veda oltre.

⁴⁰ Sc. XXX-XXXVIII.

⁴¹ Appendice, N4: stele-menhir da Verrucola (La Spezia, Museo Civico).

⁴² Appendice, N1 e N2: si tratta delle *korai* 672 e 682 del Museo dell’Acropoli.

⁴³ Appendice N6: è il sarcofago della dama Toonah (New York, Metropolitan Museum).

⁴⁴ Appendice, N5: si tratta di un’opera di arte indo-giavanese (epoca Cailendra, VIII-IX secolo).

⁴⁵ Appendice, N4: il modello pare essere un’opera del museo di Baghdad.



Figura 9 – La nave di Lica
(sc. XXXIV).



Figura 10 – La nave di Lica
(sc. XXXVIII).

che sembra ispirata a un ritratto egizio.⁴⁶ Anche in questo caso, molti dei pezzi sono rappresentati in stato frammentario, come la stele, di cui rimane solo l'estremità superiore, o le due *korai*, mancanti della parte inferiore del corpo.

Tutte le sculture identificabili si ritrovano nel primo tomo del *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* di André Malraux, apparso nel 1952,⁴⁷ che sembra essere l'unica fonte per le opere scultoree del film⁴⁸ (Figg. 11-12). L'identificazione appare certa: nel volume le immagini delle sculture riprodotte sono raggruppate in pagine fra loro vicine o addirittura contigue.⁴⁹

7. *Il trionfo del nuovo imperatore*⁵⁰

La breve sequenza del trionfo, molto suggestiva, appare solo suggerita attraverso poche veloci scene affollate. Nelle immagini del corteo

⁴⁶ Appendice, N7: vi sono notevoli somiglianze con la statua-ritratto della regina Nefer al museo del Cairo e con una testa lignea di epoca amarniana.

⁴⁷ MALRAUX 1952.

⁴⁸ Altre sculture tratte dal volume si ritrovano nel Labirinto: si veda oltre.

⁴⁹ MALRAUX 1952, ad esempio figg. 80-81 (queste opere compaiono nel Labirinto), 83, 120-121.

⁵⁰ Sc. XLII.

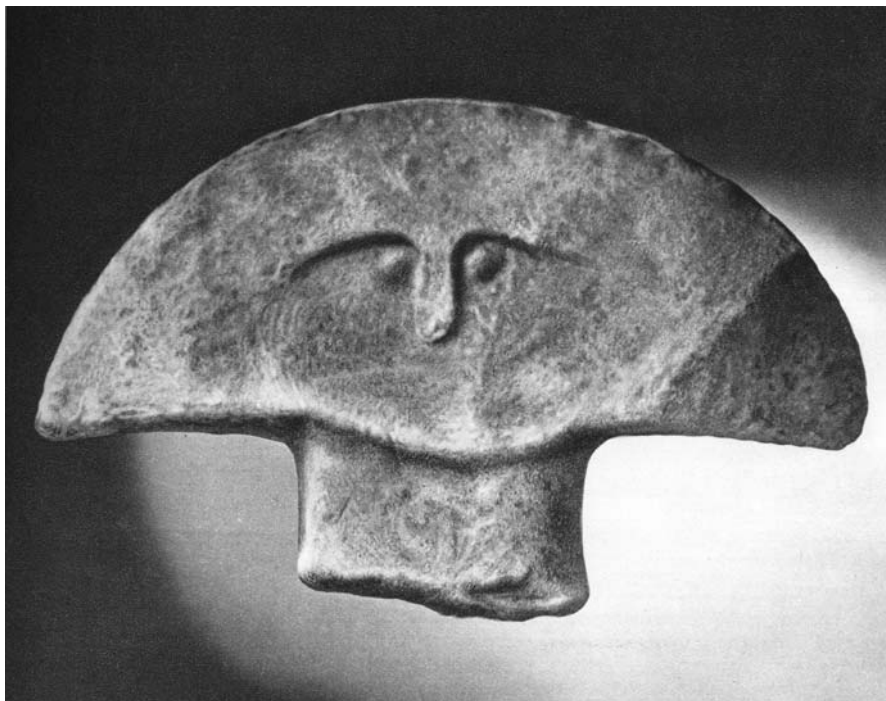


Figura 11 – Statua-menhir da Verrucola (da MALRAUX 1952).

compaiono un grande clipeo marmoreo che racchiude un ritratto loricato e una testa colossale, simile agli elmi militari da parata con maschera che copre interamente il volto. Entrambe le opere sono ispirate a modelli antichi, ma liberamente rielaborate, come è ancora più evidente nell'enorme ritratto del nuovo imperatore dipinto sullo stendardo gonfiato dall'aria (Fig. 13), che sembra richiamare l'immenso ritratto, ricordato da Plinio, che Nerone si era fatto fare su stoffa.⁵¹ In tutti i casi si impone il gigantismo dei pezzi, trasportati a fatica come prezioso bottino ed esibiti proprio come avveniva nei trionfi antichi.⁵²

⁵¹ PLIN. *Nat.* XXXV 51.

⁵² Sui trionfi romani cfr. ad esempio KÜNZL 1988.

