

DIVERSE LINGUE, ORRIBILI FAVELLE?  
IN MARGINE AL MULTILINGUISMO DEL *FELLINI-SATYRICON*\*

di *Andrea Scala*

In quell'oggetto semiotico di straordinaria complessità che è il *Fellini-Satyricon* anche la dimensione linguistica gioca un ruolo importante. Nella continua ricerca dello straniamento, nel «viaggio nella sconosciutezza»<sup>1</sup> ordito e guidato da Federico Fellini, l'alternarsi di diversi codici linguistici, in gran parte inaccessibili per lo spettatore, costituisce una strategia centrale, per così dire sistemica, non a caso distribuita in maniera pressoché omogenea lungo tutto il film. Lingue altre, rispetto a quella del doppiaggio, compaiono in numerose scene, senza che i personaggi del film diano alcun segno di costernazione di fronte ad esse. Ne consegue una sorta di rafforzamento della sensazione di spaesamento dello spettatore, che si trova incapace di decodificare intere sequenze parlate, talvolta inserite in dialoghi in cui domina la lingua di doppiaggio, e costretto a costatare invece come nel mondo dei personaggi tali sequenze vengano comprese o non destino particolare sconcerto. La riduzione di atti proposizionali e illocutivi, per dirla con Searle, capaci di portare informazioni e comunicare intenzioni, a semplici atti enunciativi,<sup>2</sup> limitati cioè all'emissione di suoni e produzione di parti del discorso, e privi di riferimenti e predicazioni, trasmette allo spettatore non una semantica convenzionale e arbitraria, come accade prevalentemente per i segni linguistici di un codi-

\*I riferimenti a precisi punti del film sono indicati secondo il *timing*, per il quale si rimanda alla sceneggiatura audiovisiva di Giuseppe Bartesaghi, in questo stesso volume.

<sup>1</sup> La definizione è dello stesso Fellini e si può leggere ad esempio in KEZICH 2002, p. 278.

<sup>2</sup> SEARLE 1976, pp. 46-51.

ce noto, ma di pura iconicità fonica. Non si genera comprensione, ma sensazioni, associazioni fonoiconiche tutte affidate al significante. La centralità dell'uso del linguaggio, come caratteristica fondante dell'esperienza umana, diventa, laddove si abbia a che fare con lingue che non si comprendono, marca di profonda esclusione. Il linguaggio come facoltà è specifico, cioè tipico della specie umana, ma la concretizzazione di tale facoltà è sempre un atto storicamente determinato. Si può dire, riprendendo un tema caro a Eugenio Coseriu, che parlare è sempre e solo parlare una lingua.<sup>3</sup> Una facoltà che è di tutti concretizza la sua naturalità in forme storico-culturali; chi non ha le chiavi per decifrarle si ritrova improvvisamente straniero, o meglio escluso dalla storia, e nel caso del *Fellini-Satyricon* sia dalla *Geschichte* che dalla *Erzählung*. Il multilinguismo espressivo del *Fellini-Satyricon* si struttura però in modo particolarmente complesso e ricco, cosicché le pagine che seguono costituiranno solo un primo tentativo di inquadrarne alcune caratteristiche.

Se l'alternanza di codici con funzione espressiva si legge alla luce della funzione di presentazione intrinseca ad ogni idioletto (fammi sentire come parli e ti dirò chi sei), allora si può subito distinguere tra varietà linguistiche che, poiché in gran parte comprensibili allo spettatore italofono, trasmettono molte informazioni circa il parlante e altre che, poiché più o meno estranee all'esperienza e al sapere linguistico dello spettatore, forniscono deboli informazioni indirette. Anche però nel caso delle lingue a cui lo spettatore italiano ha accesso in misura modesta o nulla, una qualche semantica extralinguistica o prelinguistica, spesso con elementi di connotazione, ma senza denotazione, si può rintracciare.

### 1. *Varietà regionali di italiano nel Fellini-Satyricon*

Tra le varietà linguistiche che più vengono sfruttate nel *Fellini-Satyricon*, così come nel resto della produzione felliniana, vi sono gli italiani regionali. Mancano invece i dialetti. O meglio c'è di dialetto quel tanto che si trova nei diasistemi degli italiani regionali, ma sequenze significative tutte in dialetto non se ne trovano. Esempi chiari di uso di varietà regionali di italiano si possono ascoltare in Trimalcione (laziale meridionale), Ermerote (pugliese) e nel predone (siciliano).

<sup>3</sup> COSERIU 1981, p. 22.

Interessante anche è il fatto che spesso Fellini si serva di doppiatori che non provengono dall'area in cui si usa la varietà di italiano regionale scelta. Così non è necessariamente un napoletano a doppiare chi deve parlare l'italiano di Napoli, o un pugliese a dover fornire l'italiano di Puglia.<sup>4</sup> Ciò si risolve in un italiano regionale ipercharacterizzato, spesso affidato soprattutto ad alcuni aspetti prosodici e fonetici, molto meno a quelli sintattici o lessicali e quasi per nulla a quelli morfologici, per altro in genere meno rilevanti nella differenziazione delle varietà regionali.<sup>5</sup> Tutti coloro che hanno una qualche sensibilità per la dimensione prosodica e fonetica delle lingue sono in grado, anche con poca esperienza e attraverso regole di commutazione automatiche, di sicilianizzare, o pugliesizzare, almeno in parte, il proprio italiano; e in questo i doppiatori, straordinari attori senza volto, sono spesso maestri. Tornando alla funzione di presentazione che le varietà regionali di italiano possono avere, essa è naturalmente soggetta alle conoscenze, all'esperienza e alle opinioni che i vari spettatori nutrono circa coloro che provengono da una regione o da un'altra. Tenendo conto del carattere, per così dire, artificiale, di tali italiani regionali, forgiati dall'abilità mimetica di doppiatori "alloglotti", si può osservare come l'individuazione della provenienza risulti nel complesso facilitata, ma non è affatto detto che uno spettatore del nord abbia gli elementi per creare una tassonomia che distingua l'italiano siciliano da quello, pur diversissimo, pugliese, e potrebbe trattarli come una sola categoria "italiano del sud". A sua volta il parlante pugliese si accorgerà forse che la varietà di italiano regionale di Ermetote, doppiato da Oreste Lionello, risulta ipercharacterizzata in senso pugliese centro-settentrionale, mentre risulta alquanto diversa dall'italiano che si ode nel Salento.<sup>6</sup> In questo caso lo spettatore avrà a disposizione ulteriori ripartizioni tassonomiche da applicare a quanto sente e ne conseguiranno impressioni diverse. La funzione di presentazione del lin-

<sup>4</sup> Al proposito si confronti quanto raccontato in *Voci del varietà* s.d., pp. 60-61.

