

“D.A.M.S. UNIVERSITA’ BOTTEGA”

Questo slogan compariva nelle prime pagine della Guida alla Facoltà di Lettere e Filosofia (1999/2000) per esprimere il concetto base del nuovo corso universitario, inaugurato in quell’anno accademico. Il significato risiede nell’unione di due componenti: da una parte la formazione teorica e umanistica, data dalla collocazione del corso all’interno di una facoltà letteraria; dall’altra la formazione pratica, l’apprendimento di un mestiere come se si lavorasse in bottega. Nei quattro anni di lezione la formula “teoria e pratica” è stata sostanzialmente rispettata e io, terminato il ciclo di esami, ho deciso di applicarla alla Tesi di Laurea.

Questa tesi infatti si colloca nell’ambito del corso di Storia del Teatro greco e latino con l’integrazione di Filmologia: si parte dalla teoria del testo letterario, l’*Iliade* di Omero, per arrivare all’analisi cinematografica pratica di *Troy*. Passato e presente, letteratura e cinema, parola e immagine, teoria e pratica. Tutte queste contrapposizioni sono state sviluppate con l’obiettivo di verificare se il film rispecchia i contenuti del grande poema omerico o se invece, tralasciata la mancata fedeltà, riesce comunque a mantenere inalterati i temi e i valori dell’opera.

Il primo capitolo (I) mette a confronto i due mezzi di comunicazione coinvolti, la letteratura e il cinema, per capire il loro interagire.

Protagonista del secondo capitolo (II) è l’*Iliade*. Con la ripartizione in introduzione, sintesi del contenuto, tematiche e ideologie e l’appendice sui personaggi, si è cercato di dare una visione d’insieme del poema omerico.

Con il capitolo tre (III) si entra nell’universo hollywoodiano. La guerra di Troia è stata, dalla nascita del cinema ad oggi, fonte di ispirazione per molti registi. Qui si trovano tutti i precedenti di *Troy* accompagnati dalle rispettive locandine.

E proprio il film di Petersen, ispirantesi all'*Iliade*, ha la sua analisi e il confronto nel capitolo quarto (IV).

Sono passati secoli dalla composizione dell'*Iliade*, ma i temi presenti nell'opera sono più che mai attuali in questo periodo. Solo per questo motivo credo che il lavoro del regista di *Troy*, W.Petersen, meriti un'attenta osservazione; se poi il risultato ci lascerà perplessi o delusi, avrà avuto almeno il merito di spingerci a rispolverare dalla memoria quel mondo antico fatto di eroi, dèi, imprese gloriose, gioia e dolore, e i cui nomi - Achille, Ettore, Elena... - saranno ricordati per l'eternità.



Copertina Iliade (Ediz. Bur 1998)



Locandina Troy (for destiny)

DEDICA

Ogni libro che si rispetti è dedicato a una o più persone alle quali l'autore desidera mandare un ringraziamento, un pensiero.

In questi ultimi anni, in particolare i quattro del corso universitario, ho avuto accanto tanti Amici che mi hanno sostenuto e incoraggiato: genitori, parenti, compagni di vita e di scuola. Credo sia giusto ricordarli brevemente perchè è anche grazie a loro che sono giunta alla conclusione degli studi.

Innanzitutto vorrei ringraziare la dottoressa Maria Pia Pattoni per la disponibilità, la puntualità, la grande professionalità, l'aiuto e la gentilezza dimostratami durante la compilazione della Tesi.

Voglio dire GRAZIE a mamma e papà, che hanno contribuito moralmente e economicamente alla frequentazione dell'Università; a nonna Angela, di cui sono diventata coinquilina per quattro anni, che mi ha viziato in ogni modo; ai nonni, che ora guardano dal cielo, così orgogliosi e contenti quando sostenevo un buon esame; a Francesco (il mio ragazzo), che con amore ha sopportato i miei sbalzi d'umore nei periodi critici e mi ha sempre incoraggiato; ad Anna (il "genietto" personale), che da compagna di lezione e pranzi è diventata una vera amica; a Ronnie, Sara e Chiara per le tante chiacchierate; ai "vecchi" amici e ai parenti che in qualunque modo mi sono stati vicino.

