

Polidoro Satyricon: per un rivalutazione del *Satyricon* di Polidoro-Bini

di Armando Rotondi

La presenza del nome del regista davanti al titolo vero e proprio della pellicola comporta, nel caso del *Fellini Satyricon*, una considerazione preliminare. Come ha fatto notare Raymond Bellour a proposito di Alfred Hitchcock e dei titoli di testa del suo *Marnie*,¹ il preporre il proprio nome può assumere molteplici significati. Per il cineasta inglese si tratta di un duplice possesso: in primo luogo è quello di un regista nei confronti di un film; poi più specificatamente di Hitchcock nei confronti della protagonista. Scrive nello specifico lo studioso che «a partire dai titoli di testa, si opera una doppia presa di nome: quella del film da parte del suo regista e di una donna da parte di un uomo. Che in questo caso si prolunga con un effetto spostato, a prelevare, sulla coppia di attori ('Tippi' Hedren, Sean Connery, secondo e terzo dopo *Universal Presents* – già la coppia diegetica) il nome della protagonista». ² Anche per *Fellini Satyricon* è riscontrabile un doppio aspetto: ci possiamo innanzitutto riferire alla vena satirica di Federico Fellini, il cui nome accompagna un titolo che, a detta dello stesso regista, appare come un titolo-alibi, dietro cui poter nascondere qualsiasi tipo di film. Esiste inoltre una necessità da parte del cineasta di Rimini di ribadire un possesso sul testo di Petronio ³ e sulla sua trasposizione filmica, in modo tale che si differenzi dall'opera omonima, oseremmo dire cronologicamente gemella, firmata da Gian Luigi Polidoro, uscita anch'essa, seppur con qualche settimana d'anticipo, nel 1969.

La versione di Polidoro, semplicemente *Satyricon*, è oggi caduta nell'oblio e di difficile reperibilità, ma a suo tempo fu al centro di una *querelle* che occupò per mesi le pagine di giornali e riviste. Proprio da tale diatriba sulle due trasposizioni del romanzo di Petronio Arbitro parte la no-

* Presentato dall'Istituto di Civiltà Antiche.

¹ Lo studio in traduzione italiana è inserito in R. Bellour, *L'analisi del film*, Torino, Kaplan 2005.

² Ibidem, p. 228

³ Per la fortuna del romanzo di Petronio si veda D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno: la fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze, La Nuova Italia 1993.

stra breve indagine. Per semplicità ci affidiamo prevalentemente ai comunicati dell'epoca rilasciati dalle agenzie di stampa ANSA e Adnkronos, che furono alla base del gran numero di articoli apparsi nel biennio 1968-69, per cercare di chiarire in primo luogo a chi spetti la priorità e la legittimità della realizzazione dell'adattamento tra i due contendenti: Federico Fellini e l'Arcafilm di Alfredo Bini, che ingaggerà per la sceneggiatura Rodolfo Sonogo, abituale collaboratore di Gian Luigi Polidoro e già esperto di film di ambientazione antico-romana.⁴

Si può notare come il primo ad avviare un'azione legale sia proprio Alfredo Bini, a cui Fellini risponde con una controquerela, definendo «scorretto il comportamento di quei colleghi che hanno accettato di realizzare un film tratto dalla stessa opera alla quale ben sapevano che stavo lavorando da molti anni per trasportarla sullo schermo».⁵

A tale comunicato, apparso sulle agenzie di stampa il 26 luglio 1968, ribatte il giorno successivo lo stesso Polidoro, affermando di non comprendere «perché Federico Fellini, anche dopo che l'associazione autori cinematografici italiani ha riconosciuto la correttezza del mio comportamento, continui ad attaccarmi usando nei miei confronti appellativi poco lusinghieri».⁶