<sup>5</sup> La maggiore rilevanza dei tratti prosodici e fonetici nella caratterizzazione delle varietà regionali di italiano è opinione largamente condivisa e ben giustificabile con l'elevata frequenza delle unità del livello prosodico e fonetico-fonologico. In qualsiasi enunciato esse superano in proporzioni esponenziali la frequenza di unità morfologiche, sintattiche e lessicali, cfr. DE MAURO 1963, pp. 146-147.

<sup>6</sup> Per una dettagliata descrizione delle differenze fonetiche tra l'italiano della Puglia centro-meridionale e quello del Salento cfr. CANEPARI 1999<sup>2</sup>, pp. 452-460.

guaggio in fondo è relativa e connessa col sistema culturale, di valori e di opinioni di chi ascolta. In ogni caso mi sembra significativo il ricorso esclusivamente a italiani regionali centro-meridionali. Più che pensare ad una forma attualizzata di aderenza alle vicende del *Satyricon* petroniano, che si svolgono presumibilmente nell'Italia meridionale, credo che la scelta di varietà di italiano meridionali abbia lo scopo di evocare un mondo più vicino a quello arcaico e viscerale, e dallo stile più teatrale e meno sobrio, che viene generalmente associato alle regioni italiane del sud rispetto a quelle del nord. Questa istanza allusiva doveva essere ancora più efficace alla fine degli anni '60, quando il boom economico e le conseguenti migrazioni interne avevano portato italiani del sud e del nord ad avere una maggiore esperienza gli uni degli altri nei grandi centri industriali. I confronti si istituiscono infatti a partire dalle più marcate differenze. Se tutto ciò è vero ci sono elementi per caratterizzare il sistema di valori e le presunte conoscenze del pubblico cui Fellini intendeva rivolgersi. E questo per quanto concerne le varietà regionali di italiano di singoli personaggi.

Per quanto riguarda invece il pluritalianismo a base centro-meridionale nel suo complesso, esso potrebbe essere una mimesi delle varietà linguistiche udibili nella città di Roma, tanto radicata nel vissuto di Fellini e caratterizzata da abbondanti afflussi di popolazione da tutte le aree del centro-sud. Come accade credo a tutti i livelli di analisi del *Fellini-Satyricon* vi sono *signantia* particolari e *signantia* sistemici che rendono l'opera straordinariamente complessa e leggibile su più livelli. Anche la scelta di diverse varietà di italiano contribuisce a questa complessità.

## 2. *Il latino nel Fellini-Satyricon*

Federico Fellini in una fase iniziale della lavorazione del film, aveva deciso che tutti i dialoghi sarebbero stati in latino. Ma in un latino «duro e pietroso [...] quale lo si pronunzia in Germania»,<sup>7</sup> tanto che era intenzione del regista cooptare un certo numero di sacerdoti tedeschi per dare voce ad una latinofonia inaudita per orecchie italiane. È noto che l'impresa di scrivere i dialoghi in latino fu affidata a Luca Canali, che li compo-

<sup>7</sup> Sono le parole di Fellini stesso in una celebre intervista concessa ad Alberto Moravia, cfr. in ZANELLI 1969, pp. 67-72 a p. 70.

se riservando particolare attenzione all'universo linguistico di Petronio, ma di questo raffinato lavoro ben poco si è salvato in sede di doppiaggio.<sup>8</sup> La pietrosità desiderata da Fellini è perseguita mediante la pronuncia *restituta* e le porzioni in latino risultano per lo più inaccessibili allo spettatore che pure conosca tale lingua. Lo straniamento dunque comincia proprio dal latino; chi l'ha studiato sui banchi di scuola e l'ha sentito tra i banchi delle chiese, riconosce, almeno in certi dialoghi, la lingua, ma la sente lontana nella pronuncia *restituta*, così poco popolare nella tradizione italiana, e incomprensibile nella sua dimensione parlata. Una lingua morta che torna alla dimensione fondante di ogni lingua, all'oralità, genera anch'essa profondo straniamento. L'abitudine infatti a percepire il latino come lingua su una pagina o come formule prevedibili nella liturgia porta alla sua destoricizzazione e al suo snaturamento, rimane il codice, si perde la lingua, con la sua dimensione orale primaria e costitutiva.

Siamo di fronte ad atti di forza proposizionale e illocutiva solo parziale, in cui la trasmissione di un contenuto, si attiva solo a tratti. La difficoltà per lo spettatore a fruire linguisticamente del latino del *Fellini-Satyricon* è accresciuta anche dalla scarsa salienza percettiva di alcune sequenze parlate. Si sente poco e le già oscure parole in latino sono mescolate a numerosi altri suoni e a voci inintelligibili, perché caratterizzate da un parlato fortemente ipoarticolato o in allegro-form o dall'audio troppo basso. Anche lo spettatore "che sa di latino" capirà qua e là di aver a che fare con la lingua di Cicerone e della Chiesa, ma non capirà molto altro.

