

# L'Olimpo (I miti greci)

FEDERICO FELLINI

*L'Olimpo (I miti greci)*

a cura di Rosita Copioli e Gérald Morin

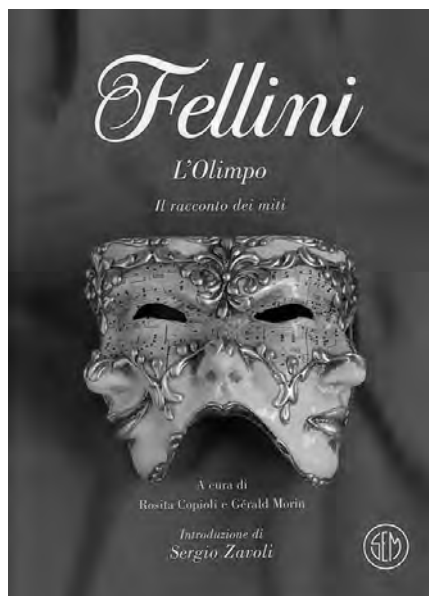
SEM Società Editrice Milanese, Milano 2016

pp. 163.

ROBERTO CHIESI

In un'intervista rilasciata al «Corriere della sera» il 7 gennaio 1981, Federico Fellini si soffermò a parlare di un film che stava progettando sui miti greci e del proprio entusiasmo all'idea di «Raccontare storie e vicende di uomini e di dei che così mirabilmente rappresentano la creatura umana in tutte le sue più segreti componenti psichiche, le sue complessità, le sue contraddizioni, i ricordi di millenarie esperienze vissute in altre vite». Fellini ricordava che la sua fascinazione per le storie della mitologia greca risaliva ai tempi del ginnasio e si domandava, con una punta di polemica, perché gli spettatori di quei primi anni '80 provassero tanto interesse per gli eroi dei fumetti recentemente adattati al cinema, Flash Gordon (da Mike Hodges per una produzione De Laurentiis) e Superman (di cui era appena uscito il n. 2, diretto da Richard Lester), mentre «nei miti greci ci sono le storie più straordinarie, emozionanti, surreali, crudeli, terribili con dei personaggi prodigiosi, straordinari, abnormi che la fantasia più sfrenata e feconda può immaginare e resi credibili sempre però, da una stupefacente, modernissima conoscenza dell'animo umano». Nel-

l'intervista (cui la redazione del giornale aveva attribuito un titolo errato e fuorviante, *Fellini: «Farò un film sull'Iliade. Achille è meglio di Flash Gordon*, come se il regista avesse avuto



l'intenzione di adattare Omero, ma anche in seguito si generarono equivoci, quando un giornalista della radio RAI confuse il progetto di *E la nave va* con quello sul mito), non veniva precisato chi avrebbe collaborato alla sceneggiatura, ma il regista prevedeva l'apporto dello scrittore Anthony Burgess. Infine annunciava che le riprese del film, «quasi sicuramente prodotto da Franco Cristaldi e dalla Warner Bros», sarebbero iniziate la primavera successiva. Era trascorso quasi un anno dall'uscita di *La città delle donne*, che aveva ottenuto un esito inferiore alle aspettative sia sul piano dell'accoglienza critica che del riscontro commerciale e Fellini, secondo le testimonianze di collaboratori e amici, sembrava attraversare un periodo di inquietudine. Nel periodo di interregno fra l'uscita di un film e l'inizio delle riprese di quello successivo, il regista spesso lasciava coesistere insieme progetti molto diversi l'uno dall'altro: infatti pensava anche a una serie di telefilm sulla Roma notturna, intitolata provvisoriamente *Poliziotto* e ispirata alle esperienze di Nicola Longo, celebre agente della narcotici (il testo preparatorio è stato pubblicato da Castelvelli nel 2013) e a una storia ispirata all'assassinio dell'arciduca d'Austria a Sarajevo.

