

COLLOQUIO CON LUCA CANALI
SU *FELLINI-SATYRICON*

di *Nicola Pace*

P. Volevo sapere come è nato il suo rapporto con Fellini, come si è sviluppato poi nel corso del tempo.

C. In quel periodo, o un po' prima, lavoravo come redattore de "Il Contemporaneo", la rivista culturale del Partito Comunista, allora diretta da Antonello Trombadori. Trombadori era amico di molti registi, De Santis, Antonioni, Germi, Lizzani, e anche di Fellini, che stava allora pensando, anzi era già in fase di organizzazione, al suo *Satyricon*, e gli chiese: «Conosci un sacco di gente, puoi presentarmi un latinista, che non sia però uno di 'quelli col baschetto', come li rappresenta Alberto Sordi?». Trombadori pensò subito a me. «Ma sì, c'è Canali», e qualche giorno dopo mi presentò a Fellini. Nacque subito una reciproca simpatia, e Fellini volle organizzare un dibattito sul suo progetto. Intervenne, oltre a noi due, Zapponi, il famoso storico Santo Mazzarino, il grande latinista Ettore Paratore. Ebbi poi un contratto come consulente per la lingua latina, giacché l'idea iniziale era utilizzare abbastanza ampiamente nel parlato del film la lingua latina, pronunciata però secondo quella pronuncia che è ritenuta propria dell'età arcaica, e forse più avanti fino al tempo di Nerone. Si tratta di una pronuncia "dura" (*c = k, t* che resta *t* davanti a *i* + vocale; i dittonghi *ae, oe* che non si fondono in *e; u* che vale anche come *v*).

P. Ma è vero che Fellini voleva fare il *Satyricon* tutto in latino?

C. Può darsi, ma ciò che si dice di Fellini, e che qualcuno dice che si dice di Fellini, o che ha detto Fellini stesso, è sempre da prendere con le molle, non per il gusto di mentire, ma per l'impulso d'una irrefrenabile fantasia che tende sempre a sopraffare il grigio pragma della quotidianità o delle stereotipate regole del comportamento "corretto".

P. Appunto anch'io ho avuto questa sensazione in tutte le dichiarazioni. Ma Lei era soddisfatto di questa consulenza?

C. Se avessi dovuto occuparmi solo di lingua sarei stato più esitante, ma capii che si aspettavano da me anche indicazioni di carattere storico-letterario che impedissero eventuali errori cronologici o letterari. Dovevo cioè esercitare una sorta di amichevole controllo, suggerendo non quello che si doveva fare, ma quello che non si poteva fare.

P. Di carattere storico, dunque, oltre che letterario.

C. Sì, e la cosa per me risultò poi così interessante che passai un anno intero sul set.

P. Sì, questo l'ho letto in un articolo del classicista statunitense Erich Segal, che diceva che c'era sempre «a scholar on the set».¹

C. Già.

P. Un'esperienza dunque entusiasmante.

C. È la parola esatta. La morte improvvisa e prematura di Fellini è stata per me come la perdita d'una persona di famiglia. Eravamo diventati molto amici. Quando sono stato in clinica per un certo periodo, lui mi veniva a trovare, e poiché non potevo scrivere, mi portò un registratore. Andavamo spesso a pranzo e a cena insieme, parlavamo di tutto, donne, amori, politica, psicanalisi. In Fellini sentivo una ricchezza e urgenza spesso contraddittoria di pensieri e di fantasia che quasi mai ho sentito in altre persone di ambienti intellettuali altamente qualificati. C'era poi il suo modo di dirigere il film che mi incantava, e incantava tutti, nel senso pieno della parola: perché lui, mentre dirigeva, creava immagini e situazioni assolutamente originali e inattese.

P. Del resto si vede bene nel passaggio dalla sceneggiatura al film quante modifiche sono state fatte.

C. Fellini girava una serie di scene, poi ogni due o tre giorni le visionava. Anche noi assistevamo alle scene già girate, ancora prive del sonoro. Un particolare curioso: Fellini aveva rinunciato all'idea di fare tutto il film in latino, ma volle che io traducessi in latino tutti i dialoghi del film.

P. Proprio tutti?

C. Tutte le battute nella sceneggiatura.

P. Sì, ho visto, alla fine del libro curato da Dario Zanelli, i dialoghi latini introdotti da una sua breve premessa.²

¹ SEGAL 1971, p. 56: «He even had a Latin scholar in daily attendance on the set».

² CANALI 1969.

C. Questo per quanto riguarda il nostro rapporto.

P. Dunque Fellini aveva bisogno di un antichista che lo guidasse ...

C. No, che lo guidasse no! Che seguisse il suo lavoro, e ogni tanto gli dicesse: «Senti, Federico, io lì vedrei un po' meglio una cosa così ...»

P. E lui ascoltava?

C. Ascoltava. Mi sono anche permesso di suggerirgli qualche dettaglio che poi c'è nel film, qualche piccolo episodio; ad esempio la scena con l'attore comico che si chiama Alvaro Vitali.