Come detto, con il latino si propone allo spettatore una prima esperienza di straniamento. Alla base di tale straniamento sta l'attivazione di una semantica affidata prevalentemente all'informazione extralinguistica, e non a quella linguistica che rimane quasi del tutto inaccessibile. In molti casi poi la situazione comunicativa è veramente particolare: alcuni personaggi (cfr. 0.13.52 e 0.14.44) si rivolgono in latino direttamente allo spettatore, chiamandolo in causa come ricevente. In questi casi in particolar modo, ma anche in tutti gli altri, lo spettatore che individua nella Babele

<sup>8</sup> Cfr. i dialoghi latini stampati in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 281-297 di cui è stata utilizzata una parte veramente irrisoria. Nello stesso volume, all'interno di un intervento di Bernardino Zapponi, intitolato *Lo strano viaggio*, si legge: «Come parleranno i personaggi del film? In latino, avevamo detto in un primo momento: un dura lingua, diversa da quella del ginnasio: una specie di tedesco o di serbo-croato. Ma anche nella via della sconosciutezza ci sono limiti, soprattutto produttivi: il pubblico ha bisogno di seguire la storia, sia pure nella sua imprevedibilità» (ZAPPONI 1969, p. 88).

del *Fellini-Satyricon* il latino, e si accorge di non comprenderlo, trasferisce la propria attenzione dal film a sé e classifica se stesso, e gli altri spettatori e, infine, i suoi contemporanei tutti, come ormai irrimediabilmente separati da quel mondo di cui riconosce, ma non conosce, la lingua.

Un'ultima osservazione sull'uso della pronuncia *restituta*: si tratta non tanto di un'operazione di recupero di una realtà storico-linguistica, di una esigenza di realismo storico, come testimonia l'uso solo sporadico del latino nella versione definitiva del film, ma sembra piuttosto lo strumento per evitare un'istintiva associazione con il latino della Chiesa. Pur limitato alla formularità liturgica, il latino della messa era pur sempre l'unica esperienza di ascolto del latino vastamente diffusa nel repertorio degli spettatori. Usare la pronuncia scolastica ed ecclesiastica avrebbe forse reso più familiare il latino del *Fellini-Satyricon* e avrebbe portato ad una inconscia, ma immediata, associazione tra quanto si udiva nel film e quanto si udiva in chiesa. Ora è ben noto da molte dichiarazioni di Fellini che uno dei fantasmi più inseguiti nel "suo" *Satyricon* è quello della rappresentazione di una sensibilità precristiana, lontana e incommensurabilmente altra.<sup>9</sup> La ricerca di un latino dal suono inconsueto serve forse a marcare i confini anche della più generale alterità culturale o antropologica.

Un esame dettagliato del latino del *Fellini-Satyricon*, di cui si è dato in questo volume un saggio di trascrizione, risulta impraticabile nei limiti di questo contributo, ma consentirebbe numerose altre considerazioni più minute.<sup>10</sup> Ecco alcuni cenni dedicati a due casi.

In 0.09.16 mentre nel teatro di Vernacchio si tratta l'acquisto di Gitone, un vecchio battendo le mani sembra approvare l'elogio che Vernacchio ha fatto del giovane per alzarne le quotazioni. Nelle versioni del film sottotitolate per non udenti si dice che il vecchio pronuncia parole incomprensibili e lo stesso si legge nella sceneggiatura pubblicata nel 1969, ma stravolta in sede di montaggio.<sup>11</sup> Anche lo spettatore italiano che conosca il latino capisce pochissimo o nulla, però il vecchio qualcosa dice e precisamente:

<sup>9</sup> Lo sforzo di Fellini di creare psicologie precristiane è esplicitamente descritto in un dibattito dal titolo *L'erotismo dell'Italia 1970 e quello della Roma imperiale. Ma com'era il peccato pagano?* apparso su "L'Espresso" del 23 febbraio 1969 e riprodotto in ZANELLI 1969, pp. 57-64, in particolare pp. 58-59.

<sup>10</sup> Alcune interessanti considerazioni, seppur limitate a pochissimi esempi, si leggono in STRATI 2000, pp. 92-94.

<sup>11</sup> FELLINI, ZAPPONI 1969, p. 159.

*Vernacci recte facis, cululum sic ne Caesaro (?) quidem debes dare*

fai bene Vernacchio, un culetto così non lo devi dare nemmeno a Cesare

Mi limito ad osservare che la frase è perfettamente inserita nel dialogo e costituisce un'interazione conversazionale coerente con quanto precede e con il contesto tutto. Inoltre essa è caratterizzata, oltre che da scelte linguistiche che si allontanano dalla norma letteraria per accostarsi più alla lingua petroniana (si veda il *debes dare* in luogo della perifrastica passiva, strategia assai comune nella lingua di Petronio; si confrontino a titolo di esempio in 10, 1 *quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer?* In 80, 4-5 *ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum delevi* e in 107, 10 *quid debent laesi facere, ubi rei ad poenam confugiunt?*),<sup>12</sup> da elementi prosodici e fonetici riconducibili ad un italiano di area centro-meridionale. Il vecchio realizza *recte* come [ˈrɛkkəte] e *debes* come [ˈdɛbbɛs], si tratta dunque di latino in pronuncia *restituta* con elementi tipici di pronuncia regionale moderna.<sup>13</sup> Anche il dativo *Caesaro* in luogo di *Caesari* potrebbe essere connotato in senso popolare e regionale. Non è infatti raro nell'italiano popolare, soprattutto dell'Italia meridionale, incontrare l'uso di *-o* come unico morfema nominale di maschile singolare, in sostituzione

<sup>12</sup> Per le citazioni petroniane cfr. PETRONII ARBITRI *Satyricon*, recogoverunt et emendaverunt Ioannes Carolus Giardina et Rita Cuccioli Melloni, Augustae Taurinorum, In aedibus Io. Bapt. Paraviae et sociorum, MCMXCV.