È sicuramente vero che Petronio ha suscitato interesse in Federico Fellini ben prima del 1968-69 e che la sua trasposizione fosse, alla data del primo comunicato, già da tempo in fase di riproduzione, ma bisogna considerare alcuni aspetti. In effetti Fellini firma il contratto con il produttore napoletano Alberto Grimaldi⁷ solo nel 1968 per dirigere un adattamento da Petronio e la sceneggiatura è approntata dallo stesso regista, insieme a Bernardino Zapponi, nei mesi di giugno-agosto dello stesso anno.⁸ Prima di allora l'interesse del cineasta di Rimini per Petronio non si era, infatti, mai formalizzato con l'acquisizione dei diritti sul testo o sulla scrittura di un primo soggetto depositato alla SIAE, sebbene egli già da trent'anni covasse il desiderio di trarre qualcosa dal *Satyricon*. Proprio al

⁴ A Sonogo si deve infatti la sceneggiatura di *Mio figlio Nerone* (1956) di Steno, con Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Gloria Swanson, Brigitte Bardot e Mario Carotenuto, scritta con Sandro Continenza, Diego Fabbri, Ugo Guerra, e lo stesso regista.

⁵ ANSA - ansacine 9 del 26/27 luglio 1968 *Fellini controquerela produttore Bini*.

⁶ ANSA - ansacine 11 del 26/28 luglio 1968 *Polidoro risponde a Fellini sul Satyricon*.

⁷ Grimaldi ebbe già modo di lavorare con Fellini per *Toby Dammit* (1968) e produrrà anche *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) e *Ginger e Fred* (1986). È stato tra l'altro produttore di Sergio Leone (*Per qualche dollaro in più* e *Il buono, il brutto e il cattivo*), Gillo Pontecorvo (*Queimada*), Bernardo Bertolucci (*Ultimo tango a Parigi* e *Novecento*), Francesco Rosi (*Cadaveri eccellenti*), del Pasolini della trilogia della vita e di *Salò* e di Martin Scorsese (*Gangs of New York*).

⁸ Pubblicata poi come F. Fellini, *Fellini Satyricon*, a cura di D. Zanelli, Rocca San Casciano, Cappelli Editore 1969.

periodo in cui Fellini lavorava come giornalista e vignettista per la testata satirica e umoristica romana «Marc'Aurelio» è da far risalire un primo contatto con il romanzo latino, che gli fu consigliato dal collega Marcello Marchesi. Fellini, dopo aver letto il testo, si decise ad adattarlo per uno spettacolo di teatro di rivista, ma questa idea non ebbe seguito.

Alfredo Bini aveva invece depositato già nel 1962 un soggetto ispirato all'opera di Petronio, dopo averne acquistato i diritti, ed è da notare come tale notizia ebbe non poco risalto sui giornali di quell'anno.

Proprio per tale motivo il ricorso di Fellini viene rigettato dal pretore di Roma e Bini ha il via libera per iniziare la lavorazione del suo *Satyricon*.⁹

Come detto, è chiamato alla regia l'esperto Gian Luigi Polidoro ed è ingaggiato un cast che vede tra gli interpreti nella parte di Trimalcione un divo come Ugo Tognazzi, all'epoca in forte polemica con Federico Fellini,¹⁰ e la pellicola viene fatta uscire nelle sale circa un mese prima del concorrente felliniano. La sfida a suon di querele sembra essersi conclusa, quindi, con una sconfitta per il maestro di Rimini, ma in realtà si è solo all'inizio della vicenda giudiziaria del *Satyricon* di Bini-Polidoro.

Dopo quattro giorni di programmazione la pellicola è sequestrata sotto richiesta del procuratore Occorsio con l'accusa di aver violato la legge del 29 novembre 1961 sul lavoro minorile, colpevole di aver utilizzato attori al di sotto dei sedici anni, con l'aggravante di oscenità e corruzione di minori.¹¹ Al sequestro si aggiungono poi la discesa in campo di varie associazioni di consumatori per «la difesa dei principi morali e la salvaguardia della famiglia»¹² nonché una netta presa di posizione da parte del Vaticano.¹³ Ergendosi a vero paladino della libertà artistica ed intellettuale di chi fa cinema, Alfredo Bini si difende ripetutamente dalle imputazioni ascrittegli tramite le agenzie di stampa¹⁴ e soprattutto con un *j'accuse* al cinema italiano lanciato dal XXII Festival di Cannes il 17 maggio 1969. Gli fa eco un gruppo di intellettuali solidali con il produttore e con il regista

⁹ ANSA – ansacine 12 del 30/31 luglio 1968 *Rigettato il ricorso PEA contro l'Arcafilm*.

