

RIVISTA DI CULTURA
CLASSICA E MEDIOEVALE

Pubblicazione semestrale fondata da

ETTORE PARATORE · CIRO GIANNELLI · GUSTAVO VINAY

Diretta da

GIAMPIETRO MARCONI

Redazione

NICO DE MICO · SOFIA MATTEI

Comitato dei consulenti

GIOVANNELLA CRESCI (Venezia) · UMBERTO BULTRIGHINI (Chieti)
VINCENZO DI BENEDETTO (Pisa) · PAT E. EASTERLING (Cambridge)
CESARE LETTA (Pisa) · BRUNO LUISELLI («La Sapienza», Roma)
ROBERTO MERCURI («La Sapienza», Roma) · GIOVANNI SALANITRO (Catania)
RICCARDO SCARCIA (Tor Vergata, Roma)
BRUNA MARILENA PALUMBO STRACCA («La Sapienza», Roma)
HEIKKI SOLIN (Helsinki)

*

«Rivista di cultura classica e medioevale» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.

Direzione

Via Palestro 78, I 00185 Roma:
a questo indirizzo vanno inviati i dattiloscritti.

Direzione editoriale

FABRIZIO SERRA EDITORE®
Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 35 del 28-12-1991
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

*

www.libraweb.net

RIVISTA DI CULTURA CLASSICA E MEDIOEVALE

ANNO LIII · NUMERO 2 · LUGLIO-DICEMBRE 2011



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXI

Abbonamenti e acquisti

FABRIZIO SERRA EDITORE®
Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at publisher's website www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (Visa, Eurocard, Mastercard, American Express, Carta Si)
indirizzato a *Fabrizio Serra editore*®.

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento,
anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati,
compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*®.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*®, Pisa · Roma.

*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0035-6085
ISSN ELETTRONICO 1724-062X

SOMMARIO

SAGGI

- PAOLA ROMANO, *Il rapporto tra cultura pagana e cristiana nell'opera di Prudenzio* 263
- GIUSEPPE PETRANTONI, *La traslitterazione greca del Salmo 78,77 di Damasco e la diglossia nel mondo arabo* 285
- CARMEN ARCIDIACONO, *Il centone virgiliano cristiano Versus ad gratiam Domini* 309
- ROSARIA ANTONA, *Per una interpretazione dei Sosii fratres bibliopolae di Giovanni Pascoli* 357

NOTE

- DOMITILLA CAMPANILE, *Mito classico e cinema* 387
- Filippo Battistoni, *Theodor Mommsen e il Lazio arcaico*, F. Mannino, M. Mannino, D. F. Maras (a cura di) 403

RECENSIONI

- AMEDEO A. RASCHIERI, *L'orbis terrae di Avieno* (Giampietro Marconi) 409
- SANDRA CITRONI MARCHETTI, *La scienza della natura per un intellettuale romano* (Giampietro Marconi) 411
- PIERGIORGIO PARRONI (direttore), *Lo spazio letterario di Roma antica, VI. I testi: la poesia* (Giampietro Marconi) 413
- Sommario dell'annata 2011* 417

MITO CLASSICO E CINEMA*

DOMITILLA CAMPANILE

*In nova fert animus mutata dicere formas
corpora*
Ovidio

ABSTRACT

This article aims at discussing the role of classical mythology in films. In particular, the author tries to examine the functions played by myths in the movies and the broad range of common meanings shared by both of them. Furthermore, there are many structural similarities that link these forms of expression. Starting from the detailed analysis of an important new book, this article intends to show some of them.

«UN paese che non avesse miti sarebbe già morto. La funzione di quella classe particolare di racconti che sono i miti è infatti di esprimere drammaticamente l'ideologia di cui vive la società, di conservare al cospetto della sua coscienza non soltanto i valori che essa riconosce e gli ideali che persegue attraverso le generazioni, ma anche e soprattutto il suo essere e la sua struttura, gli elementi, i legami, gli equilibri, le tensioni che la costituiscono, di giustificare insomma le regole e le pratiche tradizionali senza le quali tutto in essa si disperderebbe».¹

Non è indispensabile concordare sulla funzione che l'autore ritiene assolvano quella classe particolare di racconti che sono i miti per trovare singolarmente appropriata l'affermazione che un paese senza miti non può sopravvivere.

Ogni cultura e ogni epoca, naturalmente, producono specifici linguaggi e determinate forme di trasmissione per creare, conservare, proporre, diffondere, tramandare i propri miti, in una sorta di adattamento modulato in funzione vuoi delle risorse tecniche e culturali dell'epoca vuoi del tipo di pubblico che si intende raggiungere, ed è evidente quanto possa variare l'effi-

* A proposito di *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, a cura di GIAN PIERO BRUNETTA, Bologna, il Mulino 2011 (Ricerche e Saggi dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), 414 pp. + tavv. + DVD: *Viaggiatori nel mito*, filmati di Folco Quilici.

¹ G. DUMÉZIL, *Le sorti del guerriero. Aspetti della funzione guerriera presso gli Indoeuropei*, Milano 1990, p. 21 (ed. or. *Heur et malheur du guerrier. Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris 1969).

cazia del messaggio a seconda della capacità di trasmissione e dello strumento utilizzato.

Il mito classico – perché è soprattutto a questo che intendo riferirmi qui – ha presto assunto la configurazione di sistema conosciuto, una sorta di linguaggio comune nel quale diventava possibile per gli autori antichi esprimersi senza eccessivi timori di essere fraintesi. Molti testi documentano questo fenomeno e fra questi un passo di Antifane citato nei *Deipnosofisti* di Ateneo mi sembra particolarmente significativo: «La tragedia è in tutto poesia fortunata: il pubblico ne conosce bene gli argomenti ancor prima che parli un personaggio, sicché il poeta deve solo ricordarli. Mi basterà di Edipo fare il nome: ogni altra cosa il pubblico conosce: che Laio gli è padre, madre Giocasta, quali son le sue figlie e quali i figli, che cosa patirà, quali imprese ha compiuto».¹

Rispetto alla commedia la tragedia avrebbe il vantaggio di non essere in debito di lunghe introduzioni o presentazione dei personaggi. Il pubblico già conosce, infatti, nomi e vicende del mito. Il reale vantaggio, però, consisterebbe soprattutto nel fatto che gli autori tragici possono creare le loro opere partendo da trame consolidate e racconti tradizionali, ben conosciuti da tutti, mentre gli autori di commedie devono sforzarsi di inventare sempre nuovi intrecci.²

In effetti, in altri termini e desiderando proporre una forte attualizzazione a quanto appena esposto, è lecito affermare che i personaggi del mito ci sono vicini e sembrano illustrare o identificarsi con schemi di comportamento e di pensiero in grado di dare espressione alle nostre emozioni e ai nostri desideri in modo straordinariamente efficace. Conosciamo le loro vicende e il fatto che essi non abbiano mai goduto di un'esistenza reale non sottrae nulla al loro valore paradigmatico.

