

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI ARCHEOLOGIA



ANTENOR QUADERNI 8

ICONOGRAFIA 2006 GLI EROI DI OMERO

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
(Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006)

a cura di
Isabella Colpo,
Irene Favaretto, Francesca Ghedini

E S T R A T T O



EDIZIONI QUASAR
2007

OMERO E LA DECIMA MUSA: LE MURA DI TROIA

I particolari sono esattissimi, l'architettura è quella del tempo: non dei teloni pitturati alla diavola; ma dei veri e propri materiali di adatte sostanze, si da dare l'assoluta illusione del vero. Esattissimi pure i costumi

(dalla recensione a *La caduta di Troia* di Gualtiero Italo Fabbri, in «La Cinematografia Italiana ed Estera», n. 15, 15/20 febbraio 1911)

La decima Musa inizia assai presto a narrare i poemi di Omero, e il suo canto silenzioso – il cinema è muto – si leva per la prima volta in Italia¹: nello stesso anno, 1911, vengono infatti realizzati *La caduta di Troia*² e *L'Odissea*³, pellicole allora di grandissimo successo anche internazionale⁴ e oggi incunaboli del film storico di lungo metraggio⁵. I due film trovano un punto di intersezione narrativa nella rappresentazione dello stratagemma del cavallo di legno e della conseguente caduta di Troia. Le mura della città costituiscono quindi un punto di vista privilegiato per l'osservazione, al di qua e al di là della cinta, dell'*imagerie* omerica nella cinematografia italiana dei primi anni Dieci del Novecento. È in questo momento, infatti, che si fissa in larga parte il canone iconografico di tutte le successive rivisitazioni filmiche della guerra di Troia⁶.

In tale fase aurorale della cinematografia di argomento troiano gli elementi che concorrono a crearne l'immaginario sono, come si vedrà, principalmente tre. Senz'altro in primo luogo,

¹ Precede soltanto un cortometraggio di Georges Méliès, che seleziona due episodi odissiaci: *L'Île de Calypso. Ulysse et le géant Polyphème* (1905) (SOLOMON 1978, p. 66).

² Regia di Luigi Romano Borghetto e Giovanni Pastrone; produzione Itala Film, Torino; distribuito dall'aprile 1911.

³ Regia di Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro; produzione Milano-Films, Milano; distribuito dall'ottobre 1911.

⁴ Si veda il cospicuo numero di copie d'epoca superstiti nelle quali la presenza di didascalie in lingua diversa dall'italiano indica le principali aree di distribuzione all'estero (*La caduta di Troia*: MAROTTO, POZZI 2005, pp. 104-109: dieci copie; didascalie in italiano, inglese, tedesco, olandese; *L'Odissea*: PAVONE 2004-2005, pp. 19-28: dieci copie; didascalie in italiano, inglese, tedesco).

⁵ *La caduta di Troia*: 605 m (visto di censura n. 7892 del 22.II.1915: MAROTTO, POZZI 2005, p. 104 e nota 7); *L'Odissea*: 925 m (visto di censura n. 4901 del 20.IX.1914: PAVONE 2004-2005, p. 12). Sulle due pellicole, con dati tecnici, breve riassunto, alcuni giudizi critici dell'epoca e immagini, si vedano anche BERNARDINI, MARTINELLI 1995, pp. 66-74 (*La caduta di Troia*) e BERNARDINI, MARTINELLI 1996, pp. 27-31 (*L'Odissea*).

⁶ Il corpus dei film di soggetto 'troiano', sia pure *latiore sensu*, è del resto piuttosto esiguo: *Helena* (Manfred Noa, 1924), *The Private Life of Helen of Troy* (Alexander Korda, 1927), *Sköna Helena* (Gustaf Edgren, 1951), *L'amante di Paride* (Marc Allégret, 1953), *Elena di Troia (Helen of Troy)*: Robert Wise, 1956), *La guerra di Troia* (Giorgio Ferroni, 1961), *L'ira di Achille* (Marino Girolami, 1962), *Il leone di Tebe* (Giorgio Ferroni, 1964), *Elena di Troia (Helen of Troy)*: John Kent Harrison, 2003, TV), *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004).

anche perché patrimonio condiviso – o da condividere⁷ – con grande parte degli spettatori, è da considerare una conoscenza dell'antico di carattere per lo più manualistico, sì, ma conseguita su testi divulgativi redatti da specialisti, ai più impegnativi studi dei quali, nel caso specifico, si fece comunque ricorso. Seguono poi, con pari importanza per quanto riguarda scenografie e costumi, la tradizione delle *mises en scène* teatrali e la suggestione della pittura di soggetto antico della seconda metà dell'Ottocento, nell'ambito della quale un ruolo assolutamente di primo piano, per la loro fama anche in Italia⁸, hanno le opere di Lawrence Alma-Tadema, tuttora fonte inesaurita di ispirazione per pellicole di ambientazione greca, romana e pompeiana⁹. I canali di diffusione di tale raffinata *imagerie* greco-romana erano, com'è noto, assai differenziati e in grado di raggiungere, ancora lungo tempo dopo la creazione degli archetipi pittorici, attraverso mezzi diversi, quali l'editoria scolastica e l'illustrazione popolare – dai libri alle stampe, alle cartoline, all'oggettistica più svariata¹⁰ – fasce di pubblico di estrazione sociale e culturale assai eterogenee¹¹. Non mancano infine sparsi dettagli esotici di sapore orientalista¹²; aggiornate citazioni della moda 'alla greca', vitale all'inizio del XX secolo, sia nei costumi di scena¹³, sia nelle raffinate creazioni dei *couturiers*¹⁴; e suggestioni della pittura contemporanea¹⁵ (figg. 1a, 2).