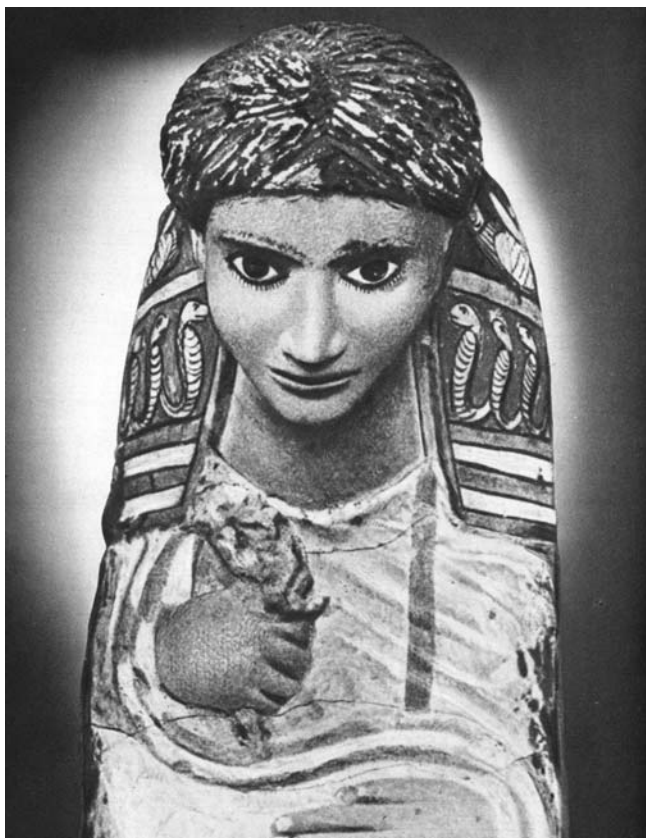


Figura 12 – Sarcofago della dama Toonah (da MALRAUX 1952).



Figura 13 – Il ritratto del nuovo imperatore (sc. XLII).

8. *La Villa dei Suicidi*⁵³

Una delle poche isole tranquille fra le sequenze della seconda parte del film, dopo la partenza dei protagonisti da Roma, è rappresentata, paradossalmente, dalla *Villa dei Suicidi*. L'architettura dell'edificio e la sua decorazione ad affresco rispondono pienamente ai canoni romani: il portico leggero della facciata, il grande atrio luminoso decorato da pitture e caratterizzato dal vasto impluvio, il cubicolo anch'esso allietato da immagini e colori vivaci, perfino le celle degli schiavi. Lì, infatti, si consuma l'incontro erotico fra i due ragazzi e la schiava, dimenticando la presenza dei cadaveri dei padroni fuori dalla porta, fino a che i bagliori del rogo funebre ripristineranno l'atmosfera cupa e angosciata del film.

Gli ambienti sono decorati di pitture tratte in gran parte da modelli romani identificabili. Ma se i pannelli singoli, come il satiro danzante nella camera da letto⁵⁴ o un quadro isolato davanti a cui passa Encolpio,⁵⁵ sono riprodotti fedelmente, la grande decorazione dipinta che ricopre tutte le pareti dell'atrio è composta da numerose figure tratte da diverse opere,⁵⁶ spesso smembrate e riassemblate, talvolta modificate nei particolari o nella posizione degli arti, senza alcun nesso tematico fra loro, per comporre un grande fregio davanti al quale si svolgono i giochi erotici dei tre protagonisti della scena, che utilizzano la vasca dell'impluvio come una piscina (Figg. 14-15). Si pensi al dipinto noto come *Nozze Aldobrandini*, che ha avuto una grandissima fortuna nella storia dell'arte moderna,⁵⁷ che nella riproduzione è stato diviso in due parti collocate a grande distanza⁵⁸ (Fig. 16), o le tre Grazie di un dipinto al Museo Nazionale di Napoli, accuratamente separate nelle singole figure e poste su tre diverse pareti.⁵⁹ Il tema dell'opera, che genericamente rimanda alla sfera erotica, come è evidente dalle scene di amplesso e dai nudi fem-

⁵³ Sc. XLVII-XLIX.

⁵⁴ Appendice, V2.

⁵⁵ Appendice, V4.

⁵⁶ Se ne vedano le singole identificazioni nell'Appendice, V5.

⁵⁷ Sulla fortuna dell'opera: FUSCONI 1994 (la ricerca si ferma ai primi decenni dell'Ottocento).

⁵⁸ Appendice, V5E e V5L.

⁵⁹ Appendice, V5G, V5N e V5O.



Figura 14 – La Villa dei Suicidi: l'atrio (sc. XLIX).



Figura 15 – La Villa dei Suicidi: l'atrio (sc. XLIX).



Figura 16 – Le Nozze Aldobrandini, particolare (da MAIURI 1953).

minili, è incomprensibile nel dettaglio, frutto di un'assemblaggio che accosta semplicemente le figure, inserendo anche alcuni soggetti creati appositamente.⁶⁰ Si tratta dunque, come nel caso della Pinacoteca, di un insieme di frammenti, ancora più sminuzzati rispetto alla condizione in cui ci sono stati conservati, che qui servono a comporre un'opera nuova, dal significato oscuro.