Già queste prime osservazioni consentono di introdurre ciò che costituisce lo stretto rapporto che ha sin dall'inizio unito il cinema e il mito; la manifestazione più immediata di questo rapporto, però, definisce a mio parere solo un aspetto e forse non il più importante di una tale relazione. Intendo suggerire che, certo, il mito ha trovato nel cinema un mezzo nuovo e potente di espressione e, se le arti visive hanno sempre servito in modo eccellente il mito, il cinema si è aggiunto alle arti già esistenti con splendore e possibilità di diffusione forse insuperabili nel xx secolo. Un pubblico potenzialmente illi-

¹ ATH., VI, 222A. Traduzione di A. RIMEDIO in ATENEO, *I Deipnosofisti - I dotti a banchetto*, II, Roma 2001, p. 541. Il passo è tratto dalla commedia *Poesia*. Su Antifane, uno tra i principali autori della commedia di mezzo, vd. H.-G. NESSELRATH, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin 1990.

² Sul frammento di Antifane vd. D. DEL CORNO, *Come si deve fare una commedia: programmi e polemiche nel teatro ateniese*, in F. Conca (a cura di), *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di studi*, Milano 1999, pp. 119-135.

mitato poteva ora assistere e partecipare delle antiche storie in una forma coinvolgente e ricca di potenzialità emotive. La stessa modalità di fruizione, collettiva e nell'oscurità, sembra di per sé davvero l'incarnazione del vecchio mito narrato da Platone della caverna sulla parete della quale si agitano ombre, uniche immagini che gli uomini possono percepire del mondo reale.¹

La prossimità tra cinema e mito non si esaurisce, tuttavia, nel fatto che l'uno si offra come strumento assai adatto per la messa in scena dell'altro. Sussistono infatti profonde analogie strutturali tra le due realtà, analogie riconducibili, almeno in parte, a caratteristiche tipiche della produzione, del contenuto, della funzione di entrambi.

L'esistenza di una sorta di *continuum* tra mito e cinema si rivela in primo luogo nella plasticità e disponibilità di entrambi a subire modifiche, variazioni, rifacimenti. Il cinema produce storie che possono essere narrate più volte, modificate, rifatte; i protagonisti minori delle vicende principali possono disporre di avventure loro dedicate, così come possono essere previste storie che narrino le origini, anche lontane, dei protagonisti.

Questo può essere affermato anche per il mito classico, la cui duttilità e assenza di storie rigidamente canonizzate ne costituiscono una delle caratteristiche più vitali, e ogni antica espressione artistica del mito testimonia questa opportunità. Per quanto riguarda le tragedie, poi, l'ampio margine di inventiva lasciato ai poeti, la possibilità di proporre interpretazioni nuove, l'introduzione di dialoghi e personaggi, la capacità di offrire una pluralità di opinioni e di punti di vista, l'assenza di una voce diretta dell'autore caratterizza la presentazione del mito sulla scena.² Cinema e mito, in effetti, non descrivono la realtà ma creano mondi con regole e logiche differenti da quelle presenti nel mondo ove vive il pubblico.³ È importante allora aggiungere che questo pubblico recepisce quanto vede sullo schermo con quella stessa volontaria sospensione di incredulità con la quale nel passato ci si poneva nei confronti del mito.⁴

¹ Importante su tutto ciò M. M. WINKLER, *Introduction*, in M. M. WINKLER (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford 2001, pp. 3-22. Lo studioso nota (pp. 11-14) che l'analogia tra l'immagine platonica della caverna (Rp., 514a-515b) e il cinema risale almeno al 1937 e cita il saggio di J. PRZYLUCKI, *Le théâtre d'ombre et la caverne de Platon*, in *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, 1937, part. 297-299. Utile poi E. A. KAPLAN, *Introduction: from Plato's Cave to Freud's Screen*, in E. A. KAPLAN (ed.), *Psychoanalysis & Cinema*. New York 1990, pp. 1-23 e 217-220.

² Per un primo avvicinamento alla questione, vd. G. CERRI, *La tragedia*, in G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma 1992, pp. 301-334, part. 316-317.

³ R. SKLAR, *Cinematica. Una storia sociale del cinema americano*, Milano 1982 (e. or. *Movie-made America. A Cultural History of American Movies*, New York 1975).

⁴ «Volontaria sospensione di incredulità» (willing suspension of disbelief) indica l'atteggiamento del lettore, dell'ascoltatore, dello spettatore, del destinatario disposto ad accettare quanto

Nell'universo cinematografico diventano plausibili scene e momenti che in un altro mezzo espressivo sarebbero considerati grotteschi, perché il cinema ha sviluppato un linguaggio specifico che rende accettabile quanto non lo sarebbe in un romanzo o in una commedia; come per la mitologia, sono ammissibili premesse non accettabili nella realtà.¹ Il linguaggio del cinema, non diversamente da quello del mito, possiede inoltre una sorta di potere di mediazione che permette di narrare e mostrare allo spettatore immagini e storie altrimenti impossibili, inaccettabili o troppo dolorose da vedere nella realtà. Distanziato, filtrato o metaforizzato persino l'irrappresentabile può essere messo in scena, ed è significativo che chi ha analizzato questo fenomeno nel cinema ha utilizzato un'immagine tratta dal mito quando ha paragonato un tale potere a quello posseduto dallo scudo di Atena, lo scudo che aveva permesso a Perseo di vedere Medusa senza essere distrutto da questa visione.²

Il rapporto più profondo che lega cinema e mito e li rende strutturalmente simili risiede però nel fatto che il cinema non è solo il veicolo ideale di temi mitologici, ma rinnova questi stessi miti e ne genera e diffonde di nuovi. Da tempo i legami esistenti tra antica mitopoiesi e creazioni cinematografiche sono stati oggetto di indagine da parte degli studiosi, che hanno compreso quanto il cinema sia in realtà una potente macchina mitopoietica in grado di creare mondi ed eroi.³ Il cinema è però anche in grado di attualizzare e aggiornare vecchi miti e vecchie storie, capacità che costituisce una funzione importante quanto quella della innovazione, poiché in questo modo figure archetipiche rivestite di nuovi attributi continuano a vivere e a esercitare il loro potere. La Circe novecentesca, solo per citare un esempio fra innumerevoli altri, non ha più bisogno di una bacchetta con cui stregare gli uomini e mutarli in animali, ma il suo potere è annunciato dallo scintillio di una catenina d'oro alla caviglia come quella portata dalla protagonista di *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, B. Wilder, 1944).

normalmente potrebbe considerare non verosimile. L'espressione è stata conosciuta da Samuel Coleridge e compare nella sua *Biographia literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, London 1817. Sul concetto vd. ora in generale A. J. FERRI, *Willing Suspension of Disbelief. Poetic Faith in Film*, Lanham 2007.

