

## Petronio e gli altri nel *Satyricon* di Federico Fellini

### 1. Una difficile fedeltà.

Per comodità si ricorda che il *Satyricon* di Petronio è opera largamente frammentaria: si calcola che il testo superstite corrisponda a meno di un ventesimo dell'originale; per giunta, il testo che leggiamo nasce dalla combinazione di tre classi di testimoni (più un florilegio medioevale di sentenze e proverbi) variamente dislocate negli spazi e nei tempi delle scoperte moderne. Basti pensare che per l'effettiva *editio princeps* dell'intero *Satyricon* superstite bisogna attendere il 1669 e le fatiche di Michael Hadrianides (personaggio ignoto o pseudonimo mai spiegato)<sup>1</sup>, un paio di decenni dopo il ritrovamento della *Cena Trimalchionis* (Petron. 26.7-78.8) nel Codex Traguriensis (da Traù, in Dalmazia) per mano di Marinus Statileus. Un po' misterioso l'autore antico (ma ormai stabilmente identificato col Petronio *elegantiae arbiter* della corte di Nerone), del tutto misterioso l'editore moderno, ricucito a fatica il testo superstite non senza smagliature, strappi e lacune che rendono desultorio o mal connesso il filo della narrazione. Lo stato frammentario del testo costringe anche i filologi di professione a fare ricorso a soluzioni congetturali, dunque a riscritture editoriali. La prova più chiara è data dall'edizione berlinese curata nel 1862 da Franz Bücheler (1837-1908), uno dei maestri della filologia tedesca del secondo Ottocento. Tale edizione è servita e serve da base di tutte le edizioni critiche che si susseguono fino ai nostri giorni; tuttavia non è esente da tentazioni interventiste piuttosto vivaci. In presenza di sconessioni sintattiche o di senso Bücheler interviene, direttamente nel testo o in apparato, con congetture personali o altrui; di contro, là dove il testo corre ma presenta iterazioni enfatiche o endiadi di natura retorica, si tende a proporre l'espunzione di porzioni testuali condannate come glosse esplicative insinuate nel testo per mano di copisti poco attenti<sup>2</sup>. Il Novecento non fa eccezione, se pensiamo che Konrad Müller, il benemerito curatore dell'edizione teubneriana, cioè dell'edizione oggi di riferimento, ha pubblicato nel corso di oltre un quarantennio 4 edizioni e una ristampa riveduta e corretta (1961-2003), proponendo un testo costantemente sottoposto a revisione e notevolmente ritoccato nel tempo<sup>3</sup>. A dispetto dell'incompletezza e dei varchi lasciati aperti nella trama, il *Satyricon* guadagna presto il palcoscenico internazionale degli studiosi e dei lettori (e dei plagiari), diventa col tempo una delle opere più tradotte nelle lingue moderne (bulgaro ed ebraico compreso) e non manca di far sentire, soprattutto tra Otto e Novecento, suggestioni e influenze su scrittori, come per esempio Joris Karl (meglio, Charles-Marie-Georges) Huysmans, Oscar Wilde, Francis Scott Fitzgerald, Henry Miller, Edoardo Sanguineti, Pier Paolo Pasolini (*Petrolio*), Gore Vidal, Alberto Arbasino o su musicisti come Giorgio Gaslini e Bruno Maderna<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Hadrianides 1669.

<sup>2</sup> Bücheler 1862; Bücheler – Heraeus 1922.

<sup>3</sup> Müller 2003.

<sup>4</sup> Vd. Riikonen 1987; Gagliardi 1993; Bajoni 1995; Endres 2003; Lago 2007. Talora basta un dettaglio per suscitare l'emulazione moderna: come è noto, il passo petroniano sulla Sibilla che desidera morire (48.8) è citato in esergo da Thomas Stearns Eliot (1888-1965) all'inizio del poema *The Waste Land* (1922). E a proposito di citazioni, piace ricordare come Fernando Bandini (Vi-

Struttura aperta e aleatoria, più per le sventure della trasmissione testuale che per le intenzioni d'autore, il *Satyricon* circola nella cultura contemporanea con le stigmate della modernità (o addirittura della post-modernità) e si vede assegnata una ricca serie di primati: incrocio tra *fabula Milesia* e *satura Menippea*, parodia del romanzo idealistico (prima dell'invenzione del 'romanzo antico'), narrazione di viaggi e avventure, mancato *Bildungsroman*, racconto erotico e galleria di opzioni sessuali poco normalizzate, denuncia della corruzione della società imperiale e dunque 'romanzo storico' *ante litteram*, tipologie psicanalitiche proiettate a ritroso, enciclopedia antropologica di romanità atemporali. Smontato e rimontato da editori e filologi, non esente da intrusioni allotrie per mano di non abilissimi falsari – François Nodot alla fine del Seicento, José Marchena Ruiz y Cueto all'inizio dell'Ottocento, per limitarci ai più noti –, pazientemente esposto a interpretazioni divergenti o contrastanti<sup>5</sup>, il *Satyricon* suscita per tempo, fin dalle aule del Liceo, la curiosità di Federico Fellini. Come sottolinea la critica<sup>6</sup>, Fellini si riaccosta periodicamente a Petronio, dapprima con un progetto iconografico per la copertina dell'opera su commissione editoriale non giunta a buon fine, poi con un progetto cinematografico elaborato già all'epoca de *I vitelloni* (1953). «L'ultima rilettura di Petronio, durante la convalescenza dopo la grande malattia, gli fa scattare una sorta d'urgenza per la realizzazione»<sup>7</sup>: la sceneggiatura a quattro mani con Bernardino Zapponi<sup>8</sup>, la scelta del cast, i disegni preparatori<sup>9</sup> e i sette mesi di riprese portano a compimento il film, intitolato *Fellini Satyricon*, un po' per differenziarlo dal coevo *Satyricon* girato da Gian Luigi Polidoro<sup>10</sup>, soprattutto – si può aggiungere – al fine di rendere evidente la profonda presenza del regista-sceneggiatore nel maneggiare e rimaneggiare l'opera antica<sup>11</sup>.

Gli storici insegnano l'importanza della cronologia. In ossequio a tale precetto bisogna fare ulteriori precisazioni, prima di tentare un esame ravvicinato della sceneg-

cenza, 1931), negli *Studi classici* della raccolta poetica *La mantide e la città* (1979), abbia saputo far tesoro di Petron. 48.7 s.: «Questi monti fabbricati dal cielo / (sue torri e battifredi) gemono / per la morte del dio. / E abbiamo visto navi / dolcemente sfasciarsi e / 'Pan o megas tethneke' / piangere una gran folla / nel porto di Paxo. / E l'industria sfruttare ossa e capelli / degli uccisi. E il Ciclope / con una pinzetta stroppiare / il pollice di Ulisse. / Et eludendo la guardia bambini / armati di bastoni per la lippa / circondare l'ampolla dov'è chiusa / la Sibilla. E gridavano: 'Cosa / vorresti fare da grande?'. Lei / rispondeva: 'Morire'».

<sup>5</sup> Vd. Gianotti 2011.

<sup>6</sup> Vd. l'intervento di Paul 2009. Sugli approdi cinematografici della figura di Trimalchione vd. per es. Lago 2006.

<sup>7</sup> Così Borin 2000, 101. La malattia è la pleurite, la rilettura si avvale della ristampa einaudiana del 1967 a cura di V. Ciaffi (vd *infra*).

<sup>8</sup> B. Zapponi (1927-2000), già sperimentato come partner nell'episodio di *Tre passi nel delirio* e in *Block-notes di un regista*, poi ancora co-sceneggiatore di Fellini per *I clowns*, *Roma*, *La città delle donne*. Vd. Zapponi 1995. Per la sceneggiatura il rinvio d'obbligo è a Zanelli 1969, 149-273: 68 scene e 1253 inquadrature, non tutte girate o inserite nel montaggio definitivo (scene e inquadrature si citano secondo l'ordine di questo volume). Si veda altresì Fellini 1983b; da tenere presenti anche gli scarni *Appunti di regia* riportati da Fellini 1980, 100-8.

<sup>9</sup> Raccolti da Betti 1970. Una mostra dei disegni felliniani si è tenuta dal 24 gennaio al 19 aprile 2009, su iniziativa dell'Academy Awards di Los Angeles, al n. 8949 del Wilshire Boulevard, Beverly Hills, California.

<sup>10</sup> Opera sfortunata per realizzazione (nonostante un discreto cast di attori capeggiati da Ugo Tognazzi-Trimalchione) e per sequestri della magistratura come spettacolo osceno.

