

FABRIZIO PESANDO

Suggerzioni per un archeologo: in margine a *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico**

I curatori del volume che oggi ho l'onore di presentare hanno voluto farmi due regali: il primo, di tornare ancora una volta a Milano, città a me cara dove ritrovo amici e docenti che mi hanno accompagnato negli anni del mio Dottorato; il secondo, di consentirmi una divagazione rispetto ai miei consueti ambiti di studio, divagazione tanto più gradita in quanto effettuata su un terreno stimolante come quello del rapporto fra cinema e antichità. Proprio qualche settimana fa, a Napoli, sono stato coinvolto in un'iniziativa analoga, in occasione della presentazione del volume *L'antico al Cinema* - curato da Pasquale Iaccio e Mauro Menichetti -, nel corso della quale ho espresso tutta la mia soddisfazione nel constatare che questo genere cinematografico - negletto dalla grande critica nonostante si intrecci con la nascita stessa del cinema italiano (su tutti un titolo: *Cabiria* di G. Pastrone) - inizi ad essere serio argomento di studio, coinvolgendo saperi diversi, che spaziano dalla semiologia alla filmografia, dalla filologia classica all'archeologia. Le ragioni della mia presenza trovano una giustificazione in un piccolo contributo scritto qualche anno fa con mio grande piacere, come sempre avviene quando ci è consentito di fare incursioni in ambiti diversi da quelli consueti e dove è possibile concedersi qualche piccola licenza senza temere troppo gli accigliati sguardi degli addetti ai lavori.

Nell'ambito della mostra *Storie da un'eruzione* (Napoli 2003) il curatore mi propose di scrivere un contributo sul cinema e Pompei, argomento poco frequentato proprio per il suo difficile inquadramento disciplinare e sviluppato in maniera organica solo episodicamente, come nel caso della bella monografia dedicata al capolavoro di C. Gallone (*Gli Ultimi Giorni di Pompei*, a cura di R. Redi, Milano 1994). Ciò che allora mi aveva più incuriosito nel rapporto fra cinema e siti vesuviani non era tanto la riduzione filmica di storie appositamente ambientate fra i monumenti e le case della città, quanto le citazioni, i rimandi, in una parola i tanti scenari pompeiani evocati in decine di film epici o *peplum*; se tra le evocazioni letterarie pompeiane possiamo spaziare da Gautier a Jensen, da Bulwer-Lytton a Freud, da Leopardi a Primo Levi e tra quelle musicali da G. Pacini ai *Triumvirat*, dai Pink

* Il testo riproduce pressoché fedelmente quanto esposto in occasione della presentazione al pubblico del volume *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico* (a cura di R. De Berti, E. Galletti, F. Slavazzi), Milano, Cisalpino, 2009, che ha avuto luogo il 10 maggio 2010 presso la Sala Napoleonica di Palazzo Greppi, alla presenza dei rappresentanti delle istituzioni accademiche e con gli interventi di Gemma Sena Chiesa e di Francesco Casetti.

Floyd a De Gregori, centinaia di sceneggiatori e scenografi sono debitori nei confronti delle città vesuviane per le rievocazioni dell'antico proposte in allestimenti teatrali, circensi e cinematografici: dalla scenografia originale del *Flauto Magico* di Mozart - nel quale venne riprodotto come quinta il Tempio di Iside, allora di recente scoperta - fino al recentissimo *Agorà* di Amenàbar - con il mosaico di Nettuno ed Anfitrite posto ad ornamento di una parete del Serapeo di Alessandria - la lista delle citazioni vesuviane nelle riproposizioni dell'antico è, per usare una definizione di Umberto Eco, "vertiginosa". Ma, fra i tanti squarci moderni sull'antico offertici dalla creatività cinematografica rimaneva una sorta di buco nero, quello rappresentato dalla sfuggente e complessa scrittura del film che più di ogni altro sembrava voler ad un tempo affermare la propria dipendenza ed il proprio distacco da quel mondo troppo spesso considerato contiguo al nostro, il *Fellini-Satyricon*. In quell'occasione, aggirando le difficoltà esegetiche di un prodotto così difficile da meritarsi, a distanza di trent'anni dall'uscita, un intero volume di studi interdisciplinari, mi ero limitato a poche battute, ricordando come, rispetto alla produzione dei *peplum* e degli *epic-movies*, l'originalissimo e immaginifico *Fellini-Satyricon* facesse storia a sé, costituendo «una vera miniera di grottesche tipologie umane per un cineasta che, attraverso la frammentaria narrazione petroniana, era stato in grado di sezionare a fondo quella "cultura di liberti" che in gran parte della sua produzione - da *La dolce vita* a *La voce della luna* - ha rappresentato il filtro per comprendere la società italiana in cui abbiamo vissuto e stiamo vivendo».