P. Che parte fa? Non ricordo.

C. L'Imperatore, ma portato come un bambino in una specie di carrozzina, nell'episodio della celebrazione del suo genetliaco da parte della compagnia di Vernacchio.

P. È una scena in buona parte in latino, che manca nella sceneggiatura, quando l'Imperatore fa sì che il povero Muzio Scevola abbia un nuovo braccio.³

C. Sì, è una piccolezza.⁴ Ciò che vorrei sottolineare, però, è il fatto che Fellini, anche se è stato infedele alla lettera del testo petroniano, è inve-

³ L'inserimento dell'episodio, in sc. 3, tra le inqq. 115 e 116 (*rectius*: sc. III, inqq. 42-48), è segnalato dallo Zanelli nella sceneggiatura, FELLINI, ZAPPONI 1969 p. 157. Le parole latine messe in bocca all'Imperatore, che non si trovano nei dialoghi latini riportati dallo Zanelli (*ivi*, p. 283, compaiono solo quelle messe in bocca all'attore nano della compagnia di Vernacchio [non il Moncherino, come indicato dal Canali]: *Kalendis Januariis abhinc quinque et viginti annos Caesar natus est*), sono le seguenti: *At nunc per me, Iuppiter, fac ut denuo habeat manum*. Inserite sono anche le successive parole di Vernacchio: «Chi più fortunato di noi? C'è dato di assistere al nuovo miracolo del nostro Divo Cesare. Venite, venite!» (sc. III, inq. 47).

⁴ Roberta Strati, nella parte conclusiva del suo stimolante saggio sulle potenzialità del testo di Petronio per la realizzazione filmica, STRATI 2000, pp. 93-94, ritiene che Canali sia l'autore dell'ultimo episodio della cena, il battibecco tra Eumolpo e Trimalchione (sc. XIII, inqq. 360-372), e in particolare dell'accusa mossa dal poeta a Trimalchione di aver rubato da Lucrezio i versi «scompare il volto finto, ritorna il volto vero» (inqq. 361-367), con la considerazione che questa non può non essere che un'invenzione di un filologo, dunque del latinista Canali, che ben sapeva che i versi di PETR. 80, 9 (inq. 361) sono realmente ispirati a LUCR. 3, 55-58. In realtà Canali mi ha, *per litteras*, precisato di non essere stato autore di questo episodio, e che in ogni sua parte esso va ricondotto alla fantasia e alla cultura di Fellini e Zapponi. Canali riconosce invece di essere stato l'inventore di un termine latino, il diminutivo *cululus* («culetto»), nel discorso rivolto da un vecchio lenone a Gitone nella scena (V, inqq. 99-101) del *Lupanare* (*Eu! Qualis bellus pupillus ... veni! Veni cululus aureus! Veni! Huc! Huc!*; il discorso è stato ideato da Canali sul set, in quanto è assente sia nella sceneggiatura sia nei dialoghi latini). Questa "neoformazione", che «ha a monte il

ce fedelissimo al suo clima. Il clima del *Satyricon* non poteva essere che quello.

P. Ciò è molto discusso. C'è per esempio un articolo del 1971 di Erich Segal,⁵ allora professore di Lettere classiche a Yale, in cui si diceva che il film è una cosa totalmente diversa da Petronio: non solo Fellini avrebbe innovato, introdotto cose nuove, ma non avrebbe voluto accogliere lo spirito di Petronio, per quanto lo capisse bene, spirito che consiste nell'ilarità, nel gioco, nella parodia; *Fellini-Satyricon* per Segal non è certo un film scherzoso, anzi ...

C. Fellini secondo me non è mai scherzoso. Parodico sì, ma il fondo del suo cinema è sempre tragico, a cominciare dai *Vitelloni*. Qui non voglio entrare in un discorso di critica cinematografica, ma questo della tristezza che può trasformarsi in tragedia in ogni opera felliniana, mi sembra un fatto incontestabile al modo dei prestigiatori. Ad esempio, ne *La dolce vita* il suicidio di Steiner, che coinvolge la sua intera famiglia, è tremendo. C'è poi qualche spunto che lui tira fuori come un prestigiatore il coniglio dal cappello, ad esempio ne *La Dolce Vita*, quando sulla spiaggia appare quella fanciulla bellissima,⁶ bionda, che è l'immagine opposta alla decadenza e decomposizione della "dolce vita", l'immagine cioè della purezza al termine del film. Tornando a quel critico statunitense di cui Lei parlava, diceva dunque che Fellini non ha saputo cogliere ...

P. Diceva che ha capito Petronio, ma ha voluto fare qualcosa di completamente diverso: Petronio è scherzoso, gioioso, l'ilarità è fondamentale ...

C. Credo che questo sia un grave errore critico di quel collega americano. Petronio è uno scrittore di una malinconia profonda.

P. Sì, questo suo convincimento lo avevo letto in quel dibattito su "L'Espresso" del febbraio del 1969 riportato dallo Zanelli,⁷ quando Lei parla di una profonda congenialità di Fellini con Petronio e con il mondo di Petronio.⁸

modello di *ocellus aureus* di PLAUT. *Asin.* 691», rivela l'intento del latinista di «concedersi un gioco filologico fuori campo, in gara con il suo modello» Petronio, «inventore di lingua» (STRATI 2000, pp. 94 e 97, nt. 22).