<sup>11</sup> Vd. le considerazioni di Highet 1970. In generale si rinvia a Stubbs 2006.

giatura e del risultato complessivo del film. La prima precisazione riguarda la cronologia dell'opera antica: di solito Petronio era ed è identificato col Petronius di cui parla Tacito; ma nel secondo dopoguerra ha avuto discreta fortuna la tesi di Enzo V. Marmorale (1901-1966), volta a spostare in avanti di almeno due secoli la datazione del *Satyricon* in forza di considerazioni di storia della lingua<sup>12</sup>. Ora, sappiamo che sul tavolo di lavoro di Fellini *La questione petroniana* è presente<sup>13</sup>: il che può spiegare come la vicenda narrata nel film possa farsi carico di piccoli o grandi anacronismi e comprendere scene o atteggiamenti databili in età più tarde (penso soprattutto al tema della decadenza dei costumi romani). La seconda precisazione riguarda il tempo di lavorazione del film (cronologia esterna) e impone di ricordare che cosa abbia rappresentato il '68 nella storia recente del mondo occidentale e della società italiana. La terza è di cronologia interna ed è di gran lunga più incisiva, in quanto tra l'anno de *I vitelloni* e i lavori preparatori del *Satyricon* sono usciti, a tacer d'altro, *La strada* (1954), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *Otto e mezzo* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965). Sarebbe facile, e non improprio, affermare che nel nuovo prodotto si condensano ombre e umori e atmosfere delle pellicole precedenti, con l'esito di trasporre a ritroso, sull'antica società petroniana, qualche scheggia della *Dolce vita*, le trasfigurazioni oniriche di *Otto e mezzo* e *Giulietta degli spiriti*, la dimensione *on the Road* di giovani sbalestrati in un mondo popolato di figure indecifrabili e insieme allusive di attualità senza tempo<sup>14</sup>. Sarebbe facile, ripeto, perché a tutto questo ha provveduto e provvede la copiosa bibliografia internazionale che si accumula sulla produzione felliniana; quanto a me, ignaro delle categorie esegetiche proprie della critica cinematografica, conviene tenere altra via e muovere dal testo di Petronio, per vedere quanto e come, nella 'libera riduzione' operata dal film, le parole antiche siano state tradotte in spettacolo di immagini in movimento.

Ecco: possiamo partire dalle parole, dalle parole latine di Petronio. Sappiamo che l'italiano ascoltato allora nelle sale e riascoltato oggi nelle riproduzioni di cassette e DVD è frutto di una terza scelta, dopo che per i dialoghi si sono scartate una prima ipotesi di un latino gergale da costruire con forti dosi di creatività linguistica e una seconda ipotesi di romanesco sapido e baroccheggianti. Dunque, prima della traduzione in immagini, si affronta il problema della resa italiana. Allora il lettore di casa nostra aveva a disposizione almeno quattro o cinque versioni abbastanza recenti dell'opera petroniana: il *Satyricon* tradotto da Ugo Dèttore per Rizzoli (1945); edizione del testo e traduzione a fronte a cura di Giovanni Alfredo Cesareo e Nicola Terzaghi per la casa editrice Sansoni di Firenze (1950); quella curata da Vincenzo Ciaffi per l'UTET torinese del 1951 (ristampata da Einaudi nel 1967), quella a cura di Antonio Marzullo e Mario Bonaria per i tipi di Zanichelli (1962, 1964<sup>2</sup>, rist. 1969), quella curata da Gianni Antonio Cibotto, coi disegni di Fabrizio Clerici, per

<sup>12</sup> Marmorale 1948.

<sup>13</sup> Zanelli 1969, 29: «Do un'occhiata ai libri sparsi sulla sua scrivania [...]. Vedo opere celebri e no, studi ponderosi e volumetti di allegra, diciamo così, divulgazione: *La vita quotidiana a Roma* di Jérôme Carcopino, e *I detectives dell'archeologia* di C. W. Ceram, *The decline of Rome* di Joseph Vogt e i venti volumi di *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».

<sup>14</sup> Vd. per es. Cancogni 1968.

l'editore milanese Canesi (1963)<sup>15</sup>. Ma come è facile immaginare, la riscrittura in funzione scenica non risulta esclusivamente tributaria di una data versione, in quanto si fonda su esigenze extratestuali, tanto più che la sceneggiatura viviseziona drasticamente il testo, operando liberamente trasposizioni, tagli e interpolazioni, il tutto da amalgamare linguisticamente, a prescindere dalla presenza o meno dei singoli episodi nell'originale. Tuttavia, per quanto concerne la fase linguistica e le eventuali incursioni in altri documenti dell'attività letteraria di Roma antica, la coppia Fellini-Zapponi può contare sulla collaborazione di un valente studioso, il romano Luca Canali (classe 1925), allievo alla "Sapienza" di Natalino Sapegno e di Ettore Paratore<sup>16</sup>, all'epoca docente di Letteratura latina presso la Normale di Pisa. Nei titoli di coda Luca Canali compare come consulente per la lingua latina, ma i suoi contributi non si limitano a questioni di correttezza lessicale, in quanto fornisce i materiali letterari antichi di cui la sceneggiatura ha via via bisogno, è responsabile della prima stesura dei dialoghi in latino<sup>17</sup>, partecipa attivamente a gran parte della resa italiana definitiva: intanto si può dire che da quell'esperienza il *Satyricon* non ha più abbandonato lo scrittoio di Luca Canali, il quale a più riprese è tornato su Petronio come saggista, traduttore e persino come 'continuatore' della narrazione<sup>18</sup>.

In buona sostanza, tutti gli aspetti sin qui evocati, dalla pressione di volontà attualizzanti alla propensione visionaria e onirica del regista, dalla frammentarietà del testo all'estetica del frammento della macchina da presa felliniana e ai problemi della riproducibilità della storia per via di parole e immagini: tutto questo, dico, cospira verso un esito scontato, la difficile e impervia fedeltà all'originale da parte di Fellini, del tutto libero – ben inteso – di immettere il mondo di Roma antica in uno straordinario corto-circuito in cui primitivismo e decadenza tendono a coincidere, trasformando il testo di Petronio in canovaccio, palinsesto, ipotesto e pretesto del film, serbatoio di episodi da riprendere o spostare, da integrare o da omettere<sup>19</sup>. Prima di proseguire, per comodità si riporta il giudizio di Morando Morandini sul film: «Nella sua struttura di ricognizione onirica di un passato inconoscibile e di rapporto fantastorico sulla Roma imperiale al tramonto, come guardata attraverso l'oblò di un'astronave, il *Satyricon* non nasconde le sue ambizioni di essere un film sull'oggi. L'itinerario picaresco e becero dei due vitelloni antichi (purtroppo né personaggi veri né simboli) lascia il posto a un'ansia esistenziale e religiosa, all'interrogazione sul

<sup>15</sup> Le versioni di Cibotto e di Ciaffi sono di sicuro passate, in quest'ordine, tra le mani Fellini: la prima riguarda il progetto di copertina non accolto dall'editore, la seconda è il testo-base sui cui è condotta la sceneggiatura e fa capolino, inalterata, in numerosi punti dei dialoghi o del racconto fuori campo. Non è forse inutile ricordare che nel corso del 1969 escono altre due versioni: *Il Satyricon di Petronio Arbitro*, trad. di A. Abadra, Milano, Ortles; *Petronio. Satyricon*, introduzione e testo di F. Roncoroni e traduzione di P. Chiara, Milano, Mondadori.

<sup>16</sup> Anche con Ettore Paratore (1907-2000), titolare di Letteratura latina alla Sapienza e autore di 2 voll. di introduzione e commento all'opera antica (Paratore 1933), ci sono stati contatti (senza successo) in vista della sceneggiatura, come sappiamo da Bernardino Zapponi, presso Zanelli 1969, 85.

<sup>17</sup> I dialoghi latini curati da Luca Canali fino al racconto della Matrona di Efeso sono raccolti in calce al cit. vol. di Zanelli 1969, 281-97.

<sup>18</sup> Ricordo Canali 1980, 47-67; 1981, 5-11; 1986; 1992; 1999; 2005; 2007.

<sup>19</sup> Giudizio positivo sulla 'libertà' felliniana di supplire, manipolare, integrare il testo antico in Sullivan 2001. Vd. altresì Prats 1979; Bondanella 1992, 227-61; Eades 1997.

significato del nostro passaggio terreno. Su questo versante – al di là della straordinaria ricchezza figurativa, funerea e notturna dell'insieme – i momenti più felici sono l'episodio della villa dei suicidi e l'addio alla vita del poeta Eumolpo»<sup>20</sup>.

## 2. Tagli, fusioni, trasposizioni.

Se dunque proviamo a confrontare le sequenze del testo petroniano con le scene del film, operazione resa agevole grazie a un minuzioso esame comparativo<sup>21</sup>, ci accorgiamo subito di come la sceneggiatura abbia agito in profondità, conservando tuttavia un aspetto essenziale dell'opera superstite, vale a dire la sua frammentarietà, tradotta in scacco dell'immagine mediante il sapiente ricorso allo 'schermo nero', icastica sospensione del *continuum* narrativo e segnale inequivoco di connessioni mancanti già nell'originale<sup>22</sup>. Il primo taglio, vistoso, riguarda quello che per noi è l'*incipit* del racconto superstite. Come è noto, la scena d'apertura di Petronio si svolge in una scuola di retorica, dove l'esercitazione di Encolpio, lo studente dal nome parlante<sup>23</sup>, e la risposta del retore Agamennone affrontano un problema cruciale per la cultura romana del I secolo d.C., le cause della crisi dell'eloquenza e della scuola<sup>24</sup>, e sottolineano distanze abissali tra sistema educativo e società, perché – come dice lo *scholasticus* Encolpio – «dall'enfasi degli argomenti e dal vuoto baccano delle espressioni i giovani ricavano un unico vantaggio: una volta giunti nel foro pensano di esser stati sbalestrati in un altro pianeta (*putent se in alium orbem terrarum delatos*). Ritengo perciò che gli adolescenti a scuola finiscano per rimbecillire del tutto, perché non ascoltano e non vedono nulla di quanto è in rapporto con la realtà che ci è familiare»<sup>25</sup>. L'episodio dà l'avvio ai frenetici movimenti dei giovani protagonisti e li immette, appunto, nel labirintico caos della vita esterna alla scuola: intento alla disputa, Encolpio non s'accorge che il compare di studi e rivale erotico, l'infaticabile Ascilto<sup>26</sup>, si è allontanato alla chetichella; resosi conto della scomparsa, muove alla ricerca di Ascilto, sospettando le mire dell'amico sulla fruizione esclusiva delle grazie del servitorello-amasio Gitone, 'colui che sta vicino' (troppo vicino, è il caso di dire, all'uno o all'altro dei pretendenti)<sup>27</sup>.