Con questo volume, che raccoglie meditati ed "ispirati" interventi dedicati alla ricostruzione dell'officina creativa del film, il "gioco si fa serio". E dunque, per manifesta incompetenza, non potrò che proporre alcune impressioni suggeritemi dalla comparazione fra la visione del film e lettura del testo petroniano, impressioni che mostrano come il *Fellini-Satyricon* abbia lasciato dinanzi a noi ancora un orizzonte libero, simile a quello della scena con cui si chiudono le riprese. Dunque, riprendendo una frase di Gianfranco Angelucci, un'occasione anche per me per parlare di un'opera d'arte non come «di qualcosa appartenente al passato, ma come un film palpitante».

Nel rivedere il film con gli occhi dell'archeologo e a distanza di moltissimi anni dalla sua prima visione, quando ero stato colpito soprattutto dalla frammentazione narrativa e da alcune sovrabbondanze simboliche tipiche degli anni Settanta (non so per quale ragione, ma molte immagini mi hanno evocato un altro immaginifico regista, lo Jodorowsky de *La montagna sacra*), ho ricevuto tutta una serie di nuove sollecitazioni di lettura. Innanzitutto, grazie soprattutto alla lettura sinottica del soggetto del film e di quello del romanzo petroniano proposta nella comodissima appendice di Elisabetta Gagetti, mi è risultato evidente come, nonostante il cercato antiaccademismo - sapientemente sottolineato dai contributi di Giorgio Zanchetti e Fabrizio Slavazzi -, il regista avesse un'enorme sensibilità nei confronti dell'antico, che possiamo considerare riassunta dalla similitudine istituita fra la

sceneggiatura che stava elaborando e lo stato di «un mosaico dissepolto, cui mancano molti tasselli o un rudere di scavo, scoperto a mezzì».

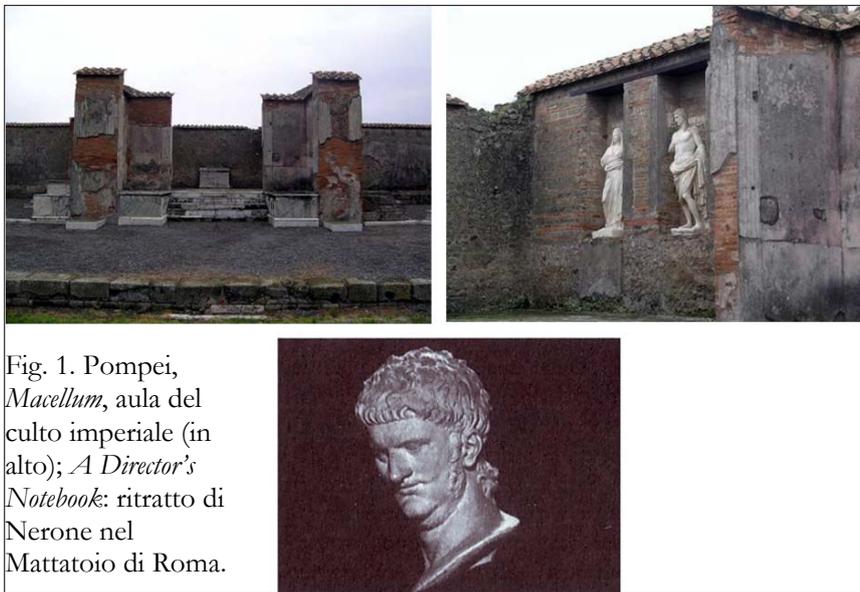


Fig. 1. Pompei, *Macellum*, aula del culto imperiale (in alto); *A Director's Notebook*: ritratto di Nerone nel Mattatoio di Roma.

Una delle ricorrenti affermazioni di Fellini sulla realtà che sarebbe andato a rappresentare -esposte dettagliatamente dal contributo di Raffaele De Berti (*Riflessi del Fellini-Satyricon nella stampa periodica illustrata contemporanea*) - era che il suo film sarebbe stato «un racconto fantascientifico rivolto al passato» o «un film di marziani». E ciò a significare

l'impossibilità e - aggiungerei - l'inutilità di ricostruire un mondo così lontano da noi non solo nei suoi aspetti materiali (monumenti, strutture, oggetti quotidiani), ma anche - e soprattutto - comportamentali; si pensi alla forte ritualità che permea la vita dell'uomo antico in tutte le sue manifestazioni, al punto da ingabbiare nel sacro anche un luogo apparentemente utilitario come il *Macellum* - particolarità questa straordinariamente percepita da Fellini, che nel suo *Director's Notebook* inserì nel moderno mattatoio di Roma una galleria di ritratti imperiali (fig. 1) - o, si pensi anche, per tuffarci nella vita quotidiana, ai rumori e agli odori presenti in una città antica, che se potessimo realmente riproporli, ci proietterebbero in un'atmosfera molto più simile a quelle delle medine o dei *sug* arabi che non all'austera percezione "classicistica" a noi continuamente riproposta dalle