⁵ SEGAL 1971, p. 56.

⁶ Valeria Ciangottini.

⁷ *Erotismo* 1969, integralmente riprodotto in ZANELLI 1969, pp. 57-64.

⁸ *Ivi*, p. 62.

C. Volendo fare in proposito un discorso sociologico, con tutte le riserve che la sociologia impone, devo dire che la tristezza del *Satyricon*, dell'opera di Petronio, se è di Petronio (diamo per scontato che sia del Petronio di cui parla Tacito negli *Annali*, il Petronio *arbiter elegantiae*), è quella di un rappresentante dell'aristocrazia romana sconfitta; l'epoca è quella di Nerone, e questa epoca – prima di Caligola, poi di Nerone, a differenza di quella di Tiberio e un po' anche di Claudio – segna il trionfo della borghesia affaristica, dei liberti e del popolino, quello che Caligola chiama *plebecula*. Non a caso si trattava di imperatori molto amati dal popolino e dai militari: imperatori che assomigliavano più ai tiranni greci (appoggiati dall'esercito e dalle masse di proletari e sottoproletari, ma odiatissimi dall'aristocrazia, che prima o poi li ha fatti uccidere). L'aristocratico Petronio era consapevole di far parte di un ceto sconfitto, messo all'angolo, come si direbbe in termini pugilistici, ma nella sua intelligenza, e soprattutto nel suo assoluto disincanto, conservava la sublime capacità di sorridere, sia pure amaramente. Quindi l'intelligenza di Petronio è tale che egli può guardare con ironia e al tempo stesso con una (come dire?) irrimediabile simpatia, i valori e i disvalori della classe vincente, che è poi quella dei liberti. Non dimentichiamo che Claudio, diventato imperatore per caso – quando i pretoriani, ucciso Caligola, aggirandosi per la reggia, trovarono l'anziano e studioso zio nascosto dietro a una tenda, e lo designarono imperatore – costituì una sorta di gabinetto di governo formato da tre liberti, Narcisso, Pallante, Callisto, divenuti davvero onnipotenti. C'è un famoso brano di Tacito, in cui si narra come questo imperatore, questo vecchio grammatico, avesse capito una cosa fondamentale, che peraltro aveva capito già Giulio Cesare, e cioè che non si poteva andare più avanti con il predominio dei vecchi *cives* romani. Nella famosa *tabula* di Lione egli riconosce infatti l'importanza del trasferimento a Roma, come nuova classe dirigente, di molti notabili della Gallia e di altre province. La potenza di questi liberti si esercitava anche nel difficile ambiente femminile di corte. Claudio fu il marito della famigerata Messalina; poi Messalina venne fatta uccidere, e al suo posto subentrò Agrippina; ma subito dopo la morte di Messalina, nel Palazzo v'era stata una contesa per trovare la nuova moglie di Claudio, e ognuno dei tre liberti, di cui ho parlato prima, aveva una propria candidata a moglie dell'imperatore.⁹ Questo per confermare l'influenza dei liberti a corte. Ora, Petronio questo lo sa, però non si sdegna; certo non è allegro,

⁹ TAC. *Ann.* XII 1-2.

anche perché sa che non c'è nessun "valore" tradizionale da contrapporre a questa situazione, ed egli stesso, come Tacito, non era come quei filosofi stoici che vagheggiavano una restaurazione aristocratica repubblicana. Egli sapeva che la repubblica era morta (Tacito addirittura diceva che fare propaganda per la repubblica contro l'impero era un fatto negativo, perché inaspriva ancora di più gli imperatori) e che i valori del passato erano definitivamente tramontati. L'unico valore "nuovo" era quello della lotta per la ricchezza, ma accompagnato da un funebre senso della vita stessa dell'uomo. Si pensi a Trimalchione, liberto straricco; egli è un mostro di contraddizioni: oltre alla sua ignoranza che gli fa mescolare in modo ridicolo i personaggi del mito,¹⁰ ha degli sprazzi di filosofia grossolani ma impressionanti, come quando si fa portare uno scheletrino d'argento e lo getta sul tavolo dicendo: «Ecco qua cosa è l'omuncolo!»;¹¹ poi quando beve: «Ecco questo è Falerno di cento anni. Il vino dura più dell'uomo!».¹²

P. A mio avviso la figura di Trimalchione nel film di Fellini risulta un po' appiattita, è solamente l'arricchito, non ha quella complessità, quella ricchezza ...