9. *L'Ermafrodito*⁶¹

L'episodio dell'Ermafrodito si svolge in un tempio in rovina. Nella sceneggiatura originaria si legge

Un grande tempio abbandonato, cadente, che sorge in mezzo alla foresta, in cima alla montagna. Gli alberi hanno allungato le radici e i rami fin dentro il tempio, che è tutto coperto di edera, d'ortica, di erbacce. Qua e là il soffitto ha ceduto. Il pavimento si è avvallato, e vi stagnano larghe pozze d'acqua. Ma si scorgono ancora frammenti di mosaici, e una testa di statua è in terra dove è rotolata.⁶²

Nella versione finale, l'architettura si richiama alle sale rotonde romane coperte a cupola con un'apertura centrale, come la Sala Ottagona della Domus Aurea, il Pantheon o il "Tempio di Mercurio" a Baia, e proprio con quest'ultimo monumento, semisommerso dall'innalzamento della falda, c'è uno stretto legame per la presenza della pozza d'acqua nella quale nei fotogrammi iniziali della scena si riflette la cupola.

Su una parete che sembra stata essere disseppellita dalla terra, fra le colonne rivestite in piastrelle colorate, compare un brandello di affresco rappresentante una grande testa con una corona vegetale,⁶³ nella quale si riconosce la testa di Arcadia, tratta dal dipinto con Eracle che ritrova Telefo fanciullo, che ornava la Basilica di Ercolano; l'immagine è qui ingigantita e resa con un'espressione allucinata simile a quella dei personaggi reali che popolano questa "corte dei miracoli".

⁶⁰ Ad esempio Appendice, V5H e V5I.

⁶¹ Sc. LIII.

⁶² FELLINI, ZAPPONI 1969, p. 236.

⁶³ Appendice, E1.

10. *Il Labirinto*⁶⁴

Il Labirinto ha precisi modelli architettonici, in particolare la micenea Tirinto con le sue mura ciclopiche⁶⁵ e i templi di Malta, mentre il grande muro davanti a cui siede il pubblico richiama costruzioni dell'America centrale, azteche e maya, come è suggerito anche da alcuni rilievi che decorano l'edificio, mentre altri rimandano all'Egitto e all'età del bronzo europea. Anche le sculture che sono collocate dentro o presso il Labirinto rinviano a culture e molto lontane fra loro, dall'ambito iberico a quello gallo-romano (Fig. 17),⁶⁶ da Malta (Fig. 18) all'Egitto,⁶⁷ mentre l'arco cronologico ricoperto è molto ampio: la volontà di mostrare un mondo lontanissimo da Roma, sia nel tempo che nello spazio, che caratterizza la seconda parte del film è molto evidente in questa scena e sono proprio i rimandi generati dalle architetture e dalle opere scultoree a sottolinearla maggiormente. Come già per le opere presenti nella nave di Lica, anche quelle del Labirinto sono tratte dal lavoro di André Malraux sulla scultura mondiale (Fig. 19).⁶⁸

11. *Il Giardino delle Delizie e la maga Enotea*

Nel tentativo di recuperare la virilità di Encolpio, i protagonisti si spingono verso un mondo sempre più esotico e misterioso, giungendo nel *Giardino delle Delizie*:⁶⁹ un ampio spazio chiuso da pareti decorate con un affresco dai soggetti erotici, chiaramente ispirato all'arte dell'India classica, che ospita al centro un giardino zen.

L'ultima tappa delle peregrinazioni è rappresentata dall'episodio della maga Enotea.⁷⁰ Presso la sua abitazione compaiono dei menhir, come nella Bretagna celtica, ma anche una statua ricoperta di chiodi che ricorda opere dell'Africa centrale.⁷¹ Qui l'avventura si conclude con la morte di due dei

⁶⁴ Sc. LVIII.

⁶⁵ Appendice, L6.

⁶⁶ Appendice, L2 e L3.

⁶⁷ Appendice, L7 e L4.

⁶⁸ MALRAUX 1952.

⁶⁹ Sc. LX.

⁷⁰ Sc. LXII.

⁷¹ Appendice, M1.



Figura 17 – Il Labirinto (sc. XLVIII).



Figura 18 – Il Labirinto (sc. XLVIII).

BARBARES D'OCCIDENT

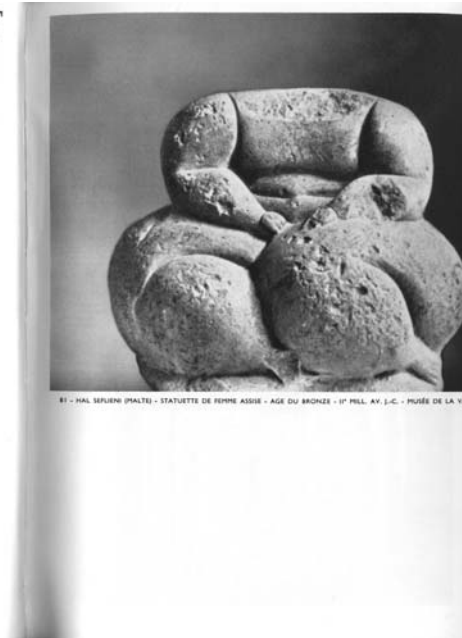


Figura 19 – Idolo-cilindro dall'Estremadura e statuetta da Hal-Seflieni, Malta (da MALRAUX 1952).

amici, Ascilto ed Eumolpo, mentre Encolpio partirà per un nuovo viaggio. La sequenza finale mostra, fra le rovine disseminate sulla spiaggia dove si è svolto lo strano funerale del poeta, affreschi screpolati con le immagini dei protagonisti.