¹⁰ Lo screzio tra Tognazzi e Fellini nasce dalla mancata realizzazione de *Il viaggio di G. Mastorna*, di cui Tognazzi doveva essere protagonista e che successivamente fu anche proposto a Paolo Villaggio. Il progetto, più volte ripreso e mai portato a termine da Fellini, vede parzialmente la luce nella versione a fumetti di Milo Manara e trova pubblicazione come sceneggiatura nel 1995 per Bompiani.

¹¹ ANSA – ansacine 8 del 10/11 aprile 1969 *Sequestro procuratore Occorsio* e ansacine 9 del 10/11 aprile 1969 *Stupore di Bini*.

¹² ANSA – ansacine 9 del 14/15 aprile 1969 *Raccolta di firme contro il cinema osceno*.

¹³ ABC del 25 aprile 1969 *Scatenato il Vaticano contro la Pasqua Sexy*.

¹⁴ Adnkronos – spettacolo 11 giugno 1969 *Alfredo Bini. "un grave atto contro il cinema"*.

Gian Luigi Polidoro, capeggiati da Michelangelo Antonioni che proprio al collega indirizza una lettera in cui afferma: «la pornografia mi annoia, al tuo film mi sono divertito». ¹⁵

Partendo da tale intervento, è possibile intraprendere un breve discorso sulla valenza artistica del film prodotto da Bini nel tentativo di accertare se, per le accuse rivolte e gli scarsi risultati, la pellicola meritasse di cadere quasi completamente nell'oblio, come è avvenuto.

Certamente il *Fellini Satyricon* ha pregi maggiori, che cercheremo di descrivere brevemente. Il film, benché sia fra i pochi non autobiografici nonché il primo in costume, rappresenta un vero e proprio condensato del mondo onirico tanto caro al cineasta romagnolo, come già evidenziato dalla maggior parte dei critici dell'epoca che vedono in un inquietante incombere della morte il nucleo centrale e concettuale dell'opera. Scrive, ad esempio, Gian Luigi Rondi che v'è «in ogni immagine – in ogni significato simbolico come in ogni colore o richiamo pittorico – Fellini, il mondo di Fellini, quello che egli ama o odia, quello in cui crede o ha creduto o in cui non crede più: e, soprattutto – con lo stesso terrore che scaturiva dalla crisi di impotenza creativa del protagonista di *8 1/2* – l'angoscia di fronte all'impotenza di ogni tipo, che significa morte: l'angoscia della morte. 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». ¹⁶ Anche in giudizi meno entusiasti viene riconosciuta una centralità alla morte. Scrive infatti Adelio Ferrero che «i pochi momenti in cui questo universo allucinatorio, messo in scena ricorrendo a troppa cartapesta e popolato di una sottoumanità che francamente non riesce mai ad interessarci o incuriosirci, trova una sua decantazione sentimentale e stilistica sono tutti nel segno della morte. La morte sentita soprattutto come corruzione e rovina della carne (esemplari, in tal senso, la figura di Eumolpo, il finto funerale di Trimalcione sullo sfondo di un paesaggio carico di lividi presentimenti, e ancor più l'agonia dell'ermafrodito con quelle labbra di rosso osceno e piagato, unica macchia di colore in tutto quel fuoco bianco della vallata) e, raramente, come congedo somnesso e malinconico (il suicidio della coppia patrizia nella splendida villa deserta dopo la liberazione dei servi e la partenza dei figli)». ¹⁷

In effetti la trasposizione felliniana è molto ragionata e attenta a molteplici aspetti, in primo luogo alla frammentarietà in cui ci è giunto il ro-

¹⁵ Adnkronos – spettacolo 17 luglio 1969 *Antonioni difende la libertà di linguaggio* poi su "L'Europeo" n. 30 del 24 luglio 1969 come *Una lettera di Antonioni al regista del Satyricon*.

