

INTRODUZIONE

NATURA UNIVERSALE DEL MITO

I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato.

Italo Calvino, *Perché leggere i classici*

1. *Necessità del mito*

Nel *Discorso sulla Mitologia* (1800), Friedrich Schlegel fissa organicamente il mito fuori della Storia, ancorando la poesia all'infinito "poema della divinità", nel senso di grande poema della Natura. Nel mito c'è qualcosa che torna sempre, recursivo e uguale a sé stesso, e a questa condizione di permanenza l'uomo si riferisce come a una certezza esistenziale. Come forma narrativa, diviene per Schlegel punto di riferimento per dar vita a una *Neue Mythologie*, attraverso la quale dare impulso a una nuova poesia.

La natura polisemica e universale del mito, che emerge dall'intreccio fra narrazione e storia della cultura, determina, durante ogni epoca, un processo di progressiva, dinamica ricodificazione del materiale narrativo, ponendo il mito in relazione alla sua mitopoiesi. Su queste premesse si snoda il V volume del *Mito nella letteratura italiana*, che, sotto il titolo *Percorsi*, allarga lo sguardo oltre frontiera, prendendo in esame le ricorrenze, le metamorfosi, ma anche i silenzi del mito nelle letterature europee, nonché il suo rapporto con le arti (*Miti senza frontiere*, tomo I). Nel tomo II, seguendo *L'avventura dei personaggi*, attraverso i secoli e all'interno delle culture, la lettura del mito si conclude con le straordinarie rivisitazioni, con i "ringiovanimenti" che la modernità ha offerto a una materia tanto antica, ma ricca di un potenziale dinamico di conoscenze assolutamente eccezionale.

La sapienza mitica, secondo gli studi etno-antropologici, è la prima esperienza verso il sapere, e, per dirla con Ludwig Radermacher, è una «forma poetica del comprendere» all'interno di un sistema concettua-

le primitivo di rappresentazione del mondo; è un modo per dar «forma a ciò che ne è privo». Col mito si mettono in scena le fondamentali opposizioni semantiche su cui si basa la cultura di un popolo: la vita e la morte. La funzione del mito, in quanto “storia sacra”, consiste, dunque, nel trovare senso, nel dare un valore gnoseologico e un ordine alla realtà naturale (Brelich).

Il mito originario, chiarisce Franco Ferrucci, rappresenta narrativamente la realtà nel momento in cui cerca di spiegarla, dando vita a quella che Lévi-Strauss chiama l’«illusione di poter comprendere l’universo». Il *mythos*, nel senso di discorso che non prevede dimostrazione, e il *lógos* non rappresentano, dunque, momenti successivi di conoscenza, ma un modo di interpretare gli accadimenti del mondo, di esprimere le esperienze dell’esistere, in un tempo aurorale, ma anche storico.

I miti sono *fabulae* legate alla facoltà mitopoietica dell’uomo, alla sua creazione fantastica e visionaria. Come afferma Aristotele, il mito è un racconto che non parla della realtà, ma della possibilità, strutturando «gli avvenimenti in unità, in cui appare la loro verosimiglianza». Nell’*epos* e nella tragedia l’intreccio del racconto si mostra come mimesi della vita, come lo scenario di ciò che può accadere. Il mito narrato e rappresentato esprime una forza conoscitiva che trascende le facoltà della ragione per inoltrarsi nel mondo del *thaumazein*, dello stupore e del terribile. In questa accezione, mito e letteratura presentano stretti vincoli di affinità interne.

Nel tempo della modernità, la concezione del mito, come potenza visionaria sul mondo, è stata travolta dal sapere scientifico, dal disincanto della *téchne*, che ne hanno minato la forza fondativa. Tuttavia, è ancor oggi lecito affermare che i miti non muoiono: possono indebolire, scomparire e riemergere con un andamento carsico, ma resta vivo il bisogno di attingere al mito, in quanto espressione del nostro passato. Il mito si incontra quando si sente il bisogno di dialogare con la storia, quando le certezze sono scosse dalle fondamenta, quando infine si avverte di essere sovrastati da un grande pericolo (Jünger).

L’attività mitologica e poietica nel tempo presente è soprattutto un’attività rivolta a creare senso, un senso che è in divenire, come lo è l’esistenza. Ogni epoca storica ha bisogno di propri valori simbolici: creare miti significa formare simboli che siano presenti nel linguaggio comune, sviluppare un immaginario collettivo che costruisca significato al nostro esistere. Tutta l’interpretazione e la reinterpretazione del

senso simbolico profondo dei miti è, infatti, funzionale alle forme di un suo riuso psicologico, filosofico, estetico.

Da sempre, le narrazioni dei miti sintonizzano gli individui sui grandi temi della vita umana, come la nascita, il destino del singolo e delle comunità, lo scorrere del tempo, la fine inesorabile dell'uomo. I grandi personaggi del mito, riletti dalla letteratura moderna, ci permettono di riconoscere alcune forme essenziali del rapporto dell'uomo col mondo, restituiscono al mito, scrive Mircea Eliade, il fondamento "ontologico iniziale", rilanciandolo come possibile modello di esistenza umana.

Se la letteratura nasce come narrazione mitologica, il passaggio da un pre-testo della tradizione orale alla sua dimensione letteraria implica necessariamente la ricodificazione dei materiali sacralizzati con l'uso di codici espressivi diversi. Per Trousson il mito originario cessa dove inizia la letteratura. Tuttavia, in una fertile ricodifica nei processi della creazione letteraria, il mito come struttura narrativa è del tutto integrato e integrabile nel testo letterario. Per essere fonte di narrazioni, la letteratura, dunque, è il luogo deputato alla conoscenza del mito, è il vero serbatoio di miti e temi (Brunel).

Ogni letteratura ha caratteri specifici, storie proprie che si sono sviluppate in contesti culturali peculiari. Alla specificità di ogni letteratura si accompagnano i grandi modelli mitici, che si sono innestati continuamente tra una letteratura e l'altra. In Europa, in particolare, l'intreccio tra elementi mitici delle diverse letterature è stato sempre altissimo. Dal Rinascimento, le letterature europee si sono consolidate attraverso due fonti privilegiate: l'antichità classica, con miti come quello di Prometeo, Edipo, Orfeo; e le storie del Grande Codice, narrate nel mito edenico, nell'Apocalisse, nei racconti di Giobbe e Caino.

Nella cultura occidentale il mito ha un posto rilevante in quanto invenzione carica di una complessa polimorfia, derivante da una tradizione ininterrotta. Il mito è stato negli anni oggetto privilegiato d'indagine e continua ad esserlo per un buon numero di studi improntati alla *Toposforschung*, segnati da una prospettiva metodologica di tipo comparatistico. Possiamo affermare, dunque, che esiste una vitalità metamorfica continua tra gli elementi mitici, all'interno di una cultura, e tra culture, anche le più lontane, analizzati secondo le invarianti costitutive dei racconti. Gli scambi tra culture hanno portato, infatti, a una circolarità dei saperi, tanto che oggi possiamo parlare di una letteratura nazionale, ma anche di una letteratura mondiale, in cui tutte le grandi forme letterarie comunicano tra loro.