La sceneggiatura taglia l'intero episodio 'iniziale' del testo antico e si apre *in medias res*: la prima inquadratura presenta Encolpio davanti a un muro spoglio intento

<sup>20</sup> Morandini 2007. Vd. anche Medeiros 1997; Strati 2000.

<sup>21</sup> Sütterlin 1997.

<sup>22</sup> Vd. Paul 2008.

<sup>23</sup> Trascritto dal greco, l'antroponimo indica «celui qui désire être tenu au sein» (Goga 1999) col probabile valore di 'favorito', 'beniamino'.

<sup>24</sup> Il problema, trattato anche da Seneca e dall'autore del *Sublime*, da Quintiliano e da Tacito nel *Dialogus de oratoribus*, inserisce a pieno titolo Petronio nella cultura del I sec. d.C.

<sup>25</sup> Petron. 1.2 s. Vd. Cosci 1978; Kennedy 1978; Kissel 1978; Soverini 1985; Pellegrino 1986; Salles 2002.

<sup>26</sup> *Ascyltus*, dal greco 'instancabile'; in Petron. 92.9 si esaltano le dimensioni inguinali del personaggio (*inguinum pondus tam grande...*) e il poetastro Eumolpo esclama: *o iuvenem laboriosum!* (resa latina dell'antroponimo). Vd. Priuli 1975, che prende in esame tutti i nomi parlanti, convenzione che Petronio eredita dalla commedia al fine di assicurare ai suoi personaggi un implicito indicatore di identità.

<sup>27</sup> Vd. Borghini 2008.

a denunciare, in sofferta forma enfatica<sup>28</sup>, il tradimento dell'amico-rivale Ascilto, reo di avergli sottratto il giovane amasio e di averlo ceduto al capocomico di una compagnia di guitti (scene nn. 1 e 2). Alla scuola di retorica si sostituisce così il teatro del mimo e al maestro del discorso pubblico si sostituisce l'archimimo Vernacchio, interpretato da Fanfulla (Luigi Visconti, 1913-1971), prelevato direttamente dalle scene reali dell'avanspettacolo romano e inserito tra le mura immaginarie di Roma antica per animare il primo grande episodio interpolato di *Fellini-Satyricon* (scena n. 3). Sul nome del personaggio e il modo dell'interpolazione si cercherà di aggiungere qualcosa più avanti; per ora ci si limita a segnalare le conseguenze dell'espunzione dell'episodio ambientato nella scuola di retorica. Intanto si perdono i toni di critica all'istituzione scolastica che si sarebbero certamente prestati a forte attualizzazione (siamo nel '68-'69), ma avrebbero attenuato la connotazione onirica che si intendeva dare alla pellicola. L'interesse per le idee dei giovani di allora non implica condivisioni di polemiche radicali, ma attenzione ai comportamenti esemplari, ai sintomi del disagio giovanile e alle terapie di superamento, alla voglia di libertà, alla lunga e travagliata iniziazione al mondo degli adulti. In effetti, in quello che appare un lungo e inconcluso viaggio iniziatico, la coppia Encolpio-Ascilto, ora con ora senza il loro non restio *mignon*, perde subito la compagnia del maestro di retorica Agamennone, che in Petronio sta invece insieme a loro per tutto il grande intermezzo della Cena di Trimalchione. La cancellazione di Agamennone permette, però, di dilatare la parte assegnata a Eumolpo, al vecchio poetaastro dal nome antifrastrico ("Bravo cantore"), interpretato da un grande Salvo Randone, che accetta volentieri di mettere in gioco la sua consumata bravura d'attore in mezzo al variegato coro di protagonisti, comprimari e comparse, coro tutto doppiato (attori italiani compresi) e composto non sempre da professionisti e talora da figure forti unicamente di marcate peculiarità fisiche. Di tali figure e figurine una prima galleria 'felliniana' – ghetto emblematico ma anche trasognato e surreale – è offerta dalle scene notturne della suburra e del lupanare (scene nn. 4-6), decisamente ampliate rispetto all'originale (gigantesse comprese) e in grado di assorbire l'episodio del triduo orgiastico con Quartilla (*Satyricon* 16-26), questo invece ridotto a poche immagini fugaci<sup>29</sup>. E il lupanare, senza soluzione di continuità, si integra nella ciclopica e verticale *Insula Felicula* o *Felicles* del Campo Marzio (scene nn. 7-10): "grattacielo proletario" premoderno, che sappiamo costruito ai tempi dell'imperatore Settimio Severo (193-211 d.C.) ma qui anticipato sulla base della descrizione operata dallo storico Jérôme Carcopino (1881-1970, guida sicura nella ricostruzione della società imperiale), l'*Insula* è non meno ricca di personaggi inquietanti o stralunati, esposta, sì, a sguardi rapidi e curiosi, ma quasi subito spazzata via da un impietoso terremoto cui spetta il compito di far rivivere i crolli cittadini di cui parla Giovenale (*Satira* 3.190

<sup>28</sup> La tirata iniziale di Encolpio deriva, con qualche taglio, da Petron. 81.3-6 (da *Ergo me non ruina terra potuit haurire? a Iacent nunc amatores obligati noctibus totis, et forsitan mutuis libidinibus attriti derident solitudinem meam*). Dunque l'inizio del film prende lo spunto da quello che per noi è lo spunto (scomparsa di Ascilto e sua sostituzione col vecchio poetaastro Eumolpo) che mette in moto l'ultima parte del *Satyricon* superstita.

<sup>29</sup> L'episodio di Quartilla e l'unione di Gitone con la piccola Pannichis sono in parte recuperati, per trasposizione, nella prima stesura della sequenza relativa alla nave di Lica; ma poi sono espunti nella stesura definitiva o nel corso della lavorazione del film. Per l'episodio petroniano vd. Aragosti – Cosci – Cotrozzi 1988; Cicu 1992, 11-50; Panayotakis 1994.

ss.), cancellare quella folla di personaggi minori (difficile provvedere altrimenti) e ricordare la precarietà dell'umana esistenza<sup>30</sup>.

Fin da subito, dunque, le scelte della sceneggiatura si muovono lungo un tracciato fatto di esclusioni, ampliamenti e riduzioni, fusioni di episodi e libere trasposizioni (o *new locations*, come si direbbe altrove). Appunto di trasposizione si deve parlare nel caso di Eumolpo. In Petronio, (*Satyricon* 83) l'incontro tra Encolpio ed Eumolpo avviene dopo la Cena di Trimalchione e prelude al definitivo distacco tra Encolpio e Ascilto, il quale scompare dalla narrazione a partire dal cap. 92 e lascia spazio a un nuovo terzetto (Encolpio, Gitone, Eumolpo) destinato a essere protagonista di nuove avventure (la nave di Lica, i cacciatori di eredità di Crotona) fino al termine del racconto superstita (*Satyricon* 141.11: *Cum esset Numantia a Scipione capta, inventae sunt matres, quae liberorum suorum tenerent semesa in sinu corpora*, esempio storico a conferma della possibilità di cibarsi di cadaveri, come impone il testamento di Eumolpo)<sup>31</sup>. Fellini e Zapponi anticipano invece la scena della pinacoteca, luogo dell'incontro tra il giovane *scholasticus* e il vecchio poeta (scena n. 11). In tal modo Eumolpo può essere presente alla Cena di Trimalchione (in sostituzione di Agamennone), annunciare strada facendo (scena n. 12) la scheda biografica del ricco anfitrione (compito che nella Cena spetta a uno dei liberti, Ermerote), sostituire l'assente Agamennone in un paio di battute, declamare ubriaco i senari d'attacco del suo poema sulla *Presa di Troia* (inquadratura 357) che in Petronio sono invece recitati nella pinacoteca (*Satyricon* 89) e infine venir coinvolto in una disputa poetica con il padrone di casa. Tale disputa merita un supplemento d'attenzione. In effetti, il Trimalchione di Petronio coltiva una non impeccabile vena poetica e ne dà dimostrazione in due occasioni, in *Satyricon* 34.10 e 55.3 e 6, suscitando il plauso interessato dei commensali<sup>32</sup>. Anche nella Cena sullo schermo – la parte in cui la sceneggiatura si discosta meno dall'originale (scene nn. 13-7) – Trimalchione si esibisce come poeta: una prima volta recitando una mini-antologia di suoi epigrammi, la seconda volta appropriandosi di alcuni distici elegiaci esterni alla Cena, introdotti in *Satyricon* 80.9 in tema di amicizia che non dura più d'una finzione scenica, a commento della scelta a favore di Ascilto operata da Gitone. Ecco i versi:

*Nomen amicitiae, sic, quatenus expedit, haeret;  
calculus in tabula mobile ducit opus.  
Dum fortuna manet, vultum servatis, amici;  
cum cecidit, turpi vertitis ora fuga.  
Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,  
filius hic, nomen divitis ille tenet.  
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,*

<sup>30</sup> Carcopino 1942, 39-85 (*Le case e le vie*). Per la presenza degli spunti derivati dall'opera di Carcopino nella sceneggiatura del film si rinvia a Brunet 2006: sulle scene nn. 4-6 del film vd. il capitolo intitolato *El lupanar de la Suburra y la Insula Felicles en el "Fellini-Satyricon": contrapuntos eróticos en un cine de fantasciencia* di Salvador Ventura 2008; qualche anticipazione già in Salvador Ventura 1999.