<sup>13</sup> In merito all'interazione tra latino e italiano, abbastanza ricca nella scena del teatro di Vernacchio, il linguista non può non soffermarsi su un'idiosincrasia inaggirabile: il nome di Vernacchio è inquadrabile solo in un sistema linguistico italo-romanzo e rimanda sicuramente alla voce di area meridionale *vernacchio* "pernacchia, peto"; probabilmente una specialità dell'attore, come si vede ad esempio in 0.04.54 e 0.07.41. Coloro che nella scena parlano in latino ne fanno un vocativo che suona [ver'nakki] e che dovremmo trascrivere *Vernacci*. Ma tale vocativo potrebbe essere ricondotto solo a un nome latino \**Vernaccius*, che in italiano suonerebbe *Vernaccio*, e si noti infatti come nei testi latini della sceneggiatura si ricorra per il vocativo alla grafia alquanto esotica *Vernacchi* (cfr. ZANELLI [a cura di] 1969, p. 283). Forme come napoletano, calabrese, pugliese *vernacchi* "peto" si originano da *vernaculum (dictum)* "parola, detto scurrile", derivato di *verna* "schiavo nato in casa". Un nome latino *Vernaculus* avrebbe però un vocativo *Vernacule*. Non c'è scampo, tra latino *Vernaculus* e italo-romanzo *Vernacchio* lo scarto è insanabile. Nell'ipotesi, tutt'altro che probabile in questo caso, che ci fosse negli autori una qualche coscienza di tutto ciò, il pittoresco attore avrebbe nel film due nomi che alluderebbero alla sua condizione originaria di schiavo (\**Vernaccius* come allotropo di *Vernaccus* derivato di *verna*) e a un pezzo forte del suo repertorio (*Vernacchio*).

di *-e* ed *-a*, cfr. forme come *insegnanto*, *giornalisto*. Il luogo sonoro però presenta alcuni problemi di percettibilità e la forma *Caesaro* costituisce solamente un'ipotesi di trascrizione.

Consideriamo ora brevemente un'altra sequenza latina. In 1.04.48 il padrone di casa, prima di suicidarsi, libera gli schiavi con la formula:

*homines et mulieres: ego libero vos.*

È interessante l'uso di *homines* per indicare gli schiavi di sesso maschile. L'uso di *homo* per indicare una persona di sesso maschile, è già attestato in Plauto *mi homo et mea mulier, vos saluto* (*Cistellaria* v. 723), ma si pone come una scelta lontana dallo standard letterario, tanto da essere stata qualificata come «emploi familier, inconnu à la langue classique».<sup>14</sup> D'altra parte è lecito supporre che nel latino parlato la convergenza sinonimica tra *viri* e *homines*, con progressiva sostituzione del primo mediante il secondo, debba aver conosciuto una tempestiva e vasta diffusione in quanto tutte le lingue romanze continuano il solo *homo* sia nel significato di "essere umano", sia in quello di "essere umano adulto maschio".

Credo che ben poco di ciò sia casuale. Anche nel caso dei dialoghi in latino ogni scelta compiuta o approvata, anche su base intuitiva, dal regista apre nuove potenzialità semiotiche, il che ben emerge nelle parole di Luca Canali: «l'uso del latino in questo film è solo un elemento della pluridimensionalità felliniana».<sup>15</sup>

### 3. *Il greco nel Fellini-Satyricon (con un po' di turco)*

Quanto greco c'è nel *Fellini-Satyricon*? Poco e, potremmo dire, quasi tutto di citazione. Parlano greco gli omeristi (da 0.30.33), che recitano versi di Pindaro. Parla greco Lica che, oltre a poche parole greche durante la lotta (0.55.30), canta anch'egli una sequenza pindarica (0.59.40) in parte corrispondente a quella degli omeristi. Parla greco Ascilto citando Archiloco (da 1.12.10). Ma procediamo con ordine. Dopo essere saliti sul palco gli omeristi recitano versi di Pindaro intrecciati con i versi del poeta turco Orhan Veli Kanık (1914-1950) presenti nel commento musicale.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> ERNOUT, MEILLET 2001, s.v. *homō*.

<sup>15</sup> CANALI 1969, p. 277.



Sono testi poetici separati da quasi 25 secoli, che vengono alternati in una trama testuale estremamente complessa che potremmo rappresentare così (gli indici segnalano un cambio di voce recitante):

<sup>a</sup>Σῶμα μὲν πάντων ἔπεται θανάτῳ περισθενεῖ

Denizlerimiz var,

ζῶν δ' ἔτι λείπεται αἰῶνος εἰδωλον· τὸ γάρ ἐστι μόνον ἐκ θεῶν·<sup>a</sup> βεῦδει  
δὲ πρασσόντων

güneş içinde;

μελέων, ὅτῳ εὐδόντεσσιν ἐν πολλοῖς ὀνειροῖς δείκνυσι τερπνῶν ἐφέρποισαν.<sup>b</sup>  
Ağaçlarımız var, yaprak içinde;

<sup>c</sup>χαλεπῶν τε κρίσιν. Τὸ πεπρωμένον οὐ πῦρ, οὐ σιδάρεον σχήσει τείχος.<sup>c</sup>

Sabah

akşam

<sup>a</sup>Ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν τὸ τερπνὸν αὔξεται· οὕτω δὲ καὶ  
gider gider geliriz,

πίτνει χαμαί, ἀποτρόπῳ γνώμα σεσεισμένον<sup>a</sup>.

Denizlerimizle

<sup>d</sup>Ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν τὸ τερπνὸν αὔξεται<sup>d</sup>

ağaçlarımız arasında, Yokluk içinde

Mentre per il testo turco la voce recitante è una sola, e si tratta di Güngör Bozkurt,<sup>17</sup> la sequenza greca alterna 4 voci. Le sequenze indicizzate con <sup>a...a</sup> sono recitate dalla stessa voce maschile, mentre quelle indicate con <sup>b...b</sup>, <sup>c...c</sup> e <sup>d...d</sup> da voci femminili; la una pronuncia è sostanzialmente neogreca.