¹ Su ciò vd. M. WOOD, *L'America e il cinema*, Milano 1979 (ed. or. *America in the Movies: or, "Santa Maria, it had slipped my Mind"*, New York 1975), pp. 9 ss.

² S. KRACAUER, *Film. Ritorno alla realtà fisica*, Milano 1962, part. 435-436 (ed. or. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York 1960).

³ G. P. BRUNETTA, *Identità, miti e modelli temporali*, in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale. II.1., Gli Stati Uniti*, Torino 1999, pp. 3-46, part. 6: «la più gigantesca macchina mitopoietica esistente, una sorta di reincarnazione e traduzione per immagini della Biblioteca di Apollodoro». Utili S. SOCCI, *Miti ed eroi nel cinema*, Firenze 2001; I. SINGER, *Cinematic Mythmaking. Philosophy in Film*, Cambridge-MA 2008.

La potenzialità scientifica di indagini approfondite e puntuali sul rapporto tra cinema e mito non è certo sfuggita agli studiosi,¹ come queste riflessioni mirano a illustrare, ma – come non di rado avviene – una certa insoddisfazione di fronte a quanto già presente nella ricerca ha ora stimolato a misurarsi con temi il cui tratto unificante si può sintetizzare nell'esplorazione dei modi e delle forme attraverso le quali i miti sono capaci di «continuare a riprodursi, moltiplicarsi, mimetizzarsi e trasmettersi attraverso il cinema e i molti altri canali mediatici».

Nell'*Introduzione* (pp. 9-10) Gian Piero Brunetta illustra i motivi che hanno indotto alcuni studiosi a promuovere nel 2008 il convegno di cui il volume qui oggetto di discussione rappresenta l'esito; egli riconosce che «nel corso degli ultimi decenni, la letteratura che si è occupata dell'uso e trasformazione del mito da parte del cinema ha raggiunto una discreta consistenza e buoni risultati», ma constata nello specifico l'assenza di vere occasioni di «riflessione e confronto aperto su questa tematica, con strumenti disciplinari diversi, antropologici, zoo-biologici, filosofici, psicanalitici, iconografici e iconologici, di letteratura comparata, oltre a quelli più propriamente legati agli studi della tradizione classica.»

Lo scopo finale della pubblicazione è dunque quello di essere «un primo tentativo di creazione di una piattaforma comune grazie a cui avviare un dialogo e confronto multidisciplinare tra studiosi capaci di unire alle competenze specifiche il valore aggiunto della passione per il cinema e alcuni autori cinematografici che, in vario modo, si sono avventurati nel territorio del mito creando veri e propri ponti tra la letteratura, il cinema di finzione, la ricerca antropologica e il documentario, sapendolo ritrovare nei luoghi più disparati e far rivivere sotto nuove vesti, riuscendo a farcene percepire la forza e fertilità.» Di estrema utilità è poi l'esposizione sintetica delle linee guida che hanno dato forma al progetto, linee che il Curatore propone come «ipotesi che sottendono il volume e puntano a capire come si snodi l'immaginazione mitica nel corso della storia del cinema.» Tutte e undici sono da leggere con attenzione, ma la conclusione della prima merita di essere ripresa «Il cinema è stato per buona metà del secolo appena trascorso il più potente vettore e acceleratore di particelle mitologiche, il più gigantesco collettore e trasformatore di miti provenienti da culture vicine e lontane in senso spaziale e temporale: mediterranee *in primis* ma anche nordiche e orientali. E soprattutto è

¹ Oltre al già citato M. M. WINKLER (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford 2001, ricordo almeno *Il mito classico e il cinema*, Genova 1997; G. GUIDORIZZI, M. MELOTTI (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma 2005; M. RIPOLI, M. RUBINO (a cura di), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Genova 2005; I. BERTI, M. GARCÍA MORCILLO (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Heidelberg 2008.

stato la fabbrica e la macchina mitopoietica più capace di agire a livello planetario andando a toccare corde profonde della psicologia individuale e collettiva.» (p. 11).

È opportuno anticipare subito che a mio vedere gli obiettivi segnalati nell' *Introduzione* sono stati raggiunti; la qualità dei singoli contributi risulta accresciuta e valorizzata dalla reciproca interazione tematica e dal controllo del quadro complessivo da parte del Curatore, di modo che il lettore non si trova mai spaesato pur nella ricchezza e varietà delle questioni che incontra. Agli occhi di un classicista, poi il contatto fruttuoso non solo con gli studiosi e i critici ma con chi direttamente elabora, crea o incarna i temi oggetto di studio rappresenta, come vedremo, qualcosa di singolare e straordinariamente ricco. Dopo l' *Introduzione* il volume contiene ventiquattro contributi, distribuiti in cinque parti: parte prima: I miti di fondazione. Usi e riusi nella storia del cinema; parte seconda: I mostri; parte terza: Il cinema italiano: incontro con tre viaggiatori nel mito; parte quarta: I grandi miti nel cinema. parte quinta: Le metamorfosi dell'eroe, da Ercole a Superman e Spiderman. *Indici dei nomi di persona* e *Indici dei nomi geografici* chiudono il volume, che è arricchito e integrato con un DVD, *Viaggiatori nel mito*, straordinari documenti filmati da Folco Quilici in un arco di tempo dal 1955 al 1980.¹

Se il primo contributo della prima parte mira a definire le coordinate geografiche dei miti e della loro proposizione cinematografica e valorizzare lo spazio mediterraneo, il luogo dove quasi tutto avviene,² nel secondo si trova un'eccellente scomposizione della sezione della *Poetica* di Aristotele dedicata all'analisi della tragedia; le proposizioni aristoteliche, dedicate come sono in massima parte alla componente narrativa delle tragedie, sono utilizzabili per misurare il valore di racconti tragici e soprattutto cinematografici. Curi conclude, alla fine, che attraverso la combinazione di immagini e narrazione il cinema diventa una moderna forma dimostrativa, altrettanto potente del puro ragionare ma più dilettevole e quindi più efficace. Si toccano qui punti vitali, il più essenziale dei quali resta l'esigenza primaria per ogni tipo di discorso che intenda essere compreso e ricordato di strutturarsi secondo mo-

¹ In ordine di presentazione: Melanesia Nuova Guinea 1974; Melanesia Isole Bismark 1955; Amazzonia Alto Orinoco 1970; Messico Terre Chamula 1975; Italia Basilicata 1967; Giappone Ise Shima 1970; Brasile Bahia 1974; Grecia Egeo 1980. Vd. G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, part. 29-30: «Si tratta di materiali straordinari che fanno parte di un vero e proprio tesoro sommerso destinato, in futuro, a divenire una fonte indispensabile per ricerche di tipo socio-antropologico su riti e culture cancellati nel giro di pochi decenni dalla faccia della terra.»