<sup>31</sup> La frase, nella traduzione di Vincenzo Ciaffi, è pronunciata da uno degli 'eredi' che si accinge a cibarsi del corpo di Eumolpo: «Quando Numanzia fu espugnata da Scipione, si trovarono delle madri che stringevano tra le braccia mezzo rosicchiati i corpi dei loro figli».

<sup>32</sup> Vd. Connors 1998, 51-62 (*Trimalchio's Poetic Performances*).

*vera redit facies, adsimulata perit.*

Il nome d'amicizia dura fino a quando c'è tornaconto: / sulla scacchiera la pedina compie i propri movimenti. / Finché la fortuna regge, avete il volto di sempre, amici! / quando crolla, voltate il viso in fuga vergognosa. / La compagnia mette in scena un mimo: uno ha il ruolo del padre, / quell'altro del figlio, un terzo recita la parte del ricco. / Ma appena il copione si chiude sui ruoli che fanno ridere, / ritorna il volto vero, quello simulato sparisce.

A dire il vero, Trimalchione recita soltanto gli ultimi due distici; comunque, anche questa è una trasposizione rispetto all'originale. Quello che in realtà conta è il verso finale che sembra evocare un verso lucreziano (*De rerum natura* 3.58: *eripitur persona, manet res*); di qui la denuncia di plagio da parte di Eumolpo, la reazione irata del padrone di casa, la cacciata del critico contestatore dopo una rissa con gli schiavi (scena n. 16, inquadrature 407-31). Si è ipotizzato che l'intrusione della polemica letteraria possa risalire, direttamente o indirettamente, a un suggerimento di Luca Canali, reduce allora da studi approfonditi sul poema lucreziano<sup>33</sup>. Luca Canali ha però negato la paternità dell'episodio, che va invece «ricondotto alla fantasia e alla cultura di Fellini e Zapponi», come si impara dalla lettura di un ottimo contributo recente<sup>34</sup>. Altra trasposizione, sempre dall'esterno verso l'interno dell'intermezzo dedicato a Trimalchione, subisce il racconto milesio della Matriona di Efeso, forse la sezione più nota e fortunata nel tempo di tutto il *Satyricon*<sup>35</sup>. In Petronio la novella è narrata sulla nave di Lica da Eumolpo: la narrazione (*Satyricon* 111 s.) nasce come prova della *muliebris levitas*, della leggerezza e volubilità femminile, e sigilla tra le risate la fine delle ostilità di Lica e Trifena ai danni di Encolpio e Gitone. Nel film la novella è anticipata: a narrarla si fa avanti uno dei liberti presenti alla Cena (Ermerote, dalla cadenza pugliese), quando la brigata dei commensali si è ormai trasferita davanti al monumento funebre di Trimalchione e il titolare della tomba si è esibito in una prova generale del proprio funerale (scena n. 17). Notturna la scena della tomba, notturna l'atmosfera delle scene (nn. 18-23) in cui si articola il racconto, accolto anche questo «da un coro di risate, come se ci fosse un pubblico invisibile»<sup>36</sup>.

Di un'ultima trasposizione, con cambio di destinatario, mette conto parlare. In Petronio la sequenza sulla nave di Lica termina con una tempesta e il naufragio (*Satyricon* 114 s.): scampano alla morte Encolpio, Gitone ed Eumolpo (Ascilto è ormai scomparso dalla trama) e quando le onde portano a riva il cadavere di Lica, Encolpio si abbandona a un lamento funebre sulla precaria condizione umana, intessuto da collaudate formule della letteratura consolatoria (115.7-19)<sup>37</sup>. Bene: nel film il la-

<sup>33</sup> Vd. Canali 1963. L'ipotesi è formulata da Strati 2000, 93 s.

<sup>34</sup> Pace 2009, seguito da un Colloquio con Luca Canali (pp. 43-58; la precisazione si legge a n. 4 di p. 45); Pesando 2010; Spina 2011.

<sup>35</sup> Vd. Senay 2003. Dedicato alla novella e alla sua fortuna teatrale è il recente lavoro di Ragno 2009.

<sup>36</sup> Zanelli 1969, 195.

<sup>37</sup> Sui temi funerei dell'episodio petroniano (per altro sviluppati visivamente da Fellini) vd. Patimo 2003. Di passaggio si può osservare come le immagini della testa di Lica (decapitato anziché annegato) che affonda nel mare (scena n. 33, inquadrature 651 s.) derivino da un preciso passo di *Satyricon* 115.11, in cui Encolpio riconosce il cadavere sospinto a terra dalle onde: *Adhuc tan-*

mento funebre, in forma compendiaria e stilizzata, viene riservato ad Ascilto, che invece di perdersi tra i frammenti di Petronio accompagna Encolpio fino al penultimo episodio. Ascilto viene ucciso dal nocchiero 'infernale' che ha traghettato i due amici oltre una non meno 'infera palude' verso le prode della maga Enothea (scena n. 66, inquadratura 1219). Davanti al corpo del compagno ucciso Encolpio esclama: «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 adesso, mortali: riempitevi di sogni... Dèi grandi, come giace lontano dalla sua mèta!». La traduzione è quella einaudiana di Vincenzo Ciaffi, ritoccata per adattare il compianto, nato per il terribile Lica, alla misura dell'amico-rivale: *Ubi nunc est, inquam, iracundia tua, ubi impotentia tua? Nempe piscibus beluisque 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* 115.12-4). Le sottolineature valgono a individuare i termini ritoccati o sottaciuti. Si noti che non c'è stato bisogno di snaturare la resa italiana di *magnis cogitationibus pectora implete*, se non al prezzo di una piccola riduzione, perché il traduttore ha inteso «riempitevi i cuori di grandi sogni», ha proposto cioè una versione straordinariamente in linea – si sarebbe tentati di dire – con la dimensione onirica peculiare della vena più profonda di Fellini narratore per immagini, di Fellini che intende fare «un favolone suggestivo e misterioso, [...] un film tutto da contemplare, a simiglianza dei sogni»<sup>38</sup>.

### 3. Interpolazioni d'autore.

Negli interstizi lasciati aperti dall'andamento frammentario del *Satyricon* la sceneggiatura di Federico Fellini e Bernardino Zapponi introduce liberamente, come si è detto, libere interpolazioni tese a dilatare su scala generale la percezione di un'umanità incerta e decadente in un mondo segnato da una babele di lingue e di suoni che non sembra conoscere confini. Alla prima di tali interpolazioni si è già fatto cenno: il teatro ligneo del mimo Vernacchio (scena n. 3, inquadrature 63-141) sostituisce l'episodio ambientato nella scuola del retore Agamennone. Ora possiamo dire che la sostituzione è felice, e per due ragioni: l'inserimento di Fanfulla-Vernacchio<sup>39</sup> e delle sue *gags* (mani mozze di poveri Muzii Scevola in sedicesimo e miracoli di ridicoli imperatori) nasce dalla lunga frequentazione felliniana del mondo dell'avanspettacolo (non a caso ritroviamo Fanfulla ne *I clowns* dell'anno successivo), ma anche dalla non errata considerazione, intuitiva del regista o suggerita dal

*quam ignotum deflebam, cum inviolatum os fluctus convertit in terram, agnovique terribilem paulo ante et implacabilem Licham pedibus meis paene subiectum* ('Al momento era solo per uno sconosciuto che mi lamentavo, quando il flutto rivolse verso terra il viso ancora intatto, e io riconobbi come gettato ai miei piedi Lica, lui sino a poco prima terribile e spietato'; traduzione di V. Ciaffi).

<sup>38</sup> Zanelli 1969, 44 (= Fellini 1980, 107). Vd. anche Moravia 1969.

<sup>39</sup> Nella forma Vernacchio (*Vernacchius* si legge nei dialoghi latini) l'antroponimo non è attestato in latino; potrebbe essere tuttavia l'esito romanzo di *Vernaculus* (da *verna*, schiavo domestico), termine che rivia a origini servili e contemporaneamente sottende rapporti epicorici, localistici (cfr. per es. in Cic. *Brut.* 172, *sapor vernaculus*, 'sapore di casa nostra'). La cadenza di Vernacchio è partenopea: non si dimentichi che la geografia del *Satyricon* spazia da città della Campania fino a Crotone.

latinista, che Petronio è un autore da tempo definito ‘imitatore dei mimi’ e comunque non chiuso al riverbero teatrale di scene narrate<sup>40</sup>. Persino in un dettaglio scurrile è possibile confermare l’incontro tra il mondo di Fellini, il mondo di Petronio e il mondo del mimo. Tutti gli spettatori di *Fellini-Satyricon* sanno che le frasi di Vernacchio sono intercalate non solo da risate e risatine, ma soprattutto da ben assestati crepiti ventrali. Un eroe di simili emissioni circola liberamente nella Rimini di Fellini bambino: si tratta di Fafinon de foss, professionista talentuoso di «peti in numero pressoché illimitato... e di ogni tonalità»<sup>41</sup>. Ora, in Petronio Trimalchione, dopo essersi sgravato del superfluo peso del ventre, intrattiene gli ospiti sui propri disturbi intestinali e incrementa il galateo delle buone maniere a tavola concedendo il diritto a ogni sorta di emissioni: *Nemo nostrum solide natus est. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere... Nec tamen in triclinio ullum vetui facere quod se iuuet, et medici vetant continere* (*Satyricon* 47.4-6). Più avanti, lungo la strada per Crotone, i bagagli vengono caricati sulle spalle di Gitone e del servo di Eumolpo, Corace, i quali danno vita a una clamorosa protesta: il primo, alla maniera del Barbariccia dantesco, *tollebat subinde altius pedem, et strepitu obsceno simul atque odore viam implebat. Ridebat contumaciam Giton et singulos crepitus eius pari clamore prosequabatur* (*Satyricon* 117.12 s.). Nella tradizione del mimo il suono del corpo liberato è di casa: l’esempio più rilevante è dato dal mimo anonimo trådito da P.Oxy 413<sup>r</sup> (papiro di Ossirinco, databile alla metà del II sec. d.C.) che si suole intitolare dal nome della protagonista, *Charition*<sup>42</sup>. Esso mette in scena la liberazione di una fanciulla greca prigioniera di un popolo barbaro dell’India misteriosa da parte del fratello e di alcuni compari spintisi, via mare, fino a quelle prode lontane. Arma decisiva per avere la meglio sui malcapitati Indiani sono esplosivi crepiti viscerali di un *servus pedens*, il quale si segnala anche per una singolare preghiera a una divinità dalle poco esaltanti prerogative, santa Scorreggia, di cui resta leggibile sul papiro smozzicato un’apostrofe solenne (v. 7: *kuría Pordé*).