C. Non poteva avere nessuna ricchezza, se non quella del denaro, che tuttavia non gli dava alcuna gioia.

P. Nel film c'è una contrapposizione netta tra l'arricchito e ignorante Trimalchione e il poeta Eumolpo, che è uomo libero, superiore, quasi idealizzato. Questa contrapposizione tra il *parvenu* grezzo e l'intellettuale nobile non c'è assolutamente in Petronio. Per di più nella *Cena* non c'è Eumolpo, ma Agamennone, che però non ha nessuna consistenza, e del resto gli intellettuali che partecipano alla cena (oltre ad Agamennone, Encolpio e Ascilto) sono del tutto sviliti, a differenza di quelli rappresentati da Orazio nella *Cena di Nasidieno*.¹³

¹⁰ PETR. 48, 7; 52, 1-2; 59, 3-5. La confusione di Medea con Cassandra in 52, 1, che si trovava nella sceneggiatura (FELLINI, ZAPPONI 1969, sc. 15, inq. 318, p. 178), è stata omessa nel film. Rimane invece lo sproloquio di Trimalchione di 59, 3-5 (sc. XIII, inq. 302-303), sebbene decurtato e in parte alterato: «Eumolpo, fratello poeta, anima mia! Hai capito la storia rappresentata? Diomede e Ganimede erano fratelli. Elena era loro sorella. Agamennone la rapì, e Aiace impazzì per questo» (la follia di Aiace in Petronio è invece dovuta alla assegnazione, da parte di Agamennone, di Ifigenia in moglie ad Achille).

¹¹ PETR. 34, 10.

¹² PETR. 34, 7.

¹³ HOR. S. II 8. Sul rapporto tra *Cena Nasidieni* e *Cena Trimalchionis* e sulla differente rappresentazione della relazione tra intellettuali e arricchiti cfr. CONTE 1997, pp. 130-134.

C. C'è però un episodio chiave nel film, che nel testo di Petronio non c'è assolutamente, e che in Fellini ristabilisce il rapporto tragico tra i valori dell'aristocrazia sconfitta e quelli della rivoluzione militare, borghese e popolare vincitrice: quello del suicidio dei due aristocratici, i quali sentono la cavalleria rivoluzionaria che arriva e sanno che essi non *dovranno* sopravvivere.

P. È molto bello quell'episodio in effetti.

C. Non solo molto bello, ma anche politicamente e psicologicamente significativo.

P. Tra l'altro, quando Fellini dice: «Non ho voluto ricostruire il mondo romano, non ho voluto introdurre la storia, il mio è un film di fantascienza, onirico ecc.», dà un'immagine fuorviante del suo progetto. Nel suo film la storia c'è, c'è questo motivo del suicidio degli aristocratici che caratterizzò l'epoca di Nerone: Seneca si suicida, Lucano anche e Petronio, e così pure il filosofo stoico Trasea Peto.

C. Ma i suicidi di Seneca, Lucano e Petronio avvengono soltanto per ordine di Nerone, che li sospettava di aver partecipato a una congiura contro di lui, mentre gli aristocratici del film scelgono la morte per non soggiacere alle nuove condizioni politiche segnate dall'arrivo di un nuovo imperatore sicuramente ad essi ostile.

P. E dunque questo episodio della *Villa dei Suicidi* per Lei rispecchia bene l'animo di Petronio?

C. In parte sì. Il tema del suicidio è spesso presente nell'opera di Fellini.

P. Anche se nel *Satyricon* non c'è il motivo del suicidio per ragioni politiche.

C. Io penso invece il contrario, e di averlo appena dimostrato. Ma nel *Satyricon* c'è un altro problema interpretativo, che ha suscitato un certo dibattito, nel quale anni fa sono stato coinvolto, insieme con l'amico Paolo Fedeli, a proposito del naufragio¹⁴ della nave di Lica e di Trifena. Encolpio e Gitone riescono a salvarsi dopo aver tratto in salvo Eumolpo, che stava ancora ostinatamente scrivendo un suo poema, e prendono terra; dopo un po' scorgono un cadavere che dal largo, spinto dalla corrente, si avvicina alla riva. Lo riconoscono, è quello di Lica. Ed Encolpio fa un bellissimo discorso:¹⁵ ricordiamo che Encolpio dei tre protagonisti

¹⁴ PETR. 114.

¹⁵ *Ivi*, 115, 12-19.

è quello che parla “meglio”. Cosa dice dunque Encolpio nella sua tirata? «Ecco, quest'uomo prima potente, arrogante, aggressivo, orgoglioso del suo potere, ecco come è ridotto; ora il mare lo travolge; eccolo in balia dei pesci e delle belve ...», e conclude con questa frase che potrebbe essere l'esergo del *Satyricon*: «il naufragio è dovunque» (*ubique naufragium est*).¹⁶ Ora la discussione tra noi è stata suscitata da un dubbio: questa tirata è sincera o parodistica?

P. Spesso in Petronio si fa fatica a capirlo. Comunque, Lei la ritiene sincera, non è vero?

C. Sì, la ritengo sincera, ma senza nessuna preoccupazione didascalica: si tratta di uno sfogo, forse dettato dal pessimismo petroniano. La stessa domanda si può fare su Trimalchione: è sincero quando dice «Ecco qua l'omuncolo cos'è, l'omuncolo che dura meno di una bottiglia di vino»? E quando parla del suo sepolcro, è serio o scherza? Direi che si tratta di una suprema ambiguità, tra finzione ironica e sincera amarezza. Il poeta satirico Giovenale è sempre indignato, Marziale è sempre cinico, di un cinismo assoluto (non è provato storicamente, ma è probabile che egli scrivesse i suoi epigrammi più atroci su commissione, e fosse cioè una specie di sicario verbale). Mentre i precedenti di Petronio sono i romanzi greci, che sono completamente diversi, e addirittura patetici.