12. Conclusioni: le fonti figurative dell'antico

Il viaggio dei protagonisti, che è anche un percorso di ricerca, li porta da una città buia, grigia e opprimente verso luoghi sempre più lontani, luminosi ed esotici. Architetture e opere d'arte disseminate nel film evocano dunque un'antichità sempre meno tradizionale, anticlassica, lontana e difficile da comprendere.

Il clima di contestazione generale, entro quale è stato realizzato il film, e la richiesta di liberazione dai vincoli e dalle regole sembrano qui indirizzarsi verso il patrimonio tradizionale, accademico e codificato di modelli e opere, che vengono volutamente rifiutati a favore di altri modelli e altre opere, nuovi e vitali. Ecco dunque la curiosità verso l'arte africana e quelle orientali, l'archeologia delle Americhe, i monumenti di epoca preistorica o del periodo arcaico o di quello tardoantico, diversi e quasi sconosciuti a chi è abituato a secoli di cultura artistica di tradizione classica.

La presenza, fra le fonti bibliografiche individuate, dell'opera di André Malraux dedicata alla scultura è, in questo senso, molto significativa: il *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* di André Malraux, pubblicato da Gallimard nel 1952,⁷² è servito come fonte pressoché unica per le opere plastiche presenti nel film e vi si ritrovano otto statue della nave di Lica e del Labirinto (Fig. 20). Una seconda opera dello stesso autore, *Les voix du silence*, la cui prima edizione italiana uscì nel 1957 con il titolo *Il museo dei musei*,⁷³ può avere ispirato la scelta dell'affresco di Ercole che riconosce Telefo, il cui particolare campeggia, colossale, nell'episodio dell'Ermafrodito.⁷⁴

La figura di André Malraux (1901-1976), scrittore e uomo politico, è quella di un intellettuale affascinante e poliedrico.⁷⁵ Autore, fra l'altro,

⁷² MALRAUX 1952.

⁷³ MALRAUX 1957.

⁷⁴ *Ivi*, p. 201.

⁷⁵ Sulla figura di Malraux si veda, ad esempio, *André Malraux* 2003 (con ampia bibliografia). Riguardo alle contraddizioni del personaggio si legga anche, ad esempio, il ritratto impietoso in MARCHI 1992.

HORS DES EMPIRES



211 - ART GALLO-ROMAIN - PETIT AUTEL - 1^{er}-II^e S. AP. J.-C. - MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

Figura 20 – Altare gallo-romano (da MALRAUX 1952).

di vari scritti sulla filosofia dell'arte, nei due testi ricordati egli accosta opere di epoche e culture lontanissime, considerate tutte di pari valore, mettendole a confronto e rilevandone le analogie; fra l'altro, risulta particolarmente evidente l'idea di fondo dell'anticlassicismo e dell'antiaccademismo, molto simile a quella che sta alla base della scelta delle opere di arte figurativa presenti nel film. Quindi i testi di Malraux potrebbero avere avuto per Fellini e i suoi collaboratori un valore ben più ampio di quello di semplice repertorio di opere antiche da riprodurre.

Anche le altre fonti bibliografiche utilizzate nella preparazione dell'apparato figurativo del film appaiono di notevole interesse. Dario Zanelli scrive nell'introduzione alla sceneggiatura pubblicata:

Il regista si è documentato, certo: ha visitato gli scavi di Pompei ed Ercolano, ha letto libri di dotti romanisti, ha sfogliato decine e decine di volumi di arte antica; ma lo ha fatto per prendere coscienza non tanto di ciò che potrà mettere nel film, quanto di ciò che dovrà assolutamente evitare. Do un'occhiata ai libri sparsi sulla sua scrivania, allineati con ordine su un lungo tavolo accostato ad una parete. Vedo opere celebri e no, studi ponderosi e volumetti di una allegra, diciamo così, divulgazione: *La vita quotidiana a Roma* di Jerome Carcopino e *I detectives dell'archeologia* di C.W. Ceram; *The decline of Rome* di Joseph Vogt e i venti volumi de *Les peuples de l'antiquité* di René Ménéard e Claude Sauvageot; *La questione petroniana* di Enzo V. Marmorale e volumetti come *Storia dell'amore libero*, *Erotismo sui sette colli* e simili; *Roma Amor* un volume riccamente illustrato sulla pittura e scultura erotica romana, ed altri libri d'arte che Fellini sfoglia con insaziabile curiosità, invitandomi spesso ad ammirare la straordinaria e talvolta sconcertante modernità di certe opere.⁷⁶

Il brano è fra i pochissimi nella letteratura critica che riferiscono di libri di cui si siano serviti Fellini e i suoi collaboratori, e in realtà contiene solo qualche titolo che possa essere stato utilizzato come fonte iconografica. La ricerca è stata dunque effettuata sull'editoria d'arte di ambito archeologico degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso e ha consentito di individuare, oltre alle opere di Malraux, testi scientifici come *La pittura romana* di Maurizio Borda (1958) e, forse, quella di Wladimiro Dorigo sulla *Pittura tardoromana* (1966). Vi sono anche alcune edizioni