"Il viaggio dell'Iliade da Omero ad Hollywood: Troy" è per me stessa e per voi.

Capitolo I

RAPPORTO

CINEMA E LETTERATURA

Sin dalle sue origini, risalenti alla fine del 1800, il cinema attinge a piene mani alla tradizione letteraria: nasce, infatti, nel momento in cui le grandi strutture del romanzo e del racconto ottocentesco entrano in crisi e subiscono le più profonde trasformazioni per opera delle avanguardie storiche. Il nuovo medium, in questo senso, approfitta di un vuoto permettendo di reinventare delle funzioni a strutture narrative ormai logore. Si può affermare che "il cinema imita semiologicamente, prolunga storicamente, e sostituisce sociologicamente il romanzo classico del secolo scorso, con intreccio e personaggi"¹.

Il cinema ha, dunque, un rapporto continuo e ininterrotto con le strutture narrative che lo precedono e lo condizionano, anche se non si tratta sempre di rapporti lineari, ma di una complessa e articolata fenomenologia. In questo senso basti ricordare "come negli anni '20 nelle opere e nel pensiero dei grandi registi russi - Ejzenstejn, Vertov, ecc. - si assiste al tentativo di individuare uno statuto autonomo dell'arte cinematografica, soprattutto con un uso del montaggio che attribuisce il massimo potere metaforico alle immagini, seguendo procedimenti del tutto analoghi a quelli osservati nella lingua poetica; oppure si veda come negli anni '50, in Francia, è la letteratura con i romanzi dell'École du regard ad essere direttamente influenzata dai procedimenti espressivi del cinema"². In queste pagine non si vuole né ripercorrere la storia del rapporto fra i due mezzi di comunicazione, né analizzare i due termini nei loro mutui rapporti di dipendenza, di traduzione, di osmosi, ma semplicemente sottolineare il rapporto decisivo che s'instaura nel momento in cui il cinema, come fenomeno sociale complessivo, raggiunge un regime di massimo sviluppo.

Questo avviene proprio negli anni '40 in America, quando il cinema "entra insensibilmente nell'età della sceneggiatura"³, e vale a dire, dopo che per oltre trent'anni il progresso costante

¹ C. METZ, *Cinema e Psicoanalisi*.

² U. MAGGINI, *Letteratura e cinema americano*.

³ A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*.

dei suoi mezzi espressivi ha in qualche modo subordinato l'importanza della sceneggiatura, si ha ora come un rovesciamento del rapporto tra il fondo e la forma. Questa tende a cancellarsi, a farsi trasparente davanti ad un soggetto che è apprezzato ormai per se stesso, e verso il quale si è sempre più esigenti. Il cinema classico americano, infatti, si definisce come il cinema narrativo per eccellenza, che, in altre parole, si cancella come istanza narrante, come "discorso" (per usare la definizione di Benveniste), per darsi interamente come narrato, come "storia", che attraverso l'illusione referenziale assume i caratteri mitologici di una naturalità piena e coerente. La struttura narrativa hollywoodiana si pone quindi come totalizzante, "collocata in uno spazio senza storia, dove il tempo è sempre tempo compiuto e dove l'economia del racconto non conosce distrazioni o cesure, rivelando un gioco rigoroso di segni codificati, di stereotipi, che concorrono a creare un universo autonomo e indipendente, un paesaggio di visi familiari che attraversa un numero limitato di storie."⁴.