Negli ultimi mesi del 1981, Fellini continuò a parlare soltanto di quest'ultimo progetto che si era trasformato in *E la nave va* e la cui produzione finalmente andrà in porto, dopo molti ritardi, alla fine del 1982. Del film sui miti greci, successivamente, Fellini parlerà soltanto in un'intervista rilasciata a Oreste del Buono, quando la lavorazione della *Nave va* era già iniziata, come di un progetto appartenente al passato, ormai archiviato («l'Europeo», 27 settembre 1982). L'interesse del regista intorno a quel progetto, quindi, sembrava estinto e in seguito venne rapidamente dimenticato anche dagli studiosi (ne accenna però Tullio Kezich nella sua biografia felliniana).

Intorno ai primi anni 2000, le fotocopie che riproducono un trattamento cinematografico firmato da Fellini e intitolato *L'Olimpo (I miti greci)* vennero affidate, non si sa da chi,

alla Fondazione Fellini di Rimini. Quando la fondazione venne sciolta e il suo archivio conflui nella Cineteca di Rimini, la poetessa e scrittrice Rosita Copioli scoprì quelle pagine mentre effettuava delle ricerche per una mostra. Con l'apporto dell'ex collaboratore di Fellini, il produttore Gérald Morin, ne curò la pubblicazione in un volume introdotto da Sergio Zavoli, decodificandone le lacune dato che le fotocopie erano state eseguite con scarsa cura.

Nella fotocopia del dattiloscritto il titolo e il sottotitolo sono *L'Olimpo (I miti greci)*, gli unici autografi felliniani, contrassegnati dalla sua firma e seguiti dalla nota, scritta a macchina, «Soggetto e «trattamento» cinematografico (anche per la TV)».

Il soggetto, che, secondo un'intenzione rivendicata anche nella premessa introduttiva, racchiude non poche allusioni al presente, si apre con il cruento parricidio di Urano da parte di Crono, che mentre uccide il padre gli pratica una fellatio e ne inghiotte, come in un atto rituale, lo sperma fuoriuscito, dopo averlo evirato. Il parricidio doveva essere un leit motiv del progetto, destinato a ripetersi come una maledizione che avrebbe colpito successivamente lo stesso Crono da parte di Zeus. Un altro motivo ossessivamente presente, sulla falsariga della mitologia greca, è quello delle incessanti metamorfosi divine, a cominciare da quando il sangue di Urano feconda le zolle dei campi e i testicoli recisi del dio affondano nelle acque generando la nascita di Afrodite. Vengono poi rievocate, sempre con un respiro frammentario e allucinato, la nascita di Zeus, il suo salvataggio da parte di Rea che lo nasconde a Crono, la vendetta di Zeus adulto contro il padre, la bramosia erotica di Zeus che sposa e poi tradisce Era, la nascita di Dioniso (personaggio le cui gesta dovevano essere il «cuore del film»), la sua feroce soppressione da parte del padre Zeus e l'immediata rinascita miracolosa grazie a Rea, la «follia» di Dioniso stesso e le sue crudeli beffe nei confronti degli umani (il re di Damasco, le Amazzoni, Penteo re di Tebe, le Miniadi etc.) che tentano di fermarne la

vertiginosa e contagiosa «religione del vino». L'ultima parte doveva essere dedicata alla leggenda di Pasifae e alla nascita del Minotauro, nascosto dal re Minosse nel labirinto grazie alle invenzioni di Dedalo (con la «sua favolosa officina, che sembra un arsenale di scenografo»), quindi la sfortunata fuga di quest'ultimo dal carcere col figlio Icaro e infine l'uccisione (celata in ellissi) del Minotauro da parte di Teseo, grazie all'aiuto di Arianna.