¹⁶ G. L. Rondi, «Il Tempo» 5 settembre 1969.

¹⁷ A. Ferrero, «Mondo Nuovo» 21 settembre 1969.

manzo di Petronio che trova una sua corrispondenza nel film, poiché, a detta di Giovanni Grazzini, «come il romanzo è una serie di formelle che ci lasciano soltanto intuire la sontuosità del mosaico originale, così gli episodi del film sono i lacerti dell'inquietante affresco di una civiltà sepolta, in cui Fellini ha pensato di cogliere qualche somiglianza più con i propri umori che non con tutto intero il mondo di oggi»,¹⁸ sebbene, secondo Morando Morandini, «la frammentarietà non riesce a diventare un cifra stilistica: si ha l'impressione che il film potrebbe durare un'ora e mezza in meno o due ore in più senza che il risultato cambi. Soprattutto se paragonata a quella delle sue opere precedenti, la galleria dei mostri finisce con l'essere un esercizio di alta acrobazia barocca fine a se stessa».¹⁹ Fellini, pur mantenendo inalterati i personaggi, agisce sulle ambientazioni spostando l'azione dalla *Graeca Urbs* dell'Italia meridionale alla Roma imperiale, basandosi sul classico testo di Jérôme Carcopino²⁰ e sul genio scenografico suo e di Danilo Donati per ricreare il crepuscolo di una civiltà che tenta di esorcizzare la fine. Ma è soprattutto dal punto di vista linguistico che il *Fellini Satyricon* appare particolarmente interessante ed evidenzia un intenso lavoro di sceneggiatura alla quale, per la parte dialogica, collabora anche il latinista Luca Canali:²¹ Fellini popola la Roma mondana di personaggi che parlano varie lingue e dialetti, arrivando infine ad inventare un nuova lingua intrisa di latino aulico e volgare, greco, parole e fonemi incomprensibili, con una sovrabbondanza di monosillabi quali *sus*, *nunc* e *hic*, rispettando in tal modo, almeno concettualmente, quel *pastiche* linguistico che è una delle peculiarità del romanzo di Petronio²² e già notato da Grazzini che scriveva dell'esito felice conseguito «inserendo brani di dialogo in latino, facendo parlare molti attori stranieri in un italiano alterato, e i nostri con forti inflessioni dialettali».²³

Questi sono sicuramente punti che idealmente mettono in contatto il mondo dell'autore latino con quello felliniano soprattutto se si considera, come espone chiaramente lo studioso Donato Gagliardi nel suo volume, che l'incombere della morte permea completamente l'opera letteraria e dà il senso all'intero romanzo, in cui un'umanità imbestialita si logora in sussulti d'agonia e in cui si avverte bene il senso di una fine, col grottesco a svelare impietosamente la realtà. Nota infatti il filologo come «il romanzo,

¹⁸ G. Grazzini, «Corriere della Sera» 5 settembre 1969.

¹⁹ M. Morandini, «Il Tempo» 11 ottobre 1969:

²⁰ J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma*, trad. it., Roma-Bari, Laterza 2007¹³.

²¹ Luca Canali è autore fra l'altro di *L'erotic e il grottesco nel Satyricon*, Roma-Bari, Laterza 1986.

²² Per il *pastiche* linguistico in Petronio si vedano E. Campanile, *Osservazioni sulla lingua in Petronio*, Pisa, Annali Scuola Normale di Pisa 1957 e A. Dell'Era, *Problemi di lingua e stile in Petronio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1970.