⁷⁶ ZANELLI 1969, pp. 20-21.

d'arte come i due volumi della fortunata serie *Les grands siècles de la peinture* realizzata da Albert Skira con cura editoriale squisita, dedicati alla pittura greca e a quella romana, scritti da due archeologi di fama come Martin Robertson e Amedeo Maiuri, da cui sono tratte molte delle opere utilizzate nella Pinacoteca e nella *Villa dei Suicidi* (Fig. 22);⁷⁷ a questo stesso genere appartiene anche il libro di Mario Napoli sulla *Pittura antica in Italia*, apparso nel 1961, che punta anch'esso sull'edizione di pregio con illustrazioni a colori applicate a mano. Infine, vanno annoverati anche alcuni lavori di larga divulgazione, come una *Pittura pompeiana* pubblicata da Sadea nel 1965 (Fig. 21),⁷⁸ da cui sono tratte alcune delle opere che compaiono nella Pinacoteca e nella *Villa dei Suicidi*, e il fascicolo dello stesso genere dedicato alla *Villa dei Misteri* di Antonio Frova, edito da Fabbri e Skira nel 1965. I volumi d'arte di Skira e dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche offrivano immagini a colori di alta qualità, che mancavano (e talvolta mancano anche oggi) nelle opere di carattere più strettamente scientifico, che accompagnavano i testi di alta divulgazione affidati a nomi famosi; i fascicoli di Sadea e Fabbri, venduti soprattutto in edicola, puntavano sulla qualità ancora più alta delle immagini, favorita dal grande formato, e sulla estrema economicità del prezzo e rappresentavano essi stessi una vera rivoluzione nel campo della divulgazione.

Una conferma nella giustezza delle identificazioni, oltre che dai numerosi riscontri, viene anche da una testimonianza diretta: nel fascicolo de "La fiera letteraria" del 29 agosto 1969, contemporaneo alla Mostra del Cinema di Venezia durante la quale viene presentato il film, appare una fotografia di Federico Fellini che tiene davanti a sé un volume, identificabile come il libro di Skira sulla pittura romana, aperto alle pagine 134-135; in una seconda immagine il regista mostra una illustrazione dell'opera *Roma amor*.⁷⁹

Infine, fra le fonti minori a cui il film è debitore, occorre annoverare anche un genere cinematografico, quello dei film "peplum", dal quale però il regista nelle interviste dichiara di tenersi lontano. Tale genere è, peraltro, certamente nell'immaginario dell'artista per motivi biografici:

⁷⁷ Rispettivamente ROBERTSON 1959 e MAIURI 1953.

⁷⁸ DE FRANCISCIS 1965.

⁷⁹ CANCOGNI 1969, rispettivamente figg. a p. 17 (il volume mostrato dal regista è MAIURI 1953) e a p. 16 (l'opera è MARCADÉ 1963, aperta alla p. 56). Sull'intervista si veda in questo volume l'intervento di Raffaele De Berti, al quale devo la segnalazione.

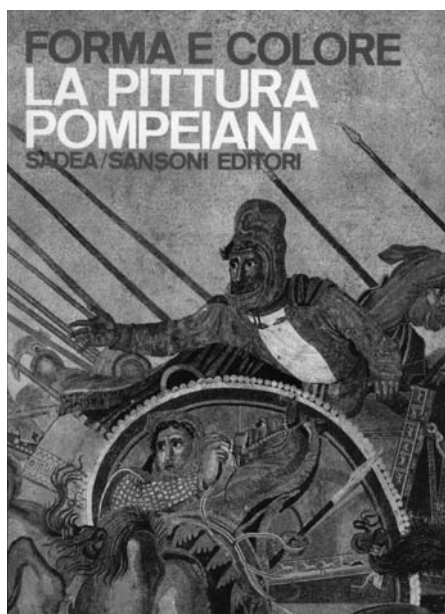


Figura 21 – La copertina di DE FRANCISCIS 1965.



Figura 22 – Il fontespizio di MAIURI 1953.



Figura 23 – I muri affrescati sulla spiaggia (sc. LXXV).



Figura 24 – *Cleopatra* (1963): un cambio di scena.

si pensi al film *Roma*, dove fra i ricordi del giovane protagonista appena giunto nella capitale compare la visione del film storico *Priscilla la vergine di Roma*, espressamente inventato da Fellini in chiave ironica e nostalgica. In *Fellini-Satyricon* un legame con il genere è rappresentato dalla scelta di Gordon Mitchell – attore divenuto famoso vestendo i panni di Achille e di Maciste⁸⁰ – per interpretare il predone che organizza il rapimento dell’Ermafrodito. Anche la sequenza del crollo dell’*insula Felicles* pare discendere da tante scene di distruzione di Pompei durante l’eruzione o di Roma durante l’incendio neroniano.