⁷ Sulla funzione didattica dei film tratti da testi classici, cfr. BRUNETTA 1993², p. 152: "I filoni storici, le trascrizioni in quadri dei grandi poemi e delle tragedie classiche ... rientrano ... nel quadro di ristrutturazione della cultura popolare di fine ottocento-inizio novecento, per cui l'immaginario collettivo è unificato e il sapere prodotto dai libri diffusi a dispense".

⁸ Una circolazione indiretta delle opere di Alma-Tadema, riprodotte in incisioni dopo la vendita dell'originale, era incoraggiata dal pittore stesso: vd. VERHOOGT 1996, cit. in BLOM 2000, p. 284.

⁹ Appare assai probabile, per esempio, che in una delle ultime scene del *Gladiatore* (*The Gladiator*: Ridley Scott, 2000), il duello finale tra il protagonista, *Decimus Maximus Meridius*, e l'imperatore Commodo, confluisca nell'arena sparsa di petali di rose una triplice citazione dall'opera del pittore: *The Roses of Heliogabalus* (1888: collezione privata) e *Caracalla* (1902: collezione privata) per l'idea del tappeto di petali, e, per l'ambientazione nell'anfiteatro, *Caracalla and Geta* (1907: collezione privata). Li si veda tutti e tre in BARROW 2001, pp. 132-133, p. 176 e pp. 184-185. Un altro recente esempio di ripresa cinematografica della pittura di Alma-Tadema di soggetto greco, notoriamente meno frequentato dal pittore rispetto all'antico Egitto, alla Roma imperiale e alla vita quotidiana a Pompei, è rappresentato dalla corazza brunita portata sul petto nudo, dall'elmo corinzio dal lunghissimo cimiero e dagli alti schinieri, dipinti in *A Pyrrhic Dance* (1869: Londra, Guildhall Art Gallery; vd. BARROW 2001, p. 46), che in *Troy* rivestono Achille in un assalto che è divenuto un'icona moderna della guerra di Troia.

¹⁰ Di grande interesse è il caso di *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913). Le scene *clou* del film, la conclusione del duello gladiatorio tra *retiarius* vittorioso e *mirmillio* sconfitto davanti alla tribuna imperiale, e la morte dei martiri condannati *ad bestias* sono in sé citazioni assai puntuali di due dipinti di Jean-Léon Gérôme: *Pollice verso* (1874: Phoenix, Phoenix Art Museum) e *La dernière prière / Martyrs chrétiens au Colisée* (1863-1883: Baltimora, Walters Art Museum), resi molto famosi soprattutto da una circolazione 'indiretta' di incisioni e fotografie destinate ad illustrare testi di carattere archeologico, romanzi storici, libri scolastici e cartoline. L'enorme successo del film determinò a sua volta una, per così dire, 'iconografia di ritorno', che sfruttava però non più le riproduzioni degli originali pittorici, bensì le immagini della pellicola (sul caso si veda BLOM 2000), che arrivarono addirittura ad illustrare in gran copia l'edizione di lusso Treves (1913) del romanzo *Quo vadis?* di Henryk Sienkiewicz (apparso in lingua originale nel 1896 e tradotto in Italia a partire dal 1909), del quale il film era, naturalmente, la trasposizione (vd. DE BERTI 2000a, p. 59).

¹¹ Trasposizioni di testi letterari 'storici', come *La caduta di Troia* e *L'Odissea*, rientrano nello 'stile alto' della cinematografia dell'epoca, caratterizzato da accurate messe in scena e massiccio impiego di capitali (BRUNETTA 1993², p. 149), e rispondono "in prima istanza, alle esigenze di un pubblico alto-borghese e non popolare" (ivi, p. 153), all'epoca ancora scarsamente conquistato dal nuovo mezzo espressivo, ma, allo stesso tempo, si rivolgono anche un pubblico popolare con un intento pedagogico-didattico, ben evidente nella selezione, dal materiale letterario d'origine, dei momenti che trovavano rispondenza in una tradizione iconografica già esistente e diffusa. *La caduta di Troia* è un ottimo esempio di tale tecnica compendiarica, concentrandosi sui tre nuclei narrativi dell'amore tra Paride ed Elena, dello stratagemma del cavallo di legno e della distruzione finale di Troia.

¹² Sia nella *Caduta*, sia nell'*Odissea*, interni palaziali e domestici sono ampiamente disseminati di pelli di leopardo, di schiavi in vesti egiziane e di flabelli di piume.

¹³ Nei primi anni del Novecento (1903-1904) si colloca l'esperienza ateniese di Isadora Duncan, durante la quale la danzatrice adottò come costumi di scena adattamenti delle vesti femminili dell'antica Grecia: le sue danze in tali *mises* e a piedi nudi, ambientate nei luoghi più famosi dell'antica Atene – il Teatro di Dioniso, i Propilei ecc. – sono documentate



Fig. 1 - Fotogrammi da *La caduta di Troia* (a, b, c, f, g, h, i, m, n) e *L'Odissea* (d, e, l).

da una serie di fotografie scattate dal fratello Raymond Duncan. La Duncan venne presto imitata: e non è impossibile che una citazione delle sue coreografie entro cornici archeologiche si colga nella danzatrice che volteggia tra le colonne della reggia di Priamo nell'inquadratura 11 della *Caduta di Troia*. Per il *découpage* del film si fa qui riferimento a MAROTTO, POZZI 2005, pp. 127-130.

¹⁴ Particolare rilievo hanno gli abiti e gli accessori 'alla greca' creati da Mariano Fortuny y Madrazo: tra tutti sono da ricordare l'abito "Delphos", creato nel 1907 sotto la suggestione dell'*Auriga di Delfi* e il cui modello venne brevettato nel 1910 (DESCHODT 2000, p. 96), e il circa contemporaneo scialle "Knossos" (gli studi per i motivi che compaiono sullo "Knossos" indossato dalla moglie Henriette nel ritratto qui a fig. 8 sono datati al 1906: *Mariano Fortuny* 1999, pp. 123-125, e 253, nn. 1-4).