Per quanto riguarda le sequenze testuali recitate, siamo di fronte a parte di un frammento di un *threnos* di Pindaro citato da Plutarco nella *Consolazione ad Apollonio* (35, 120 c-d) e, in parte, nella *Vita di Romolo* (28, 8), unito ad alcuni versi di un frammento pindarico di ignota origi-

<sup>16</sup> Si tratta del *Prelude for Magnetic Tape XII*, di İlhan Mimaroglu, cfr. al proposito il contributo di Emilio Sala in questo volume.

<sup>17</sup> Si confronti il contributo di Marco Del Santo in questo volume.

ne e ad altri versi dell'VIII *Pitica*. Il testo del *threnos* recitato dagli omeristi si può leggere ad esempio nell'edizione di Puech<sup>18</sup> (fr. 2) e ne riporto qui sotto la porzione che si ode nel film:

σῶμα μὲν πάντων ἔπεται θανάτῳ περισθενεῖ  
 ζῶν δ' ἔτι λείπεται αἰ-  
 ῶνος εἶδωλον· τὸ γάρ ἐστι μόνον  
 ἐκ θεῶν· εὕδει δὲ πρᾶσσόν-  
 των μελέων, ἀτὰρ εὐδόν-  
 τεσσιν ἐν πολλοῖς ὄνειροις  
 δείκνυσι τερπνῶν ἐφέροισι  
 σαν χαλεπῶν τε κρίσιν

il corpo di tutti segue la morte irresistibile, ma ancora resta viva un'immagine della nostra vita. Ciò infatti è l'unica cosa che ci viene dagli dei. Dorme mentre le nostre membra agiscono, ma quando esse dormono in molti sogni mostra il giudizio di piaceri e pene che si approssima.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> PINDARE, *Tome IV, Isthmiques et Fragments*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1961<sup>3</sup>, pp. 196-197, e lo stesso si legge nelle edizioni precedenti (la prima è del 1923). È da notare come l'edizione citata proponga i versi in questione come parte di un frammento più ampio aperto da:

ὀλβία δ' ἅπαντες αἴσα  
 λυσίπονον <μετανίσσονται> τελευτάν.

Καὶ

«tutti per un felice destino raggiungono la fine che libera dagli affanni e». La stessa scansione si trova anche in *Plutarchi Chaironensis Moralia*, recognovit G.N. Bernardakis, I, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1888, pp. 294-295; *Pindari carmina cum fragmentis*, edidit A. Turyn, Cracoviae 1948, pp. 333-334 (fr. 136); e *Pindari carmina*, edidit O. Schroeder, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1914, p. 320 (fr. 131). Mentre nell'edizione della *Consolazione ad Apollonio* che si legge in PLUTARCHUS, *Moralia*, I, recensuerunt et emendaverunt W.R. Paton, I. Wegehaupt, praefationem scr. M. Pohlenz, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1925, queste parole vengono giudicate parte di un altro frammento, che Plutarco avrebbe collegato, tramite la congiunzione καί, a quello fatto cantare nel film dagli omeristi. In *Pindari carmina cum fragmentis*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit C.M. Bowra, Oxonii 1947<sup>2</sup>, p. 235 (fr. 115 e 116) il καί viene ritenuto l'inizio del secondo frammento. Tra le edizioni a disposizione di chi ha selezionato questo testo per il *Fellini-Satyricon* dunque, solo quella plutarchea di Paton, Wegehaupt e Pohlenz presenta l'inizio di un testo considerato autonomo con σῶμα μὲν. Non è da escludere a priori un legame tra l'*incipit* dei versi cantati dagli omeristi e questa edizione.

<sup>19</sup> Per un commento al frammento di sapore orfico-pitagorico cfr. PLUTARQUE, *Consolation à Apollonios*, texte et traduction avec introduction et commentaire par Jean Hani, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 192-193 e DODDS 1965, pp. 135 ss.

A queste parole segue un frammento pindarico di origine incerta, anch'esso tramandato da Plutarco nella *Vita di Marcello* (29):<sup>20</sup>

τὸ πεπρωμένον οὐ πῦρ, οὐ σιδάρεον  
σχήσει τεῖχος

il destino, né fuoco, né muro di ferro lo fermerà

Per quanto riguarda invece l'VIII *Pitica* si odono i versi 131-134:<sup>21</sup>

ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν  
τὸ τερπνὸν αὖξεται· οὐ-  
τῷ δὲ καὶ πίτνει χαμαί,  
ἀποτρόπῳ γνώμῃ σεσεισμένον.

in poco tempo cresce la gioia degli uomini; e così precipita a terra scossa da un volere avverso.

Dopo queste parole si ripete ancora ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν τὸ τερπνὸν αὖξεται «in poco tempo cresce la gioia degli uomini».

I versi pindarici, assemblati in una sorta di nuovo componimento,<sup>22</sup> un raffinato micro-centone sulla caducità della vita e su quanto ad essa sopravvive, risultano inaccessibili allo spettatore, anche a quello dotato di ottima conoscenza del greco. Ancor più ricca si fa questa scena, se si considera il testo di Orhan Veli Kanık. Si tratta della poesia *İçinde* “dentro”, che solo per ragioni estetiche provo a tradurre con “immersi”. Eccone il testo e la traduzione:

#### İÇİNDE

Denizlerimiz var, güneş içinde;  
Ağaçlarımız var, yaprak içinde;  
Sabah akşam gider gider geliriz,  
Denizlerimizle ağaçlarımız arasında,  
Yokluk içinde.

<sup>20</sup> PINDARE, *Tome IV, Istbmiques et Fragments*, p. 230, fr. 107.

<sup>21</sup> PINDARE, *Tome II, Pythiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1977<sup>7</sup>, p. 124.

<sup>22</sup> Nulla saprei dire di sicuro circa l'autore di questo collage pindarico: Luca Canali, il primo tra gli indiziati per una così pregevole e audace operazione, mi ha detto che il centone non è opera sua.

## IMMERSI

Abbiamo mari, immersi nel sole;  
 abbiamo alberi, immersi nelle foglie;  
 mattina e sera,  
 tra i nostri mari e i nostri alberi vaghiamo,  
 immersi nella miseria.