²³ G. Grazzini, «Corriere della sera» 5 settembre 1969.

nella sua autonoma *Darstellung*, si ponga come documento d'una crisi in atto, interpretando sentimenti ed istanze coeve: dal *Grundthema* della morte, la cui presenza aleggia in tutta l'opera e fa da contraltare alla celebrazione della vita nei suoi istinti primordiali; alla frenetica scalata sociale del cetto dei liberti, i quali mediante l'intrigo e la ribalderia avevano conquistato posti di rilievo in una società che, spezzati i legami della tradizione aristocratica, pareva avvertire ineludibile il mero allettamento del danaro e del raggio». ²⁴

Detto ciò pare difficile per il *Satyricon* di Bini e Polidoro reggere il confronto con il suo diretto concorrente, ma sembra eccessivo giudicare l'opera come una semplice commedia volgare, quasi oscena, il cui unico compito era di sfruttare l'attesa per l'opera omonima, così come scrisse gran parte della critica. Abbiamo già detto dello sceneggiatore Rodolfo Sonego; vale la pena ora ricordare il cast che vede, oltre al già citato Tognazzi, perfetto nei panni di Trimalcione, Don Backy in quelli di Encolpio, Mario Carotenuto (Eumolpo), Franco Fabrizi (Ascilo) e Tina Aumont (Circe).

Satyricon indugia certo in volgarità sia verbali che gestuali o sonore (come alcune flatulenze del Trimalcione-Tognazzi), presenti però anche nel film di Fellini, lì giustificate, a detta dei più, come parte integrante del mondo visionario creato dal regista; ma la 'volgarità' nel *Satyricon* è tutto sommato discreta e rispecchia anch'essa un intento preciso che caratterizza l'intero percorso artistico di Alfredo Bini e di Gian Luigi Polidoro. Consideriamo i precedenti cinematografici di entrambi. Alfredo Bini, nel 1968, è un produttore affermato, con alle spalle opere di successo o comunque artisticamente notevoli come *Il Bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini e gran parte delle pellicole di Pier Paolo Pasolini ²⁵ come *Accatto-*

²⁴ Gagliardi, *Petronio e il romanzo...* cit., pp. 10-11.

²⁵ Protagonista di un'accesa polemica con Franco Zeffirelli sulle oscenità al cinema, avvenuta negli stessi anni del dibattito sul *Satyricon*. È volendo tracciare un ipotetico rapporto tra Pasolini e Petronio Arbitro torna nuovamente utile il saggio di D. Gagliardi. Lo studioso parte dalla pubblicazione postuma di *Petrolio* di Pasolini per intraprendere il suo lavoro comparatistico, affermando che «vi fu chi parlò affettuosamente – dietro la prima impressione d'una lettura cursoria e passionale fatta per una recensione – di un *Satyricon* della modernità, per un libro considerato dall'autore stesso a mo' di *summa* di tutte le esperienze e di tutte le sue memorie, che, per il suo carattere di *work in progress*, per l'ambizione di creare nel lettore l'illusione d'una realtà che si svolge per proprio conto, per la totale sfiducia nel progresso e nei miti della modernità, poco o nulla ha in comune col romanzo di Petronio, e si iscrive piuttosto nella linea del postmoderno, nell'accezione assunta dal termine attraverso la puntualizzazione fattane dal Lyotard» (Gagliardi, *Petronio e il romanzo...* cit., p. 189). Il rapporto con Petronio è da far risalire, secondo Gagliardi, all'esperienza di *Ragazzi di vita*, se è vero che Encolpio, Ascilo e Gitone non sono altro che 'ragazzi di vita' e soprattutto che Pasolini attua nel romanzo una complessa operazione stilistica che «si concreta nel tentativo di far parlare una realtà umana diretta, autentica, costituisce il dato più importante del romanzo e si richiama alla

ne (1961), *Mamma Roma* (1962), *Il Vangelo secondo Matteo*²⁶ (1964) e *Uccellacci e uccellini* (1966). Per quanto riguarda Polidoro, nel 1959 vince il Nastro d'Argento per il miglior cortometraggio con *Paese d'America* e realizza l'anno successivo *Le svedesi* con Franco Fabrizi, attore presente anche nella trasposizione da Petronio, in cui narra le avventure erotiche di tre amici italiani in Svezia e in cui è ben evidente il suo *background* di documentarista;²⁷ tre anni dopo, con la stessa ambientazione svedese, gira