Fig. 2. Pompei. Scene di vita dal Foro (MANN, dai *Praedia* di Giulia Felice).

ricostruzioni pittoriche, cinematografiche o virtuali; e anche in questo caso, un affresco pompeiano, raffigurante *Scene di vita dal foro*, illustra meglio di tante parole quanto vorrei suggerire (fig. 2). Dunque,

quella che per Fellini doveva rappresentare una "provocazione" è in realtà l'autentica forma di approccio ad un mondo che è "altro" da noi come la civiltà di Marte descritta da Ray Bradbury; di esso possiamo conoscere solo dei frammenti, per di più sparsi quasi sempre in maniera casuale, frammenti che devono essere ricomposti come in puzzle senza fine, tenendo sempre in mente un'altra battuta di Fellini, oggi ancor più attuale, quando dell'antico si fornisce sempre più spesso una virtualità semplificante o una smodatezza ricostruttiva ingenuamente moderna: *le rovine di un tempio non sono forse molto più affascinanti del tempio stesso?*

Ma anche nel *Fellini-Satyricon* l'antico - o, per essere più precisi, una sua rappresentazione mediata dalla precedente produzione cinematografica - è ben presente. Prima di far intraprendere ai suoi protagonisti (Encolpio, Ascilto e Eumolpo) un percorso iniziatico che li porterà sui mari, in località totalmente simboliche (Labirinto) e in paesi onirici simili a quelli dei Lotofagi (la Città Magica) o dei

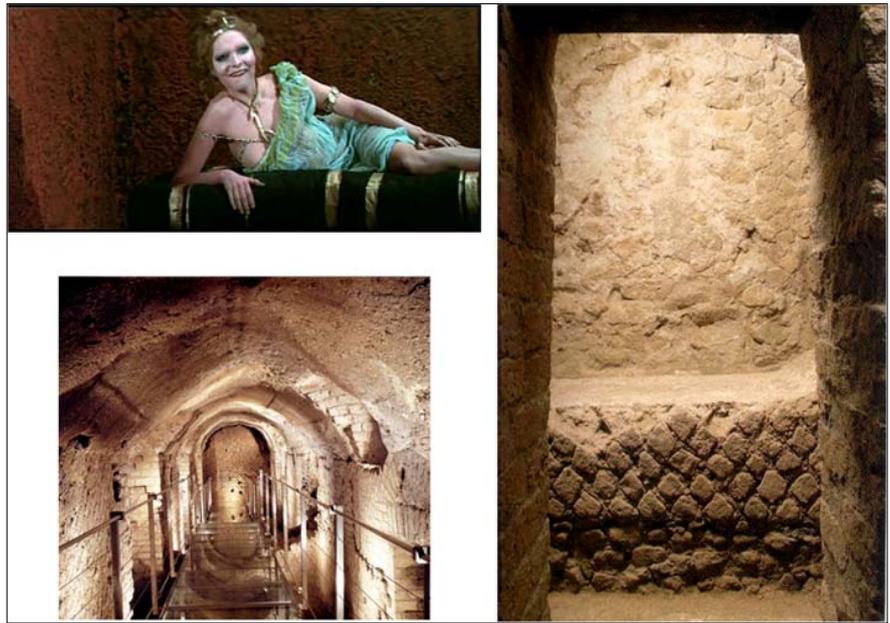


Fig. 3. Meretrice nel lupanare, (Scena VI, inq. 117, in alto a sinistra); Pozzuoli, Rione Terra (criptoportico, in basso a sn.; letto in muratura del lupanare (in basso a destra).

Lestrigoni (questi ultimi allusi nel banchetto funebre da consumarsi con le carni di Eumolpo, prima della catartica partenza dei giovani verso «porti di città sconosciute»), Fellini evoca una parvenza di antico; e lo fa nell'unico modo possibile, ossia attraverso la conoscenza - consapevolmente frammentaria - che di quel mondo permette l'archeologia.

Il mondo antico felliniano non è solo immaginifico, come da me sostenuto in quel piccolo contributo cui facevo cenno, ma, come sottolineato con grande acume da Fabrizio Slavazzi, contiene qualcosa di reale, seppur reinterpretato immaginificamente.