Le varie letterature sono anche depositi di miti della modernità che sono sorti nei vari secoli e che parlano delle trasformazioni di una cultura e di un popolo, incentrati sulla condizione leggendaria di un personaggio come Don Giovanni, Amleto, o su stereotipi come il *dandy*, il *flâneur*. Il mito continuamente ripasmato rinnova il *corpus* originario, diviene una realtà *in progress* soggetta a necessari e continui mutamenti. In questo senso sono stati importanti i rapporti istituiti tra mito e altre arti, come la pittura, il cinema, il teatro, la musica, le opere della paraletteratura, i fumetti: tutto questo in nome della sinergia dei saperi.

Attraverso l'insegnamento di studiosi come Auerbach, Curtius, Warburg, Bachtin, o dei grandi scrittori, la nostra visione culturale si riconosce nel principio della transdisciplinarietà, nel senso di capacità di attraversare le conoscenze, in una riorganizzazione sistemica globale. Partendo da lontano, dalla lingua e dalla cultura degli antichi come origine vitale delle nostre lingue e delle nostre culture, il lascito del mondo classico diventa voce viva e entra nel circolo virtuoso della intertestualità. Un caso esemplare, che qui abbiamo cercato di seguire, è offerto dalla presenza in tutte le epoche e in tutte le letterature occidentali di un libro come le *Metamorfosi* di Ovidio, che hanno visto continue elaborazioni, sia nella loro originaria veste di *fabulae* pagane, sia nella rivisitazione moralizzata che trionfò nel Medioevo. Sotto questo aspetto, il testo ovidiano rappresenta il modello di riferimento non "conflittuale" con lo spirito del cristianesimo.

Il percorso di risalita verso l'antico, dunque, ha bisogno di essere aggiornato sulle cognizioni del presente, rifratto sulla realtà presente: questa è la lezione che Calvino ci ha consegnato nelle *Lezioni americane*, mettendo in evidenza la necessità di guardare al passato con gli occhi di una ripensata modernità.

2. Storia degli studi

Il volume si apre con due saggi di impianto teorico sul concetto di mito e sulla sua evoluzione, offrendo una griglia performativa indispensabile per affrontarne i percorsi nella cultura occidentale. Paola Mildonian traccia la vicenda delle teorie e degli studi mitografici dalle origini fino agli anni Ottanta del Novecento; Pierre Maréchaux affronta la storia dei manuali e dei commenti mitografici dall'antichità al Rinascimento.

Mildonian prende le mosse dalla collocazione storico-culturale del mito, che non è residuo di una *Weltanschauung* pre-logica dell'umanità, ma forma di conoscenza autonoma:

i miti, a differenza delle favole, non appartengono a un indistinto non-spazio, non-tempo della fantasia ("c'era una volta", "c'era e non c'era"), non sono ciò che viene prima della ragione, oscurità e accecamento, né solo gioiosa affermazione dell'immaginazione poetica [...] ma sopravvivono nei tempi lunghi della storia perché rappresentano un tipo d'accesso autonomo al reale.

Da questa premessa, l'approccio ai due termini cardine della scienza mitologica, *mythos* e *lógos*, viene a inferire sia all'oggetto: le storie sacre e i «racconti intorno a dei, démoni, eroi e discese nell'aldilà» (Platone, *Resp.* 392a), sia ai modi dell'esegesi e dell'interpretazione. Con una netta distinzione, precisa Mildonian, tra esegesi, nel senso di commento continuo di una cultura con il proprio «sistema in azione», sostenendo la tradizione di cui fa parte; e interpretazione, nel senso di discussione e messa «in crisi della tradizione, da cui prende le distanze». Mito e discussione sul mito diventano inscindibili e vengono messi in campo attraverso forme diverse di interpretazione.

Il problema del significato del mito emerge già in età classica con l'intervento razionalistico dei Sofisti, che adottano una lettura retorico-argomentativa e linguistica. Accanto a questa tendenza, Cinici e Stoici leggono il mito come portatore di profonde verità e insegnamenti morali, espressi in forma allegorica. Per essere compresa nel suo vero significato di sapere teorico, la narrazione mitica deve essere liberata dal velo che la ricopre. Le favole antiche, infatti, contengono un *mysterium* che deve essere interpretato. Proponendo il mito come testo in codice, relato ad un sistema di simboli, nei confronti del quale si esige una sfida ermeneutica, l'interpretazione in chiave etimologica e allegorica assume aspetti straordinariamente interessanti, persistendo fino al *De sapientia veterum* di Bacone.

Platone mette in guardia e sostiene che i miti possono essere pericolosi per chi non sia iniziato e possono corrompere, distogliendo dal "vero bene". Platone ne accetta invece la funzione insostituibile a livello narrativo. Nella *Poetica*, Aristotele si interroga sul significato conoscitivo dei miti. In un passo della *Metafisica* (A 2, 982 b 11-19) scrive che il «*philomythos* è un *philosophos* perché il mito è un insieme di cose che destano meraviglia», segni che esigono d'essere interpretati.

L'opera che si pone nel punto di trasmissione dell'esegesi allegorica e della sua applicazione è la ciceroniana *De Natura Deorum*, che possiamo leggere come una sorta di breviario sull'interpretazione allegorica dei poeti, comune a tutti i rappresentanti dello stoicismo antico. Ma anche le scuole filosofiche successive si rifanno all'allegoria, con un interesse per il testo celato dal travestimento, simile alla tensione ermeneutica rivolta alla *veritas*. Per i neoplatonici i poeti sono «veri teologi» che rivestono le loro dottrine con gli «involucri delle favole» e appalesano la verità del testo solo alla schiera degli iniziati; mentre per Plotino il racconto mitico, pur essendo una formulazione linguisticamente inadeguata, trasmette delle verità comprensibili a tutti; verità che il discorso filosofico non sempre riesce a comunicare.

La tradizione dei commenti neoplatonici si impone come catena di trasmissione fondamentale tra mondo antico, Medioevo e Rinascimento. L'allegoresi cristiana, individuando una corrispondenza tra misteri cristiani e pagani, interpreta i miti antichi secondo la verità dell'esegesi biblica: se Mosè può divenire figura di Cristo, l'allegoresi ne individua le premesse anche in personaggi come Prometeo, Giove, Ercole e Orfeo.

Tra Medioevo e Rinascimento, accanto alla lettura teologico-filosofica, il *corpus* mitologico continuò a proliferare presso poeti, artisti e lettori grazie alle versioni in volgare degli antichi poeti. Anche se la prima enciclopedia mitologica, le *Genealogiae deorum gentilium* del Boccaccio, ebbe una funzione insostituibile nel trasmettere le *fabulae* antiche alla luce dell'esegesi allegorica.