Fra i legami più propriamente figurativi è già stato ricordato che il muro della sequenza iniziale può trovare un precedente in un muro simile, che compare nei titoli di testa di *The Fall of the Roman Empire*.⁸¹ Invece, la sequenza conclusiva,⁸² con il fermo immagine sul volto di Encolpio che si tramuta in un affresco frantumato (Fig. 23), ha un preciso precedente in *Cleopatra* di Joseph L. Mankiewicz (1963), dove un’identica tecnica è utilizzata per chiudere i diversi capitoli del film, con il tramutarsi dell’immagine fotografica in un affresco screpolato e invecchiato dal tempo (Fig. 24). Sia la scelta del muro della sequenza iniziale, sia la soluzione adottata per

⁸⁰ L’attore partecipò a diversi film del genere “peplum”, ricoprendo il ruolo di protagonista in *L’ira di Achille* (1962) e in *Maciste nella terra dei ciclopi* (1963).

⁸¹ Si veda *supra*.

⁸² Sc. LXXV.

la scena finale potrebbero trovare una spiegazione nella presenza di Italo Tomassi, supervisore delle pitture di scena nel film, che aveva lavorato sia nel film di Mankiewicz come pittore di scena, sia nella pellicola di Anthony Mann come capo pittore.⁸³

⁸³ Informazioni tratte dal sito "The Internet Movie Database" (<http://www.imdb.com>), *ad vocem*. Tomassi collaborò con Fellini anche in *Roma*. Devo la segnalazione a Raffaele De Berti, che ringrazio.

APPENDICE

Si elencano le diverse opere figurative che compaiono nel corso del film, con i riconoscimenti dei modelli antichi da cui sono tratte e le possibili fonti bibliografiche. Quando l'identificazione non è stata possibile o quando non si è identificata la fonte bibliografica, si è utilizzato il simbolo "?". Quando l'opera è palesemente moderna, l'indicazione del soggetto è posta fra [].

Sequenza dopo il teatro⁸⁴

1. testa colossale frammentaria tardoantica, somigliante a un ritratto di Valentiniano I (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek) riprodotto in MALRAUX 1952, fig. 225

Lupanare (Lu)

1. porta dipinta, copiata da un esempio dipinto a Pompei, Villa dei Misteri, cubicolo: un'immagine a colori compare in DE FRANCISCIS 1968, fig. 82.
2. statuetta di Venere, "pasticcio" con testa tipo Faustina Maggiore e corpo nudo con ornamenti dipinti in oro come la piccola Afrodite in marmo di Pompei: ?

Pinacoteca (P)

I dipinti che occupano le pareti sono identificati dai numeri 1-32, da sinistra a destra, a partire dalla parete lunga con la finestra; i numeri successivi corrispondono alle opere collocate al centro dell'ambiente.

1. coppa a fondo bianco con menade con pantera (Monaco, Antikensammlungen): ROBERTSON 1959, p. 107
2. [Gitone con arco, a figure rosse]
3. natura morta con frutti (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): MAIURI 1953, p. 136; DE FRANCISCIS 1958, fig. 30
4. [Gitone nudo e inghirlandato, a fondo bianco]
5. frammento di vaso a fondo bianco con testa di tritone (Eleusi, museo): ROBERTSON 1959, p. 97
6. ritratto del Fayyum: ?
7. scena di toilette da una tomba di Cuma (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): MAIURI 1953, p. 22; NAPOLI 1961, tav. 6
8. affresco con uccelli (Pompei, I.9.5): MAIURI 1953, p. 127.

⁸⁴ Sc. IV.

9. lekythos attica a fondo bianco con ragazza che piange un ragazzo morto (New York, Metropolitan Museum of Art): ROBERTSON 1959, p. 147
10. ?
11. stele dipinta con giovane uomo, da Amathus, Cipro (Londra, British Museum): ROBERTSON 1959, p. 171
12. occhio bistrato di nero (ambito egizio): ?
13. ?
14. Tomba del Tuffatore, parete nord, gruppo di destra (Paestum, Museo Nazionale): ?
15. affresco con pesci volanti, da Philakopi (Melos): ROBERTSON 1959, p. 21, DEMARGNE 1964, fig. 250-251
16. la Parigina di Knossos (Heraklion, museo): ROBERTSON 1959, p. 24; DEMARGNE 1964, fig. 183
17. [flautista]
18. tondo con la famiglia di Settimio Severo (Berlino, Antikensammlungen): ?
19. ?
20. Natura morta con pesci (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): DE FRANCISCIS 1965, fig. 31; il registro superiore è modificato con inserzione di un vaso di vetro con frutta, simile a un dipinto da Pompei, Casa di Giulia Felice (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): MAIURI 1953, p. 134
21. Satiro e Arianna, da Pompei, Casa di L. Cecilio Giocondo (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): ?
22. ?
23. frammento di altare fittile corinzio con figura di leone (Corinto, museo): ROBERTSON 1959, p. 78
24. = 29: idria a figure nere attica con due efebi che si lavano presso una fontana (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden): ROBERTSON 1959, p. 88
25. cratere pestano fliacico con il corteggiamento di Elena (Londra, British Museum): ROBERTSON 1959, p. 160
26. lekythos attica a fondo bianco con donna seduta presso una tomba, da Oropos (Berlino, Antikensammlungen): ROBERTSON 1959, p. 152
27. sfera armillare, da Stabia, Villa San Marco: DORIGO 1966, fig. 18
28. testa del Teseo, particolare di una pittura dalla Basilica di Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): MAIURI 1953, p. 67 (particolare), ROBERTSON 1959, p. 178 (intero); DORIGO 1966, fig. 11 (in bianco e nero)
29. = 24
30. due frammenti di scrittura cuneiforme
31. frammento di scrittura cuneiforme
32. = 36: (frammenti della porzione del vaso ivi riprodotto)