Gli omeristi cantano insomma la miseria umana e la caducità della vita, soffermandosi su temi esistenziali sui quali in fondo tutto il *Fellini-Satyricon* può costituire una riflessione. Significativo al proposito è l'inserimento nella trama dell'episodio della morte di Ascilto, novità narrativa costruita con materiale testuale rielaborato a partire da Petronio.<sup>23</sup> Dopo il canto degli omeristi, nella lunga scena della *Cena di Trimalcione*, non mancheranno ulteriori richiami gnomici su questo tema e saranno i versi malcomposti o plagiati dal padrone di casa («quello che non t'aspetti spesso di colpo succede. Fortuna sopra di noi di tutto ha cura, perciò vieni coppiere e versaci da bere!», 0.32.52; «Sulla scena è una compagnia che rappresenta un mimo: un attore fa il padre, un altro fa il figlio, un terzo fa il ricco, ma appena la commedia è finita scompare il volto finto, ritorna quello vero», 0.38.22),<sup>24</sup> o il suo epitafio («Gaio Pompeo Trimalcione, nuovo Mecenate, qui giace. Pio, forte e fedele, venne su dal nulla! Lasciò trenta milioni di sesterzi e non ascoltò mai un filosofo!», 0.40.53),<sup>25</sup> in un gioco di richiami e variazioni ironiche ancora tutto da scoprire.

Forse l'accostare un poeta antico come Pindaro a uno moderno come Orhan Veli Kanik vuole suggerire la metacronicità delle riflessioni sulla condizione umana e viene da domandarsi se l'intenzione contenutistica non trovi un contrappunto nella scelta della pronuncia neogreca. Il problema però è complesso; la pronuncia usata per questi versi di Pindaro è grosso

<sup>23</sup> Cfr. le parole dette in 1.56.23 da Encolpio sul cadavere di Ascilto: «Dov'è adesso la tua gioia? La tua prepotenza? Sei in balia dei pesci e delle belve ... tu che poco fa ostentavi la tua innocenza guerriera ... avanti mortali ... ora riempitevi di sogni! Dèi grandi ... come giace lontano dalla sua meta ...» e quelle che Petronio mette in bocca allo stesso personaggio davanti al corpo esanime di Lica: *ubi nunc est, inquam, iracundia tua, ubi impotentia tua? Nempe piscibus belisque expositus es, et qui paulo ante iactabas vires imperii tui, [...] Ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete [...] Dii deaeque quam longe a destinatione sua iacet (Satyricon 115, passim).*

<sup>24</sup> Queste due *performances* poetiche hanno una radice petroniana, ma nel romanzo solo la prima è di Trimalcione: cfr. *Satyricon* 55, 3 e 80, 9.

<sup>25</sup> L'epitafio compare in *Satyricon* 71, 12 in forma più ampia.

modo coerente con la supposta, seppur vaga, cronologia degli eventi narrati dal *Fellini-Satyricon*, ma è poco comune in Italia negli studi classici. Ammesso che nella scelta della pronuncia neogreca si debba ravvisare una volontà del regista, gli obbiettivi potrebbero essere sia di attualizzazione, sia di straniamento. Si veda al proposito quanto detto prima sulla pronuncia *restituta* del latino. Più in là in bocca a Lica e ad Ascilto si udirà solo pronuncia erasmiana, l'unica in uso in Italia per gli autori greci classici.

Ma quale spettatore può capire versi in greco e in turco intrecciati e sovrapposti? Di certo nessuno, si noti però che Eumolpo mostra di conoscere i versi recitati dagli omeristi (0.31.12). In questo caso, e credo anche in altri, sembra quasi che Fellini desiderasse che qualcuno prima o poi facesse il lavoro intrapreso da chi scrive queste righe, ascoltare decine di volte sequenze di scarsa percettibilità, decifrarle, tradurle. Il premio è un nuovo livello di lettura, da condividere almeno con Eumolpo.

Più avanti nel film *Lica*, oltre a pronunciare (0.55.30) alcune parole greche di scarsa percettibilità, intona sequenze pindariche con pronuncia erasmiana approssimativa (0.59.45), in cui spicca la resa [dz] per θ di θανάτω. Anche qui si tratta di una sequenza poetica composta unendo parte del *threnos* già cantato dagli omeristi e qualche parola sempre dall'VIII *Pitica*, ma non i versi già uditi al banchetto di Trimalcione. La sequenza che ne risulta è la seguente:

σῶμα μὲν πάντων ἔπεται θανάτω περισθενεῖ ζῶν δ' ἔτι λείπεται  
 e il dio gli apparve con queste parole: 'se vuoi dividere con lui uguale sorte  
 vivrai metà della tua vita sotterra e metà nella dimora dorata del cielo'  
 ἐπάμεροι δ' οὐ τίς. Σῶμα μὲν πάντων ἔπεται θανάτω περισθενεῖ.

Mi pare degno di nota osservare che anche le parole italiane di raccordo tra le due sequenze greche costituiscono in gran parte una citazione pindarica e precisamente dalla X *Nemea*, vv. 85-88:<sup>26</sup>

εἰ  
 δὲ κασιγνήτου πέρι  
 μάρνασαι, πάντων δὲ νοεῖς  
 ἀποδάσασθαι ἴσον,

<sup>26</sup> PINDARE, *Tome III, Néméennes*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1967<sup>4</sup>, p. 140.

ἤμισυ μὲν κε πνέοις γαί-  
 ας ὑπένερθεν ἐών,  
 ἤμισυ δ' οὐρανοῦ ἐν χρυσεῖς δόμοισιν

di cui riporto la traduzione di Leone Traverso,<sup>27</sup> che presenta nel raro *sotterra*, una curiosa affinità lessicale con le parole di Lica, possibile frutto di rimemorazione:

ma dove pure contenda  
 pel tuo fratello e brami dividere eguale ogni evento,  
 metà vivrai del tempo respirando sotterra,  
 l'altra nelle dimore d'oro del cielo.