E' il momento in cui la grande fabbrica di Hollywood inizia la sua opera d'indiscriminato saccheggio verso tutta la letteratura (specie quella vittoriana, ma anche le prime trascrizioni dei romanzi americani contemporanei, come quelli di Hemingway, S.Fitzgerald) e il momento in cui gli scrittori di successo (Chandler, Faulkner,..) sono assunti direttamente dall'industria hollywoodiana.

“Ma soprattutto è la nozione di genere, operante nella produzione letteraria, per identificare e unificare una pluralità di testi, in cui il rapporto tra l'organizzazione tematica e il piano formale si dispone come un sistema più o meno costante, che diviene decisiva per designare la produzione cinematografica. Infatti, all'interno di un sistema di autogaranzie, generato dalla macchina hollywoodiana, per radicarsi nelle abitudini e nei gusti del grande pubblico, la distinzione dei generi cinematografici - dal genere poliziesco a quello western, dalla commedia brillante a quella musicale, per citarne solo alcuni - come d'altro canto la creazione

⁴ U. MAGGINI, *Letteratura e cinema americano*.

dello star-system, diventa l'elemento essenziale di una produzione fortemente serializzata e standardizzata.”⁵. Il cinema mutua quindi la nozione di genere dalla letteratura, in quanto i codici della comunicazione letteraria sono assunti in modo pieno e trasparente nel racconto classico del cinema americano, anche se su di esso interagiscono i codici più propriamente cinematografici che non presentano immediate omologie con il linguaggio verbale. Le analogie semantiche e la stessa disposizione della sostanza del contenuto, di schemi d'azione, di relazioni tra i personaggi, tra il cinema classico e la letteratura, ci consentono di utilizzare le categorie della narratività proprie del racconto letterario. Tuttavia nella definizione dei generi filmici conta soprattutto “il modo in cui i generi, rimandando l'uno all'altro, si fondano sull'equilibrio complessivo del cinema classico. La presenza, la trasparenza, l'equilibrio della narrazione, iscritta in una fitta trama di convenzioni e di stereotipi, permette al cinema di Hollywood di autoriprodursi come genere e di funzionare nella sua autonomia di macchina, di fabbrica di sogni, attraverso le sue fiabe consolatorie perfettamente intercambiabili.”⁶

E' chiaro, invece, che dagli anni '70, il nesso cinema/literatura ha subito ormai notevoli variazioni. Se nel cinema americano classico il riferimento al testo letterario ha spesso un carattere e un valore di divulgazione, per cui la scrupolosa necessità di fedeltà all'originale rende quasi totalmente insignificante una lettura critica comparata, il discorso si fa diverso negli anni '70. “Rovesciatisi il rapporto tra comunicazione a livello letterario e quella a livello d'immagine - questa prevale in termini assoluti senza bisogno di appoggi sul preesistente testo narrativo - il cinema americano assume i testi letterari non più soltanto come materiali da trasposizione, quanto come oggetti paradigmatici all'interno di un processo più generale di rilettura critica e/o nostalgica dei generi classici.”⁷. All'uniformità del cinema classico, data

⁵ U. MAGGINI, *Letteratura e cinema americano*.

⁶ U. MAGGINI, *Letteratura e cinema americano*.

⁷ U. MAGGINI, *Letteratura e cinema americano*.

dalla trasparenza e dall'equilibrio della costruzione narrativa, si sostituiscono nuovi meccanismi narrativi che non si riconoscono più in alcuno standard. La narrazione, perduta la linearità e l'armonia classica, slitta continuamente, non ha paura del vuoto, ma anzi lo riempie di osservazioni, di dettagli, di elementi, cioè, che nella loro apertura e ambiguità sono funzionali alla perdita d'univocità della fiction, all'indeterminazione del senso, e alla non finitezza della storia narrata.