35. grande ritratto virile in bronzo dorato, simile al ritratto di Traiano da Nimega⁸⁵
36. testa virile bronzea fasciata
37. grande frammento da vaso a figure nere del Pittore di Amasis con guerriero e negro (Londra, British Museum): ROBERTSON 1959, p. 64
38. grande frammento da anfora del Pittore di Amasis con Dioniso e menadi con lepre, particolare delle menadi con lepre (Parigi, Cabinet des Médailles): ROBERTSON 1959, p. 65
39. statua virile seduta

Cena Trimalcione

1. [mosaico con il ritratto di Trimalcione]

Nave di Lica (N)

1. Kore 682 ionica (Atene, Museo dell'Acropoli): MALRAUX 1952, fig. 120
2. Kore 672 (Atene, Museo dell'Acropoli): MALRAUX 1952, fig. 121
3. testa simile a maschera femminile sumera (Baghdad, museo): MALRAUX 1952, fig. 11
4. stele-menhir da Verrucola (Lunigiana; La Spezia, Museo Civico): MALRAUX 1952, fig. 83
5. testa di statua di consacrazione buddhista, arte indo-giavanese, epoca Cailendra (Batavia, museo): MALRAUX 1952, fig. 255
6. sarcofago della dama Toonah, Egitto romano (New York, Metropolitan Museum of Art): MALRAUX 1952, fig. 194
7. testa femminile colossale sulla prua, che richiama la testa della statua-ritratto della regina Nefer (Cairo, Museo) e una testa lignea di epoca amarniana (Parigi, Louvre), riprodotte in MALRAUX 1952, p. 21 e fig. 68.
8. [statua virile a cavallo]

Trionfo

1. clipeo in marmo con busto virile loricato
2. testa colossale, apparentemente da un elmo da parata con maschera
3. [ritratto di imperatore su stendardo]

⁸⁵ LAHUSEN, FORMIGLI 2001, pp. 179-180 n. 107.

Villa dei Suicidi (V)

1. maschere degli antenati
2. satiro danzante, da Pompei, Villa dei Misteri: FROVA 1965 p. 14; DE FRANCISCIS 1968, fig. 80
3. parete di terzo stile con architetture: ?
4. Galatea, dal dipinto con Polifemo e Galatea, Pompei, Villa imperiale: DE FRANCISCIS 1965, fig. 25
5. pitture dell'atrio composte da (di seguito):
 - A. due figure femminili sedute e personaggio maschile seduto di fronte: ?
 - B. testa di Andromeda, dal quadro con Perseo che libera Andromeda (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): DE FRANCISCIS 1965, fig. 17
 - C. Punizione di Dirce, da Pompei, Casa del Granduca di Toscana (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): NAPOLI 1961, tav. 39. La posizione del braccio destro della figura virile di destra con la lancia è variata
 - D. figura femminile, dal quadro con Enea ferito, da Pompei, Casa di Sirico (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): DE FRANCISCIS 1965, tav. 21 (a colori); BORDA 1958, p. 239 (illustrazione in bianco e nero)
 - E. *Nozze Aldobrandini*, gruppo di sinistra: MAIURI 1953, p. 24 (il particolare esatto, così come è riprodotto) e 30 (intero quadro); alcuni particolari compaiono anche in NAPOLI 1961, tav. 30 (figura femminile a destra) e 31 (figura velata a sinistra)
 - F. attore-re (compresa la figura femminile accovacciata), da Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): BORDA 1958, p. 196
 - G. figura femminile nuda, tratta e adattata dalla figura destra dal dipinto con le Tre Grazie (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): BORDA 1958, p. 228
 - H. erote: ?
 - I. figura femminile: ?
 - J. figura femminile seduta, forse ispirata all'Arcadia del quadro con Eracle che riconosce Telefo fanciullo: BORDA 1958, tav. a colori fra le pp. 240-241
 - K. figura femminile seduta, dal quadro con Menade addormentata, da Pompei, Casa del Citarista (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): BORDA 1958, p. 198
 - L. *Nozze Aldobrandini* (gruppo centrale), MAIURI 1953, p. 24 (particolare) e 39 (intero); NAPOLI 1961, tav. 30
 - M. Amori di Marte e Venere, da Pompei, Casa delle nozze di Ercole (Napoli Museo Archeologico Nazionale): DE FRANCISCIS 1965, tav. 18 (particolare)

- N. figura femminile nuda di fronte, figura destra dal dipinto con le Tre Grazie, da Pompei (9.2.16; Napoli, Museo Archeologico Nazionale): BORDA 1958, p. 228
- O. Figura femminile nuda di schiena, figura centrale dal dipinto con le Tre Grazie, da Pompei (9.2.16; Napoli, Museo Archeologico Nazionale): BORDA 1958, p. 228
- P. Gruppo con Venere seduta e Marte, liberamente tratto dal quadro con gli amori di Marte e Venere a Pompei, Casa di M. Lucrezio Frontone: MAIURI 1953, p. 78.