P. A proposito di romanzi, Fellini, come hanno notato in molti, ha voluto introdurre qualcosa di Apuleio nell'episodio del riso, del Minotauro, nella *Città magica*, quando il proconsole dice ad Encolpio che è stato vittima di uno scherzo in onore del dio Riso.¹⁷

C. Fellini traeva spunti da ogni dove.

P. Anche questa *Città magica*, che Fellini sostituisce alla Crotona del *Satyricon* ...

C. Che però è anche la città maledetta. Insomma ci troviamo di fronte a due giganti, Petronio e Fellini.

P. Comunque, quello che volevo che Lei mi confermasse, è che Fellini, anche se voleva evitare di girare un film storico, e tanto meno un “film peplum”, un film di cassetta, tuttavia ha voluto rigorosamente documentarsi sulla storia di quel periodo, e ha sempre tenuto conto dei suoi consigli.

C. Senza esagerare. Parlavamo, discutevamo.

¹⁶ *Ivi*, 115, 17.

¹⁷ APUL. *Met.* III 10-11 in sc. LVIII, inqq. 857-862.

P. Aveva anche letto molto, a quanto pare, prima di iniziare il film, monografie storiche eccetera?

C. Era molto curioso, un personaggio di una affascinante complessità. Nutriva una sincera e profonda stima delle persone serie, non le persone serieose, ma quelle che fanno bene il loro lavoro, in qualunque campo, dall'ultimo degli elettricisti fino all'organizzatore generale. Ricordo che era affezionatissimo al suo «manager sportivo»,¹⁸ che lo andava a svegliare la mattina, lo metteva sotto la doccia, lo massaggiava, gli portava l'acqua Fiuggi, e lo chiamava con venerazione «il Faro»; e Fellini gli voleva bene, nelle questioni pratiche quasi dipendeva da lui. Nei suoi rapporti con la cultura Fellini succhiava a destra e a sinistra, non era uno che si mettesse a studiare sistematicamente qualcosa. Era un intuitivo di straordinaria potenza assimilativa, e naturalmente creativa.

P. Lui stesso lo dice in un'intervista: «Si sono fatti troppi ragionamenti sul mio film. A me premeva, più che mandare dei messaggi, suggerire delle emozioni, delle atmosfere». ¹⁹ Più che un messaggio razionale, era l'intuizione che voleva venisse comunicata allo spettatore.

C. Ricorda, in proposito, quella scena meravigliosa e terribile dei cavalli imbizzarriti, mentre l'*insula* crolla?

P. A mio avviso le scene più belle del film sono, oltre a questa, quella del passaggio di Encolpio e Gitone nel bordello, la scena della *Villa dei Suicidi*, e anche la conclusione del film, il testamento di Eumolpo e la par-

¹⁸ Ettore Bevilacqua, ex pugile e attore. Cfr. ZAPPONI 2003², p. 93: «L'ottimo Ettore Bevilacqua, pugile e attore (grande amico di Federico a cui tentava invano di far fare moto e sport) serviva a tavola un po' umiliato da quelle pietanze monotone: ma seguiva i dettami del 'Faro' (così era chiamato Fellini; o anche il 'Papa'; appellativi scherzosi che non gli dispiacevano affatto)». Un ritratto vivace di Bevilacqua ci è fornito dallo ZANELLI 1969, p. 37: «Basso, tarchiato, tutto muscoli, c'è anche Ettore Bevilacqua, il 'manager sportivo del dottor Fellini' – com'egli stesso si definisce – oltreché l'addetto al vettovagliamento del regista e dei suoi ospiti: occhi nerissimi, cipiglio fiero, baffi alla tartara, capelli grigi tirati alla frate sulla fronte, è un singolare personaggio dal senso un po' spagnolesco della pompa e dal gusto delle battute sparate senza batter ciglio, con una serietà da Buster Keaton».

¹⁹ Vedi l'intervista con G. Salachas, in «Téléciné» 156 (1969), in FELLINI 1983, p. 239: «Ich hoffe, der Film wird vor allem eine innere Bewegung oder besser noch eine emotional bedingte Spannung mitteilen; das hat nichts mit einer Erklärung intellektueller Art zu tun», e lo scritto inedito *Sono ottimista*, *ivi*, p. 245: «Im 'Satyricon' gibt es nichts zu verstehen, und in diesem Sinne herrscht vielleicht eine übertriebene, falsche Spannung, die das Publikum irreleiten, es ratlos machen und erkälten kann, wodurch eine gelöstere, einfachere und ergiebige Begegnung mit dem Film verhindert wird».

tenza in mare di Encolpio per nuove mete. A proposito di Eumolpo, avrei una domanda, anche perché è il personaggio nel film che mi ha fatto più riflettere: Fellini diceva sovente di volersi estraniare, distaccare dai personaggi del film; e la scelta degli attori per le parti principali di Encolpio, Ascilto e Gitone, attori giovani che ancora erano sconosciuti, attori anglosassoni, di così diversa formazione culturale, la scelta per la parte di Trimalchione di un non attore, un proprietario di un ristorante, come era Mario Romagnoli, sembra proprio confermare questa intenzione. L'unico grande e noto attore del film, almeno per una parte importante, è Salvo Randone, nelle vesti di Eumolpo, personaggio, come si diceva prima, decisamente idealizzato, in rapporto al personaggio di Petronio.