Nel testo scritto per accompagnarne la pubblicazione, *Nel segreto degli dèi*, Morin sottolineava giustamente come da quel progetto felliniano trasparisse la volontà di spingere l'esperienza visionaria del *Satyricon* (1969), fino alle estreme conseguenze: infatti sul piano tematico nessun progetto felliniano apparirà mai così esasperatamente erotico, carnale, organico, con la raffigurazione di coiti di ogni genere, orgasmi, eiaculazioni, come di organi sessuali maschili e femminili. Per non parlare della trasgressione dei tabù che inaugura il racconto, quando Crono si macchia d'incesto, avendo un coito orale col padre, e lo uccide. Morin evidenziava anche il significativo legame di questo progetto con gli innumerevoli disegni felliniani di fantasie erotiche, dove ritroviamo forme analoghe di una corporalità scatenata e onnivora.

Al tempo stesso, nessun altro progetto anteriore o successivo si presenta così oltranzosamente violento, crudele, sanguinario, in una materia narrativa interamente desunta dalla mitologia greca e neanche così audacemente sperimentale sul piano tecnico, perché, secondo quanto riportano le note introduttive, *L'Olimpo* avrebbe dovuto essere girato in video, in Ampex e non in 35mm (in video Fellini girerà in seguito soltanto i falsi programmi televisivi che vengono trasmessi dai teleschermi onnipresenti nelle scenografie di *Ginger e Fred*, 1985).

Il film, inoltre, avrebbe dovuto avere una durata anomala di quattro ore, da dividere in due atti (come *Novecento* di Bernardo Bertolucci, uscito nel 1976), o anche in più parti, nell'ipotesi di una destinazione televisiva. Destinazione che, secondo l'informazione fornita

da alcune monografie felliniane (come quella di Claudio G. Fava e Aldo Viganò, edita da Gretnese proprio nel 1981) - notizia ripresa dalla stessa Copioli nel suo saggio che chiude il libro, *Un film a tema sui miti greci* - sarebbe stata la statunitense CBS, un potente network newyorchese che in quel periodo produceva e trasmetteva la fortunatissima soap opera *Dallas*. Sembra però del tutto improbabile che una qualsiasi televisione, e ancora di più un network, potesse avere anche soltanto la vaga intenzione di produrre un progetto incentrato su un erotismo virulento come *L'Olimpo*.

Anche se fu lo stesso Fellini, nella già citata intervista a del Buono, a definire il progetto «una serie televisiva», sembra assai più plausibile che, come indica l'intervista del «Corriere della sera», *L'Olimpo* fosse destinato al cinema ma anche fra i produttori avrà probabilmente incontrato forti perplessità e resistenze, nonostante che la scabrosità delle sequenze previste avrebbe potuto rappresentare un elemento allettante (non dimentichiamo il successo di «scandalo» di innumerevoli film d'autore degli anni '70, firmati Pasolini, Bertolucci, Borowczyk, Oshima etc.).

Sembra più probabile che il primo a disamorarsi dell'idea sia stato proprio Fellini. Infatti, se leggiamo le molte interviste concesse nel biennio 1980-1982, si sofferma a parlare soprattutto di quello che diventerà o che già è *E la nave va*, mentre gli altri «cantieri» vennero presto abbandonati, con l'unica eccezione del *Viaggio di G. Mastorna* di cui continuerà a parlare ancora nel 1992.

Che per un breve periodo, comunque, Fellini abbia pensato seriamente a fare un film sui miti greci lo dimostra un'interessante scoperta della Copioli: l'accertata frequentazione da parte del regista della Biblioteca e dell'Archivio dell'Istituto archeologico Germanico a Roma, che sorge oltretutto non lontano dal ristorante della Cesarina prediletto da Fellini, proprio per consultare studi e volumi sulla mitologia greca (Copioli segnala anche che il *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* iniziò ad uscire proprio nel 1981). Sono interessanti anche gli indizi sulle letture felliniane

in materia mitologica evidenziati dalla Copioli, documentate dalla presenza di alcuni libri nella sua biblioteca, come *Gli Dèi e gli Eroi della Grecia* (Garzanti, 1976), di Károly Kerényi). Inoltre la scrittrice osserva che proprio poco tempo prima della preparazione del film era uscito *Il mito dell'analisi* (Adelphi, 1979) di James Hillman, uno studioso che aveva riletto il mito greco in chiave di psicologia analitica e che il regista possedeva nella propria biblioteca: «tra i due, Fellini e Hillman, ci furono dichiarazioni di reciproca ammirazione».