Nel passo citato a parlare è Zeus, che si rivolge a Polluce. Il gemello Castore, figlio di seme umano, è morto e Zeus offre al divino Polluce, affranto dal dolore, due possibilità: o sfuggire alla morte abitando presso gli dei o vivere metà della vita nel regno dei morti e metà nelle dimore celesti, richiamando però il gemello in vita. Polluce sceglierà senza indugio la seconda opzione.

Un altro testo dunque sulla morte e la vita, intrecciato però con la ripresa asintattica delle sequenza pindarica *σῶμα μὲν πάντων ἔπεται θανάτῳ περισθενεῖ ζῶν δ' ἔτι λείπεται* e con l'inserzione, dopo la citazione in traduzione, delle due parole *ἐπάμεροι δ' οὐτις* che sembrano riportare sempre all'*VIII Pitica* (v. 95) *ἐπάμεροι· τί δέ τις τί δ' οὐ τις*; «creature di un sol giorno: cos'è qualcuno? Cos'è nessuno?»,<sup>28</sup> dove però non si trovano accostate. In questo caso o si ammette un uso del greco senza altra funzione che far cantare Lica in una lingua sconosciuta o si deve cercare nella sequenza *ἐπάμεροι δ' οὐ τις* «creature di un sol giorno nessuno» una nuova testualità. Nella pluralità di letture che questa scena consente, mi pare degna di considerazione anche l'ipotesi di unire la sequenza greca che precede la citazione in italiano, con la ripresa in greco ottenendo così: *σῶμα μὲν πάντων ἔπεται θανάτῳ περισθενεῖ ζῶν δ' ἔτι λείπεται ἐπάμεροι δ' οὐ τις* «il corpo di tutti segue la morte irresistibile, e più nessuno resta vivo, creature di un sol giorno», il che pare coerente, soprattutto perché qui si ode *ζῶν δ' ἔτι* e non *ζῶν δ' ἔτι*.

<sup>27</sup> PINDARO, *Odi e frammenti*, trad. di Leone Traverso, Firenze, Sansoni, 1961, ristampa 1991, p. 323.

<sup>28</sup> PINDARE, *Tome II, Pythiques*, p. 124.

Per quanto riguarda Ascilto, dopo essersi messo davanti al volto una maschera trovata nella *Villa dei Suicidi*, declama la prima metà di un celebre frammento di Archiloco:<sup>29</sup>

οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον  
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον

non mi piace un generale grande di corporatura, né piantato a gambe larghe,  
né orgoglioso dei suoi ricci, né ben rasato

La pronuncia è erasmiana, ovvero scolastica, e il carattere di citazione è più marcato. I versi sono ben noti a chi abbia una conoscenza anche solo scolastica della lirica greca arcaica e costituiscono, proprio per il loro carattere epigrammatico, un più facile appiglio per memoria poetica. Ma le corde della memoria possono vibrare con tante note e in questo caso sembra dominare un tono beffardo e dissacrante.

#### 4. Cenni su altre lingue del *Fellini-Satyricon*

La Babele del *Fellini-Satyricon* si compone anche di altre lingue, la maggior parte delle quali ancora da identificare e da decifrare. In certi casi potrebbe trattarsi di lingue inventate. La questione però è problematica. Limitandoci a brevi cenni riguardanti sequenze in qualche modo interpretabili, oltre a varietà di italiano, latino, greco e turco è ad esempio ben riscontrabile nel *Fellini-Satyricon* la presenza del tedesco. Qualche sequenza tedesca si ode nel lupanare, parlano tedesco i pirati di Lica che catturano Encolpio, Ascilto e Gitone, si parla tedesco sulla nave di Lica, soprattutto il servo di Trifena (0.55.52), che allude alle nozze di Encolpio e Lica e le cui parole, fin dove percepibili, sono saldamente contestualizzate, per quanto suonino poco tedesche nelle scelte lessicali. Nella maggior parte dei casi il tedesco è lingua urlata, più che parlata, si consideri ad esempio il *schrei doch nicht so, du blöder Heini! Ich hab' gehört!* «non gridare così stupido babbeo! Ho sentito»<sup>30</sup> che

<sup>29</sup> *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, edidit M.L. West, I, Oxonii, e typographia Clarendoniana, 1989<sup>2</sup>, p. 45, fr. 114.

<sup>30</sup> Da notare nella frase tedesca la presenza di un elemento schiettamente popolare come *Heini*, ipocoristico del nome proprio *Heinrich*, con significato di “babbeo, idiota”.

una donna rivolge ad un uomo tutto fasciato a mo' di mummia in 0.15.34 e il *bleib stehn, die Macht ist zu Ende, Caesar!* «fermati, il [tuo] potere è finito, Cesare!» dei soldati che uccidono l'imperatore in 1.01.37. In altri casi si tratta di esplosioni di follia come in 0.50.46. Degno a mio avviso di un certo interesse è l'uso di secche e brevi urla in tedesco al momento in cui i pirati di Lica catturano i giovani protagonisti (0.48.56). Tali urla, difficilmente decifrabili (si riesce ad afferrare un *ein bisschen schneller* «un po' più svelto», peraltro di difficile percettibilità, e poco più) e dalla semantica linguistica pressoché nulla, sono però capaci di evocare ricordi di un'esperienza vissuta da molti italiani e abbondantemente raccontata dal cinema: le urla secche, dure e incomprensibili degli occupanti tedeschi tra il 1943 e il 1945. Anche in questo caso la semantica non linguistica e il gioco evocativo della memoria prevalgono, il tedesco non serve per dire, ma sembra usato per risvegliare ricordi di un vissuto reale o cinematografici.