C'è dunque poco delle città più note e citate dalla filmografia di genere: manca del tutto ogni riferimento a Roma - a parte qualche suggestione di cornice, compiuta sulla base di dotte letture quali quella di Jérôme Carcopino, sottolineata nel contributo di Nicola Pace - mentre solo due o tre allusioni rimandano a Pompei -; se, per la parte iniziale, culminante con la distruzione dell'*insula Felicles*, Fellini

avesse potuto disporre dell'atmosfera sotterranea del Rione Terra di Pozzuoli (forse proprio la *Graeca urbs* di Petronio) e di alcuni dei suoi edifici - primo fra tutti il probabile lupanare (fig. 3) - molto facile sarebbe stata per noi l'individuazione della fonte d'ispirazione. Tuttavia alcuni elementi possono essere comunque riconosciuti; iniziamo da Pompei, che appare subito evocata nel grande muro che fa da sfondo per l'invettiva iniziale di Encolpio contro Ascilto, dove, insieme ad alcune scritte da postribolo o da latrina pubblica, domina il grande graffito di un gladiatore, ombra di una delle tante raffigurazioni incise sui muri pompeiani (fig. 4).

Tra gli elementi decorativi riuniti nel collage che costituisce la pinacoteca, in cui si celebra la morte dell'arte, molte pitture - come mostrato da Fabrizio Slavazzi - sono di provenienza vesuviana; fra queste non figura - ed è certo un merito dello scenografo - la più ovvia delle pitture antiche, quella della Sala dei Misteri, replicata infinite volte nei film di genere e anche di parodia di genere, da *Spartacus*, al *Re dei re* fino a giungere a *Brian di Nazareth*.

Tuttavia, a ben vedere, forse questa citazione non manca, anche se è ridotta alla serie di figure immobili che si stagliano sull'omogeneo sfondo "rosso pompeiano" nel grande salone in cui si svolge la *cena Trimalchionis* (fig. 5).

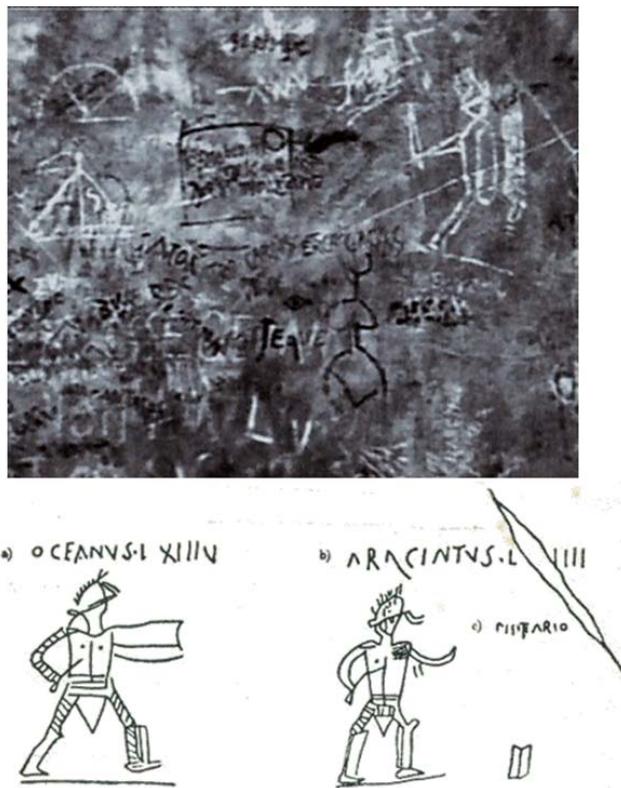


Fig. 4. Muro con graffiti (Scena I, inq. 1, in alto); Pompei, graffiti con gladiatori (in basso).



Fig. 5. *Cena Trimalchionis* (Scena XIII, inq. 339).

Una esplicita citazione, in questo caso molto pertinente, è invece quella del gigantesco affresco della *Venere in Conchiglia* dell'omonima casa pompeiana, che orna la parete della piscina su cui si apre l'ingresso al lupanare (fig. 6).



Fig. 6. Pompei, Casa della Venere in Conchiglia, affresco del muro di fondo del peristilio (a sinistra); Lupanare (Scena VI, inq. 107).