² La realtà della vita intorno al Mediterraneo, luogo concluso, piccolo e vitale è espressa in modo suggestivo da Platone: «Noi che abitiamo tra le colonne di Ercole e il Fasi stiamo in una piccola parcella intorno al mare, come formiche o rane intorno a uno stagno» (PLATO, *Phaed.*, 109a-b).

dalità narrative. Può essere che persino la più elementare trasmissione del sapere richieda per essere efficace la forma narrativa.

Vale la pena ricordare qui, poi, il tentativo di definizione del cinema secondo canoni aristotelici proposto da un filosofo statunitense: «Motion picture is an imitation of a complete action, having a certain magnitude, in the conjoint medium of picture, words and sounds effects, musical or otherwise».¹

Nello studio di Campari viene mostrata la congenialità tra la nazione degli Stati Uniti e il mito, adottato quale strumento adeguato per sostituire e ricostruire origini non possedute; la forma epica ha saputo svilupparsi creando nella cinematografia un linguaggio appropriato: dopo l'epopea e la pittura, infatti, il genere western ha rappresentato uno tra i modi d'elezione nei quali si poteva raffigurare il mito, «nuova incarnazione dell'incontro o meglio dello scontro tra mondo civile di matrice europea e mondo selvaggio».² Non è possibile, purtroppo, dissentire dalle conclusioni – analoghe a quelle espresse nel saggio di Patrizia Carrano – ove l'autore rileva quanto il cinema americano sembri «aver perso quelle precise linee di orientamento e quella capacità di esprimersi a più livelli, di essere allo stesso tempo spettacolo popolare ed espressione della cultura del tempo, che ne hanno fatto il fenomeno primario del Novecento.»

Un'accurata e illuminante analisi del contesto culturale e politico alle origini di *Die Nibelungen di Fritz Lang*³ caratterizza il saggio di Zironi, mentre quello di Socci, autore di un importante volume sul mito e il cinema⁴ offre un repertorio dei principali *topoi* mitici e della loro presenza nel cinema. La simbolizzazione al negativo di alcuni animali e l'evocazione dell'istintualità quale elemento nocivo sono certo fenomeni che hanno spazio nel cinema, credo anche, però, che il regno di Moby Dick e dello squalo non sia di questo mondo: essi sono animali metafisici, sono figura della morte e la loro parentela più che con mammiferi o pesci è da far risalire semmai al mitico mostro delle acque Tiamat.⁵

Il contributo di Pastore Stocchi dimostra l'importanza, evocata dal Curatore nell'*Introduzione*, del valore aggiunto della passione per il cinema per la

¹ M. J. ADLER, *Art and Prudence. A Study in Practical Philosophy*, New York 1937, p. 486. Per l'importanza dell'aspetto narrativo nei film vd. D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London 1985.

² Sul tema del rifiuto delle origini e del passato nella letteratura statunitense, ancora fondamentale L. FIEDLER, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano 1963 (ed. or. *Love and Death in the American Novel*, New York 1960).

³ Sul rapporto con l'opera di Richard Wagner vd. D. J. LEVIN, *Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen: The Dramaturgy of Disavowal*, Princeton 1997.

⁴ S. SOCCI, *Miti ed eroi nel cinema*, Firenze 2001.

⁵ Vd., in generale, J. ANDRIANO, *Immortal Monster. The Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and Film*, Westport 1999.

comprensione del medesimo. Le riflessioni proposte sulla rappresentazione cinematografica dei vecchi miti e sulla più vitale creazione di nuovi sono del tutto convincenti, come pure quelle sulla notevole osmosi ideologica tra film mitologici italiani e film western girati successivamente, spesso dagli stessi registi, la cui preoccupazione era mostrare possibilità di riscatto contro il potere tirannico per mano di generosi vendicatori di torti. Sono altresì persuasa dalla sua ipotesi finale nella quale si oppone all'ingiusta valutazione dei film francesi girati durante l'occupazione tedesca, film considerati in genere disimpegnati, volti al mito e al passato per timore di discutere il presente e giudicati sbrigativamente «testimonianza di una sorta di raffinato qualunquismo». Non tutta e non sempre quella della Francia occupata è stata una cinematografia di rassegnazione, ed è forse utile ricordare, a conferma di ciò, l'uso metaforico del mito cortese nel notevolissimo film di Marcel Carné *Les visiteurs du soir* (*L'amore e il diavolo*, M. Carné, 1942, sceneggiatura di J. Prévert).

L'estrema piacevolezza del primo contributo della seconda parte (*I mostri*) non deve farne trascurare il valore. L'indagine sulla zoologia cinematografica, ovvero su come gli animali siano presentati nei film, mostra quanto l'antropomorfizzazione, l'infantilizzazione, l'esagerazione, l'uso esasperato dei simbolismi abbiano contribuito a introdurre – in fondo creare – nell'universo cinematografico animali che non sopravviverebbero molto nel loro habitat reale. Tutto questo, ed è un dato ben chiarito dall'autore, è motivato dal desiderio di venire incontro ai gusti del pubblico che non sarebbe in grado di accettare le regole naturali di evoluzione, sopravvivenza, lotta; l'antropomorfizzazione è ben comprensibile, poiché la prima legge di uno spettacolo riuscito è quello di provocare identificazione nello spettatore. È opportuno però ricordare che un forte procedimento di umanizzazione degli animali lo troviamo già nell'*Iliade* (xvii, 426-455). I bellissimi cavalli di Achille, Balio e Xanto, dopo la morte di Patroclo si fermano con il carro da guerra e ne piangono disperati la fine. In un momento successivo Xanto, sospinto da Achille, predice al suo padrone che la morte è vicina (*Il.*, xix, 408-417). La presentazione a scopo morale didascalico di animali nella cultura occidentale è poi antica almeno quanto le favole di Esopo, dalla cui tradizione proviene il perfetto apologo oraziano (*Satire*, 2, 6, vv. 79-117) del topo di campagna e del topo di città.