¹⁵ Lo stesso Pastrone, in gioventù si dedicò alla pittura, e il genere da lui prediletto era il paesaggio: pare infatti che imitasse "alla perfezione le tele di [Antonio] Fontanesi" (*Giovanni Pastrone* 1986, p. 19). Si suggerisce qui un'origine pittorica anche per il modello dell'immagine più straordinaria della *Caduta di Troia*: favoriti da Venere, Paride ed Elena

Appaiono insomma in opera, già in questi primi prodotti della cinematografia di soggetto antico, due componenti visive che, in proporzioni variabili e con differenti esiti qualitativi finali, sembrano poi ritrovarsi in tutta la successiva produzione di tale genere cinematografico. Da un lato è la citazione di elementi – architetture, oggetti, costumi – realmente antichi, anche se spesso ‘prelevati’ da epoche o addirittura civiltà diverse da quelle che fanno da sfondo alla specifica narrazione filmica. Dal-

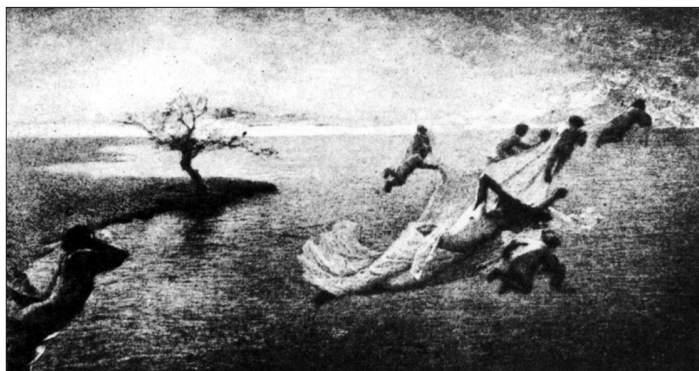


Fig. 2 - Filippo Carcano, *Fra cielo e terra*, 1898 (DAMIGELLA 1981, fig. 51).

l'altro si trova la voluta introduzione di elementi contemporanei, meno nettamente classificabili, individuabili, in generale, in suggestioni della cultura del tempo: dalla pittura alla grafica, agli allestimenti teatrali, alla moda¹⁶, tra le quali spicca soprattutto la scelta dei volti degli attori e lo stile del trucco e delle acconciature. Gli ‘elementi antichi’ fungono, appunto, da indicatori di antichità che, in quanto tali, devono

essere accettati dallo spettatore: la riconoscibilità in primo luogo, dunque, e non l'esattezza archeologica è presupposto per la loro selezione. Gli ‘elementi contemporanei’, naturalmente, hanno invece la funzione di suscitare l'identificazione dello spettatore con le vicende e le situazioni di personaggi che, per quanto lontani nel tempo, gli risultano comunque vicini perché condividono con lui l'atmosfera del tempo e perfino il suo stesso *Zeitgeist*. Non ha dunque senso, in tale prospettiva, soffermarsi sugli ‘errori’ dell'immagine dell'antico nel cinema, che all'analisi si rivelano per lo più voluti¹⁷; mentre assai più interessante, dal punto di vista storico, appare la ricerca delle fonti dell'immaginario cinematografico dell'antichità greco-romana, che apre intriganti orizzonti su quella che potremmo chiamare la ‘cultura antiquaria diffusa’ operante nel momento della produzione di un film di ambientazione antica¹⁸.

LE MURA DI TROIA

Nella *Caduta di Troia*, la scena¹⁹ della battaglia sotto le mura, nella quale gli Achei che ne tentano la scalata vengono respinti dai Troiani che scagliano grandi massi riparandosi dietro i merli (fig. 1b), è assai simile all'assedio di Troia del fregio interno occidentale della cella dello *heroon*

sono trasportati in volo verso Troia sdraiati all'interno di una gigantesca conchiglia sorretta da amorini alati che reggono facci nuziali (inquadratura 7: fig. 1a). Notevole è il confronto con *Fra cielo e terra* di Filippo Carcano, esposto proprio a Torino nel 1898: al crepuscolo, una figura umana avvolta in un drappo è trasportata in volo al di là del mare da sei figurette, che reggono i lembi del drappo stesso (fig. 2).

¹⁶ Non andrebbe dimenticata la musica – dapprima ‘accompagnamento musicale’ e poi ‘colonna sonora’ del film.

¹⁷ Tranne alcune vere e proprie ‘sviste’, che hanno a che fare più con gli inconvenienti di palcoscenico (cfr. per es. VICKERS 1992) che con l'inaccuratezza della ricostruzione dell'antico. Attesta la persistenza di un giudizio negativo nei confronti degli ‘elementi contemporanei’ un recente commento di Alberto Boschi su *La caduta di Troia* e *L'Odissea*: “Colpisce l'idea di ‘grecità’ che emerge dalla ricostruzione operata dai due muti italiani. ... Si direbbe che le scene e i costumi siano stati assemblati pescando alla rinfusa nei magazzini di un teatro dell'opera” (BOSCHI 2005, p. 19). Cfr., infatti, *infra*, la nota 45. Sui pretesi ‘errori’, si veda anche RODIGHIERO 2006.

¹⁸ Tale modello interpretativo sembra reggere bene alla prova dell'analisi, sotto il profilo di diverse discipline, di testi filmici sull'antico di epoche assai diverse: si rimanda, per un approccio assai articolato, a *Fellini-Satyricon* c.s.