E' un cinema, anche, che sempre con maggiore ossessione sceglie come referente primario il proprio passato, sfruttando l'accumulazione prodotta dal cinema classico (accumulazione di temi, di procedimenti), per istituire, rispetto ad essa, un gioco di scarti, o una ripresa irrimediabilmente seconda. In altri termini è “un cinema che nasconde, o esibisce secondo i casi, il proprio continuo lavoro metalinguistico sotto la categoria dell'invenzione: è un cinema, in pratica, che sembra negare radicalmente l'acquisizione del proprio funzionamento di macchina attraverso l'evidenza della figura dell'autore (il regista è la nuova super-star).”⁸.

Siamo in anni in cui appare terminato storicamente il periodo di estrema produttività sociale dello spettacolo filmico. Con la trasformazione mediologica che ha prodotto ormai a livello planetario una cultura iconica, per cui tutto l'esistente si percepisce e si riproduce come spettacolo, come continua performance, il cinema, e quello hollywoodiano in particolare, ha perso definitivamente la sua funzione più evidente: quella - tipica di un'industria culturale di massa - di omologare il proprio pubblico attorno ad un immaginario collettivo. Questa funzione, che il cinema classico aveva ereditato dal teatro e dalla letteratura di consumo, è passata irreversibilmente ad altri media, alla televisione innanzi tutto, in quanto medium che più ha contribuito all'instaurarsi della totalità informatico-spettacolare.

La maggior parte di coloro che si sono occupati della questione cinema/letteratura ha considerato i due poli del rapporto come delle forme d'arte, degli ambiti espressivi. In questa

⁸ U. MAGGINI, *Letteratura e cinema americano*.

prospettiva è naturale vedere sia un libro sia un film come un luogo in cui un autore esprime la propria visione del mondo, la propria poetica, il proprio talento, a partire dagli strumenti che gli sono forniti e dalla maniera con cui egli si appropria di tali strumenti, e in qualche modo, li rinnova. Un libro e un film, in pratica, sarebbero la maniera con cui un autore porge al mondo dei significati. Di conseguenza, “l'analisi del rapporto che s'instaura fra un testo letterario e uno cinematografico sarebbe l'analisi dei rispettivi significati che gli autori dei due testi hanno posto in essere, nonché dei procedimenti da loro adottati all'interno dell'istituzione di riferimento: l'istituzione-letteratura (che ha un linguaggio, una storia, un repertorio, in altre parole è definita dalla sua tradizione) e l'istituzione-cinema, che si regge sui medesimi presupposti.”⁹.

Ciò è del tutto comprensibile se si tiene conto del fatto che il cinema ha dovuto scontare un lunghissimo periodo d'anticamera prima di fregiarsi del titolo di Settima Arte, con tutto quello che questo comporta in termini d'impatto sulla vita culturale dei luoghi in cui esso è prima realizzato e quindi fruito. Si può dire, allora, che la maggior parte degli studi e delle numerose analisi testuali comparative che sono state fatte ha una sorta di intenzione implicita: “Dimostrare che un film possiede la stessa dignità artistica e culturale del libro da cui è eventualmente tratto.”¹⁰ Un primo problema, rispetto a tutto questo, riguarda proprio la nozione d'autore, che in letteratura si muove entro coordinate precise in cui è stato fatto rientrare, forzatamente, anche l'autore cinematografico. Se, da un lato, la fruizione popolare tendeva a designare un film come "del tale attore" (quasi che tutto si realizzasse da sé, nella presenza davanti alla macchina da presa della determinata persona piuttosto che di un'altra), oppure al massimo come film "del tale genere" (come se il processo creativo fosse un aspetto minore e subordinato, una specie di pura combinazione di figure e situazioni), si è poi passati

⁹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*.