C. Sì, è indubbiamente raffinato; ed è questa forse l'infedeltà più netta del film rispetto al romanzo.

P. Anche nel momento in cui Eumolpo si arricchisce, si dà al lusso nella *Città magica*, mantiene sempre quell'ironia, quell'intelligenza, quella sottigliezza che lo contraddistinguono. Per me, dunque, c'è empatia tra Fellini e Eumolpo, che, dei personaggi, è forse quello a cui Fellini si sente più vicino. Condivide questa mia convinzione?

C. Abbastanza. Certo, Eumolpo somiglia molto a Fellini. È uno studioso, ma è anche appassionato. Durante il naufragio, di cui parlavamo prima, Encolpio lo deve strappare dalla cabina del pilota perché vuole continuare la sua opera poetica, incurante del pericolo: «Lasciatemi finire!». ²⁰ E così pure Fellini diceva spesso: «Lasciatemi finire!». Lavorava a volte a ritmi impressionanti. Ricordo che spesso tardava a dare la pausa, tutti si innervosivano, ma lui non se ne curava, andava avanti; poi la pausa era il pranzo che lui consumava in un appartamento all'interno del Teatro 5 di Cinecittà; dopo un quarto d'ora trascorso a tavola, dava segni d'insofferenza, voleva scappare e riprendere il lavoro.

P. Dunque l'arte sopra ogni cosa.

C. Ma più che l'arte, un bisogno di inseguire e catturare i fantasmi della propria geniale immaginazione.

P. Era astratto nei suoi pensieri.

C. Sentivamo che stava lì con noi, faceva pure la battuta spiritosa, ma intanto pensava a quello che avrebbe fatto pronunciare a Trifena, che era rimasto in sospeso nel film, oppure cosa doveva dire Encolpio, eccetera.

²⁰ PETR. 115, 1-5, in particolare 115, 4 *at ille interpellatus excanduit et: «sinite me» inquit «sententiam explere; laborat carmen in fine».*

P. Tornando a Eumolpo, la scena finale del testamento è per me molto significativa: da una parte ci sono i giovani (Encolpio, che ha riacquisito la sua virilità; il capitano della nave; un giovane di colore che danza e ride), dall'altra ci sono i vecchi avvoltoi, tutti protesi sul cadavere di Eumolpo, che poi levano le fasce e lo masticano con espressione tetra e greve. Lì il messaggio è abbastanza evidente: la libertà della gioventù, che ricerca nuove esperienze, contrapposta alla grettezza di un certo mondo borghese, proteso solo al denaro ...

C. In proposito ho un ricordo. Questo film è girato nel 1969, subito dopo il Sessantotto, no?

P. Sì.

C. Condussi con me a conoscere Fellini due leader del movimento studentesco dell'Università di Pisa (allora insegnavo in quella città). Lui ne sembrò affascinato. Diede loro degli incarichi. Ad uno commissionò una ricerca sui manicomi. Erano due ragazzi molto intelligenti. Uno di questi gli dava del tu, allora si usava, i ragazzi davano del tu a tutti. Lo chiamavano "Balzac", perché ricordava loro la fisionomia dello scrittore. E lui rideva contento.

P. Tornando all'episodio di chiusura del film, vorrei farle una domanda, a proposito dell'interpretazione, abbastanza audace, di un critico statunitense, A.J. Prats, formulata nel 1979,²¹ e condivisa da uno dei maggiori studiosi statunitensi di Fellini, Peter Bondanella:²² Encolpio grazie ad Enotea riesce a liberarsi dalle pastoie della cultura classica, della poesia legata al mito; il cadavere di Eumolpo rappresenta questa cultura di cui Encolpio si è nutrito, da cui egli si libera alla fine, per muovere verso nuovi orizzonti, e con la sua virilità riesce a recuperare anche la sua capacità di agire. Per cui sarebbe il mondo del mito ...

C. Io credo che l'eccesso di metafore, come questa, servano a confondere le idee, più che a chiarirle.

P. Sono d'accordo, mi sembra una forzatura, anche perché Eumolpo è presentato in luce totalmente positiva proprio in quanto poeta, e rivendica i diritti e la libertà del poeta di fronte all'arroganza di Trimalchione.

C. Del resto quella cervellotica interpretazione non trova nulla in Petronio che possa avvalorarla. La grandezza di Petronio, e qui non faccio che sfondare una porta aperta, sta proprio nella lingua, è una gran-

²¹ PRATS 1979, pp. 45-58.