¹⁹ Inquadratura 11.

di Trysa, così come esso appare riprodotto al tratto nel primo volume (1909) del *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains* di Salomon Reinach²⁰ (fig. 3). Il riferimento non è casuale: come si sa da un carteggio con Gabriele D'Annunzio, infatti, Giovanni Pastrone, regista della *Caduta*, ricorse ai *Répertoires* del Reinach anche per *Cabiria* (1914)²¹. Nella scena²² che riprende l'interno del tratto delle mura troiane nel quale si apre la porta che sarà smantellata per lasciare entrare il cavallo di legno (fig. 1c), invece, il modello utilizzato per la cortina in enormi blocchi e per la pseudo-volta ad angolo acuto della porta sono senza dubbio le notissime mura ciclopiche della rocca meridionale di Tirinto, già messa in luce da Schliemann tra 1884 e 1885. Ma è nel film *L'Odissea* che, all'interno delle mura di Troia, ha luogo un'importantissima innovazione nella rappresentazione della città. Quando ormai le fiamme divampano ovunque²³ (fig. 1d), la fuga dei superstiti viene inquadrata tra gli edifici, tra i quali, in lontananza, si apre un portico sorretto da colonne 'minoiche', rastremate verso il basso e dal capitello bulboso in una tonalità più scura del fusto²⁴: appare qui, per la prima volta, l'introduzione di tale 'indicatore di antichità' per dare a Troia una caratterizzazione 'orientale' rispetto alla Grecia, destinato ad avere enorme fortuna nell'*imagerie* filmica di Ilio, attraverso *Elena di Troia* (*Helen of Troy*: Robert Wise, 1956), fino al recente *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004)²⁵. Più legato alla tradizione archeologizzante delle scenografie teatrali di fine Ottocento è invece il primo *skyline* troiano, sempre nell'*Odissea*, ripreso dalla nave di Ulisse²⁶ (fig. 1e): la cinta merlata, le alte torri, gli edifici colonnati si ritrovano tutti, per citare un esempio volutamente distante dalla produzione dell'*Odissea*, nel bozzetto delle mura di Anzio realizzato da Lawrence Alma-Tadema negli anni Ottanta per una messa in scena del *Coriolano* di Shakespeare, nel cui programma di sala si sottolineava l'esattezza archeologica delle scene²⁷; e continuano a riapparire, fino alle mura di *Troy*.

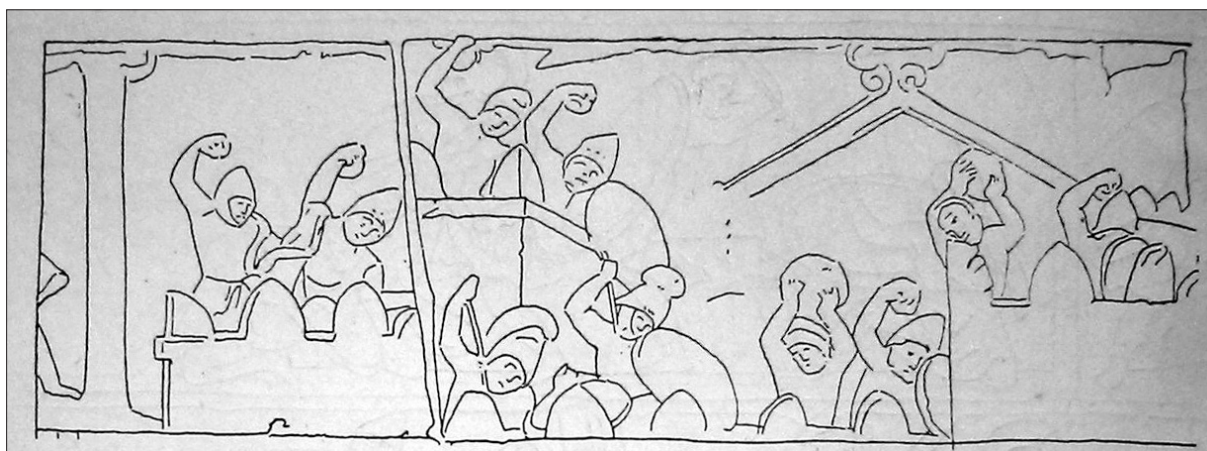


Fig. 3 - Vienna, Kunsthistorisches Museum. Fregio interno occidentale dello *heroon* di Trysa: assedio di Troia (REINACH 1909-1912, I, p. 450, n. 1).

²⁰ Il complesso è raffigurato in REINACH 1909-1912, I, pp. 443-464; cfr. in part. p. 450, n. 1.

²¹ Lettera di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio, 1 Agosto 1913 (pubblicata in *Giovanni Pastrone* 1986, pp. 74-75).

²² Inquadratura 12.

²³ Inquadratura 7. Per il *décapage* dell'*Odissea* si fa qui riferimento a POZZI 2004-2005, pp. 36-39.

²⁴ È naturalmente impossibile stabilire più precisamente i colori di fusto e capitello, dato che la pellicola, in bianco e nero, è in questa scena d'incendio virata in rosso.

²⁵ Per la diffusione dell'immagine delle mura di Troia attraverso il *medium* oggi più popolare, la pubblicità, si rimanda al contributo di I. Colpo in questo stesso volume.

²⁶ Inquadratura 8.

²⁷ BARROW 2001, p. 166. Alma-Tadema contribuì alla diffusione dell'immaginario dell'antico anche in ambito teatrale, occupandosi di scene e costumi per numerose produzioni nel corso degli Ottanta del XIX secolo (ivi, pp. 164-169).