Tutte le interpolazioni – va detto – hanno la piena approvazione di Luca Canali, che ritiene legittimi, a fini euristici e narrativi, ogni tentativo d’interpretazione surreale e ogni esercizio di ricerca fantastica<sup>43</sup>. Così succede che la dilatazione della sequenza centrata sulla nave di Lica si intersechi con la vicenda interpolata dell’imperatore assassinato e dia origine a un insieme non petroniano (tra l’altro riscritto e poi ridotto, come dicono le note di sceneggiatura), in cui si fondono dati extratestuali storici (per esempio la cerimonia, ben documentata, delle nozze tra Lica ed Encolpio, scena n. 33)<sup>44</sup> e interessanti conflazioni metastoriche. Infatti, nella figu-

<sup>40</sup> Vd. per es. Moering 1915. Dati e bibliografia in Panayotakis 1995; Gianotti 2009.

<sup>41</sup> Fellini 1980, 29.

<sup>42</sup> Edizione: Cunningham 2004, 42-7. Testo e comm.: Wiemken 1972, 48-72; Santelia 1991; Andreassi 2001, 37-86.

<sup>43</sup> Zanelli 1969, 48.

<sup>44</sup> La cerimonia nuziale è documentata sulla scorta di J. Carcopino, come ricorda Brunet 2006. Lo spunto antico deriva da Suet. *Nero* 29: *Suam quidem pudicitiam usque adeo prostituit, ut contaminatis paene omnibus membris novissime quasi genus lusus excogitaret, quo ferae pelle contactus emitteretur e cavea virorumque ac feminarum ad stipitem deligatorum inguina invaderet et, cum affatim desaevisset, conficeretur a Doryphoro liberto; cui etiam [...] ita ipse denupsit, voces quoque et heulatus vim patientium virginum imitatus. Vd. anche Tac. *ann.* 15.37.8 s. (*ipse per licita atque illicita foedatus nihil flagitii reliquerat, quo corruptior ageret, nisi paucos post dies**

ra del giovane imperatore che vive su di un'isola e muore di morte violenta all'arrivo di truppe ribelli si sovrappongono le immagini di Tiberio di stanza a Capri, di Nerone suicida all'arrivo delle truppe di Galba, di Elagabalo ucciso non ancora ventenne dai pretoriani in rivolta<sup>45</sup> (scena n. 32). La somma del 'tre per uno' conferma la dimensione atemporale in cui si sviluppa la narrazione. Anche i dettagli possono confermare provenienze da tempi diversi: per esempio, il grande pesce issato sulla nave di Lica, che va a caccia di *loisirs* per l'imperatore<sup>46</sup>, sembra avere duplice matrice, una felliniana, figlia dell'abnorme bestia marina arenata sulla spiaggia nel finale de *La dolce vita* (1960); l'altra classica, figlia del gigantesco rombo offerto a Domiziano nella *Satira IV* di Giovenale.

Dettagli che impreziosiscono e incorniciano altre vicende interpolate, come nel caso della villa e delle scene riservate ai nobili suicidi (scene nn. 34-42). Certo, l'insieme è un omaggio al suicidio di Petronio narrato da Tacito in *Annales* 16, 18-19; ma sappiamo che la morte del Petronio tacitano è priva di compagnia, mentre nel film la presenza della moglie (interpretata da Lucia Bosè) evoca altri suicidi illustri narrati da Tacito, quello di Seneca e della moglie Paolina (*Annales* 15.63) e quello di Trasea Peto che prega la moglie Arria di restare in vita (*Annales* 16.33-5); sullo sfondo sta l'ombra della morte di Cecina Peto e di Arria Maggiore narrata da Plinio il Giovane (*Epist.* 3.16). A proposito di ombre, da ricordare è la scritta della meridiana che campeggia, secondo le note di sceneggiatura, sulla facciata della villa, SICUT UMBRA DIES NOSTRI, presente sugli orologi solari tardo-antichi e medioevali: è scheggia testuale estrapolata dal *Libro di Giobbe* (8.9) nella versione ieronimiana: *hesterni quippe sumus et ignoramus quoniam sicut umbra dies nostri sunt super terram*<sup>47</sup>. E ancora: nell'imminenza della morte, la nobile sposa recita i primi due versi di un famoso stacco poetico dell'imperatore Adriano riportato dalla biografia della *Historia Augusta*: *animula vagula blandula, / hospes comesque corporis, / quae nunc abibis in loca / pallidula rigida nudula / nec, ut soles, dabis iocos!*<sup>48</sup> E non basta: entrati nella villa dopo la morte dei nobili suicidi, Encolpio e Ascilto sostano davanti alle immagini degli antenati dei padroni di casa; Ascilto si copre il volto con una delle maschere e brandendo un bastone declama ad alta voce versi di Archiloco: *Ou philéo megan strategòn oudè diapepligménon* etc. «Non mi piace un generale gigantesco, gambelarghe, / tutto fiero dei suoi ricci, glabro a forza di rasoi. / Io lo voglio piccoletto; gli si notino le gambe / storte, ma si regga in piedi saldamente, tutto cuore» (fr. 114 West, traduzione di Filippo Maria Pontani).

Il frammento è abbastanza noto e un tempo faceva parte delle letture scolastiche, in quanto Archiloco rientrava a pieno titolo tra i lirici greci che si studiavano in II

*uni ex illo contaminorum grege (nomen Pythagorae fuit) in modum solemnium coniugiorum denupsisset. inditum imperatori flammeum, missi auspices; dos et genialis torus et faces nuptiales, cuncta denique spectata, quae etiam in femina nox operit);* ulteriori dettagli in Dio 62.27 e 63.12 s.; 22; 27 s.

<sup>45</sup> Vita e morte di Sesto Vario Avito Bassiano (Elagabalo, 203-222 d.C., proclamato imperatore a 14 anni): HSA *Hel.* (biografia attribuita a Elio Lampridio). Qualche spunto poteva venire da Artaud 1934.

<sup>46</sup> Sugli abnormi piaceri erotici di Tiberio vd. Lentano 2010.

<sup>47</sup> Sulla metafora dell'ombra, cara alla tradizione classica e alla tradizione biblica (e non solo), si rinvia a Gianotti 2006, e a Quincoces Lorén 2006.

<sup>48</sup> HSA *Hadr.* (biografia attribuita a Elio Sparziano) 25.9 (= Hadrian. Fr. 3 Blänsdorf).

Liceo classico. In questo caso l'intrusione declamatoria dovrebbe costituire un piccolo *amarcord* personale del regista, se è vero che Fellini ha confessato: «Il professore era comiccissimo quando pretendeva che dei mascalzoni di sedici anni fossero presi da entusiasmo perché lui declamava con la sua vocina l'unico verso rimasto di un poeta: «Bevo appoggiato sulla lancia»; e io allora mi facevo promotore di ilarità sgangherate inventando tutta una serie di frammenti che andavamo sfacciatamente a riproporgli»<sup>49</sup>.

Fin qui le fonti esterne (lo stesso Fellini e gli altri) si lasciano individuare senza eccessiva difficoltà. Nel caso dell'episodio dell'ermafrodito (scene nn. 47-49), invece, la questione della fonte resta aperta, anche se il tono funereo, giocato sul ratto e la morte del giovane e ancipite oracolo, contrasta col paesaggio boschereccio da presepe e appare ben più cupo del tema della morte che pure percorre il *Satyricon* di Petronio<sup>50</sup>. Possiamo però valerci di una testimonianza recente di Gore Vidal (1925-2012) in un articolo relativo agli anni romani dello scrittore americano e all'amicizia col regista, dal titolo *Così Fellini rubò il mio personaggio. Quell'ermafrodito finì col portarlo nel Satyricon*: «una volta gli feci blande rimostranze perché aveva preso dal mio romanzo *Il giudizio di Paride*<sup>51</sup> il personaggio dell'ermafrodito venerato da una setta religiosa. Naturalmente, non aveva letto il libro. Però l'aveva letto Eugene Walter, uno scrittore americano che viveva a Roma, e nel *Satyricon* – cui Walter aveva collaborato – compariva effettivamente una versione del mio personaggio. Fred negò risolutamente di aver avuto bisogno di rubarmi il personaggio: «Perché dovrei, visto che l'ermafrodito ... sono io?! Lo sanno tutti»<sup>52</sup>. Insomma: Gore Vidal, a ben intendere, non dice una parola risolutiva; traccia tuttavia la strada di un possibile transito intertestuale che passerebbe attraverso mediazioni suggestive piuttosto che dipendere da derivazione diretta. In fin dei conti, la paternità felliniana dell'episodio non sorprende troppo, se si tiene conto di quante visioni ambigue e bifronti costellano le sue pellicole. Comunque, anche in questa sequenza è forse possibile ravvisare la firma d'autore: penso al plurimutilato eroe della battaglia di Quadragesimo (?), privo di gambe e braccia, che viene trasportato in carriola davanti all'ermafrodito

<sup>49</sup> Così Fellini 1983a, 136. Anche il verso citato dall'infelice professore è di Archiloco (fr. 2.2 West).