²² BONDANELLA 1994, pp. 264-265.

dezza linguistica. È il latino meticciano, pasticciato dell'impero romano; del resto nemmeno a Roma stessa c'era più il latino di Cicerone, ma nemmeno quello di Cesare, e neanche quello che in seguito sarà di Tacito. C'era dunque soprattutto il latino "parlato" dei liberti, che avevano origini molto diverse: Grecia, Siria, mondo semitico, come è attestato dalla forma semitica del nome di Trimalchione stesso. E Petronio riproduce questa lingua alla perfezione. Tra l'altro, e questa è una cosa che forse non è stata ancora detta con sufficiente chiarezza, anche se c'è sesso dovunque nel *Satyricon*, a differenza di un Catullo che fa uso spesso del turpiloquio più crudo ed esplicito, in Petronio non c'è una sola parola del turpiloquio, anzi ce n'è una sola: quando a bordo della nave di Lica, Trifena cerca di portarsi a letto Encolpio, e incarica la sua ancella di andare da lui e portarglielo. L'ancella si concede una parentesi di cruda maldicenza nei confronti della padrona, ma perché vorrebbe essere lei a fornicare, e dice polemicamente: «Tu andresti a letto con quella *spintria*?». ²³ È un termine questo molto raro (si trova solo, oltre che in Petronio, in Tacito ²⁴ e Svetonio ²⁵), poco noto anche agli antichisti, il cui significato ci viene spiegato successivamente da Tacito stesso, che negli *Annali*, a proposito della lussuria di Tiberio, ²⁶ scrive così: «La corruzione del palazzo imperiale era tale che per gli omosessuali, i quali pullulavano alla corte, furono addirittura conati due vocaboli, *sellarius*, cioè colui che sta 'in sella', che indica l'omosessuale attivo, e *spintria*, che designa l'omosessuale passivo». Cosa significa pertanto *spintria* nel passo di Petronio? È il massimo dell'insulto: indica una donna che ama farsi sodomizzare. Questo è l'unico termine osceno nel *Satyricon*. Per esempio la scena boccaccesca, o forse direi meglio aretiniana, della signora di Crotona "cacciatrice di eredità" che porta i due figli giovinetti in casa di Eumolpo ²⁷ e glieli prostituisce, non contiene nemmeno un vocabolo osceno. Infatti, quando Eumolpo invita la ragazzina a sedersi su di lui, ci aspetteremmo che usi, che so, *mentula* o un altro termine esplicito per designare il sesso virile, e invece Petronio dice *supra*

²³ PETR. 113, 11 *Si quid ingenui sanguinis habes, non pluris illam facies quam scortum. Si vir fueris, non ibis ad spintriam.*

²⁴ TAC. *Ann.* VI 1.

²⁵ SUET. *Tib.* 43, 1; *Cal.* 16, 1; *Vit.* 3, 2.

²⁶ TAC. *Ann.* VI 1 *Tuncque primum ignota antea vocabula reperta sunt sellariorum et spintriarum ex foeditate loci ac multiplici patientia.*

²⁷ PETR. 140, 1-11.

commendatam bonitatem,²⁸ cioè «sopra quella bontà che le era stata raccomandata».

P. Sì, è una soluzione elegante.

C. E linguisticamente castigata. Strano, no?

P. In questo Fellini ha dunque ripreso pienamente lo spirito di Petronio: non c'è nessuna volgarità nel suo film.

C. Ma la volgarità non è mai presente nei grandi maestri del cinema.

P. C'è solo quella scena d'amore tra Gitone ed Encolpio, nell'*insula*, quando si vede Gitone che bacia il polso di Encolpio, e basta.

C. Del resto, questo corrisponde al carattere di Fellini: nel linguaggio corrente non usava mai termini osceni, era il suo stile.

P. A proposito del linguaggio, a parte l'uso del latino, che è confinato a un ruolo secondario, più musicale, sonoro, che non comunicativo, nel dialogo, per rendere la peculiarità del latino dei liberti, di Trimalchione, Fellini usa a volte non il dialetto romano, ma quello del basso Lazio.

C. Lì c'è l'influenza di Gadda, che è un autore molto amato da Fellini. Del resto l'opera di Fellini è una delle più intellettuali del cinema italiano. L'intellettualismo di Visconti è una cosa diversa, ha qualcosa di aristocraticamente ricercato (ad esempio, quel pretendere sempre i mobili d'epoca ...); Fellini invece inventava tutto, ma attenendosi sempre a un suo progetto intellettuale di altissimo livello.

P. Il *Fellini-Satyricon* è un'opera che suggerisce moltissimo, del resto come il *Satyricon* di Petronio, che a sua volta è un'opera profondamente intellettuale, con gli esperimenti linguistici, con la sottile ironia di cui dicevamo.

C. Non si metterà mai abbastanza l'accento sulla genialità linguistica dei discorsi dei convitati alla cena di Trimalchione, con tutti i *loci communes* d'una conversazione fra semiavvinazzati, mentre sulla loro bocca quei *loci communes* diventano caratterizzazione perfetta dei singoli personaggi, tutti diversi e contrastanti tra loro.