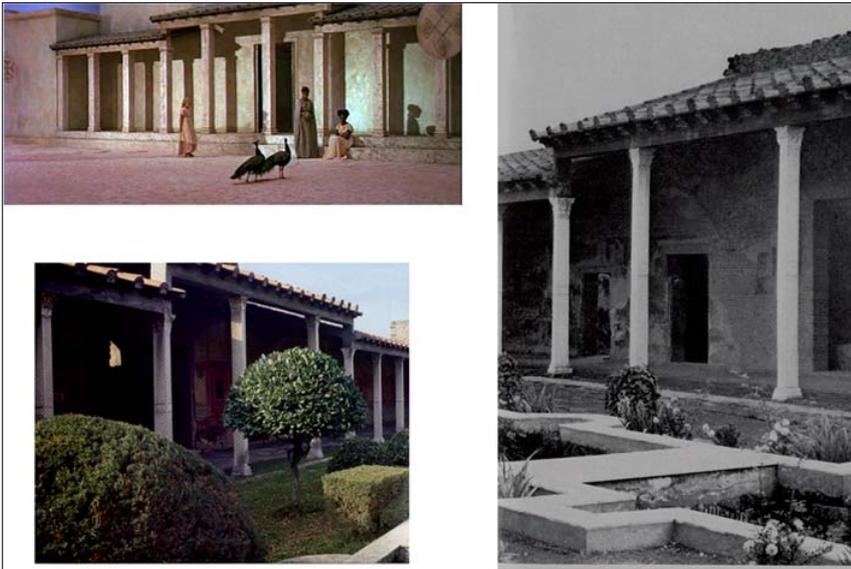


Fig. 7. La villa dei Suicidi (Scena XLIV, inq. 565, in alto a sinistra); Pompei, *Praedia* di Giulia Felice (in basso a destra la foto pubblicata in R. Etienne, *La vie quotidienne à Pompéi*).

stessa inquadratura a corredo de *La vie quotidienne à Pompéi* di R. Etienne.

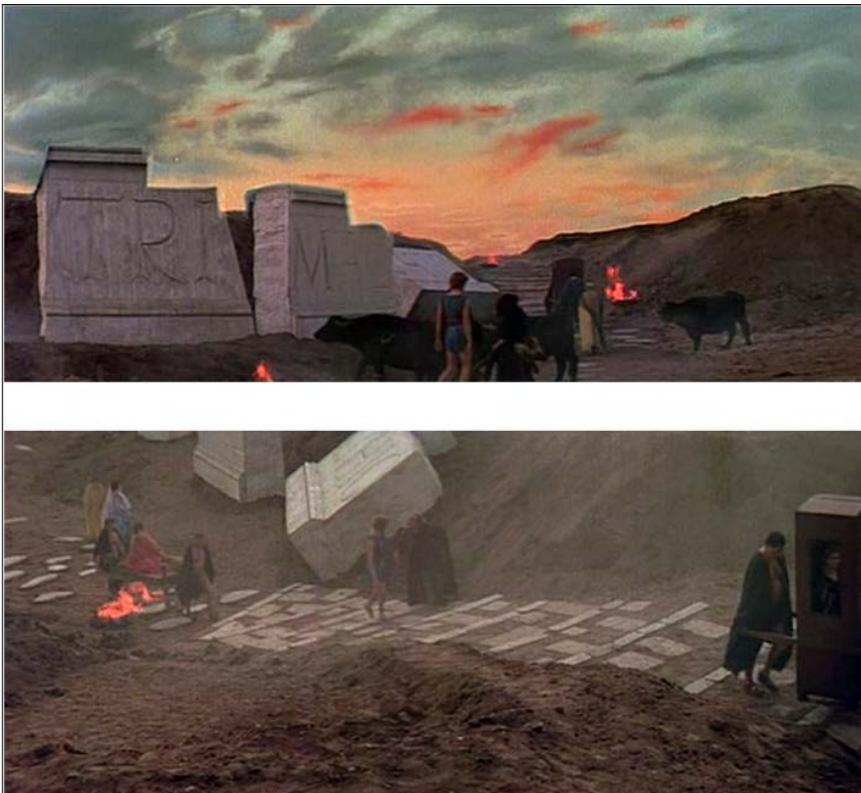


Fig. 8. Ingresso alla Villa di Trimalcione (Scena XI, inq. 210).

Un ultimo riferimento pompeiano è individuabile nella scenografia usata per la villa del senatore suicida (fig. 7), che si staglia sullo sfondo della scena quasi come un affresco: le colonne a sezione rettangolare del lungo portico e, ancor più, la maggiore altezza attribuita alla sua parte centrale, ripropongono l'inusitata architettura dei *Praedia* di Giulia Felice, che proprio pochi anni prima l'uscita del film era stata fotografata quasi con la

Ma, come si segnalava, si tratta di semplici allusioni, giustificate dalla necessità di evocare qualcosa di "reale" in questa prima parte del film, che dura solo 46', costituendo poco più di un terzo dell'intera pellicola. In questa prima parte, l'utilizzazione "creativa" dell'archeologia non si limita però solo a queste citazioni; il fatto che esse siano per noi più sfuggenti si deve al fatto che queste non riguardano Pompei, ma la sua vicina e meno nota Ercolano, che, come ricordato esplicitamente nell'articolo di

Grazia Livi riprodotto nel contributo di Raffaele De Berti, compare fra i siti visitati da Fellini insieme

all'Appia Antica, al Colosseo e al Museo Capitolino. Per individuare le suggestioni che il sito vesuviano poté fornire al regista soffermiamoci innanzitutto sul paesaggio in cui si muovono i protagonisti della prima parte del film. È un territorio totalmente inventato, aspro, avvolto da fumi sulfurei e sconvolto da terremoti - come quello, molto cinematografico, che ha distrutto l'*Insula Felicles* - e dominato da una natura cupa, ostile, in cui gli spazi sono delimitati da scoscese scarpate di cava, le vie sono dei canyon scavati nella lava e il terreno sembra essere costituito da cenere (fig. 8).