linea del plurilinguismo di cui qualche anno prima Carlo Emilio Gadda aveva offerto un saggio insigne. Ma sembra del tutto lecito opinare che a monte dei due esperimenti vi sia la lezione del *Satyricon*, che mediante la presenza d'una pluralità di livelli linguistici (dal *sermo plebeius* al *sermo familiaris* nella varietà dei suoi modi) aveva per primo nella letteratura occidentale osato lacerare il diaframma delle convenzioni consolidate e presentare un campionario di gente umile, di plebei e di liberti (ignorati sino ad allora dalla letteratura) facendoli parlare nella loro lingua». (Gagliardi, *Petronio e il romanzo...* cit., p. 190). Il parallelo tra Petronio e Pasolini finisce tuttavia qui, poiché appaiono per il resto molto distanti, soprattutto per l'assenza totale in Petronio d'ogni istanza sociologica, populistica e pedagogica.

²⁶ Si riporta una lettera di Pier Paolo Pasolini al produttore Alfredo Bini su *Il Vangelo secondo Matteo*, datata giugno 1963:

Caro Alfredo,

mi chiedi di riassumerti per scritto, e per tua comodità, i criteri che presiederanno alla mia realizzazione del *Vangelo secondo San Matteo*.

Dal punto di vista religioso, per me, che ho sempre tentato di recuperare al mio laicismo i caratteri della religiosità, valgono due dati ingenuamente ontologici: l'umanità di Cristo è spinta da una tale forza interiore, da una tale irriducibile sete di sapere e di verificare il sapere, senza timore per nessuno scandalo e nessuna contraddizione, che per essa la metafora 'divina' è al limite della metaforicità, fino ad essere idealmente una realtà.

Inoltre: per me la bellezza è sempre una 'bellezza morale', ma questa bellezza giunge sempre a noi mediata attraverso la poesia, la filosofia o la pratica: il solo caso di "bellezza morale" non mediata ma allo stato puro, io l'ho sperimentato nel *Vangelo*.

Quanto al mio rapporto artistico col *Vangelo*, esso è abbastanza curioso: tu forse sai che, come scrittore nato idealmente dalla Resistenza e come marxista, per tutti gli anni cinquanta il mio lavoro ideologico è stato verso la razionalità e in polemica con l'irrazionalismo della scrittura decadente (su cui mi ero formato e che tanto amavo).

L'idea di fare un film sul *Vangelo* e la sua intuizione tecnica è invece, devo confessarlo, frutto di una furiosa ondata irrazionalistica. Voglio fare pura opera di poesia, rischiando magari i pericoli dell'esteticità (Bach e in parte Mozart, come commento musicale; Piero della Francesca e in parte Duccio per l'ispirazione figurativa; la realtà, in fondo preistorica ed esotica del mondo arabo, come sfondo ed ambiente). Tutto questo rimette pericolosamente in ballo tutta la mia carriera di scrittore, lo so. Ma sarebbe bello che, amando così svisceratamente il Cristo di Matteo, temessi poi di rimettere in ballo qualcosa.

Tuo,

Pier Paolo Pasolini

²⁷ Polidoro è autore, fra l'altro, con Alexander Hammid del documentario *Power Among Man* (1958), con Laurence Harvey come narratore e in concorso al Festival di Berlino nel 1959.

una pellicola capace di vincere l'Orso d'Oro al Festival di Berlino, *Il diavolo* (1963) con Alberto Sordi, e *Hong Kong un addio* (1963), storia di un italiano che va per lavoro in Cina, portando con sé la moglie con la quale è in crisi; New York è invece il set in cui agisce un Ugo Tognazzi in cerca di moglie in *Una moglie americana* (1965), cui fa seguito *Una moglie giapponese* (1968) con Gastone Moschin.