Ermafrodito (E)

- 1. testa di Arcadia, dal dipinto con Ercole che ritrova Telefo dalla Basilica di Ercolano (Napoli, Museo Archeologico Nazionale): MALRAUX 1952, p. 201; DORIGO 1966, fig. 12

Labirinto (L)

- 1. menhir
- 2. idolo cilindro, dall'Estremadura (Madrid, Museo Archeologico Nazionale): MALRAUX 1952, fig. 80
- 3. piccolo altare gallo-romano (Saint-Germain-en-Laye, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine): MALRAUX 1952, fig. 211
- 4. rilievo scomposto: ? (ambito egizio)
- 5. rilievo con testa mostruosa: ? (ambito mesoamericano)
- 6. mura di Tirinto: DEMARGNE 1964, fig. 298-299
- 7. grande statua femminile seduta, da statuetta da Hal Seflieni (Malta, Museo de La Valletta): MALRAUX 1952, fig. 81

Giardino delle Delizie

- 1. affresco indiano
- 2. giardino zen

Maga Enotea

- 1. statua lignea con chiodi, in parte simile a MALRAUX 1952, fig. 409 (statuetta votiva di arte bavili del Congo centrale)
- 2. rilievo illeggibile
- 3. menhir

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- André Malraux 2003, *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*, atti del colloquio internazionale (Roma 2001), a cura di F. Cabasino, Roma, Aracne.
- BORDA M. 1958, *La pittura romana*, Milano, Società Editrice Libreria.
- CANCOGNI M. 1969, *Buon viaggio Eumolpo. Conversazione con Federico Fellini*, in "La fiera letteraria" XLIII, 29 agosto 1969, pp. 16-17, 31.
- DE BERTI R., GAGETTI E. 2006, «*Fare un po' come fa, appunto, l'archeologo*». *L'antichità ambigua di "Fellini Satyricon"*, in Federico Fellini 2006, pp. 103-128.
- DE FRANCISCIS A. 1965, *La pittura pompeiana (Forma e colore, 5)*, Firenze, Sadea-Sansoni.
- DE FRANCISCIS A. 1968, *Pompei (I documentari, 15)*, a cura di A. de Franciscis, Novara, Istituto Geografico de Agostini.
- DEMARGNE P. 1964, *Arte egea (Il mondo della figura)*, Milano, Feltrinelli.
- DORIGO W. 1966, *Pittura tardoromana*, Milano, Feltrinelli.
- Federico Fellini 2006, *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, a cura di R. De Berti, Milano, McGraw-Hill.
- FELLINI F., ZAPPONI B. 1969, *La sceneggiatura*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 149-273.
- FICACCI L. 2000, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, Köln, Taschen.
- FROVA A. 1965, *La Villa dei Misteri a Pompei (L'arte racconta, 1)*, Milano-Ginevra, Fabbri-Skira.
- FUSCONI G. 1994, *La fortuna delle "Nozze Aldobrandini". Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- KÜNZL E. 1988, *Das römische Triumph. Siegesfeiern in antiken Rom*, München, Beck.
- LAHUSEN G., FORMIGLI E. 2001, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, München, Beck.
- MAIURI A. 1953, *La peinture romaine (Les grands siècles de la peinture)*, Genève, Skira.
- MALRAUX A. 1952, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, I*, Paris, Gallimard.
- MALRAUX A. 1957, *Il museo dei musei (Le voci del silenzio)*, s.l., Mondadori.
- MARCADÉ J. 1963, *Roma amor. Saggio sulla rappresentazione erotica nell'arte etrusca e romana*, Genève, Nagel.
- MARCHI E. 1992, *André Malraux, o la vita come "illusione lirica"*, in A. MALRAUX, *La Via dei Re*, Milano, Adelphi, pp. 193-207.
- MARTIRANO N., GIOSEFFI M. 2006, *Dal "Satyricon" di Fellini al "Satyricon" di Piero Chiara: storia di una traduzione*, in Federico Fellini 2006, pp. 129-146.
- MAZZOLENI D. 2004, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale.

- NAPOLI M. 1961, *Pittura antica in Italia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- NAPOLI M. 1969, *L'attività archeologica nelle province di Avellino Benevento e Salerno*, in *La Magna Grecia e Roma nell'età arcaica. Atti dell'ottavo convegno di studi sulla Magna Grecia* (Taranto, 1968), Napoli, L'arte tipografica, 1969 [ma 1971], pp. 137-152.
- NAPOLI M. 1970, *La Tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca*, Bari, De Donato.
- ROBERTSON M. 1959, *La peinture grecque (Les grands siècles de la peinture)*, Genève, Skira.
- SLAVAZZI F. c.s., *Scene di Roma antica: da Fellini a Villa Adriana*, in *L'antico al cinema. Miti, personaggi, storie, conoscenza*, Atti del convegno (Salerno, 2008), a cura di P. Iaccio, M. Menichetti, in corso di stampa.
- ZANELLI D. 1969, *Dal pianeta Roma*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 11-79.
- ZANELLI D. (a cura di) 1969, *Fellini Satyricon di Federico Fellini*, a cura di D. Zanelli, Bologna, Cappelli.
- ZAPPONI B. (a cura di) 1973, *Roma di Federico Fellini*, a cura di B. Zapponi, Bologna, Cappelli.