ARCHITETTURE A CONFRONTO. IL PALAZZO DI MENELAO E LA REGGIA DI PRIAMO

Nella *Caduta di Troia*, che, va detto subito, è visivamente ambientato in un'indistinta 'età greca', l'architettura degli interni del palazzo di Menelao²⁸ è caratterizzata da un elemento immediatamente riconoscibile non solo come 'greco', ma, per lo spettatore più avvertito, come specificamente 'spartano': le colonne doriche (fig. 1f), che ritornano poi per questo interno in tutti i film successivi, ma in particolare usate come quinta maestosa in *Elena di Troia* (fig. 4). Se la scalea dai fianchi ornati da bassorilievi con cornici decorate da fioroni metallici deve molto all'iconografia teatrale delle capitali delle antiche civiltà, come, tra le molte, una *Persepoli* di Antonio Basoli, scenografo che influenzò moltissimo la scenotecnica del secondo Ottocento²⁹ (fig. 5), non manca un dettaglio archeologico: perfettamente riprodotti, si notano da un lato il cosiddetto 'rilievo di Leucotea' a Villa Albani, e, come suo *pendant* dall'altro lato della scalinata, un noto rilievo laconico da Crysapha, con due personaggi in trono dei quali l'uomo in primo piano regge per un'ansa un grande *kantharos*³⁰. La funzione di 'indicatori di antichità' risulta quindi pienamente attivata, nonostante l'originaria funzione funeraria dei due rilievi, la loro diversa provenienza e anche la disparità cronologica tra loro di circa mezzo secolo.

La raffigurazione teatrale delle regge orientali, come, a puro titolo di esempio, un fondale di Alessandro Sanquirico per un allestimento scaligero del *Ciro in Babilonia* rossiniano³¹ (fig. 6), costituisce un efficace prontuario per l'interno del palazzo di Priamo della *Caduta*³². Vengono qui riutilizzate le colonne doriche, ma opportunamente spogliate del loro carattere 'greco' mediante l'innalzamento su un alto plinto decorato da una pelta – che in tutta la pellicola è il *sema* troiano –, la privazione dell'echino e la dotazione di un capitello cruciforme ornato da ghirlande a rilievo, che sorregge l'incrocio di potenti travature (fig. 1g).

GRECO E NON-GRECO: DUE DIVERSE MISES

La stessa preoccupazione di differenziare senza possibilità di dubbio l'Occidente greco dall'Oriente troiano, così evidente nelle architetture, si ritrova anche nei costumi. Il caso più signifi-



Fig. 4 - Fotogramma da *Helen of Troy* (1956): il palazzo di Menelao.

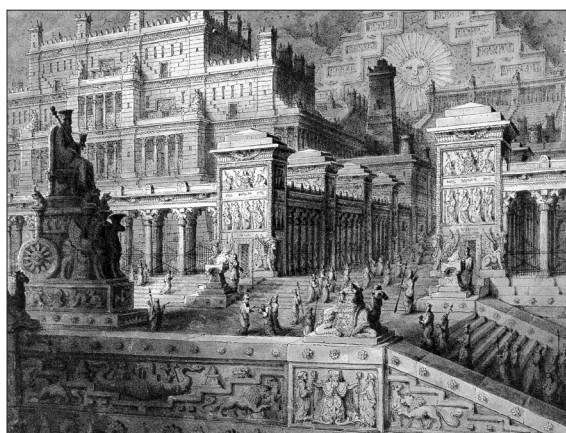


Fig. 5 - Milano, Museo Teatrale alla Scala. Antonio Basoli. Studio per un fondale teatrale raffigurante Persepoli, 1847 (*La Scala e l'Oriente* 2004, p. 102, fig. 67).

²⁸ Inquadrate 4 e 10.

²⁹ Vd. *La Scala e l'Oriente* 2004, p. 208, n. 67.

³⁰ Quest'ultimo è riprodotto in controparte, orientando le figure verso il centro della scalinata. Per rimanere nell'ambito di una documentazione *d'antan*, li si veda entrambi riprodotti in REINACH 1909-1912, II, p. 376, n. 1 (rilievo da Crysapha: Berlino, Antikensammlung. 540/530 a.C. ca.) e III, p. 153, n. 1 (rilievo 'di Leucotea': Roma, Villa Albani. 480/470 a.C. ca.).

³¹ Vd. *La Scala e l'Oriente* 2004, p. 207, n. 52.

³² Inquadrate 11, 13 e 26.

cativo è il mutamento del guardaroba di Elena. Nella *Caduta*, quando incontra Paride nel giardino della reggia di Sparta³³ (fig. 1*b*) – giardino che sembra in gran debito, e per architettura e per situazione, verso *A Difference of Opinion* (fig. 7) di Alma-Tadema³⁴ – Elena indossa un peplo dal lungo *apoptygma* e porta i capelli raccolti, trattenuti da una doppia benda, intramontabile *coiffure* ‘alla greca’. Ormai principessa troiana (fig. 1*i*), Elena abbandona però il peplo per una sorta di *cásula* in pesante tessuto a *ramages*, vera uniforme di tutte le regine d’Oriente, da Semiramide a Teodora³⁵ (fig. 8). Quasi all’altro capo dell’arco cronologico dei film su Troia, nella miniserie TV statunitense *Helen of Troy* (2003), Elena ripete analoga trasformazione, soprattutto nelle *coiffures*: doppia benda a Sparta, a Troia uno dei diademi del ‘Tesoro di Priamo’³⁶.

Ma anche a Itaca la moda femminile è assai significativa. Nella scena dell’*Odisea* dedicata allo stratagemma della tela³⁷, Penelope, che appare in piedi accanto a un telaio correttamente verticale, indossa un’aderente veste senza maniche, vagamente ispirata a un chitone, sulla quale, ed è l’elemento che ci interessa, porta non un semplice *himation*, bensì un raffinato scialle di stoffa trasparente, molto alto e lunghissimo, tanto da poter essere avvolto più volte attorno al corpo, velando il capo e coprendo le braccia nude, con un bordo decorato da un motivo ‘alla greca’ di sottili volute e palmette (fig. 1*l*).