La Copioli inoltre identifica con acume i riferimenti al mondo mitologico greco (e quindi al progetto irrealizzato) in altri film (come le parole di Ivo nella *Voce della luna* sulle poppe di Giunone) e gli echi di film anteriori che trapassano da alcune sequenze descritte su carta (il labirinto e il Minotauro in *Satyricon*, ancora il labirinto in *Casanova* e ne *La città delle donne*, nel cui progetto originario appare anche il mito di Pasifae).

Giustissima anche la sottolineatura, da parte della Copioli, della rivendicata volontà felliniana di ritornare, con l'Olimpo, al cinema delle origini, a Méliès, al muto (dato che dovevano esserci pochissimi dialoghi) e al «teatro delle ombre», considerando che l'estetica del film doveva essere rarefatta e artigianale, senza effetti speciali in postproduzione ma basata soprattutto sulla dialettica fra la luce e l'ombra.

Peccato che i curatori non si siano interrogati maggiormente sulla paternità effettiva, materiale, dello scritto. È nata così, in seguito alla pubblicazione del libro, una piccola polemica sollevata da chi stroncava l'intera operazione editoriale sostenendo che non si trattasse di un testo scritto da Fellini. Ma la polemica è superflua: tutti gli studiosi di Fellini sanno che il regista non scriveva mai le prime stesure delle sue sceneggiature (e tantomeno scriveva i trattamenti), bensì parlava per ore e ore, anche in modo dettagliato, agli sceneggiatori o allo sceneggiatore che collaboravano con lui a quel progetto, «quei collaboratori e complici da lui utilizzati per mettere su carta le sue idee. E sottolineo il «sue» perché a nes-

suno di noi (ho fatto parte della schiera) è mai stato chiesto di pensare al posto di Federico, ma solo di scrivere in sua vece. (...) Ma il tempo di scrivere non lo trovava e la voglia non se la faceva venire, perciò si è sempre avvalso di penne fantasma», ricordava Tullio Kezich (*Noi negri di Fellini*, «Fellini Amarcord», nn. 1-2, agosto 2007).

Gli sceneggiatori prendevano appunti e poi, appunto, redigevano un testo, una sorta di canovaccio iniziale – come in fondo *L'Olimpo* è – su cui eventualmente, in un secondo tempo, Fellini interveniva imprimendovi il suo stile di scrittura inconfondibile, in certi casi su un testo che magari, per l'allenato camaleontismo del collaboratore, già «imitava» o riproduceva mimeticamente la sua maniera.

Nel caso dell'*Olimpo*, non avanzando il progetto, evidentemente questa fase non ha mai avuto luogo. Il testo fu scritto con ogni probabilità da Brunello Rondi (1924-1989), saggista, scrittore e regista che ha collaborato a numerosi copioni felliniani, da *La strada* (1954) a *Ginger e Fred* (1985), «un personaggio che dall'alto della sua onniscienza quasi intimoriva Federico. Brunello svolse i vari compiti con devoto impegno, salva l'ingenuità di attribuire al committente riferimenti a libri di cui non conosceva neppure l'esistenza», osservava Kezich. Evidentemente, il dattiloscritto dell'*Olimpo* rimase nella forma in cui era stato redatto da Rondi per essere proposto ai produttori.

In una lettera inviata alla Cineteca di Rimini il 23 maggio 2018, Umberto Rondi, figlio di Brunello, ricorda quando il padre aveva lavorato a quel testo utilizzando *I miti greci* di Robert Graves. Sono forse da attribuire a Rondi anche le citazioni di film, un elemento inusuale per Fellini, dal già citato *Novecento a Il fiore delle Mille e una notte* (1974) di Pasolini (per il carattere artigianale dei trucchi), a *Fuga da Alcatraz* (1979) di Don Siegel, compreso *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962), l'episodio felliniano di *Boccaccio '70*.