<sup>50</sup> Vd. per es. Gagliardi 1989; Herzog 1989; Döpp 1991; Lago 2004. Nel film il tema sembra più cupo e insistito, come ha osservato Gian Luigi Rondi sulle colonne de *Il Tempo* il 5 settembre 1968: «La morte, la fine, l'annientamento sono la cifra del film, il suo messaggio estetico e drammatico: una nota sola, quella funebre, un colore solo, quello spettrale, un solo stato d'animo, quello del disfacimento. La Roma pagana e solare, quel popolo di marmo pario che la tradizione classica ci aveva tramandato, Fellini li ha avvolti nei fumi, nelle nebbie, nelle brume di un plumbeo e disperatissimo Nord, dove tutto ormai volge al suo termine, come un immenso, stravolto funerale».

<sup>51</sup> Vidal 2006. Il romanzo narra la storia di un giovane americano che, terminati gli studi, si concede un anno sabbatico in viaggio per l'Europa. La vicenda si dipana tra Roma e Parigi, con intricati rapporti erotici con tre signore. Attraverso le vicende del giovane protagonista, l'autore reinterpreta il mito greco di Paride, chiamato a scegliere tra Era, Atena e Afrodite, tra il potere, la saggezza e la bellezza. «Quando scrivevo *Il giudizio di Paride* ero molto influenzato da Petronio e Apuleio e da opere come *Satyricon* e *L'Asino d'Oro*». - *Satyricon* fa ripensare a Fellini, che lei ha conosciuto bene. - «Lo chiamavo Fred, lui mi chiamava Gorino. L'ho aiutato spesso» (*La Repubblica, Almanacco dei Libri*, 17.06.2006, 31).

<sup>52</sup> *Corriere della sera*, 11.11.2006, 41.

(scena n. 47, inquadratura 837, arricchita durante la lavorazione): si tratta dell'antenato 'inventato' del grande mutilato della I Guerra Mondiale che i camerati di Rimini presentano a Starace «dopo averlo tolto dalla carrozzina a rotelle»<sup>53</sup>, preludio dunque a una scena di *Amarcord* (1974).

Discorso meno incerto si deve tenere per la duplice aggiunta successiva: la festa del dio Riso come cornice della lotta di Encolpio col Minotauro in un circo di provincia con tanto di labirinto ambientato nella Città magica (*sic* nella sceneggiatura! Scena n. 51). La festa del dio Riso è estrapolata direttamente dalle *Metamorfosi* di Apuleio (3.2-11)<sup>54</sup>, dove la festività, celebrata nella cittadina tessalica di Hypata, ha come momento centrale il processo-farsa ai danni del protagonista Lucio, accusato di omicidio per aver passato, rincasando alticcio, tre otri a fil di spada (episodio noto soprattutto in virtù della ripresa operata da Cervantes nel suo *don Quijote*). Qui, nel film, l'intrusione della festa si spiega sfruttando un dettaglio non particolarmente visibile, ma comunque presente in Petronio: in *Satyricon* 134.7 la maga Enothea rimprovera Encolpio piangente e la vecchia Proselenos che ha tentato di rianimarne la virilità a suon di nerbate:

*Quid vos, inquit, in cellam meam tanquam ante recens bustum venistis? Utique die feriarum, quo etiam lugentes rident.*

«Ehi voi – disse – avete preso la mia cella per una tomba di fresca data? E proprio in un giorno festivo, in cui anche chi è in lutto ride!» (traduzione di Vincenzo Ciaffi).

Lo spunto è esile, ma sufficiente: sta di fatto che la festa del Riso, scandita da suoni e ritmi poco latini, abbraccia e comprende la grande scena della lotta col Minotauro, per chiudersi, tra le risate di un pubblico multicolore, con l'intervento del proconsole (a conferma che non siamo più ... in Italia): «Non devi offenderti delle nostre risate: sappi che oggi hanno inizio le feste in onore del Dio Riso, le quali non possono cominciare bene senza una burla a uno straniero» (scena n. 51, inquadratura 965), eco variata o distorta delle parole dei magistrati al protagonista delle *Metamorfosi* apuleiane (3.11): *Luci domine [...] ne istud quod vehementer ingemescis contumeliae causa perpessus es. Omnem itaque de tuo pectore praesentem tristitudinem mitte et angorem animi depelle. Nam lusus iste, quem publice gratissimo deo Risui per annua reverticula sollempniter celebramus, semper commenti novitate florescit.*<sup>55</sup>

Ma maggior interesse suscita lo scontro circense col Minotauro in uno scenario fittizio che è un po' Creta (il labirinto in sedicesimo) e un po' Malta (la statua rotondeggiante e acefala della Grande Madre Mediterranea alle spalle di Arianna), isole-ponte verso l'Africa. È vero che la *domus* stessa di Trimalchione apparirà agli *scholastici* in cerca di via di fuga come un labirinto di nuovo genere (*Satyricon* 73.1: *Quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi*), ma in questo caso non mette conto preoccuparsi di fonti dirette, in quanto si tratta di mito arcinoto, per documentazione letteraria e iconografica, qui riadattato per fini spettacolari e per spiegare, col fallimento dell'amplesso con Arianna, la sopraggiunta impotenza di

<sup>53</sup> Fellini 1980, 33.

<sup>54</sup> Dati e bibliografia in May 2006.

<sup>55</sup> Vd. altresì l'annuncio di Byrrhena a Lucio in Apul. *Met.* 2.31.2: *Sollempnis dies a primis cunabulis huius urbis conditus crastinus advenit, quo die soli mortalium sanctissimum deum Risum hilaro atque gaudiali ritu propitiamus. Hunc tua praesentia nobis efficies gratiorem.*

Encolpio<sup>56</sup>. Questo per l'intera sequenza, che compie una bella e ampia incursione nel mito antico per giustificare un aspetto di parodia epica ben presente nel testo petroniano (l'ira di Priapo e lo smacco erotico del protagonista)<sup>57</sup>. Resta sospesa a mezza voce una domanda: perché, contrapposto all'eroe della storia destinato a decadenza virile, compare il Minotauro? Certo, nell'ibrido figlio di Pasifae e del toro di Minosse coesistono forza primitiva, vitalità ferina e strumentazione erotica umana. Queste potrebbero essere ragioni sufficienti per la contrapposizione, ma c'è forse qualcosa di più. Come si ricorderà, la figura sgraziata dell'inserviente del circo porge a Encolpio fiaccola e strumenti di difesa pronunciando parole in spagnolo («Arianna espera te, amor, amor!»: scena 51, inquadratura 907). Ecco: se pensiamo a un Minotauro, vitalistico e non pernicioso, da identificare attraverso la lingua iberica, non possiamo avere dubbi. Il Minotauro spagnolo, per autodefinizione, è Pablo Picasso<sup>58</sup>, il pittore preferito dal regista: Fellini ha già dato il nome di Picasso a uno dei protagonisti, Richard Basehart, de *Il bidone* (1955), gli ha dedicato un famoso ritratto caricaturale, lo ha menzionato come protagonista di sogni inquieti ma sempre capaci di riscattare il sognatore da stati di inerzia e di confusione<sup>59</sup>. Insomma, nel film Fellini rende omaggio a Picasso: il personaggio dal fisico atletico e dalla maschera a testa di toro – modellata secondo espressività iconografiche non lontane da soluzioni 'alla Picasso' – perde alla fine i tratti ferini e da mostruoso nemico di Encolpio si trasforma in rassicurante figura amichevole, pronto a rimettere in moto il protagonista nei meandri della sua storia.

Bene: dopo il fallimento dell'unione con Arianna (ovviamente 'grassa e un po' sfatta') che implica congedo dalla sfera del mito, si riprende il cammino in compagnia di Ascilto e del ritrovato Eumolpo. Cammino rapido, si direbbe, perché, invece di arrivare a Crotona (meta ultima del testo petroniano), ci si muove lungo le strade d'una città africana (scena 52) e si arriva al Giardino delle delizie, gran lupanare all'aperto abitato da leggiadre fanciulle e fanciulline che a gruppi tentano invano di risvegliare la parte dormiente di Encolpio oppure intrattengono con successo il vigoroso Ascilto e il non rammollito Eumolpo. Un giovane elefante si muove in un angolo del Giardino, indubbio indicatore geografico vivente: a farci capire però che non si tratta di fauna africana, bensì indiana, sulle pareti compaiono affreschi orientaleggianti che riproducono scene erotiche e avvertono che negli spazi del piacere ha fatto irruzione l'India del *Kamasutra*, con un ricco corredo di immagini e immaginazioni: le molteplici 'posizioni' evocate da Eumolpo, i ritmi di flauti dell'Asia e l'ondeggiare dell'altalena d'amore, le giovinette velate che agitano inutili verghe, incapaci di resuscitare perdute energie fisiologiche.

Ancora una volta, dunque, la fantasia felliniana, ben coadiuvata da Bernardino Zapponi, ha lasciato il suo segno, così come lo lascia nella scena soppressa dei Lupercali (scena n. 54) e nelle scene che riguardano Enothea, la maga africana che riesce finalmente a curare l'impotenza di Encolpio (scene nn. 55-64). E qui, tra le molte soluzioni escogitate dal punto di vista figurativo, meritano attenzione l'inquadratura del mago innamorato sospeso in una cesta – probabile suggerimento

<sup>56</sup> Per questi e altri motivi di cambiamento vd. per es. Prats 1979; Dick 1981; Burke 1989.