A partire dalla fine del secolo XV si registrano i tentativi della cultura umanistico-rinascimentale di applicare al mito un'interpretazione esoterica o cabalistico-magica, al fine di «estrarre dalle involute ambagi degli enigmi» il senso nascosto; tentativi che da Pico a Giannozzo Manetti e Giordano Bruno si riverberano fino nell'Illuminismo. Di converso, nella restituzione filologica, i miti antichi fioriscono a nuova vita: si manifestano in tutta la loro essenziale bellezza, presenziando in tutte le manifestazioni artistiche.

Certo, la Riforma e la Controriforma segnano la fine degli dèi antichi: lo spazio allegorico viene conquistato dalle personificazioni di sentimenti, concetti, astrazioni morali che agiscono sulla scena del Barocco insieme all'apparizione meravigliosa di divinità minori: Fortuna, Parche, Tempo, Amore, Saturno, Astrea.

Ma con l'opera di Vico la moderna scienza del mito ha il suo inizio in forma autonoma, divenendo una creazione specifica dell'umanità in

un'epoca della propria storia. Nel mito non ci sono «sapienze riposte» da rivelare, ma una originaria concezione del mondo che è propria dell'uomo agli albori della civiltà. Il mito va pertanto considerato come un insieme di materiali storici, antropologici e sociologici e valutato in base all'evoluzione delle società umane.

Vico apre la strada alla *Mythos Debatte*, e al programma filosofico della Nuova Mitologia, che prende avvio dall'interpretazione estetica della mitologia greca e ha come fine la ricostruzione di una conoscenza mitologica cristiana. Infatti per Fr. Schlegel e per Schelling il mito, oltre ad essere una forma di pensiero primitivo (come dimostrano i primi studi di antropologia ed etnologia), è una eccezionale esperienza filosofico-religiosa ed estetica. La sua portata è quella di un racconto di eventi e situazioni che descrivono il rapporto tra uomo e dio, tra finitezza e trascendenza, nel percorso della ragione e della filosofia.

La discussione sul mito del XIX secolo parte sotto l'urgenza interpretativa delle scienze, che sono a fondamento di un'indagine della mitologia in prospettiva storica, geografica, archeologica, etno-antropologica, filosofico-linguistica. Ne deriva una marginalizzazione della mitologia come scienza autonoma. Negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento le variegata esperienze del dibattito sul mito investono la filosofia e la letteratura della modernità, dove il mito viene ripensato, acquisendo, di volta in volta, valenza di narrazione e struttura religiosa fondamentale, fondazione delle istituzioni sociali e culturali, o creazione ideale, lontana dal pensiero logico o scientifico.

Concludiamo citando Miltonian che ribadisce come «ancora oggi, il linguaggio mitico risulta in varia maniera uno strumento insostituibile per interrogare l'essenza nascosta della storia e affrontare la sfida della post-storia, nel dibattito filosofico come nelle trame del romanzo contemporaneo».

Una precisazione metodologica apre il saggio di Pierre Maréchaux, che chiarisce come la mitografia sia stata spesso confusa con la mitologia, a causa di una:

sovrapposizione medioevale rimasta a lungo attiva, [per cui] *mythologus* e *mythographus* sono stati spesso sinonimi. La parola mitologia, insomma, ha finito per designare tanto l'insieme dei miti di una cultura quanto il loro studio e la loro esegesi.

Il lavoro si assume il compito di passare in rassegna le grandi correnti storiche che hanno decodificato e interpretato, in modo sistematico e razionale, la mitologia greco-latina attraverso i manuali e i dizionari.

Seguendo quella lettura allegorica che, partendo da lontano, ha avuto per la mitografia un avvenire tanto decisivo nel Medioevo e nel Rinascimento, l'*excursus* storico inizia con l'ermeneutica dei poemi omerici. Attraverso Platone, Aristotele, gli Stoici, si arriva al *De natura Deorum* di Cicerone. Nel III secolo a.C. il siciliano Evemero applica l'interpretazione allegorico-fisica del mito, nella convinzione che gli dèi non fossero altro che uomini divinizzati per particolari meriti, confinando la mitologia entro il realismo storico. Il *Péri apistôn* (*Storie incredibili*) del grammatico Palefato, apporta ulteriori ragioni all'interpretazione storicizzante, assegnando un posto privilegiato all'etimologia, e indicando come i proverbi, i giochi di parola e le ambiguità siano all'origine del mito. Ai vasti *corpora* greco-latini che elencano genealogie (lo pseudo-Apollodoro, Igino, Diodoro Siculo, Strabone o Pausania il Periegeta), vengono associati testi interpretativi che applicano al mito una esegesi storicizzante, o fisica o etica.

Con Eraclito (probabilmente contemporaneo di Augusto o di Nerone), autore di una raccolta di allegorie (*Questioni omeriche sulle allegorie di Omero in merito agli dèi*), inizia la riabilitazione delle favole omeriche, respingendo le accuse di immoralità mosse, a vario titolo, da Platone e da Epicuro. Attraverso la lettura allegorica viene assunta la difesa di Omero, e tolto il *cortex* alle *fabulae*. Scrive Maréchaux che «le fatiche d'Ercole trovano nell'etica la loro completa spiegazione: il cinghiale è l'intemperanza (*akolasia*), il leone la naturale propensione al male, le stalle di Augia il pantano in cui l'umanità marcisce».

Passando per storici, grammatici o retori è con Plutarco che la riflessione sull'allegoria cambia radicalmente, in quanto rifiuta l'evemerismo (*sensus historicus* e *sensus physicus*), visto come negazione della spiritualità in favore dell'ateismo e del materialismo, mentre promuove una lettura dei miti come iniziazione ai misteri.

Nel Medioevo e durante il primo Rinascimento il discorso morale e la letteratura hanno trovato nella mitografia un intreccio sincretico tra cultura pagana e cristiana, tra politeismo e monoteismo giudaico-cristiano. In questa prospettiva la figura di Ovidio diventa centrale, con una fortuna ininterrotta. Sull'importanza di Ovidio e sulla sua modernità, Italo Calvino fonda parte delle sue *Lezioni americane*, indicando nelle *Metamorfosi* il paradigma per definire parametri e codici letterari fondamentali.

Il saggio di Maréchaux si sofferma significativamente proprio sull'opera di Ovidio, che dal XII al XVI sec. offre il più importante *corpus* di miti greco-latini, riadattati nell'allegorizzazione cristiana. La bipolarità di Ovidio come poeta pagano e non inerte testimone delle istanze della nuova epoca, ne fanno l'*auctor* per eccellenza anche per autori cristiani come Lattanzio.