Il fatto che Fellini non abbia scritto le pagine di *L'Olimpo* non significa quindi che non ne fosse l'autore proprio perché nel suo metodo di lavoro creativo non rientrava la

prassi di scrivere i testi preparatori del film. Ma le idee visive, le soluzioni luministiche, l'estetica e la struttura divagatoria e sfrenatamente visionaria di questo progetto appartengono interamente a Fellini. Se non bastassero i riferimenti ai film annotate dalla Copioli, si consideri l'importanza che avrebbe dovuto avere in questo progetto, come si è detto, la luce. Sarebbe stato un film interamente basato sui disegni, le allusioni, le suggestioni create e indotte dalla luce. Lo dimostrano le innumerevoli e preziose annotazioni sulle declinazioni luministiche presenti nel testo: «Una luce incertissima, né di giorno né di notte, completamente artificiale» (pag. 27), «un torrente di capelli sciolti, che non sono né biondi né bruni, ma prima sembrano bianchi come la neve, poi azzurri, poi fatti solamente di pura luce» (p. 33), «queste «scenografie» ed incasellature di ambienti devono essere fatte puramente e semplicemente di masse di luce e di buio, senza naturalmente niente di ricostruito, di «arredato»» (pp. 65-66), «questa «apparizione» di Zeus a Semele verrà realizzata in sequenza da una concentrazione delle forze luminose e sonore del cinema» (p. 77).

Non mancano anche annotazioni rilevanti sul sonoro e la funzione espressiva dei rumori: «vibranti aloni sonori, scrosci di cascate e di venti ululanti, o di enormi sbattimenti di membra colossali e di muscolature che sembrano il cordame delle vele d'un vascello» (p. 50), «oscurissimi oracoli in un linguaggio iniziatico, fatto anche solo di urla, ululati, ringhi e soffi da belva» (p. 52).

Così come ricorrono annotazioni su soluzioni visive tipiche della forte dimensione

«grafica» del cinema felliniano: «Crono (il suo enorme viso è nello sfondo del groviglio di nuvole che passano» (p. 31), «aspetto sinistramente cupoliiforme del fungo di fumo della bomba atomica» (p. 50), «tutti gli dei, assemblati intorno al letto, ridono (visti dal basso, in uno schiudersi di abbaglianti dentature, di scrosci e torrenziali sghignazzate)» (p. 67), dopo la strage delle Amazzoni, Rea solleva Dioniso «quasi tenendolo per la collottola come un fradicio gatto, intrizzito di uccisione e di morte» (p. 93), «tra le fitte foglie d'un pioppo, l'occhio aperto, grande e lucente, che riconoscibilmente è quello di Posidone, brilla» (p. 109).

È significativo che una scelta estetica così essenziale, di radicale stilizzazione dell'immagine e di deliberato ritorno alle origini del cinema (in questo un'altra eco se ne avrà proprio nell'incipit «muto» e in bianco e nero che progressivamente acquista suoni e colori di *E la nave va*), venisse adottata per una narrazione estremamente frammentaria ed ellittica, coerente con lo stile felliniano – dominata da un'ossessiva carnalità, dove dei e uomini sono raffigurati come organismi in balia della violenza dei loro impulsi erotici, della loro frenesia e di una ferocia guidata da un'intelligenza fredda e spietata. È possibile che Fellini, come già era accaduto per *Il viaggio di G. Mastorna* e come accadrà ancora nel 1986, anche per altre ragioni, per *Viaggio a Tulum*, abbia esitato, finendo per rinunciare di fronte al carattere rischioso di un'impresa simile dove la sua immaginazione lo avrebbe portato in territori quasi completamente e pericolosamente sconosciuti.