Fig. 6 - Milano, Museo Teatrale alla Scala. Alessandro Sanquirico. Bozzetto per il *Ciro in Babilonia* di G. Rossini, 1818 (*La Scala e l'Oriente* 2004, p. 95, fig. 52).

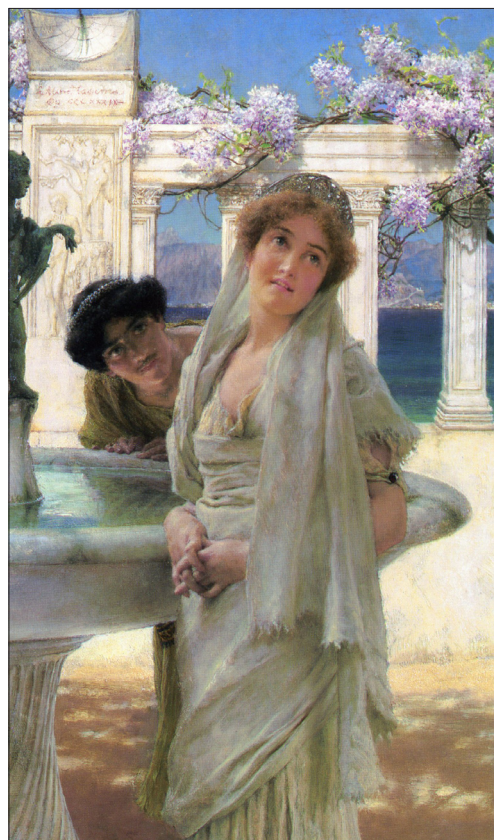


Fig. 7 - Collezione privata. Lawrence Alma-Tadema, *A Difference of Opinion*, 1896 (BARROW 2001, p. 161).

³³ Inquadratura 5. Elena appare così abbigliata anche nelle inquadrature 2 e 4.

³⁴ 1896: collezione privata (BARROW 2001, p. 161). L’ambientazione del giardino della reggia di Sparta, qui e nell’inquadratura 2, risulta inoltre particolarmente significativa, dal punto di vista tecnico, per le possibilità spaziali suggerite dalla profondità di campo (vd. ALOVISIO 2005, p. 134).

³⁵ Si veda, per es., il costume di Sarah Bernhardt come Teodora in una foto di scena del 1885 da *Théodora* di Victorien Sardou (BERNABÒ 2003, fig. 8).

³⁶ La citazione del monile è letterale: vd. *Tesoro di Troia* 1996, pp. 42-45, n. 11. Per la diretta ispirazione dei costumi a manufatti antichi si veda anche il contributo di M. Salvadori in questo stesso volume.

³⁷ Inquadratura 6.



Fig. 8 - La cantante lirica Marie Delna in veste di Semiramide (?), ante 1902 (*La tempesta del mio cor* 2001, p. 52).



Fig. 9 - Venezia, Museo Fortuny. Mariano Fortuny y Madrazo, *Ritratto di Henriette Fortuny*, 1935 (*Mariano Fortuny* 1999, p. 95).

Il richiamo a una delle esclusive creazioni di moda più fortunate di quell'eclettico personaggio che fu Mariano Fortuny y Madrazo, lo scialle "Knossos", è immediato (fig. 9). L'ispirazione potrebbe essere stata tratta da una rivista di moda o mondanità, ma la citazione acquista una luce particolare se si considera che i membri del consiglio d'amministrazione della casa produttrice dell'*Odissea*, la Milano-Films, erano tutti persone che "per la loro posizione sociale, per le loro cospicue aderenze, e per i larghi mezzi, sono tra le prime della città"³⁸, appartenenti dunque a quell'*élite* che poteva permettersi di acquistare per le consorti degli autentici Fortuny. Ben diversa, invece, era la posizione nel mondo di Giovanni Pastrone: astigiano, figlio di un imprenditore "del commercio dei prosciutti"³⁹, si diplomò in ragioneria a quindici anni e mezzo ed entrò quindi nell'azienda del padre, coltivando contemporaneamente la passione per il violino, e dedicandosi in seguito, "mosso dall'intento di formarsi una cultura specifica"⁴⁰, a vari studi da autodidatta, dall'aeronautica⁴¹ alle lingue "imparat[e] da solo nei ritagli di tempo"⁴², fino a giungere, nella preparazione di *Cabiria*, alla visita "a più riprese [del]la mostra cartaginese allestita al Louvre di Parigi" e a un "fruttifero viaggio di istruzione a Saint Louis de Carthagène"⁴³.

³⁸ CAVALLARO 1911, p. 10. Presidente della Milano-Films era il conte Pier Gaetano Venino, vice-presidente il barone Paolo Airoidi di Robbiate, e altri membri erano il principe Urbano Del Drago, il marchese Ramiro Rosales d'Ordugno, il conte Mario Miniscalchi Erizzo, il conte Carlo Porro e il conte Giovanni Visconti di Mondragone (DE BERTI 2000b, p. 286, nota 6; al lavoro si rimanda per un inquadramento critico della Milano-Films nella cinematografia degli anni Dieci).

³⁹ *Il tempo di Piero Fosco*, in «Film», 4 febbraio 1935, p. 10, § II. Un'anonima biografia di Giovanni Pastrone apparve, in trentanove paragrafi divisi in sei puntate, ognuna con un titolo proprio, sulla rivista «Film» nei mesi di febbraio e marzo del 1935. Ad essa ci si riferisce negli studi come *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone* (in origine titolo della sola seconda puntata), ripubblicata integralmente in *Giovanni Pastrone* 1986, pp. 27-70. Il passo citato è, ivi, a p. 30.