Fig. 9. *Insula Felicles* (Scena VII, inq. 131).

È un mondo in disfacimento, ma - noi moderni lo sappiamo - non soltanto in senso metaforico: quel mondo dissolto e in dissoluzione, di lì a poco sarà cancellato proprio dall'eruzione di un vulcano e ci verrà restituito dopo millenni solo grazie ad un paziente lavoro di scavo. In questa prima parte del film mi sembra di poter dire che molto c'è dell'archeologia vesuviana e, in particolare, di quella frammentarietà dell'archeologia vesuviana che sembra riflettere lo stato in cui ci è giunto il romanzo di Petronio. Nello scenario archeologico di Fellini c'è

dunque qualcosa di noto, ma che occorre ricomporre; ma se questa ricomposizione non ci indirizza verso la solarità di Pompei, come abbiamo visto solo evocata per necessità e non per esigenza narrativa, qual è questo scenario? Come ho accennato, credo si debba individuare nel luogo stesso dove nacque l'archeologia moderna, quella Ercolano sepolta dal fango vulcanico, scavata per cunicoli a partire da 1738 e i cui limiti sono definiti da alte scarpate di accumuli eruttivi. Se prendiamo lo sfondo dell'*Insula Felicles*, sorta di "mostruosa Torre di Babele all'incontrario" - secondo la felice espressione di Fabrizio Slavazzi - vediamo che le dimore e tutti gli ambienti si aprono in un gigantesco banco naturale simile al tufo (fig. 9): pur dipendendo probabilmente dalla descrizione che J. Carcopino fece dell'*insula Felicula* di Roma - ricordata però da Tertulliano come una sorta di grattacielo proiettato verso il cielo luminoso (*adv. Val.* 7: «*Insulam Feliculam credas tanta tabulata caelorum*») e dunque molto diversa dall'immagine che di essa offre Fellini, mostrandocela buia, misera e squallida - c'è molto, soprattutto nei personaggi

che la popolano, della Napoli delle cavità sotterranee usate per infinite attività illecite, c'è certamente l'evocazione di una catacomba o di un colombario, ma c'è anche il limite della nostra conoscenza archeologica confinata nei pochi ettari dell'area archeologica di Ercolano, piccolo squarcio di un mondo sotterraneo strappato alla terra e alla moderna città che ad essa si è sovrapposta (fig. 10): così il compluvio da cui proviene l'unica fonte di luce per questi abitanti di una sorta di *Metropolis* dell'antichità può essere il solo modo per avvicinarci alla loro conoscenza (fig. 11).

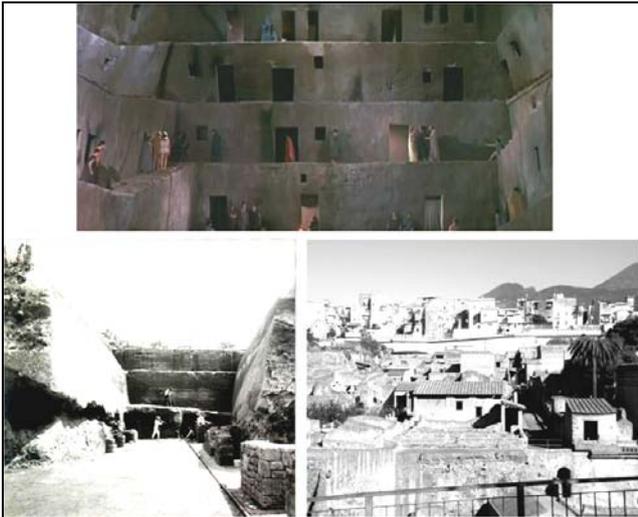


Fig. 10. L'Insula Felices e gli scavi di Ercolano.



Fig. 11. L'Insula Felices (particolare del lucernario); Ercolano, atrio della Casa Sannitica.

Curiosamente, ma forse in ragione della straordinaria conservazione dei suoi edifici, Ercolano era stata in quegli stessi anni utilizzata come scenografia di riferimento anche in un altro film, molto diverso dall'opera felliniana; si tratta della riduzione cinematografica dello *Pseudolus* plautino, curata da Richard Lester ed interpretata da Zero Mostel (in italiano *Dolci vizi al foro*, 1966), in cui la casa del protagonista è un bric-à-brac ispirato alla Casa del Bicentenario e dove le pareti di una delle stanze sono decorate con gli stucchi del *tepidarium* delle Terme Suburbane (fig. 12).

Anche nel *Fellini-Satyricon* compare una casa ercolanese. L'ambientazione della *cena Trimalchionis* si limita alla sola stanza del banchetto, sottraendo dalla rappresentazione il resto della dimora, molto ben descritta invece da Petronio fin dalla sua zona d'accesso, dominata dalla pittura del cane da guardia che terrorizza Encolpio facendolo cadere nella piscina e dalla megalografia delle *res gestae* di Trimalchione, iniziate nel *venalicium* di Roma.