¹⁰ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*.

ad un'idea d'autorialità forte, riferita ad un singolo individuo, che non tiene conto dell'enormità di fattori, persone e strutture che intervengono normalmente nella realizzazione di un film. Ma questa è solo una spia di un altro oggetto di rimozione, senz'altro più ampio e significativo. Si parla del fatto che “il cinema e la letteratura sono, oltre che delle arti, dei mezzi di comunicazione e per di più di massa. In questo è chiaramente possibile trovare un punto di contatto ma anche di differenza, nel senso che - proprio in quanto mezzo di comunicazione di massa- il cinema funziona ben diversamente dalla letteratura. Non a caso, da che esiste il primo, la morsa della censura, come gli appetiti della propaganda, si sono dedicati alla letteratura con molta minore attenzione. Sono certamente esistiti i roghi dei libri, ma sempre dopo che ci si era premurati di verificare che l'intera produzione di film fosse saldamente sotto controllo.”¹¹. Proprio per recuperare quest'elemento costitutivo dell'arte cinematografica, per impostare il rapporto fra cinema e letteratura in un quadro che contenga l'insieme delle loro funzioni, vi è chi, come F. Casetti, analizza le loro interazioni considerandole come luoghi di produzione e di circolazione di discorsi sociali. Di là dalle istanze individuali, che pure sono inevitabilmente dei catalizzatori dell'intero processo, si tratta di considerare il corpus sociale come un organismo che sente di dover esprimere determinati concetti, i quali evidentemente lo coinvolgono nel profondo e nei quali si riflette. Per far questo, esso predispose una fitta rete di apparati grazie ai quali questi discorsi - immagini, idee, sentimenti linguaggi, paure e desideri - circolano.

Certo: in fondo si tratta solo di fotogrammi e parole, di voce ed immagine, di racconto (o pensiero) scritto e mostrato, di due linguaggi con significanti diversi che, anche al lettore o spettatore occasionale, paiono semplici macchine per raccontare storie. In realtà sono invece proprio le diverse possibilità di trattamento delle storie, dalla riflessione estetica fino alla realizzazione, a descrivere differenze ed analogie non solo formali ma comunicative e

¹¹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*.

ideologiche tra letteratura e cinema. “(...) Allontanati dalle pratiche di rappresentazione ed esecuzione, dalle modalità di fruizione più o meno legate al testo, cinema e letteratura si riavvicinano nella reciproca suggestione ed influenza. Un’influenza che può essere letta sotto il segno della nozione di velocità, in quanto, pur nella diversità degli esiti, è possibile individuare più di una linea di comprensione e imitazione ritmica e temporale reciproca; dal neorealismo al rapporto francese tra Nouvelle Vague e Nouveau Roman, dal cinema sperimentale e d’avanguardia fino a certa retorica hollywoodiana.”¹². Ma in fondo si tratta solo di fotogrammi e parole.

¹² F. MANETTO, *Due note su cinema e letteratura*.

Capitolo II

L'ARCHETIPO MITICO E

LETTERARIO: ILIADE

PREMESSA

L'*Iliade*, composto probabilmente tra il IX e l'VIII secolo a.C. è considerato il più antico dei poemi attribuiti sin dall'antichità ad Omero; dopo le analisi condotte a partire dal V secolo a.C. e coronate dalla ricerca filologica alessandrina, essa è insieme all'*Odissea* il solo poema a cui l'onorevole titolo di "omerico" non sia mai stato negato. Il titolo dell'opera "si spiega a partire da Ílion, altro nome di Troia: si tratterebbe dunque del poema di Ilio; tale definizione però è stata discussa da studiosi recenti, che hanno notato come i poemi epici tendano spesso a derivare il loro nome non dall'argomento, bensì dal luogo di creazione o d'iniziale diffusione (per esempio i Kúpria=Canti ciprii, poema di Cipro, appartenente al cosiddetto Ciclo omerico): l'*Iliade* sarebbe dunque il 'poema proveniente da Ilio'"¹³. A partire probabilmente dall'età alessandrina, i 15.693 esametri dell'*Iliade* sono divisi in ventiquattro libri, contrassegnati ciascuno con una lettera dell'alfabeto greco (convenzionalmente, maiuscola); precedentemente, i singoli episodi erano piuttosto definiti con titoli descrittivi di carattere tematico, talvolta corrispondenti però, almeno in linea generale, alle successive partizioni in libri.