Ricordiamo, inoltre, che Ovidio contende il primato letterario a Virgilio, come attesta l'ampia tradizione manoscritta dal IX secolo in poi. Per Dante è tra i grandi poeti, un esempio di stile illustre (*De vulg. el.*, II, VI, 7). Alle *Metamorfosi* si riconducono quasi tutte le similitudini mitologiche della *Divina Commedia*, mentre Ovidio personaggio si fa incontro a Virgilio nel Limbo, dopo Omero ed Orazio, e prima di Lucano (*Inf.* IV, vv. 86-90). Petrarca fu un ammiratore di Ovidio, che però definì per la materia trattata «lascivi et lubrici et prorsus mulierosi animi» (*De vita solitaria* II, 12). Boccaccio nel *Filocolo* cita il «santo libro d'Ovidio» come il volume che incendiò l'amore di Fiorio e Biancofiore. Ma nelle *Genealogiae* prevale l'aspetto moraleggiante, per il quale Ovidio divenne poeta di «clari sed lascivientis ingenii».

La seconda parte del saggio di Maréchaux si sofferma sul trattato mitologico boccacciano delle *Genealogiae*. Fondamentale, infatti, appare anche l'opera di Giovanni Boccaccio, lettore del mito in autori greci e latini (Ovidio, Esiodo, Orazio, Agostino, Eusebio, Lattanzio, Plinio il Vecchio), e particolarmente colpito dalla lettura allegorica e filosofica del mito, dove ogni elemento è letto in chiave metaforica. Maréchaux riconosce nell'opera di Boccaccio l'interesse del Cristianesimo a mettere in rapporto il mito con la volontà di recupero dei resti dell'«Antichità naufragata».

3. Altre letterature

Con il saggio di Alvaro Barbieri e Marika Piva sulla presenza del mito nella letteratura francese, si apre la sezione dedicata alle letterature europee. Partendo da una presenza di *specimina* limitata, ma indicativa di una più ampia fenomenologia, gli autori dimostrano come la materia mitologica sia stata letta, riletta e riusata dai chierici del Medioevo francese, con un'attenzione particolare «al riuso "moralizzato" e alla rideterminazione ideologica delle storie mitiche». Le *fabulae* dell'antichità greco-latina, oltre a mostrare la propria duttilità

come modelli narrativi, si presentavano come vere e proprie forme esemplari di comportamento.

Nella produzione romanzesca anticofrancese il *Roman d'Enéas* (1160 ca.), rilettura dell'*Eneide* di un anonimo chierico, ricopre un ruolo centrale e assume a testo fondativo del genere per la profonda influenza che ha esercitato sulla tradizione successiva: dal *Conte de Floire et Blancheflor* a *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, dal *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris, al *Roman d'Athis et Prophilias* e all'*Escanor* di Girart d'Amiens.

Anche per la tradizione francese, nei secoli XII-XIII un posto di assoluta centralità spetta alla "linea" ovidiana, attraverso «quella sorta di "Bibbia dei gentili" che furono le *Metamorfosi* sulle scritte in lingua d'oïl». Il testo, come ha ben evidenziato Curtius, forniva ai chierici medievali un'infinità di racconti mitologici atti alla ricodificazione e al riuso, sia come modelli narrativi, sia come serbatoi di modelli etici.

Ricordiamo che le opere di Ovidio furono un vero e proprio oggetto di culto in tutto lo spazio romanzo, ricercate da trovatori, chierici e cavalieri. Nella Francia del XII e XIII secolo, l'*aetas ovidiana* (Traube) elaborò la cultura dell'amor cortese. Chrétien de Troyes, autore del *Lancelot*, tradusse l'*Ars amatoria*, in cui si offriva una dettagliata rassegna della "fenomenologia erotica". Dall'analisi sull'insorgere dell'amore, si procede all'esame degli effetti prodotti da questa passione sul piano fisico, elaborando una nuova morale. Sempre nel XII secolo Andrea Cappellano, col suo trattato sull'amore, ispirato all'*Ars ovidiana*, diede forma teorica ad una sorta di *religio* amorosa.

La scabrosità dei contenuti dei testi venne aggirata con l'interpretazione allegorica e mediante correzioni dell'originale, come avvenne nell'*Ovide moralisé*. Opera di proporzioni immense (circa 72000 *octosyllabes* a rima baciata nei manoscritti completi), redatta da un anonimo *clerc* al principio del Trecento, si presenta come l'espressione della grande fortuna ovidiana all'interno della letteratura in lingua d'oïl. Difficilmente classificabile nel suo statuto letterario e nella sua identità di genere, questo enorme *corpus* testuale è stato definito una «encyclopédie moralisée de fables mythologiques».

Il Rinascimento rivolge la propria attenzione verso il recupero filologico della tradizione classica e con il lavoro degli umanisti, gli dèi e gli eroi si riappropriano delle loro forme antiche e della precisione dei dettagli. Al periodo di rinascita del mito nel Cinquecento, segue una fase erudita, pedantesca e spesso solamente esornativa. Con il XVIII

secolo la mitologia classica trova il suo luogo privilegiato tra le quinte teatrali, mentre l'Ottocento porta a compimento una svolta che vede l'affermazione della superiorità del meraviglioso cristiano sulla mitologia pagana. La Bibbia sostituisce le *fabulae* e diviene di fatto la fonte poetica principale di autori romantici. Se ne fa corifeo indiscusso Chateaubriand nel *Génie du Christianisme* (1802) e nei *Martyrs* (1809). Con il Novecento, lo straordinario e variegato riuso del mito si piega anche alle interpolazioni psicologiche e psicanalitiche, come nel caso di André Gide, che nel *Traité de Narcisse* (1891) – spiegano gli autori – dà voce a una meditazione solipsistica sul riflesso, sul valore dell'immagine, sul ruolo del simbolo.

Il saggio di Maria Teresa Bindella si snoda tracciando un percorso sulla presenza del mito nella letteratura inglese, concentrandosi sul Rinascimento. Vi sono epoche auree come il Medioevo o il Rinascimento che mostrano un vero e proprio culto per l'antico, e epoche, come il tardo Seicento e il primo Settecento, contrassegnate da volontà demitizzanti. Se il periodo neoclassico recupera il mito, il Romanticismo teorizza la moderna e libera rielaborazione della materia mitologica: Percy Bysshe Shelley usa il mito con quella «certain arbitrary discretion», che era già prerogativa degli antichi, soprattutto esaltandone il messaggio morale. L'Ottocento vittoriano lo sente come lontano dalla propria sensibilità culturale, tanto che un poeta come Yeats poteva scrivere che «i boschi d'Arcadia [erano] morti» (*Crossways*, 1889). Gli scrittori del Novecento ritornano ai miti classici mediante nuove e riattualizzanti operazioni mitopoietiche.