⁴⁰ *Il tempo di Piero Fosco*, in «Film», 4 febbraio 1935, p. 10, § IV (= *Vita laboriosa e geniale* 1986, p. 31).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, in «Film», 11 febbraio 1935, pp. 5-6, § XIII (= *Vita laboriosa e geniale* 1986, p. 38).

⁴³ 1913, *Cabiria finalmente*, in «Film», 7 marzo 1935, p. 4, § XXX (= *Vita laboriosa e geniale* 1986, p. 61). La visita fu comunque seguita dall'approfondimento sui cataloghi del Museo (BABELON, SALADIN, CAGNAT 1899, DELATTRE 1899, BERGER 1900), che fanno parte dei materiali di Giovanni Pastrone conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Ringrazio Silvio Alovisio per la preziosa segnalazione.

Nel costume di Paride (*fig. 1i*) fondamentale è il berretto frigio, identificato dal cinema come accessorio dei sovrani orientali già nel film *Roi Midas* della Gaumont (1908)⁴⁴, ma largamente ispirato, nell'abbinamento con aderenti anassiridi, alti calzari stringati e sinuoso fodero gemmato (presente, questo, solo in alcune inquadrature), alla pittura di soggetto orientalista, ben esemplificata dal notissimo *La Mort de Sardanapale* di Eugène Delacroix⁴⁵. Il berretto frigio compare come distintivo, dalla *Caduta* in poi (per es.: *Elena di Troia*, 1956), anche dei soldati troiani, la cui tenuta sembra derivare, nella *Caduta*⁴⁶ (*fig. 1m*), direttamente dal costume delle Amazzoni⁴⁷. Solo così, infatti, si spiega, oltre la *machaira* e la *pelta* (persistente ancora nel film del 1956), l'insolita fascia di stoffa, di nessuna funzione evidente, che i guerrieri troiani indossano a bandoliera posata sulla spalla sinistra, evidente trasformazione del lembo del chitone non chiuso sulla spalla destra per lasciare libero il seno corrispondente delle ardite guerriere.

Gli Achei, invece, indossano un *thorax poikilos* dagli spallacci a L, dal quale fuoriescono brevi maniche e un corto gonnellino (*fig. 1n*), che è quello dell'età arcaica noto, anche all'epoca, da varie stele funerarie⁴⁸. La grande varietà dei cimieri dei diversi contingenti greci della *Caduta*, infine, trova notevole riscontro nelle ricostruzioni (*fig. 10*) proposte da un diffuso manuale di sostegno alla lettura dei classici ad uso dei licei, pubblicato in Italia nel 1896: *Minerva. Guida allo studio dei classici con 88 figure e vari indici alfabetici*⁴⁹, nel quale è presente un'appendice appositamente dedicata alla ricostruzione del mondo omerico. Non stupirà, credo, ricordare che uno degli autori del volumetto, tradotto in italiano dal filologo Giovanni Decia, fu proprio Salomon Reinach.

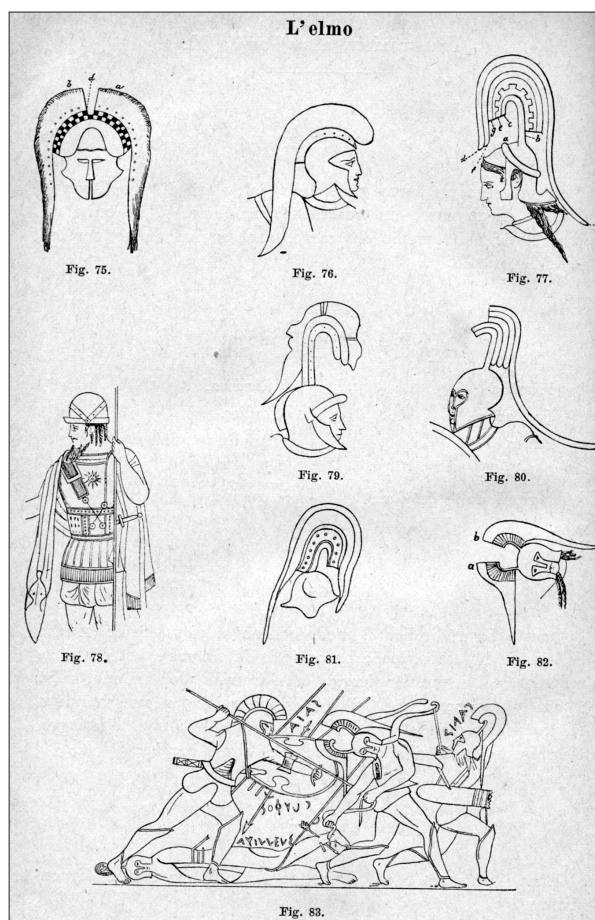


Fig. 10 - Tavola raffigurante i tipi di elmo descritti da Omero (GOW, REINACH 1896).

nelle ricostruzioni (*fig. 10*) proposte da un diffuso manuale di sostegno alla lettura dei classici ad uso dei licei, pubblicato in Italia nel 1896: *Minerva. Guida allo studio dei classici con 88 figure e vari indici alfabetici*⁴⁹, nel quale è presente un'appendice appositamente dedicata alla ricostruzione del mondo omerico. Non stupirà, credo, ricordare che uno degli autori del volumetto, tradotto in italiano dal filologo Giovanni Decia, fu proprio Salomon Reinach.

ELISABETTA GAGETTI

⁴⁴ Se ne vedano due fotogrammi, nei quali il copricapo è molto evidente nella brillante tonalità gialla (la pellicola presenta una coloritura meccanica su supporto virato) in CHERCHI USAI 1991, fig. 12.