Un ultimo accenno ad un caso particolare. Encolpio riceve da un uomo gigantesco e deforme un guanto ferrato e una fiaccola, per affrontare il Minotauro (1.30.15). L'uomo aggiunge parole in una lingua che pare un *pastiche* romanzo. Quel che si ode, dopo un sequenza chiusa da una parola non chiara (*Eu, veni, veni, fiamba glomlis* «Bene, vieni, vieni, fiamma ???»), è: *Teseù b-/m-(?)atàr Minotàr Arianna espera te amor amor, vale, hercle!*. Il senso è chiaro: Encolpio viene chiamato Teseo, gli viene dato il compito di uccidere il Minotauro e gli viene promesso l'amore di Arianna. Concludono la sequenza un saluto-augurio (*vale*) e un'esclamazione (*hercle*). Deformità fisica e deformità linguistica sembrano richiamarsi, ma nel complesso le parole citate vanno a costituire una sequenza di sapore altomedievale. Per quanto riguarda un eventuale uso di *matàr* per "uccidere" con riferimento al Minotauro, che è per metà un toro, ciò conferirebbe alla sequenza, insieme a *espera*, un vago sapore iberico, l'audio però non è chiaro. Qui lo spettatore ha accesso a una qualche comprensione, ma anche in questo caso pare prevalere una semantica in gran parte extralinguistica. Anche in questo caso le edizioni sottotitolate per non udenti bollano quanto detto in questa sequenza come "parole incomprensibili".

Molte altre scene del film presentano sequenze parlate in codici non accessibili allo spettatore e costituiscono per che si occupi di lingue una sfida avvincente: che dire della lingua della schiavetta? Eileen Lanouette Hughes riferisce che sulla scena è stata usata una lingua inventata da



Eugene Walter,<sup>31</sup> ma è stata mantenuta dopo il doppiaggio? Cosa canta Gitone sulla nave di Lica? E cosa dicono le molte voci che si odono nel *Giardino delle Delizie*? Nel caso di Mekin nella sequenza della ninfomane si può affermare con certezza che si tratta di una lingua inventata, ma solo grazie alla cortese e preziosa testimonianza di Elio Pandolfi, che diede voce al personaggio. In un colloquio avuto con il lui, il grande doppiatore mi ha riferito che Federico Fellini gli disse semplicemente: «vai al leggio e improvvisa» e così è nata la lingua misteriosa di Mekin. Anche in altri casi potremmo essere di fronte a lingue inventate, forse in certi punti ciò è addirittura probabile, ma al momento risulta alquanto difficile dimostrarlo.<sup>32</sup> E non sarebbe affatto strano se, anche nei casi che ci paiono di più difficile analisi, si scoprisse di aver a che fare con qualche lingua storico-naturale. Nelle scene in cui le lingue inaccessibili che si odono sono connesse alla colonna sonora, un aiuto decisivo all'analisi verrà dalla ricerca ad esempio nei dischi della serie *A Musical Anthology of the Orient* curati da Alain Daniélou e pubblicati dall'UNESCO, che Rota e Fellini ascoltarono a lungo e da cui estrassero molte delle musiche per il film.

Come già mostrato ad esempio nell'analisi dei passi in greco, con la decifrazione di sequenze parlate non intelligibili per lo spettatore l'opera assume una dimensione transartistica, mettendosi al servizio di più muse: lo sfuggente film multilingue diventa romanzo multilingue su cui indugiare, dall'inafferrabile oralità alla infinitamente ripetibile lettura.

Chi vuole giocare con la moviola,<sup>33</sup> ascoltare e riascoltare, può dunque accedere a nuovi livelli di fruizione e ciò non sarebbe nient'altro che un segmento ulteriore della complessità e della "pluridimensionalità" dell'opera felliniana. Ma, memori del carattere del regista riminese, sappiamo che qua e là potrebbe essere in agguato la beffa, pensata per il linguista e il suo eventuale, ma in fondo prevedibile, atto di *hybris*: sfidare la sconosciutezza.

<sup>31</sup> HUGHES 1971, p. 39.

<sup>32</sup> Ciò perché chiunque si cimenti ad inventare oralmente una lingua non violerà gli universali fonologici a base neuro-fisiologica che caratterizzano l'articolazione del linguaggio come facoltà umana. Per affermare che una lingua è inventata bisogna aver prova della sua non storicità.

<sup>33</sup> Vi accenna anche Luca Canali (CANALI 1969, p. 277).

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- CANALI L. 1969, «*Friderico profante ...*», in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 277-278.
- CANEPARI L. 1999<sup>2</sup>, *Manuale di pronuncia italiana*, Bologna, Zanichelli.
- COSERIU E. 1981, *Sincronia, diacronia e storia. Il problema del cambio linguistico*, Torino, Boringhieri.
- DE MAURO T. 1963, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- DODDS E. 1965, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Aubier-Montaigne.
- ERNOUT A., MEILLET A. 2001, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, 4. ed. augmentée d'additions et de corrections par J. André, Paris, Klincksieck.
- FELLINI F., ZAPPONI B., *La sceneggiatura*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 149-273.
- HUGHES E.L. 1971, *On the Set of Fellini Satyricon: a Behind-the-Scenes Diary*, New York, William Morrow and Company.
- KEZICH T. 2002, *Federico Fellini. La vita e i film*, Milano, Feltrinelli.
- SEARLE J.R. 1976, *Atti linguistici*, Torino, Boringhieri.
- STRATI R. 2000, *Tra 'Petronio Satyricon' e Fellini Satyricon (riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico)*, in "Annali dell'Università di Ferrara - Sezione Lettere" n.s. 1 (2000), pp. 87-97.
- Voci del varietà* s.d., *Voci del varietà. Federico delle voci. I direttori di doppiaggio di Fellini*, a cura di T. Sanguineti, con *Filmografia* di G. di Cola, Rimini, Fondazione Federico Fellini.
- ZANELLI D. (a cura di) 1969, *Fellini Satyricon di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli.
- ZANELLI D. 1969, *Dal pianeta Roma*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 11-79.
- ZAPPONI B. 1969, *Lo strano viaggio*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 83-88.