Le favole antiche, riprese alla lettera, o mediate dall'allegoria, sono accolte nel Medioevo e nel Rinascimento come un patrimonio da imitare e riutilizzare creativamente. La mitologia classica rappresenta per gli *auctores* medievali (Chaucer, Lydgate e Henryson in particolare) un terreno da cui trarre frutti, ma anche un luogo di emulazione degli antichi. Per tutto il Medioevo, e fino alla traduzione dei poemi omerici di George Chapman nel XVII secolo, il patrimonio mitico sarà identificato con le leggende della guerra di Troia attinte, oltre all'*Eneide*, a fonti quali l'*Excidium Troiae* di Darete Frigio, l'*Ephemeris belli Troiani* di Ditti Cretese, l'*Achilleide* e la *Tebaide* di Stazio. Anche le *Metamorfosi* di Ovidio occupano un posto di assoluta centralità: vi si ispira tutta la novellistica da Chaucer a Gower.

Ai poeti dell'età elisabettiana, come Spenser e Jonson, la mitologia appare, invece, un coacervo di preziosi frammenti con i quali compor-

re strutture interamente nuove. Nell'ultimo decennio del Cinquecento si assiste in poesia a una grande fortuna della moda ovidiana con la nascita del poemetto mitologico, chiamato anche *Ovidian romance*. I racconti di Ovidio, liberati dalle allegorizzazioni medievali, entrano nel teatro elisabettiano, stimolando l'invenzione di nuovi intrecci mitologici e nuovi generi poetici, come testimoniano, tra molte altre, le presenze ovidiane nel *Romeo e Giulietta* e nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare.

Il Medioevo è un *turning point* per il rilancio della mitologia antica: in quel tempo i miti vengono ripresi e riletti, riscritti e reinterpretati. Se questo è vero per molte letterature occidentali, per la Germania la fondazione e lo sviluppo della propria letteratura si salda a una diversa tradizione: «la cultura pagana da soppiantare non era quella greco-latina. Gli dèi e gli eroi da demitizzare non erano Zeus, Dioniso, Eracle o Prometeo, ma Odino, Thor, Sigfried». Con questa affermazione forte si apre il saggio di Milena Massalongo sulla presenza del mito nella letteratura tedesca, nella quale si ritrova un'attenzione crescente per la tradizione classica a partire dall'VIII-IX secolo, cioè nei secoli della cosiddetta Rinascita carolingia. In questa prospettiva diviene interessante la funzione che la saga di Enea ha avuto in sostegno dell'idea di un'eredità diretta dall'impero romano dei Franchi, in quanto discendenti dell'eroe troiano Franco. Mentre Enea diventa la personificazione dei più alti valori cavallereschi.

Il rapporto tra letteratura e mitologia antica viene letto con la mediazione dell'allegorizzazione cristiana, ma anche della letteratura romanza. Fonte primaria del mito sono le *Metamorfosi* di Ovidio tradotte per frammenti in rima da Albrecht von Halberstadt e rielaborate più tardi da Jörg Wickram (1545).

Un importante cambio di prospettiva nei confronti della civiltà antica si può riscontrare nel XIV secolo, che diviene un'epoca in sé distinta rispetto all'esperienza culturale del presente. La conquista di Costantinopoli da parte dei Turchi (1453), che provoca la migrazione di numerosi dotti greci in Occidente, dà grande impulso allo studio e alla diffusione in lingua originale di autori come Omero, Pindaro, Eschilo, Sofocle, Euripide. Tuttavia, durante l'Umanesimo e il Rinascimento tedeschi, i rapporti più vivaci sono ancora indirizzati alla letteratura romana e alla lingua latina. Fondamentale si rivelerà per i rapporti culturali il soggiorno nei centri nevralgici degli studi in area tedesca di umanisti italiani, come Enea Silvio Piccolomini (il futuro Papa Pio II). Con una più solida tradizione alle spalle, la cultura tedesca del XVII secolo guar-

da ai classici con lo stesso interesse, ma anche con il gusto di una maggiore autonomia e confronto.

Il Settecento sposta gradualmente i propri punti di riferimento dagli *auctores* della latinità, Ovidio, Virgilio, Orazio, ai greci, *in primis* Omero e la tragedia greca. Sofocle, in particolare con *Edipo re*, e gli altri tragici sono letti, tradotti, rivisitati in forme diverse. L'idea che sorregge il classicismo tedesco di un'antichità come portatrice di valori viene interpretata da Wilhelm von Humboldt prima e quindi da Hegel. Il mondo culturale tedesco offrirà le più interessanti e innovative letture e riflessioni della classicità con autori come Schelling, Schiller, i fratelli Schlegel, Hölderlin. Dalla ricezione che Nietzsche fa del mito tragico, come luogo di agone tra l'elemento dionisiaco e apollineo, nel segno di una battaglia contro la decadenza della civiltà tecnica moderna, il Novecento trae linfa e sostegno per rivisitazioni e riscritture di assoluta originalità.

Nell'ambito ispanico, l'approccio alla ricezione dei miti classici non potrà prescindere, ci suggerisce Isabella Tomassetti, dalla figura di Isidoro di Siviglia e dall'eredità culturale che il compendio di mitologia classica *De diis gentium*, compreso nelle *Etymologiae*, ha rappresentato. L'opera, composta secondo una prospettiva esegetica di tipo evemeristico, in linea con l'impostazione tardoantica e diffusa fra i Padri della Chiesa, non manca di entrare nel merito dell'uso letterario dei miti. Nella sezione dedicata al teatro, nel sottolineare il carattere crudele e condannabile delle azioni narrate nei testi dei tragici, evoca, pur senza citarne i nomi, una lunga schiera di eroi mitologici.

Fra il XIII e XIV secolo si registra una lunga fase di reperimento e conservazione di testi classici, che promuove un'attività di rielaborazione della materia antica. Ne sono testimonianza le folte tracce presenti nei testi poetici, nelle cronache, nelle opere enciclopediche, nonché nei commenti ai classici moralizzati, nei trattati di astronomia, astrologia e cosmografia. In questo periodo, gli intellettuali guardano all'antico con scarsa prospettiva storica, in una condizione di assimilazione e non di superamento dei modelli letterari e ideologici della cultura classica. La concezione medievale di una storia lineare, che legghi antico e moderno senza salti, ha come effetto il singolare intreccio fra cultura pagana e cultura cristiana. I generi di maggior produzione sono quelli della poesia lirico-cortese, della poesia didattico-morale, politica, elegiaca e panegirica. Il testo delle *Metamorfosi* ovidiane viene tradotto e preso a modello.

Anche in terra ispanica, la produzione mitografica, dalle *Fabulae* di Igino alle *Etimologiae* di Fulgenzio e Isidoro, fino ai Mitografi Vaticani, ha avuto una forte incidenza nella conservazione dell'eredità classica. Fondamentale per gli studi, si presenta il modello del più corposo e sistematico repertorio mitografico medievale, le *Genealogiae deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio, che approda ben presto in Spagna a inaugurare una linea letteraria sempre più orientata verso i modelli italiani.