La stanza del banchetto felliniana si compone di una zona inferiore dove, su un grande triclinio in muratura di un tipo ben noto dalla documentazione vesuviana, si dispongono gli invitati di riguardo del liberto; la parete di fondo, quasi completamente priva di decorazione, espone il gigantesco ritratto a

mosaico di Trimalchione: la sua presenza, fortemente voluta da Fellini, è citazione dottissima, che, insieme allo stendardo del nuovo imperatore esibito nel barbaro trionfo che chiude la vicenda di Lica, rimanda al ritratto su lino di Nerone alto 120 piedi (forse non a caso la stessa altezza del frontone del mausoleo di Trimalchione scolpito da Abinna), andato distrutto per effetto di un fulmine (Plin., *NH* 35.51-52; fig. 13).

Lo *stibadion* del salone di Trimalchione è circondato da un portico a pilastri che sostiene un secondo piano, una sorta di loggiato in cui sono sistemate delle lunghe tavole intorno a cui gli invitati siedono su semplici sgabelli; i commensali sistemati su questa loggia appartengono ad un rango inferiore, poiché sono lontani dal padrone di casa, si limitano a mangiare e non partecipano a tutto ciò che si svolge nella grande sala: sono i *clientes* o, più precisamente, la plebe di un nuovo signore, il severo Trimalchione (fig. 14).

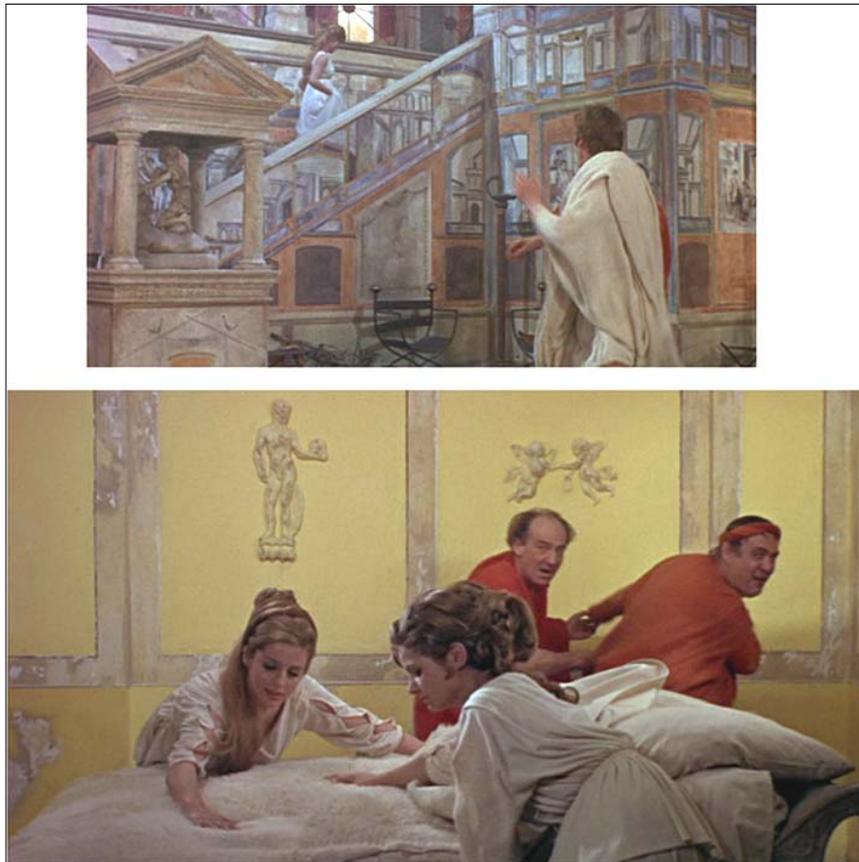


Fig. 12. La casa di Senex (da *Dolci Vizi al Foro*, R. Lester, 1966).



Fig. 13. La Villa di Trimalchione: l'*oecus* (Scena XIII, inq. 250 e 303).



Fig. 14. L'*Oecus* della Villa di Trimalchione: il loggiato (Scena XIII, 252 e 235).

La particolare architettura della sala ha, a mia conoscenza, un unico possibile confronto: l'*oecus Aegyptius* della casa dell'Atrio a Mosaico di Ercolano, che nella loggia sostenuta da pilastri quadrangolari che circonda la sala mostra più di un'affinità con la stanza ricostruita per il film (fig. 15).



Fig. 15. Ercolano, Casa dell'atrio a mosaico: *Poecus Aegyptius*.