<sup>57</sup> Vd. McMahon 1998.

<sup>58</sup> Vd. Esteban – Vautier 2001; Ziolkowski 2008; Dagen 2009.

<sup>59</sup> Fellini 1980, 86.

derivato dall'antico 'mimo della cesta', cavallo di battaglia in età flavia dell'archimimo Latinus (scena n. 56, inquadrature 1106-10) – e lo sdoppiamento nelle due età e nella duplice figura della maga Enothea<sup>60</sup>: manco a dirlo, massiccia e monumentale, come vuole l'archetipo della Grande Madre, è la figura con cui Encolpio finisce per accoppiarsi (scena n. 63, inquadrature 1175-9).

Della morte di Ascilto fuori tempo, fuori posto e fuori contesto, rispetto al *Satyricon* petroniano, si è già detto; resta da dire che Fellini – contro Petronio – fa morire anche Eumolpo (scena n. 68, inquadrature 1226 ss.) e trasforma la burlesca clausola testamentaria del vecchio poeta (*Satyricon* 141.2: *Omnes, qui in testamento meo legata habent, praeter libertos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint*) in scena reale: così, mentre i pretesi eredi si esibiscono in inappetente cannibalismo, Encolpio si dirige verso la nave in partenza per l'Africa seguendo invitanti movimenti di danza di un marinaio di colore<sup>61</sup>.

Proviamo a rileggere le note finali della sceneggiatura: «A poco a poco, l'allucinato viaggio in una dimensione storica così favolosa si ferma e si allontana dal nostro occhio. Tutto si screpola, si copre della polvere dei secoli. Si trasforma in un antico affresco; un affresco stinto, coi colori pompeiani, dove Encolpio è soltanto uno dei tanti volti di persone, dal sorriso ambiguo, che adornano l'affresco»<sup>62</sup>. Bloccata dal fermo-immagine, la figura di Encolpio diventa fotografia immobile, poi segno grafico di una pittura parietale, infine frammento cromatico di un muro in rovina. Il muro in rovina dell'ultima scena corrisponde, in una sorta di composizione ad anello o, se si preferisce, di composizione a recinto, al «muro rossastro, un muro di cinta o forse la parete esterna di una casa, tutto fittamente graffito dai passanti», davanti al quale, nelle inquadrature d'inizio, Encolpio declama il suo amore per l'inafferrabile Gitone. Davanti a un muro si apre la storia, sui resti di un muro in rovina la storia finisce, dopo essere sfilata lungo interni domestici e pareti rocciose, caverne pastorali e ostacoli visivi che trasformano la narrazione per immagini in continuo bassorilievo animato. La scelta stilistica non è casuale, come impariamo dalle parole, per così dire, programmatiche di Bernardino Zapponi: «Il libro di Petronio è screpolato, rotto come un muro, fatto di pezzi che sono reperti archeologici. Alterna [...] la buffoneria allo strazio, la tragedia alla farsa sconcia, con improvvise effusioni liriche da far venire i brividi. Poi, silenzi improvvisi, frasi pronunciate da non si sa chi, persone che emergono dal nulla e dicono il loro motto, come dannati dalla pece infernale. Una precisa indicazione di stile: dovevamo ampliare le fratture;

<sup>60</sup> Chi voglia orientarsi nell'intrico di spunti combinati nell'episodio petroniano della maga può vedere Perutelli 1986.

<sup>61</sup> In particolare, il tema dell'Africa (già annunciato per es. nella danza in casa di Trimalchione al suono di *madeia perimadeia*, scena n. 16, inquadratura 365) diventa prevalente nella parte finale, come se il paesaggio africano, contrapposto a quello della culla della civiltà europea, potesse rappresentare un'alternativa primitiva ma vitale o una via di fuga positiva per la sgangherata umanità rappresentata dalla pellicola. A ben vedere, intuizioni del genere presuppongono le attese generate dal grande fenomeno storico della decolonizzazione, affondano le radici nelle ricerche antropologiche del secondo Dopoguerra e sono condivise da Pier Paolo Pasolini: si pensi all'ambientazione africana dell'*Edipo re* (1967) o agli *Appunti per un'Orestide africana* (1968-69).

<sup>62</sup> Zanelli 1969, 273.

non colmarle»<sup>63</sup>. Così succede che di qua e di là dal muro, attraverso le brecce del tempo, risuonino favelle d'intonazione diversa, come diversi dalla musica colta europea sono i toni musicali e i ritmi, i cori e le nenie primitive che vengono dall'Asia e dall'Africa, suoni lontani che esprimono la medesima lontananza che separa il nostro incerto presente dalla non meno incerta e anticlassica umanità che popola le pagine del libro di Petronio e le scene del film di Federico Fellini.

Università degli Studi di Torino

Gian Franco Gianotti

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andreassi 2001 = M. Andreassi (a c. di), *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Bari 2001.
- Aragosti – Cosci – Cotrozzi 1988 = A. Aragosti – P. Cosci – A. Cotrozzi, *Petronio: l'episodio di Quartilla ('Satyricon' 16-26, 6)*, Bologna 1988.
- Artaud 1934 = A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris 1934 (trad. it. di A. Galvano, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano 1969).
- Bajoni 1995 = M.G. Bajoni, *Variazioni su Petronio: qualche nota sulla fortuna del 'Satyricon' nel Novecento*, Maia 47, 1995, 387-93
- Betti 1970 = L. Betti, *Federico A.C.: disegni per il 'Satyricon' di Federico Fellini*, Milano 1970.
- Bondanella 1992 = P. Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton NJ 1992.
- Borghini 2008 = A. Borghini, *Gitone, il nome*, Il Nome nel Testo 10, 2008, 217-27.
- Borin 2000 = F. Borin, *Federico Fellini. Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio*, Roma 2000.
- Brunet 2006 = E. Brunet, "Tramandare-tradire": storiografia e senso dell'antico nel Fellini 'Satyricon', Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale 49, 2006.
- Bücheler 1862 = F. Bücheler, *Petronii Arbitri Saturarum Reliquiae ex recensione Francisci Buecheleri*, Berlin 1862 (1882<sup>3</sup>, 1904<sup>4</sup>).
- Bücheler – Heraeus 1922 = F. Bücheler – W. Heraeus, *Petronii Saturae et Liber Priapeorum*, rec. F. Bücheler, ed. sextam suppl. auctam cur. G. Heraeus, Berlin 1922 (1958<sup>7</sup>, 1963<sup>8</sup>).
- Burke 1989 = F. Burke, *Fellini: Changing the Subject*, Film Quarterly 43, 1989, 36-48.
- Canali 1963 = L. Canali, *Lucrezio poeta della ragione*, Roma 1963 (1986<sup>3</sup>).
- Canali 1980 = L. Canali, *Vita, sesso, morte nella letteratura latina*, Milano 1980.
- Canali 1981 = L. Canali, *Neutralità e vittoria di Petronio*, in *Petronio, 'Satyricon'*, a c. di U. Dèttore, Milano 1981 (nuova ed. del vol. del 1945).
- Canali 1986 = L. Canali, *L'erotico e il grottesco nel 'Satyricon'*, Roma-Bari 1986.
- Canali 1992 = L. Canali (a c. di), *Petronio, 'Satyricon'*, Milano 1992 (2007<sup>2</sup>).
- Canali 1999 = L. Canali, *'Satyricon'. Se Petronio l'avesse scritto oggi*, Milano 1999 (nuova traduzione inserita in un romanzo ambientato nel nostro presente).
- Canali 2005 = L. Canali, *Erotismo e violenza nell'antica Roma*, Milano 2005.
- Canali 2007 = L. Canali, *Il tridente latino: Lucrezio, Virgilio, Petronio*, Roma 2007.

<sup>63</sup> Zanelli 1969, 84.