Spetta a Juan Boscán, agli albori del petrarchismo spagnolo, il merito di essersi cimentato nella stesura del primo poema mitologico della letteratura spagnola, *La Fábula de Hero y Leandro* (1537).

La fortuna della favola mitologica si manifesta anche nella produzione teatrale barocca, che si mostra sensibile ad una riconversione dei miti, sottoposti a un processo di adattamento ideologico e culturale. Altra splendida *aetas ovidiana*, ricordiamo, fu quella barocca, che ebbe rapporti di affinità con la sensibilità e il gusto poetici di Ovidio. Le *Metamorfosi* sono state spesso oggetto di considerazioni critiche che ne hanno valorizzato l'essenza di testo di arte barocca, con riferimento alla magniloquenza del lessico e delle immagini, alla teatralità scenografica, alla struttura aperta, libera e dinamica, in assenza di un centro narrativo. L'arte di Góngora risente del poema delle trasformazioni ovidiane, e le commedie mitologiche scritte da Lope de Vega rinviano direttamente al mito: *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *El Laberinto de Creta*, *El vellocino de oro*.

Il razionalismo settecentesco opera una battuta d'arresto, relegando il mito a espressione di un momento aurorale dell'umanità, in cui una società primitiva non aveva gli strumenti ermeneutici per distinguere fra ragione e superstizione. La permanenza, anche se alterna, del mito, superando le interpretazioni razionaliste, si mostra per tutto il secolo XIX, approdando in una "modernità" complessa e difficile, dove si inserisce il problema dell'identità culturale spagnola.

Anche se la poesia del Novecento si rivolge a forme e temi nuovi, l'eredità della tradizione, soprattutto della poesia dei Secoli d'Oro, eserciterà sempre un fascino speciale sui poeti delle nuove generazioni. Il riuso dei materiali mitologici, che nel tempo passato era stato funzionale a criteri di «nobilitazione stilistica e preziosismo formale», ora, scrive Tomassetti, «risponde prevalentemente a un progetto di ipostasi simbolica. Nomi, personaggi e favole mitologiche sono evocati quali rappresentazioni del presente, simboli di un vissuto attuale, oltre il quale si dissolvono. La frequenza dei richiami è episodica in taluni poeti,

più frequente in altri, ma è ormai del tutto assente la prospettiva mitopoietica che aveva caratterizzato la produzione dei secoli precedenti».

4. Altri miti e altre frontiere

Sotto la denominazione di mitologie nordiche vanno intese tanto quelle di ascendenza germanica e scandinava (area norrena, anglosassone e tedesca) quanto quelle di ascendenza celtica (area scozzese, gallese, cornica, irlandese e bretone). Altra mitologia, dunque, per il saggio di Francesco Benozzo, che analizza il percorso del mito nordico nella letteratura italiana, la cui assenza o presenza, strettamente legata alla percezione dei paesaggi brumosi del Nord, prima che un problema letterario è un caso di natura antropologica. Il tema si riallaccia a una «generale e in fondo cronica *abiectio borealis* che la nostra cultura, erede anche in questo di quella greco-latina, ha mostrato fin dalle proprie origini».

In assenza di una tradizione scritta, per trovare attestazioni di miti nordici in fonti specificatamente letterarie bisogna aspettare la classificazione “enciclopedica” del patrimonio poetico di epoca vichinga dell’*Edda* di Snorri. I *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus (XII sec.), seppure scritti in latino e ‘razionalizzanti’, offrono una descrizione sistematica. Nel Medioevo i testi più antichi sono *Beowulf* e gli altri poemetti anglosassoni; le saghe islandesi, i poemi epici tedeschi come l’*Hildebrandslied* (IX sec.) e il *Nibelungenlied*; l’*Edda* poetica (XIII sec.).

I casi in cui residui e tracce di mitologie nordiche entrano a far parte di testi letterari italiani vanno considerati come vistose eccezioni, ed esaminati di volta in volta secondo una linea di trasmissione inconsapevole (tematiche filtrate da testi o da autori che ne ignorano l’origine), oppure consapevole, come cosciente riuso, ed infine come traduzioni e rimaneggiamenti. L’autore ci offre quindi una casistica ragionata di modelli relativi alle tre linee di trasmissione, partendo dalle origini per arrivare al Seicento, in cui i miti nordici restarono un fondale sommerso, mai veramente esplorato dalla letteratura italiana.

Il vero punto di svolta, che si presenta come evento cruciale per la rivisitazione del mito nordico, è rappresentato dalla traduzione delle poesie di Ossian di James Macpherson (1772), portata a termine da Melchiorre Cesarotti. Testo che influenzerà l’evoluzione della lingua

poetica italiana con assunzioni dal mondo leggendario, mitologico e poetico dei paesi del settentrione. Da qui, una nuova attenzione dell'Ottocento verso il Medioevo nordico, che si manifesta non solo nei testi letterari, ma anche nel melodramma, come dimostra l'*Attila* di Giuseppe Verdi, rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1846, e tratto dalla tragedia *Attila, König der Hunnen* di Werner, su libretto di Temistocle Solera.

Con la prima traduzione dei canti dell'*Edda* del 1939, si inaugura una riflessione sulla presenza della tradizione culturale nordica nella letteratura italiana, tracciando una «distinzione netta tra miti nordici “non veri” veicolati e “deformati” dall'immaginario romantico e miti nordici arcaici».

Se esiste una linea di affioramento inconsapevole del mito nordico nella letteratura italiana, anche per le presenze del mito nella lingua si può parlare di zone di inerzia lessicale. Nel suo saggio, *Il mito nella lingua italiana*, Gabriella Alfieri ci ha dimostrato come nella storia culturale e sociale delle lingue si stratifichino elementi lessicali e fraseologici che, lasciando il più delle volte inconsapevoli gli stessi parlanti, riverberano il passato sull'oggi. L'antichità classica ci ha lasciato una messe di espressioni letterarie nel nostro parlare quotidiano, sotto forma di allusioni metaforiche e cristallizzazioni idiomatiche più o meno coscientemente assunte.

La polemica classico-romantica rimane lo spartiacque storico-linguistico per la periodizzazione della presenza del mito nell'italiano letterario. Figura centrale è quella di Alessandro Manzoni che rifiuta, sul piano formale, il linguaggio mitologico, e, sul piano semantico, l'interpretazione allegorica. La mitologia viene assimilata all'idolatria, e alla regressione nel primitivismo pre-cristiano, anche sul piano linguistico. Nella lettera al marchese D'Azeglio, rivista a cinquant'anni dalla prima stesura, Manzoni, tuttavia, dirime la materia attraverso una precisazione fondamentale, distinguendo, cioè, l'uso del mito vero e proprio dalla stereotipata sopravvivenza erudita, nonché dalla naturale evoluzione di termini e moduli antichi nel linguaggio comune. Questi, precisa Manzoni: «ci sopravvivono con un senso acquistato per mezzo dell'uso, e reso indipendente dalla loro origine».