Se così fosse, il Fellini archeologo “senza baschetto” ci avrebbe suggerito l’uso più appropriato per la loggia del piano superiore, parte integrante, seppur secondaria, della “scenografia” del banchetto romano. Di evocazioni ercolanesi credo si possa parlare anche a proposito del primo scenario antico rappresentato nel film, ossia le terme in cui avviene l’incontro-scontro fra Encolpio e Ascilto; l’oscurità e la cupa atmosfera che circondano i protagonisti, il buio e il freddo che li avvolgono e lo stato di semiabbandono dell’edificio, scarnificato come oggi si presentano tante terme romane (prime fra tutte quelle di Caracalla, ben note a Fellini, il quale vi aveva girato una delle più memorabili sequenze de *La dolce vita*), richiamano quasi fisicamente le sensazioni che si provano entrando nelle Terme Suburbane di Ercolano, abbandonando la luminosità che circonda la Terrazza di Nonio Balbo.

Come detto, dopo 46’ minuti Fellini mostra di non avere più bisogno dell’archeologia per continuare il suo viaggio nell’ignoto dell’Antico; l’ultima ambientazione realistica è quella della Villa dei Suicidi, circondata da alte rupi qua e là rinforzate da muri in opera reticolata: al di là della galleria ricavata in questo scosceso vallone naturale - con i consolidamenti edilizi che la rendono straordinariamente simile alla “Grotta” di Cocceio di Cuma (fig. 16) -, inizia un percorso iniziatico, caratterizzato da paesaggi urbani sempre più rarefatti ed esotici e che si trasforma talvolta in uno scenario da *bad trip*; qualcosa di reale emerge ancora qua e là, come nel caso del Labirinto, che Fabrizio Slavazzi ha riconosciuto come ispirato al camminamento interno della rocca di Tirinto.

Altri sparsi segni possono essere individuati, ma non sono ormai più funzionali alla narrazione. E quasi tutti non appartengono più all’archeologia classica: tra questi, ricordo il grande Buddha di

Bamiyan, che si staglia come ideale sfondo per la sincretistica magia religiosa dei partecipanti alla festa in onore al dio Riso (fig. 17), distrutto pochi anni fa da un fanatismo religioso che si sperava per sempre scomparso e che invece - come ci ricorda il già citato *Agorà* di A. Amenàbar - si ripresenta puntuale ad ogni svolta percepita come epocale.



Fig. 16. Villa dei Suicidi, esterno (Scena XLV, inq. 582 e 603).

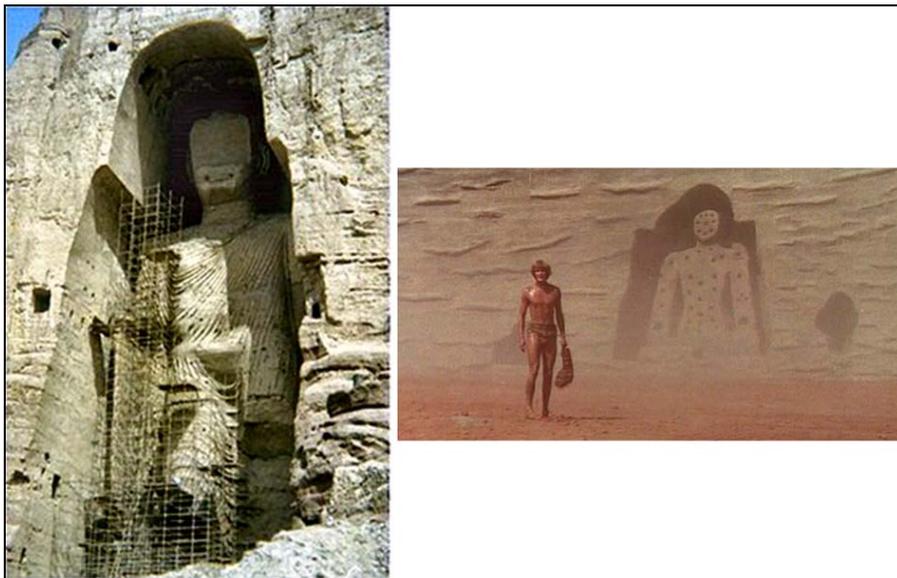


Fig. 17. Il Buddha di Bamiyan; a destra la conclusione della lotta con il Minotauro (Scena LVIII, inq. 861).

Il mio piccolo contributo alla presentazione di questo rilevante studio, autentica espressione di quella multidisciplinarietà che dovrebbe sempre caratterizzare le nostre ricerche, termina qui; prima di concludere vorrei ringraziare tutti gli autori per l'intensità della scrittura che traspare dai contributi, intensità che quasi tangibilmente evoca quell'atmosfera di caos creativo caratteristico degli anni Settanta del Novecento, a me cari perché indissolubilmente legati al febbrile passaggio dall'infanzia all'adolescenza.

Fabrizio Pesando
fpesando@unior.it