¹³ F. CONDELLO, *Iliade*.

SINTESI DELL'OPERA

Libro I

È il decimo e ultimo anno dell'assedio di Troia; nel campo dei Greci infuria un'epidemia inviata da Apollo, adirato perché Agamennone, loro re e comandante supremo dell'esercito, ha preso prigioniera la giovane Criseide e rifiuta di renderla al padre, sacerdote del dio. L'indovino Calcante svela la causa dell'epidemia e suggerisce di restituire la fanciulla per placare l'ira di Apollo. Agamennone pretende in cambio Briseide, schiava del più valoroso tra i guerrieri greci, Achille, che l'aveva ricevuta come premio di guerra dallo stesso Agamennone. Achille si sente disonorato, s'infuria e decide di ritirarsi dalla guerra. Sua madre Teti chiede e ottiene da Zeus di ostacolare i Greci fino a quando Achille non torni a combattere.

Libro II

Zeus manda ad Agamennone un sogno menzognero, che lo persuade a conquistare Troia senza bisogno di Achille. Agamennone raduna gli altri capi achei e rivela il suo sogno. Nestore si dichiara d'accordo con lui: occorre radunare l'esercito ed attaccare Troia, così Agamennone potrà provare il suo valore. Ma quando l'esercito acheo è radunato, Agamennone annuncia che Zeus l'ha abbandonato. La loro causa è perduta e possono tornare alle loro case. Ma Era veglia e nota l'incontro tra Zeus e Teti: avverte Atena, anche lei schierata con gli Achei, che va da Ulisse e gli infonde coraggio. Ulisse riesce a ribaltare la situazione riportando con l'aiuto di Nestore i soldati achei al loro posto, ad eccezione di quelli di Achille, rimasti con il loro capo. Intanto anche i Troiani si sono radunati e i due eserciti avanzano nella pianura.

Libro III

Nel ventiduesimo giorno avviene la battaglia con gli eserciti schierati faccia a faccia. Paride esce dalle file troiane e si offre di duellare con chiunque dei capi achei l'avesse voluto. Il principe troiano, grande arciera, è temerario; ma alla sua sfida risponde Menelao, re di Sparta, che non solo è un grande guerriero, ma è anche colui che è stato offeso proprio da Paride, che gli aveva sottratto Elena. Paride è paralizzato dalla vergogna e dalla paura e decide di rientrare in fretta fra le file troiane. Ettore lo rimprovera aspramente e gli dichiara che gli Achei avrebbero dovuto lapidarlo come un criminale, al che il fratello ritorna in sé, riconosce il suo errore e decide di affrontare il suo nemico: il vincitore potrà tenere Elena. Menelao accetta e chiede a Priamo di unirsi a loro in un sacrificio che suggelli l'accordo. Priamo lascia la città, accompagnando i guerrieri nel loro omaggio agli dèi. Il duello ha inizio, sembra che Menelao debba trionfare. Egli è più forte ed esperto e pensa di essere dalla parte del giusto. Nel momento in cui sta per uccidere il principe troiano, interviene la dea Afrodite che salva quest'ultimo. Menelao lo cerca tra le file troiane, ma nessuna sa dove sia. A quel punto Agamennone lo dichiara vincitore e richiede la restituzione di Elena più una cospicua cifra come risarcimento.

Libro IV

La tregua rallegra i Troiani, ma non sanno come risolvere il problema di Paride, che è sfuggito al duello. Ma Atena non vuole attendere: la battaglia deve riprendere. Appare quindi tra i Troiani sotto le spoglie di uno dei figli di Priamo, si avvicina a Pandaro, re di Licia ed arciera infallibile. La dea gli indica Menelao, puntandolo col dito, che corre tra le file troiane, ben deciso a riprendersi la sposa.