Alfieri presenta, quindi, un interessante reticolo socio-semantico che riproduce la mappa delle infiltrazioni culturali dei termini “mitici”. Sintomatica per capire l'evoluzione di nomi e moduli mitologici, appare la vicenda cui è sottoposta la stessa voce “mito” nella lingua

italiana. Essa procede dall'equazione *mythos*: mitico = *fabula*: favoloso, per poi assumere numerose connotazioni nella lingua colta e nella lingua comune. Queste vengono testimoniate dall'evoluzione semantica dell'aggettivo "mitico", documentato solo nel primo Ottocento, e rapidamente passato dal senso proprio di espressione della sensibilità religiosa primordiale a quello estensivo di "illusorio, utopistico, chimerico", fino all'attuale uso iperbolico per "straordinario".

Degno di nota anche il settore delle "metafore collaterali", come sedurre, che viene collegato a sirena; fulminare e tuonare legati a Giove; o fulminare con lo sguardo, evocativo forse del basilisco; bifronte, allusivo a Giano, dotato un tempo di autonomia semantica come uomo ambiguo. Attestate forme letterarie come "fulmini e saette!", o "cominciare ab ovo," vale a dire, narrare la guerra di Troia a partire dall'uovo di Leda, fecondata da Zeus in forma di cigno: uovo da cui nacquero Elena e i gemelli Castore e Polluce. La parola "Diva" rinvia ad "attrice di teatro o del cinema in quanto divinizzata dagli ammiratori", con relativo maschile e il derivato divismo. Interessanti le frequenze nel calendario e nelle festività di termini relativi al mito o a personaggi mitici; e nella toponomastica, come Capo Palinuro. Ricchissimo, infine, il filone tecnico-scientifico, con termini come galassia, o morfina; il lessico psicanalitico con il complesso edipico; il campo idiomatico, in espressioni come "essere una sirena", "inseguire una chimera".

Le comunicazioni di massa hanno trasformato radicalmente la costruzione dell'immaginario. Se la cultura e l'arte tradizionali offrono una particolare ritualizzazione della comunicazione, l'immaginazione nata dai *media* allarga a dismisura i limiti della comunicazione tradizionale. Siamo in presenza di una libertà di immaginare mai sperimentata.

Partendo da una analisi approfondita di temi e di personaggi del genere "immaginario" (e nei sottogeneri come la fantascienza, il fantastico, il surreale, il poliziesco), Gianfranco De Turre ed Errico Passaro individuano la permanenza del mito e il suo riuso in forme attuali di narrazione. Verificano, altresì, come l'antico transiti abbondantemente nella letteratura cosiddetta popolare, nella *Trivialliteratur* o paraletteratura. Pur se in misura minore rispetto alla produzione di lingua inglese, anche per l'Italia si può parlare di una produzione letteraria dell'immaginario, entro la quale sono state importanti le immisioni del mito classico e di altri miti, sia a livello tematico, sia come riproposizione di figure archetipiche.

La presenza del mito nelle forme della paraletteratura si giustifica in quanto, scrivono gli autori, il «“fantastico” – o per meglio dire l’immaginario – è un modo di pensare e operare [...] che per le sue caratteristiche intrinseche consente un’appropriazione di modelli mitici superiore al “realismo”». Nel fantastico le caratteristiche simboliche del mito spesso vengono enfatizzate. Anche se spesso l’uso da parte degli autori che utilizzano queste tematiche o questi personaggi può essere inconsapevole. Oggetti simbolico-mitici vengono ripresi e collocati in una contemporaneità che li assume come propri; è il caso della spada, che compare in alcuni racconti di Tommaso Landolfi.

Come per altri generi, nell’immaginario il mito agisce come un fiume carsico, riaffiorando in tempi in cui la cultura e il fare creativo sentono il bisogno di attingere alla fonte perenne di un sacro che non si è mai del tutto estinto. Utilizzando, spesso inconsapevolmente, gli stessi archetipi dei miti (le prove, la *quête*, l’arma magica), gli eroi dei romanzi di *fantasy* e *heroic fantasy*, apparsi soprattutto negli ultimi decenni, hanno continuato a svolgere le loro funzioni ancestrali, trasmettendo alcuni “valori” del sacro. Gli eroi che entrano nella letteratura *fantasy*, anche se non direttamente connessi al mondo mitico, interpretano funzioni divine e modelli narrativi tipici del mito, che il saggio passa dettagliatamente in rassegna (dalla ‘regalità’ di Zeus, all’Apollo Musagete, a Venere, simbolo dell’amore, a Dioniso come dio di universi paralleli).

A partire dal Trecento, l’attenzione rivolta dalle tre corone del panorama letterario italiano alle diverse figure mitologiche apre la strada al periodo più fecondo e interessante per la ricorrenza del mito in ambito pittorico. Di questi secoli – dal XV al XVII – e del rapporto tra iconografia e fonti letterarie si occupa Mario Alberto Pavone, partendo dalla ripresa quattrocentesca «di singoli episodi narrativi o di momenti celebrativi dell’antichità, affidati al recupero di figure cardine del mito».

Il nuovo modo di intendere il mito avrebbe comportato il ricorso ad elementi simbolici, fino ad una vera e propria ristrutturazione degli episodi mitologici. Una rielaborazione dei soggetti che avrebbe visto il suo acme inventivo agli inizi del Cinquecento e che avrebbe impegnato intellettuali e artisti. Lo spazio innovativo si configura nell’introduzione di varianti iconografiche, apportate dall’artista nei confronti della tradizione.

Uno snodo fondamentale in questa direzione è rappresentato dalla rilettura in chiave moderna di personaggi dell’antichità e delle loro

vicende, desunte dal “tracciato” delle *Metamorfosi* ovidiane (trasformazioni, rapimenti, punizioni). Il percorso venne sollecitato dallo straordinario recupero letterario del testo e dal conseguente consenso da parte dei committenti. Punto di svolta per l’abbandono delle moralizzazioni trecentesche è rappresentato dal repertorio iconografico della prima edizione delle *Metamorfosi* in volgare, pubblicata a Venezia nel 1497 da Giovanni Bonsignori. Nelle successive edizioni di Niccolò degli Agostini (1522), di Ludovico Dolce del 1553 (con xilografie di Giovanni Antonio Rusconi) e di Giovanni Andrea dell’Anguillara (1561), si assiste ad un crescente interesse verso un corredo illustrativo di maggiore aderenza al testo. Il favore per il testo ovidiano perdurerà anche in età neoclassica.