Nel contributo successivo¹ Del Ministro si sofferma sui tratti collegabili a immagini mitiche in alcune opere wellesiane come *Storia immortale* (1968), *La signora di Shangai* (1947), *Macbeth* (1948) e *Falstaff* (1965).

¹ Ove è ripreso parte del suo saggio *L'utopia nella poetica di Welles*, in G. PLACEREANI, L. GIULIANI (a cura di), *My name is Orson Welles. Media, forme, linguaggi*, Milano 2007, pp. 174-196.

La terza parte, come già anticipato, è una gioia per il lettore. Con sincerità disarmante e preziosa tre autori – Franco Piavoli, Vincenzo Cerami, Luigi Di Gianni – discutono il proprio atteggiamento nei confronti del mito e l'uso che ne hanno fatto nelle opere. Il testo di Cerami (*Il mito nel mio lavoro di sceneggiatore*) è estremamente significativo, a partire dalla sua convinzione che il mito stia ovunque e che non esista produzione narrativa, letteraria o cinematografica ove sia assente il mito. Ogni storia poi, presenterebbe sempre archetipi narrativi; l'uscita dal caos primario e la creazione di un ordine sociale è la cornice che avvolge ogni vicenda perché riflette propriamente la reale esperienza umana: il modo obbligato, quindi, di presentare una vicenda è quello di elaborarla attraverso lo schema della conflittualità (p. 147): «Dietro a questo infinito universo di episodi mitologici, di grande letteratura mitologica, poi alla fine c'è sempre una sola storia che puoi raccontare ed è quella che ho citato prima, nello schema del racconto della conflittualità (...) Non si può quindi raccontare se non facendo lottare, come abbiamo visto, gli eroi contro i mostri.»¹

Al testo di Di Gianni, ove il regista ha trattato dell'importanza del problema del doppio nella sua opera, si collega opportunamente il primo saggio della quarta parte, dedicato al doppio nel cinema e alle questioni che inevitabilmente ne sorgono in tema di identità. Come già Fusillo ha osservato, la storia novecentesca del doppio è essenzialmente una storia cinematografica e il cinema ha scritto una pagina fondamentale su tale soggetto, così come in precedenza le epoche di maggior trattamento erano state l'età barocca e soprattutto quella romantica.² Non condividerei – ma una divergenza di valutazioni è sempre lecita e in molti casi benvenuta – il termine piatta³ per qualificare la rilettura della storia del dr. Jekyll proposta da Giorgio Albertazzi (oltre che interprete anche regista di *Jekyll*, 1969), opera assai interessante ambientata in una università anglosassone contemporanea percorsa da fermenti di rivolta studentesca.

L'opposizione tra un'identità pubblica banale e un'altra, segreta, eroica e risarcitoria della prima, ben analizzata nel saggio, costituisce un nucleo nar-

¹ A questo proposito occorre ricordare l'importanza delle ricerche di John Campbell e dell'influenza di questo studioso nell'elaborazione di efficaci storie cinematografiche. Le opere di Campbell (come *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton 1968²) aiutano a comprendere quanto la mitologia e gli schemi archetipici siano indispensabile per elaborare una storia e costituiscano qualcosa di più che un richiamo dovuto. Bibliografia in D. CAMPANILE, *Ethan, Rodrigo, Conan: per una genealogia degli eroi in Conan the Barbarian* (John Milius, 1982), «Studi e Materiali di Storia delle Religioni» 76.2 (2010), pp. 560-588.

² M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1998, part. 104 ss. e 314.

³ P. 171: «Ricordiamo anche una piatta edizione televisiva italiana del 1969, con Albertazzi protagonista e un impeccabile Massimo Girotti nel ruolo dell'avvocato Utterson.»

rativo essenziale, transitato con successo dal romanzo ai fumetti per diventare la base per film di grande successo.¹ Sarebbe invece fuori luogo interrogarsi su simmetriche vicende femminili ove la protagonista sviluppi una doppia identità e viva una finale rivalsa eroica. Non sono molti i casi che possono essere ricordati, tra i più noti, forse, il personaggio di Catwoman, nella vita quotidiana mite e repressa Selina Kyle, di notte sfolgorante Catwoman, agilissima ladra tesa a vendicarsi di colui che l'ha (quasi?) uccisa.²

Allorché si dia il caso di rappresentare la doppia vita di una figura femminile, la creazione letteraria e cinematografica si è orientata in genere su percorsi archetipici ben diversi. Già in età romana la satira crudele di Giovenale immaginava la doppia vita di Messalina, di giorno imperatrice, di notte, in un lupanare, insaziabile *meretrix Augusta* pesantemente truccata per non farsi riconoscere.³ Lo stesso quadro ritroviamo in fondo nel film *Belle de jour* (*Bella di giorno*, L. Buñuel, 1967), dove Séverine allontana i fantasmi della noia di una confortevole esistenza prostituendosi nel bordello di Madame Anaïs. Come è evidente, non è certo la ricerca di un riscatto eroico e il compiacimento di possedere un'identità segreta superiore che agitano queste figure. Nel loro volontario degrado sono invece creazioni che rispecchiano archetipi polari della visione della figura femminile. Per un tempo limitato e con esito distruttivo per sé o per la famiglia costoro vivono l'impossibile coesistenza sociale in un stessa persona di moglie e prostituta.

L'eccellente saggio di Rodighiero è dedicato alla resa filmica «di quella parte del mito edipico che fin dalle fonti classiche si palesa come la meno frequentata e soprattutto la meno produttiva», e in effetti alla scarso numero di riprese o riletture dell'*Edipo a Colono* ha contribuito senz'altro la sua difficile traduzione narrativa. Rodighiero riesce però a recuperare abilmente segmenti delle vicende di Edipo successive alla catastrofe in opere non esplicitamente dedicate a questo aspetto, come l'*Oedipo alcalde* (J. A. Triana, 1996), l'*Edipo Re* di P. P. Pasolini (1967), *Le testament d'Orphée* (J. Cocteau), *Ercole e la regina di Lidia* (P. Francisci, 1959) e a valorizzare alcune soluzioni di quest'ul-

¹ Sulla nascita letteraria di questa opposizione il rimando è alle analisi ormai classiche di U. ECO, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano 1978; U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano 2003⁷.

² Così in *Batman returns* (T. Burton, 1992). La metamorfosi segue una sorta di morte e risurrezione a opera di gatti, come avviene anche in *Catwoman* (Pitof, 2004), ove il nome da 'civile' della protagonista è invece Patience Phillips. Nei fumetti l'aspetto della doppia vita di Catwoman è meno attivato rispetto a quanto avviene nei film.