P. Purtroppo questa varietà e ricchezza dei discorsi dei colliberti di Trimalchione si è un po' persa nel film. Del resto, se Fellini avesse voluto renderla, avrebbe dovuto dedicare alla *Cena* tutto il film.

C. Tornando all'importanza della *Cena* all'interno della letteratura latina, se uno legge Plauto, si accorge che si tratta di un vero "genio della

²⁸ *Ivi*, 140, 7.

lingua”; se invece si legge Terenzio, malgrado la sua importanza culturale, non c’è quasi più rilievo linguistico. Quella del *Satyricon* è invece una vera commedia umana che si svolge nei luoghi più abietti, fra le compagnie più diverse, ma tutto vi è rigorosamente e perfettamente caratterizzato, nella psicologia e, appunto, nel linguaggio, anzi nei singoli e diversi linguaggi. Dico tutto questo con molto rimpianto.

P. Rimpianto? Perché? Lei ha contribuito non poco alla realizzazione del film.

C. Non parlo del film, ma di Fellini, che si è spento troppo presto, e per di più in un periodo in cui si sentiva particolarmente amareggiato, perché incredibilmente non trovava più finanziatori per i suoi film ultimamente considerati “difficili”. Tra i futuri programmi di Fellini c’era persino l’*Inferno* dantesco. È strano, poi, che egli, con la sua amarezza degli ultimi anni, si era persino inimicato alcuni suoi stretti collaboratori, ad esempio un giovane direttore di produzione, Lamberto Pippia, di cui aveva sempre avuto grandissima stima; diceva addirittura di lui: «Pippia non sbaglia mai!». E infatti Pippia era davvero bravo e persino modesto nei suoi atteggiamenti, come anche quel formidabile Donati.

P. Sì, Danilo Donati, lo scenografo e costumista del *Fellini-Satyricon*, bravissimo! Tra l’altro, nel convegno milanese dedicato al *Fellini-Satyricon*, ci sarà una studiosa della nostra università, Elisabetta Gageggi, che parlerà proprio delle acconciature e dei costumi realizzati da Donati.

C. Con Donati come scenografo e costumista, oltre a *Satyricon*, Fellini realizzò anche *Roma*, che è straordinario con quella mirabolante sfilata di moda ecclesiastica e tutti quei cardinali e vescovi come “indossatori” sinistramente accompagnati dalla splendida e lugubre musica di Rota.

P. Mi vuole ricordare il giudizio che Ettore Paratore, il celebre latinista, suo maestro, diede del film? Ho letto che Fellini era andato a casa sua prima di iniziare il film, e lo aveva ascoltato con rispetto e attenzione.²⁹

C. Ettore Paratore aveva partecipato anche al dibattito di cui ho parlato all’inizio! Ma sa, Paratore era un po’ lontano da una iniziativa del genere, anche se apprezzava la ricreazione fantastica dell’operazione felliniana.

P. Ma l’aveva visto il film?

C. Sì.

²⁹ Il racconto della visita a Paratore è fatto dallo sceneggiatore Bernardino Zapponi, in ZAPPONI 1969, p. 85, e ZAPPONI 2003², pp. 36-37.

P. E gli era piaciuto?

C. Non ho poi avuto occasione di parlarne con lui.

P. Comunque, per concludere, mi auguro che gli studenti di adesso, e non solo quelli di Lettere classiche, tornino ad apprezzare questo film.

C. Lo apprezzeranno?

P. Spero di sì. Il giorno prima del convegno, verrà proiettato presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano.

Roma, 26 gennaio 2007

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BONDANELLA P. 1994, *Il cinema di Federico Fellini*, con una *Introduzione* di F. Fellini, Rimini, Guaraldi (ed. or.: *The Cinema of Federico Fellini*, with a *Foreword* by F. Fellini, Princeton, Princeton University Press, 1992).
- CANALI L. 1969, *Friderico profante ...*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 277-278.
- CONTE G.B. 1997, *L'autore nascosto; un'interpretazione del «Satyricon»*, Bologna, il Mulino.
- Erotismo* 1969, [Redazionale], *L'erotismo dell'Italia del 1970 e quello della Roma imperiale. Ma com'era il peccato pagano?*, in "L'Espresso", 23 febbraio 1969, pp. 3-15.
- FELLINI F., ZAPPONI B. 1969, *La sceneggiatura*, in ZANELLI (a cura di) 1969, pp. 149-273.
- FELLINI F. 1983, *Satyricon. Drebbuch von F. Fellini in Zusammenarbeit mit B. Zapponi*, Zürich, Diogenes.
- PRATS A.J. 1979, *The Individual, the World, and the Life of Myth in Fellini Satyricon*, in "South Atlantic Bulletin" 44 (1979), pp. 45-58.
- SEGAL E. 1971, *Arbitrary Satyricon: Petronius & Fellini*, in "Diacritics" 1 (1971), pp. 54-57.
- 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.
- 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.
- ZAPPONI B. 2003², *Il mio Fellini. Massiccio e sparuto, furente e dolcissimo, vecchio e infantile: l'uomo e il regista nel racconto del suo sceneggiatore*, Venezia, Marsilio, (prima ed.: 1995).