*Petronio e gli altri nel 'Satyricon' di Federico Fellini*

- Cancogni 1968 = M. Cancogni, *Buon viaggio, Eumolpo*, La Fiera Letteraria 35, 29 agosto 1968, 30-3.
- Carcopino 1942 = J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero* (Paris 1939), tr. it., Roma-Bari 1942 (rist. 1967).
- Cicu 1992 = L. Cicu, *Donne petroniane. Personaggi femminili e tecniche di racconto nel 'Satyricon' di Petronio*, Sassari 1992.
- Connors 1998 = C. Connors, *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the 'Satyricon'*, Cambridge 1998.
- Cosci 1978 = P. Cosci, *Per una ricostruzione della scena iniziale del 'Satyricon'*, MD 1, 1978, 201-7.
- Cunningham 2004 = I.C. Cunningham (ed.), *Herodae Mimiambi. Cum Appendice Fragmentorum Mimorum Papyraceorum*, Monachii-Lipsiae 2004<sup>2</sup>.
- Dagen 2009 = Ph. Dagen, *Picasso*, tr. it., Roma 2009.
- Dick 1981 = B.F. Dick, *Adaptation as Archaeology: Fellini-Satyricon 1969, from the 'Novel' by Petronius*, in A.S. Horton – J. Magretta (eds.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, New York 1981, 145-67.
- Döpp 1991 = S. Döpp, *Leben und Tod in Petrons 'Satyricon'*, in G. Binder – B. Effe (hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 6), Trier 1991, 144-66.
- Eades 1997 = C. Eades, *Le 'Satyricon': Fellini commentateur de Pétrone?*, Recherches et Travaux 53, 1997, 215-26.
- Endres 2003 = N. Endres, *A Bibliography of Petronius' Nachleben in Modern Literature*, The Petronian Society Newsletter 33, 2003.
- Esteban – Vautier 2001 = Paloma Esteban – Sylvia Vautier, *Picasso Minotauro*, Madrid 2001.
- Fellini 1980 = F. Fellini, *Fare un film*, Torino 1980 (rist. 2000).
- Fellini 1983a = F. Fellini, *Intervista sul cinema*, Roma-Bari 1983.
- Fellini 1983b = F. Fellini, *Satyricon. Drehbuch von F. Fellini in Zusammenarbeit mit B. Zapponi*, Zürich 1983.
- Gagliardi 1989 = D. Gagliardi, *Il tema della morte nella Cena petroniana*, Orpheus 10, 1989, 13-25.
- Gagliardi 1993 = D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del 'Satyricon' attraverso i secoli*, Firenze 1993.
- Gianotti 2006 = G.F. Gianotti, *Uomo, sogno di un'ombra*, in G. Ioli (a c. di), *Letteratura e sport. Per una storia delle Olimpiadi*, Novara 2006, 83-103.
- Gianotti 2009 = G.F. Gianotti, *Spettacoli comici, attori e spettatori in Petronio*, in M. Blancato – G. Nuzzo (a c. di), *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna*, Siracusa 2009, 77-127.
- Gianotti 2011 = G.F. Gianotti, *Riscrivere Petronio*, Sileno 37, 2011, 45-60.
- Goga 1999 = S. Goga, *Encolpe et l'enfermement*, Latomus 58, 1999, 816-9.
- Hadrianides 1669 = T. Petronii Arbitri *Satyricon, cun Fragmento nuper Tragurii reperto. Accedunt diversorum Poetarum Lusus in Priapum. Pervigilium Veneris, Ausonii cento nuptialis, Cupido crucifixus, Epistolae de Cleopatra, & alia nonnulla. Omnia Commentariis, & Notis Doctorum Virorum illustrata*. Concinnante Michaelae Hadrianide, Amstelodami, apud Johannem Blaeuuium, 1669.
- Herzog 1989 = R. Herzog, *Fest, Terror und Tod in Petrons Satyricon*, in W. Haug – R. Warning (hrsg.), *Das Fest*, München 1989, 120-50.
- Highet 1970 = G. Highet, *Whose 'Satyricon'? Petronius' or Fellini's?*, Horizon 12, 1970, 42-7.
- Kennedy 1978 = G. Kennedy, *Encolpius and Agamemnon in Petronius*, AJPh. 99, 1978, 171-8.

- Kissel 1978 = W. Kissel, *Petrone Kritik der Rhetorik (Sat. 1-5)*, RhM 121, 1978, 311-28.
- Lago 2004 = P. Lago, *Il viaggio e la dimensione 'infernale' nel 'Satyricon'*, Aufidus 52, 2004, 29-50.
- Lago 2006 = P. Lago, *Trimalchione al cinema*, Aufidus 59, 2006, 57-63.
- Lago 2007 = P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze 2007.
- Lentano 2010 = M. Lentano, *Sbatti il mostro in fondo al mare: Caligola e le spintriae di Tiberio*, Quaderni del Ramo d'Oro 3, 2010, 292-319.
- Marmorale 1948 = E.V. Marmorale, *La questione petroniana*, Bari 1948.
- May 2006 = R. May, *Apuleius and Drama. The Ass on Stage*, Oxford 2006, 182-207.
- McMahon 1998 = J. McMahon, *Paralysin Cave: Impotence, Perception, and Text in the Satyricon of Petronius*, Leiden 1998.
- Medeiros 1997 = W. de Medeiros, *Do desencanto à alegria: o 'Satyricon' de Petrónio e o 'Satyricon' de Fellini*, Humanitas (Coimbra) 49, 1997, 169-75.
- Moering 1915 = F. Moering, *De Petronio miorum imitatore*, Diss. Münster 1915.
- Morandini 2007 = M. Morandini, s.v. *Fellini*, in Luisa, Laura e Morando Morandini, *Il Morandini 2008 – Dizionario dei film*, Bologna 2007.
- Moravia 1969 = A. Moravia, *Velato di cenere, popolato di mostri, il 'Satyricon' sarà il documentario di un sogno*, Vogue 215, giugno 1969, 100-15.
- Müller 2003 = K. Müller, *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, Editio iterata correctior editionis quartae (MCMXCV), Monachii-Lipsiae 2003 (rist. Monachii-Novii Eboraci 2009).
- Pace 2009 = N. Pace, *La doppia lente. Petronio attraverso Fellini, ovvero Fellini attraverso Petronio*, in R. De Berti – E. Galletti – F. Slavazzi (a c. di), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, Milano 2009, 19-42.
- Panayotakis 1994 = C. Panayotakis, *Quartilla's Histrionics in Petronius, Satyricon 16, 1-26, 6, Mnemosyne 47*, 1994, 319-36.
- Panayotakis 1995 = C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden 1995.
- Paratore 1933 = E. Paratore, *Il 'Satyricon' di Petronio*, Firenze 1933.
- Patino 2003 = V.M. Patino, *L'eroe in vinculis: catabasi e detenzione nell'horridus carcer Lichae*, Aufidus 50-51, 2003, 173-93.
- Paul 2009 = J. Paul, *Fellini-Satyricon: Petronius and Film*, in J. Prag – I. Repath (eds.), *Petronius. A Handbook*, London, Blackwell, 2009, 198-217.
- Pellegrino 1986 = C. Pellegrino, *Petronio Arbitro, 'Satyricon'. I capitoli della retorica, Introduzione, testo critico, commento*, Roma 1986.
- Perutelli 1986 = A. Perutelli, *Enotea, la capanna e il rito magico. L'intreccio dei modelli in Petron. 135-136*, MD 17, 1986, 123-43.
- Pesando 2010 = F. Pesando, *Suggerimenti per un archeologo: in margine a Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, Lanx 5, 2010, 194-207.
- Prats 1979 = A.J. Prats, *The Individual, the World and the Life of Myth in Fellini Satyricon*, South Atlantic Bulletin 44, 1979, 45-58.
- Priuli 1975 = S. Priuli, *Ascyllus. Note di onomastica petroniana*, Bruxelles 1975.

Quincoces Lorén 2006 = A. Quincoces Lorén, «Come ombra che passa», di versione in versione: nota al Salmo 144 (143), 4, Quaderni del Dip. di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica A. Rostagni, Univ. di Torino, n.s. 5, 2006, 187-90.

Ragno 2009 = T. Ragno, *Il teatro nel racconto. Studi sulla "fabula" scenica della matrona di Efeso*, Bari 2009.

Riikonen 1987 = H.K. Riikonen, *Petronius and Modern Fiction: Some Comparative Notes*, Arctos 21, 1987, 87-103.

Salles 2002 = C. Salles, *Le professeur de rhétorique et son élève: les positions de Pétrone et de Quintilien*, Euphrosyne 30, 2002, 201-8.

Salvador Ventura 1999 = F.J. Salvador Ventura, *El mundo clásico en "El Satiricón" de Fellini*, in C. Alvarez Morán – R.M. Iglesias Montiel (ed.), *En Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia 1999, 447-53.

Salvador Ventura 2008 = F.J. Salvador Ventura, *Temperatura crítica. El cine español de los 60 y la rupturas de la modernidad*, Castellón 2008.

Santelia 1991 = S. Santelia, *Charition liberata*, Bari 1991.

Senay 2003 = P. Senay (éd.), *La Matrone d'Éphèse. Histoire d'un conte mythique*, Cahiers des Études Anciennes 39-40, 2003.

Soverini 1985 = P. Soverini, *Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio*, in ANRW II 32.3 (1985), 1706-79.

Spina 2011 = L. Spina, *Riflessioni per il secondo numero di DeM, quasi un Fellynicon*, Dionysus ex machina 2, 2011, 452-5.

Strati 2000 = R. Strati, *Tra Petronio 'Satyricon' e Fellini 'Satyricon' (riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico)*, Annali dell'Università di Ferrara – Sez. Lettere 1, 2000, 87-97.

Stubbs 2006 = J.C. Stubbs, *Federico Fellini as Auteur. Seven Aspects of his Films*, Carbondale 2006.

Sullivan 2001 = J.P. Sullivan, *The Social Ambience in Petronius' Satyricon and Fellini Satyricon* (1991), in M.M. Winkler (a c. di), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford 2001, 258-71.

Sütterlin 1997 = A. Sütterlin, *Petronius Arbiter und Federico Fellini. Ein strukturanalytischer Vergleich*, Frankfurt am Main 1997.

Vidal 2006 = G. Vidal, *Il giudizio di Paride*, Modena 2006 (tr. it di *The Judgment of Paris*, London 1953).

Wiemken 1972 = H. Wiemken, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.

Zanelli 1969 = D. Zanelli (a c. di), *Fellini-Satyricon*, Bologna 1969.

Zapponi 1995 = B. Zapponi, *Il mio Fellini. Massiccio e sparuto, furente e dolcissimo, vecchio e infantile: l'uomo e il regista nel racconto del suo sceneggiatore*, Venezia 1995 (2003<sup>2</sup>).

Ziolkowski 2008 = Th. Ziolkowski, *Minos and the Moderns. Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, Oxford 2008.

**Abstract:** The comparison between Petronius' text and Fellini's script shows that the movie follows only partially the ancient tale of adventures of Encolpius and company. The episodes absent in the Satyricon come from other classical sources and from a surreal and visionary imagination of the director, with the representation of an anachronistic 'Dolce Vita' of an imperial society almost on the wane.

**Keywords:** Petronius, Fellini, classical sources, director's adaptations, interpolations.