³ Iuv., 6, 114-135. Per un'interpretazione storica di una tale rappresentazione vd. C. QUESTA, *L'aquila a due teste. Immagini di Roma e dei Romani*, Urbino 1998, pp. 111-136. Del notevole personaggio cinematografico di Filibus / Baronessa di Troixmonde (*Filibus*, M. Roncoroni, 1915) dà conto D. LOTTI, p. 372 di questo volume.

timo film. L'articolo di Morelli¹ indaga i rapporti tra il *film-opera* di I. Gaál *Orfeusz es Eurydike* e il suo modello, l'opera di Christoph W. Gluck rappresentata per la prima volta Vienna il 5 ottobre 1762. Lo studioso rileva anche quanto l'adattamento filmico diventi (p. 206) «veicolo di una mozione di rispettoso restauro della fonte virgiliana»² e ne giustifica alcune decisioni in termini di resa lirica.

Sunnyside (*Un idillio nei campi*, 1919) di Charles Chaplin è l'oggetto dello studio di Michela Zegna; l'interpretazione delle motivazioni di un film attraverso la biografia del regista è sempre rischiosa, ma qui, nel caso specifico di un autore come Chaplin, risulta lecita e fruttuosa. Il recupero dell'identità panica del Vagabondo, la salvezza raggiunta grazie alla vita selvaggia priva di legami si comprendono meglio alla luce del difficile momento, creativo e personale, vissuto proprio allora dall'artista.³

Nel suo contributo Bonanno⁴ studia l'appassionata attenzione che Pasolini ha dedicato in varie forme e linguaggi ai miti degli Atridi; in particolare la studiosa si sofferma sul lavoro preparatorio dell'*Orestide*, sulle difficoltà di una sua attualizzazione e sul fatto che – come lo stesso Pasolini aveva affermato, – l'opera sia rimasta «un film da farsi». Fusillo offre un'acuta analisi della presentazione della storia di Medea nel cinema e delle varie letture che i registi hanno privilegiato nel rappresentare questo personaggio;⁵ coglie nel segno quando sottolinea (p. 248) «la varietà di soluzioni espressive e narrative che assume questo mito sullo schermo» unite ad alcune costanti quali «l'identifi-

¹ Di questo studioso gli antichisti hanno potuto apprezzare il fondamentale capitolo *Il «classico» in musica, dal dramma al frammento*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*. 3., *I Greci oltre la Grecia*, Torino 2001, pp. 1175-1244. Sull'opera vd. G. Tocchini, *I fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Firenze 1998.

² In particolare VERG., *Geor.*, 4, vv. 504-527.

³ Sempre da tener presenti anche le osservazioni del già citato L. FIEDLER, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano 1963 (ed. or. *Love and Death in the American Novel*, New York 1960) sulla fuga nel wilderness.

⁴ Ove riprende M. G. BONANNO, *Pasolini e l'Orestea: dal "teatro di parola" al "cinema di poesia"*, «Dioniso» 43.2 (1993), pp. 135-154.

⁵ Dello stesso vd. il trattamento del duello come caso esemplare di 'come il cinema possa riprendere e rielaborare liberamente categorie del mito e dell'epica antica': M. FUSILLO, *Duelli interminabili* (Conrad-Ridley Scott, Matheson-Spielberg), in A. CAMEROTTO, R. DRUSI (a cura di), *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Padova 2010, pp. 253-260, citazione da p. 253. Sulla *Medea* di Pasolini vd. ora F. CARLÀ, *Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and "Neoclassicism"*, in I. BERTI, M. GARCÍA MORCILLO (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Heidelberg 2008, pp. 89-115. Sull'opera lirica di Mikis Theodorakis (1991) e il dramma di Brendan Kennelly (1991), entrambi dedicati a Medea, vd. M. McDONALD, *Medea as Politician and Diva. Riding the Dragon into the Future*, in J. J. CLAUSS, S. I. JOHNSON (eds.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton 1997, pp. 297-323, e J. KERRIGAN, *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*, Oxford 1996, part. 315-342.

cazione piena nella soggettività di Medea, la valorizzazione della barbarie (...) e infine l'uso del sogno per visualizzare tanto la distanza fra mito e storia, quanto il loro intreccio profondo: presupposto fondamentale per riproporre la tragedia oggi sullo schermo.»

Credo poi che uno dei motivi della fortuna del mito sulla scena teatrale dipenda anche dal fortissimo potenziale drammaturgico che investe il ruolo principale. In alcuni casi, è noto, rielaborazioni della *Medea* furono composte per celebri attrici; è questo il caso, per esempio, della *Medea* di Robinson Jeffers, scritta su richiesta di Judith Anderson,¹ o di *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro commissionatagli dall'attrice Tatiana Pavlova, che ne fu anche la regista, mentre la scenografia fu affidata a Giorgio De Chirico.² Vale forse la pena menzionare anche *La Medea di Portamedina* romanzo pubblicato nel 1882 da Francesco Mastriani,³ portato sugli schermi nel 1919 dalla regista e produttrice Elvira Notari;⁴ una notevole versione televisiva con Giuliana De Sio nella parte principale è stata proposta da Pietro Schivazappa nel 1981.

La quarta parte si conclude con il testo di Patrizia Carrano; è del tutto vero che vi sia continuità tra gli imperturbati volti delle statue antiche e, per esempio, il primo piano del viso imperscrutabile di Greta Garbo, così come è innegabile che nei volti e nei corpi degli interpreti cinematografici siano rintracciabili valori estetici archetipici.⁵ Il nesso tra visi, corpi cinematografici e altre manifestazioni artistiche è però alquanto caleidoscopico, complesso e

¹ Prima a Broadway, National Theatre, il 20 ottobre 1947. Su Robinson Jeffers e la sua *Medea* vd. ora E. RICHARDSON, *Re-living the Apocalypse: Robinson Jeffers' Medea*, «International Journal of Classical Tradition» 11.3 (2005), pp. 369-382.

² In scena a Milano l'11 luglio 1949. Per l'opera di Corrado Alvaro vd. G. IERANÒ, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in B. GENTILI, F. PERUSINO (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000, pp. 177-197; T. BIANCOLATTE, 1949. *Da carnefice a vittima. La Medea perseguitata di Corrado Alvaro*, in *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura*, Roma 2007, pp. 157-171; M. LIZZA VENUTI, *Ovidio modello di "Lunga notte di Medea" di Corrado Alvaro*, «Carte Italiane» 2.2-3 (2007), pp. 59-68. Il dramma si può leggere anche in M. G. CIANI (a cura di), *Medea. Variazioni sul mito. Euripide, Grillparzer, Alvaro*, Venezia 1999, pp. 155-220. Su Tatiana Pavlova (Tat'jana Pavlova Zeitman, Ekaterinoslav 10.12.1890 - Grottaferrata 7.11.1975), regista teatrale, attrice, cofondatrice con Silvio D'Amico dell'Accademia d'Arte Drammatica (1935) vd. la voce con utile bibliografia in <http://russinitalia.it/dettaglio.php?id=278>.