L’amore per le espressioni estetiche raffinate indirizzò verso il testo delle *Metamorfosi* gli artisti: Raffaello, Correggio, Tiziano, Rubens, Bernini, che si cimentò nel celebre gruppo scultoreo di *Apollo e Dafne*. Esempio mirabile questo, e «testimonianza impressionante, nel campo delle arti visive, della capacità di ritrarre il cambiamento *in progress* e la passione in movimento che animano il poema ovidiano» (Segal). L’influsso si estende anche alle cosiddette “arti minori”, i manufatti artistici di vario genere.

Tutte le antiche civiltà hanno sviluppato una complessa simbologia legata ai fenomeni acustici. L’evento sonoro, scrive Marco Bizzarini, ha ben presto palesato profonde relazioni con la cosmologia, col rito, con la dimensione del sacro: «una volta riconosciuto il valore cosmologico dei fenomeni acustici non sorprende il potere a dir poco miracoloso che le mitologie di diverse tradizioni [hanno attribuito] al canto o al suono degli strumenti musicali».

Le diverse espressioni musicali dell’Occidente hanno spesso desunto dalla mitologia classica ed extraclassica motivi di ispirazione: in questo del tutto simili alla letteratura e alle arti figurative. Nel rapporto tra mito e musica, tuttavia, esiste la possibilità che lo scambio sia bivalente. Come esistono brani musicali ispirati dai miti, ci sono miti incentrati sulla presenza di canti e di tenzoni musicali. In ambito pagano troviamo i prodigi musicali di Orfeo, il canto delle Sirene, le sfide musicali tra le Muse e le Pieridi o tra Apollo e Marsia, virtuosismi che sfioravano in modo poco definito i confini tra rito, magia, o incantesimo, e dove il musicista viene investito di facoltà «sciamaniche, psicagogiche, terapeutiche». In ambito cristiano, e specificatamente nella Bibbia, troviamo il suono del corno (shofar) che fa crollare le mura di Gerico

(*Giosuè*, 6,20), mentre l'arpa (kinnor) di David, con un rito tra esorcismo e musicoterapia, libera Saul dal maligno (*I Samuele*, 16,23). Anche l'atto creativo del mondo, secondo il patrimonio mitico di molte civiltà, si sarebbe espresso nel suono, giusta la dimensione sonora del concetto di *Lógos* (*Verbum*) che sta in esordio al *Vangelo di Giovanni*.

Un rapporto simbolico tra suoni, pianeti, stagioni, giorni della settimana e divinità è stato individuato da Marius Schneider, che analizza la contiguità fra proporzioni matematico-musicali e astronomia.

Il nostro percorso si conclude con il saggio di Andrea Rodighiero su *Cinema e mito classico. Ricognizioni: i tempi e i luoghi*. Il lavoro si imposta sulla constatazione di come la filmografia agli albori abbia assunto il mito nella forma di una vera e propria sceneggiatura già organizzata. Ne fanno uso autori come il francese Georges Méliès (*L'isola di Calipso*) e gli italiani Giovanni Pastrone (*La caduta di Troia*) e Giuseppe De Liguoro (*L'Odissea*). La produzione del cinema in costume di ambientazione classica trova, dunque, il suo punto di partenza ideale in un prodotto di ispirazione mitica e storica. Il film *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1913), che narra la lotta tra Roma e Cartagine, vede la nascita del personaggio di Maciste («il grandissimo»), che ricomparirà con grande successo qualche decennio più tardi, come alter-ego di Ercole. Da queste prime esperienze, e per lungo tempo, si assiste in l'Italia alla produzione di molti film sull'antico (il cosiddetto genere *peplum*), ma anche alla presenza di *Majors* straniere, che eleggono l'Italia a sede privilegiata delle loro produzioni.

La filmografia degli anni Cinquanta e Sessanta è caratterizzata da una totale libertà e contaminazione dei modelli mitologici, come dimostrano gli stessi titoli: *Maciste e la regina di Samar*, *Maciste nella terra dei Ciclopi*, ma anche *Maciste nell'inferno di Gengis Khan*. Per giungere alla trasformazione del genere mitologico in un vero e proprio genere comico: esemplare quello incentrato sul personaggio straordinario di Totò (*Totò contro Maciste*, 1962).

Personaggio centrale della filmografia di matrice omerica è Ulisse. Si ricorda quello di Mario Camerini del 1954. Il mito di Orfeo ed Euridice gode di buona fortuna cinematografica, come pure la tragedia greca, che ha ispirato non poche riprese e rivisitazioni filmiche. Materia che si è dimostrata di assoluta malleabilità anche negli adattamenti in contesti contemporanei. Narrazioni della condizione drammatica di Edipo, della passione incoercibile di Medea, della coazione ineluttabile al sangue degli Atridi tracciano una storia ininterrotta.

Interessanti anche i casi di contaminazione di generi, come quello del mito di Ippolito e Fedra che conosce un adattamento per il cinema in *Desiderio sotto gli olmi* di Delbert Mann (1958), a sua volta desunto da un testo teatrale di Eugene O'Neill del 1925. L'ambientazione in un'America rurale è totalmente straniante e risolve l'intreccio del dramma euripideo nel reciproco amore tra matrigna e figliastro, che nel riadattamento sono coetanei. Altro caso paradigmatico è quello della *Phaedra* di Jules Dassin e Margarita Liberaki (1962), dove la modernità dell'intreccio antico permette un "riarrangiamento" del *plot* ai giorni nostri (sullo sfondo di tragedie collettive, come l'affondamento della nave *Phaedra*).

Accanto a queste trame dichiaratamente mitiche o evocative del mito, non mancano opere che nell'impianto generale contengono solo sfumate presenze mitologiche, larvati motivi classici, quasi ammiccamenti allo spettatore che viene in tal modo sollecitato a scavalcare un'interpretazione alla lettera per scendere in analisi più complesse del film.

Da questa ricca messe di dati, che i collaboratori del volume hanno messo a disposizione degli studiosi o semplicemente dei curiosi, si ha la dimensione dell'importanza che il mito ha rivestito nei secoli e nelle culture. Seguendo i diversi percorsi, abbiamo attraversato periodi di fortuna del mito alternati a momenti più o meno lunghi di oblio. Abbiamo assistito a dibattiti e scontri che hanno visto in prima linea scrittori e intellettuali. Un viaggio che ci ha condotto attraverso l'immaginario letterario, scoprendo come, di volta in volta, il mito si sia arricchito di nuovi valori e di nuovi significati, registrando cambiamenti epocali. Siamo giunti all'idea di una permanenza del mito nell'immaginario moderno, cercando di comprendere come le *fabulae* si possano modificare, o reinterpretare, si possano reinventare, pur conservando quell'*aura*, che Walter Benjamin riconosceva solo alle opere d'arte originali, quel peculiare intreccio di "vicinanza" e "lontananza" che le rende uniche.