A parte la presenza di bravi attori, seppur alcuni oggi poco ricordati come Fabrizi,²⁸ e di uno staff tecnico di prestigio (la fotografia de *Le svedesi* è di Carlo Di Palma), si riscontra una volontà 'poetica' comune e ben precisa nelle varie opere, ovvero quella di descrivere situazioni erotiche e/o sentimentali di italiani in *habitat* che non sono loro propri, costruendo così uno dei pochi esempi di cinema di viaggio della commedia nostrana negli anni '60. Gian Luigi Polidoro è un regista sottovalutato, sicuramente non un maestro, ma non uno sprovveduto: i suoi film sono ben costruiti, divertenti, pieni di immagini particolari e suggestive, lontane dalle solite del cinema italiano di quegli anni, come nella descrizione di New York in *Una moglie americana*. Ebbene questi elementi si ritrovano anche nel *Satyricon*, pellicola che, rispecchiando a grandi linee e nei punti chiave il romanzo, riprende questa 'poetica' di Polidoro ed è stato probabilmente mal giudicato all'epoca. Nel film è presente l'erotismo, ma è soprattutto presente il tema del viaggio e dell'*habitat* differente da quello di appartenenza che si sviluppa su un duplice binario: è il viaggio fisico dei due protagonisti, ma è soprattutto un estero cronologico, invece di una lontananza fisica dall'Italia come nella sua precedente produzione, vedendo qui muoversi quasi l'italiano moderno in un'epoca che non gli appartiene.

Sembra quindi che il *Fellini Satyricon* rispecchi in linee generali le tematiche dell'originale latino e che il mondo di Petronio e quello del regista romagnolo siano simili, a partire proprio dal concetto stesso di 'satira' sebbene, a detta di Alberto Pesce, «*Fellini Satyricon* non è un quadro dell'antichità decadente, né uno squarcio sull'obliqua immoralità dei tempi imperiali di Roma. Il film serve al regista per potervi estrovertire, anche senza polemiche, le immagini del proprio disgusto esistenziale».²⁹ Questa affinità, come si è visto, manca nell'opera di Polidoro, ma non per questo

²⁸ Sebbene oggi sia poco conosciuto dal grande pubblico, Franco Fabrizi fu tuttavia impiegato come attore dai principali registi italiani. Ottiene infatti il suo primo ruolo importante in *Cronache di una morte annunciata* (1950) di Antonioni, con il quale lavorerà anche ne *Le amiche* (1955), per essere quindi utilizzato anche da Federico Fellini ne *I Vitelloni* (1953), *Il Bidone* (1955) e *Ginger e Fred* (1986). Fabrizi sarà diretto anche da Luciano Emmer in *Camilla* (1955), Luigi Comencini in *Mariti in città* (1956), Pietro Germi in *Un maledetto imbroglio* (1959) e *Signore e Signori* (1966), Dino Risì in *Una vita difficile* (1961) e Antonio Pietrangeli in *Io la conoscevo bene* (1965).

²⁹ A. Pesce, *Ciak si legge: film come lettura*, Roma, Ed. Ente dello Spettacolo 1987

essa deve apparire poco interessante. La mancanza della stessa chiave di lettura ha portato il regista, infatti, a reinterpretare il romanzo in un'ottica necessariamente differente, in cui l'opera scritta ha dovuto piegarsi alla volontà del cineasta ed iscriversi nel suo universo cinematografico. Per tali motivi il *Satyricon* rappresenta un film che vale la pena di riscoprire e a cui dare una seconda possibilità a circa quarant'anni dalla sua realizzazione; e con esso rivalutare l'attività di un regista che, nonostante abbia continuato a lavorare fino al 1998³⁰ (due anni prima della morte a seguito di un incidente automobilistico), appare oggi forse ingiustamente dimenticato.

³⁰ Il suo ultimo lavoro è *The strawberry girl* (1998), in lingua inglese con Anthony Narciso e Chanan Tigay, dopo che il suo ultimo film per il cinema girato in Italia è stato *Sottozero* interpretato da Jerry Calà e Angelo Infanti e con il fedele Sonogo alla sceneggiatura. Anche in questo caso Polidoro rimane coerente con la propria produzione, raccontando le disavventure di un operaio veneto che per guadagnare velocemente decide di lavorare in una base petrolifera artica.