³ Su questo romanziere (Napoli 23.11.1919 - Napoli 5.01.1891), autore di opere di enorme successo ma ignorato o sottovalutato dalla critica vd. T. SCAPPATICCI, *Mastriani, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma 2009, pp. 41-44. Non del tutto affidabile la parte dedicata a *La Medea di Porta Medina* di A. CAIAZZA, *Medea: fortuna di un mito*, «Dioniso» 60 (1990), pp. 82-118, part. 86-90.

⁴ Su Elvira Notari (Cava dei Tirreni 1875-1946) vd. le osservazioni e la bibliografia fornita nel contributo di D. LOTTI in questo volume, pp. 363-364.

⁵ Importanti osservazioni sul primo piano di Greta Garbo nel film *Queen Christina* (R. Ma-moulian, 1933) in M. M. WINKLER, *The Face of Tragedy. From Theatrical Mask to Cinematic Close-Up*, «Mouseion» 3,2 (2002), pp. 43-70, part. 65-69. Utile in generale CH. GLEDHILL (ed.), *Stardom. Industry of Desire*, London 1991.

non sempre prevedibile. Un esempio può essere utile: l'attore tedesco Conrad Veidt, in specie la sua interpretazione di Gwynplaine in *The Man who laughs* (*L'uomo che ride*, P. Leni, 1928) ha fornito a Bob Kane e Bill Finger l'ispirazione per la figura e soprattutto il viso del Joker, l'arcinemico di Batman. Dal cinema al fumetto e di nuovo ancora al cinema il volto angoloso di uno straordinario attore formatosi nell'espressionismo tedesco è quindi arrivato a rappresentare il modello di un popolare e irredimibile maligno.

Il notevole saggio di Frezza¹ indaga i rapporti tra media e cinema, in particolare nei casi di trasposizione del fumetto nella relativa proposizione cinematografica e ne sonda i contatti profondi con il mito da un lato e con l'evoluzione tecnologica che ha caratterizzato il xx secolo dall'altro. Senza dubbio, come è rilevato, la figura del mutante e i suoi drammi si sono guadagnati uno spazio determinante nella costruzione dell'immaginario moderno.

Tra le figure più note e emblematiche del secolo appena trascorso vale la pena ricordare poi quella, assai inquietante, dell'apprendista stregone, la cui genealogia si traccia con una certa facilità a partire dal personaggio descritto da Luciano nel suo *Philopseudes* attraverso la celebre ballata goethiana *Der Zauberlehrling* (1797) e il successivo poema sinfonico di Paul Dukas *L'apprenti sorcier* (1897). A tutto questo Walt Disney ha dato vita e movimento in un episodio del film d'animazione *Fantasia* (1940).

Il personaggio di Ercole, la sua cospicua presenza nei film mitologici italiani degli anni Cinquanta e Sessanta e i rapporti tra questo mito greco e la sua rappresentazione cinematografica costituiscono l'oggetto del contributo di D'Amelio che analizza anche le relazioni tra l'eroe e creazioni recenti come Maciste, Superman Tarzan. Tra i risultati più interessanti della ricca stagione italiana del peplum merita senz'altro apprezzamento anche *Ercole al centro della terra*, di Mario Bava (1961),² ove grazie anche all'uso di una tavolozza di inusuali colori alchemici e alla presenza antagonista di Christopher Lee viene sperimentata una contaminazione con il genere horror. Tra le più recenti incarnazioni di Ercole accetterei anche il suggerimento di Spina che ricorda quella di Bambino, il gigante buono e manesco interpretato da Bud Spencer in western italiani di enorme successo.³

Non sottoscriverei completamente l'affermazione su Tarzan quale «memoria coloniale e (colonialista) dell'Inghilterra» (p. 293), poiché Edgar Rice Burroughs, il creatore di Tarzan – era americano. Tarzan sembrerebbe in-

¹ Autore di *La macchina del mito tra film e fumetti*, Firenze 1995.

² Su cui vd. anche M. M. WINKLER, *Neo-Mythologism: Apollo and the Muses on the Screen*, «Classical Tradition» 11.3 (2005), pp. 383-422, part. 394.

³ L. SPINA, *By Heracles! From Satyr-Play to Peplum*, in I. BERTI, M. GARCÍA MORCILLO (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Heidelberg 2008, pp. 57-64.

carnare piuttosto il desiderio prepotente di fuga dalla civiltà e dal consesso umano, desiderio e motivo letterario assai presente nella cultura statunitense, come mostrato nella più volte citata ricerca di Fiedler.

Il saggio di Catenacci è dedicato al film *300* (Z. Snyder, 2007) e all'accoglienza talora ostile che critici e classicisti gli hanno riservato. Tutto l'articolo è da leggere con attenzione, perché l'autore non concede affatto licenza totale nell'uso del passato e, come la sua valutazione di *300* è perspicace e consapevole, così le sue critiche a *Troy* (W. Petersen, 2004) sono completamente fondate. Le conclusioni aiutano a comprendere il film, ma soprattutto il nostro rapporto con i classici. Chi è infastidito dal film *300* lo è per lo più nei confronti di certe parole e azioni che si rivelano essere poi storicamente fondate. Ci irrita dunque – argomenta Catenacci – riconoscere che i Greci erano diversi dall'immagine che ne abbiamo. Ma classici e miti sopravvivono a tutto proprio per la loro scanzonata inattualità, per la loro (p. 317) «capacità di vivere dentro e fuori il nostro tempo, di essere un interlocutore in apparenza passivo e facilmente omologabile, ma in realtà irriducibile e critico, indocile e scomodo, sempre pronto a tradire (com'è nell'etimo di traduzione) e a stupirci.».¹

Niola applica le ricerche di Frazer e il mito del *rex Nemorensis* a temi quali l'eliminazione del sovrano e l'uso cinematografico di ciò in *Apocalypse now* (F. F. Coppola, 1979).² In età romana chi voleva assumere la carica di sacerdote del culto di Diana ad Ariccia presso il Lago di Nemi (*rex Nemorensis*), era vincolato a uccidere il sacerdote in carica. Quale che possa essere stato il significato originale di questo rito, culto della fertilità, uccisione del sacro re, mito stagionale, elevazione dello schiavo-capro espiatorio, la storia – proprio grazie agli studi di Frazer – è diventata assai nota e sovente viene utilizzata quale cornice esemplare o esplicativa per fenomeni ed espressioni culturali. Nell'ambito della creazione letteraria, poi, una delle più avvincenti riprese moderne della storia si trova nel racconto di Richard Connell *The most dangerous game*, naturalmente subito portato sugli schermi.³

¹ Per un recentissimo e interessante contributo, vd. M. SILVEIRA CYRINO, "This is Sparta!". *The Reinvention of Epic in Zack Snyder's 300*, in R. BURGOYNE (ed.), *The Epic Film in World Culture*, Routledge, New York 2011, pp. 19-38. Il paradosso che quanto può sembrare più contemporaneo o di cattivo gusto rappresenti in effetti la parte ove il film è più fedele alle fonti è presente anche per film ambientati in altre epoche, esempi di ciò in M. DRIVER, *Teaching the Middle Ages on Film. Visual Narrative and the Historical Record*, «History Compass» 5.1 (2007), pp. 159-174.

² Vale forse la pena precisare che l'animale che alla fine viene sacrificato nel film *Apocalypse now* è un bufalo, non un toro (p. 335).

³ Il racconto è stato pubblicato su «Collier's Weekly» 19.01.1924. Tra i molti film tratti dal racconto da ricordare almeno *The most dangerous game* (*La pericolosa partita*, I. Pichel, E. B. Schoed-sack, 1932). Nel volume di M. WOOD, *L'America e il cinema*, Milano 1979 (ed. or. *America in the Movies: or, "Santa Maria, it had slipped my Mind"*, New York 1975) proprio il mito del *Rex Nemorensis*

Caneppele mostra poi l'immediato sfruttamento di nomi, immagini e concetti della mitologia classica da parte dell'industria cinematografica per affermarsi e pubblicizzarsi; riconoscibilità, prestigio e affinità volutamente affermata tra la nuovissima arte e il mito hanno orientato queste scelte.¹

La cura documentaria e la convincente argomentazione rendono, infine, l'ultimo saggio un contributo davvero prezioso su di un soggetto poco indagato e piuttosto ricco, quello del volo, dei piloti e della rappresentazione delle imprese aeree nel cinema italiano dalle origini alla documentazione della tragica fine di De Pinedo nel 1933. L'articolo si chiude (pp. 378-388) con una *Aero-filmografia scelta del cinema muto italiano (1906-1933)*.

Il volume, come ricordato nell'*Introduzione*, è il frutto di un dialogo e di un ampio confronto multidisciplinare; mi sembra evidente la positività di un tale approccio per discutere sul mito e sulla sua capacità di sopravvivere, mutarsi, influenzare il mondo contemporaneo è quindi difficile concludere senza augurarsi che altre ricerche e altri volumi seguano questo.

G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, pp. 9-30; Parte prima: I miti di fondazione. Usi e riusi nella storia del cinema. P. G. SANSONETTI, *Il Mediterraneo, uno spazio mitico*, pp. 33-44; U. CURI, *Appunti su cinema e mito*, pp. 45-58; R. CAMPARI, *Il mito come elemento di identità del cinema americano*, pp. 59-66; A. ZIRONI, *Elaborazione del mito nibelungico e creazione dell'identità tedesca nel cinema di Fritz Lang: Die Nibelungen (1924)*, pp. 67-80; M. PASTORE STOCCHI, *I grandi miti letterari nel cinema (riflessione di un amateur)*, pp. 81-90; S. SOCCI, *Il cinema macchina mitopoietica tra Ottocento e Novecento*, pp. 91-104. Parte seconda: I mostri. D. MAINARDI, *Gli animali sullo schermo: un'altra zoologia*, pp. 107-119; M. DEL MINISTRO, *Mito e utopia in Welles*, pp. 121-127; Parte terza: Il cinema italiano: incontro con tre viaggiatori nel mito. F. PIAVOLI, *Nostos, il ritorno e il mito di Ulisse*, pp. 131-137; V. CERAMI, *Il mito nel mio lavoro di sceneggiatore*, pp. 139-147; L. DI GIANNI, *Il mito classico nel cinema (a proposito dei miei documentari e altro)*, pp. 149-156; Parte quarta: I grandi miti nel cinema. S. ARGENTIERI, *Sosia, doppi, replicanti: peripezie dell'identità dall'inconscio allo schermo*, pp. 159-172; A. RODIGHIERO, *Edipo verso Colono: trasposizioni cinematografiche di un mito «minore»*, pp. 173-188; G. MORELLI, *Che farem senza Euridice?*, pp. 189-211; M. ZEGNA, *Charles Chaplin: un mito d'oggi si confronta con la mitologia greca*, pp. 213-219; M. G. BONANNO, *Appunti su Appunti per un'Orestide africana*, pp. 221-233; M. FUSILLO, *Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo*, pp. 235-248; P. CARRANO, *Le reincarnazione del mito in alcune figure di grandi dive*, pp. 249-255; Parte quinta: Le metamorfosi dell'eroe, da Ercole a Superman e Spider-

viene usato per spiegare alcune tendenze del cinema western degli anni Cinquanta. Bibliografia recente in D. CAMPANILE, *Ethan, Rodrigo, Conan: per una genealogia degli eroi in Conan the Barbarian (John Milius, 1982)*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni» 76.2 (2010), pp. 560-588.

¹ Su pubblicità e mitologia classica vd. ora K.-J. HÖLKESKAMP, S. REBENICH (Hg.), *Phaëton. Ein Mythos in Antike und Moderne*, Stuttgart 2009 e F. DE MARTINO (a cura di), *Antichità & pubblicità*, Bari 2010 (= «Kleos» 21).

man. G. FREZZA, *Potenze caosmotiche: le mutazioni dell'eroe tecnologico fra fumetti e cinema digitale*, pp. 259-283; E. D'AMELIO, *Metamorfosi del mito di Ercole nei pepla degli anni Sessanta*, pp. 285-298; C. CATENACCI, *I 300 e il «mito» delle Termopili*, pp. 299-317; M. NIOLA, *Il teatro dei re*, pp. 319-335; P. CANEPPELE, *Dei in esilio ovvero loghi del mito: figure mitologiche nei loghi del cinema*, pp. 337-349; D. LOTTI, *Da Icaro a De Pinedo: il mito del volo alle origini del cinema italiano*, pp. 351-388; Indici. *Indici dei nomi di persona*, pp. 391-408; *Indice dei nomi geografici*, 409-412; *Gli Autori*, pp. 413-414.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Novembre 2011

(CZ 2 · FG 21)