⁴⁵ 1823: Parigi, Musée du Louvre. Non è forse casuale che la Milano-Films abbia prodotto nel 1910 un *Sardanapalo, re dell'Assiria*, per la regia di Ubaldo Maria del Colle, con la partecipazione del corpo di ballo del Teatro alla Scala (DE BERTI 2000b, 278). Alla Scala la Milano-Films fece ricorso anche per l'*Odissea*: dai laboratori del teatro provengono infatti le scene e i costumi.

⁴⁶ Inquadratura 22.

⁴⁷ Si veda, per es., REINACH 1909-1912, II, p. 458, n. 2.

⁴⁸ Cfr., per es., la nota stele di *Aristion* in REINACH 1909-1912, II, p. 373, n. 2 (Atene, Museo Nazionale. Fine del VI secolo a.C.).

⁴⁹ GOW, REINACH 1896.

BIBLIOGRAFIA

- ALOVISIO S. 2005, *Prove di kolossal: l'invenzione dello spazio in "La caduta di Troia"*, in *La messa in scena della guerra 2005*, pp. 131-154.
- BABELON E., SALADIN H., CAGNAT R. 1899, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage, collection des Pères blancs formée par le R. P. Delattre... 2^e série. Époque romaine. Archéologie figurée, Architecture, Épigraphie*, Paris (Description de l'Afrique du Nord. Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, 8, 2).
- BARROW R. J. 2001, *Lawrence Alma-Tadema*, London-New York.
- BERGER PH. 1900, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage, collection des Pères blancs formée par le R. P. Delattre... 1^{re} série. Antiquités puniques*, Paris (Description de l'Afrique du Nord. Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, 8, 1).
- BERNABÒ M. 2003, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli (Nuovo Medioevo, 65).
- BERNARDINI A., MARTINELLI V. 1995, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911. Prima parte*, Roma (Biblioteca di «Bianco e Nero»).
- BERNARDINI A., MARTINELLI V. 1996, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911. Seconda parte*, Roma (Biblioteca di «Bianco e Nero»).
- BLOM I. 2000, *Quo vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between*, in *La decima musa*, Atti del VII convegno internazionale di studi sul cinema (Udine-Gemona del Friuli, 2000), a cura di L. Quaresima e L. Vichi, Udine, pp. 281-296.
- BOSCHI A. 2005, *Con il peplo o con la clava. Modelli di rappresentazione dell'antica Grecia nella storia del cinema*, in *I Greci al cinema. Dal peplum 'd'autore' alla grafica computerizzata*, Atti del convegno (Ravenna, 2004), Bologna (Nemo, 6), pp. 15-26.
- BRUNETTA G. P. 1993², *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, I, Roma (I Testi, 54).
- CAVALLARO A. A. 1911, *Visitando i nuovi stabilimenti della "Milano Film"*, in «La Vita Cinematografica», 1911, 4, pp. 10-12.
- CHERCHI USAI P. 1991, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Torino.
- DAMIGELLA A. M. 1981, *La pittura simbolista in Italia: 1885-1900*, Torino (PBE, 412).
- DE BERTI R. 2000a, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano.
- DE BERTI R. 2000b, *Milano Films: The exemplary History of a film company of the 1910s*, in «Film history», 12, pp. 276-287.
- DELATTRE P. 1899, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage, collection des Pères blancs formée par le R. P. Delattre... 3^e série. Archéologie chrétienne*, Paris (Description de l'Afrique du Nord. Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, 8, 3).
- DESCHODT A.-M. 2000, *Mariano Fortuny. Un magicien de Venise*, Paris.
- Fellini-Satyricon* c.s. = *Fellini-Satyricon: l'immaginario dell'antico*, Atti della giornata di Studi (Università degli Studi di Milano, 2007), Milano, c.s.
- Giovanni Pastrone* 1986 = *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, a cura di P. Cherchi Usai, Torino, 1986.
- GOW J., REINACH S. 1896, *Minerva. Guida allo studio dei classici con 88 figure e vari indici alfabetici*, a cura del Prof. Giovanni Decia (Collezione ad uso delle scuole classiche), Firenze.
- La messa in scena della guerra 2005* = *La messa in scena della guerra. La caduta di Troia. Come Back, Africa. Chaplin A Woman of Paris*, Bologna («Cinegrafie», 18), 2005.

- La Scala e l'Oriente* 2004 = *La Scala e l'oriente: 1778-2004*, Catalogo della mostra (Milano, 2004), a cura di V. Crespi Morbio, Milano, 2004.
- La tempesta del mio cor* 2001 = *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Catalogo della mostra (Parma, 2001), a cura di G. Godi e C. Sisi, Milano, 2001.
- Mariano Fortuny* 1999 = *Mariano Fortuny*, Catalogo della mostra (Venezia, 1999-2000), a cura di M. Barberis, C. Franzini, S. Fuso, M. Tosa, Venezia, 1999.
- MAROTTO A., POZZI D. 2005, "La caduta di Troia" e la sua rinascita. La documentazione del restauro dell'edizione italiana del 1911, in *La messa in scena della guerra* 2005, pp. 103-130.
- PAVONE L. 2004-2005, *L'Odissea (Milano-Films, 1911). Analisi del restauro*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, relatore M. Canosa.
- REINACH S. 1909-1912, *Répertoire de Reliefs Grecques et Romains*, I, *Les ensembles*; II, *Afrique Iles Britanniques*; III, *Italie Suisse*, Paris.
- RODIGHERO A. 2006, *Immagini in movimento: alcune riappropriazioni cinematografiche*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno (Venezia, 26-28 gennaio 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 373-381.
- SOLOMON J. 1978, *The Ancient World in the Cinema*, Cranbury-London.
- Tesoro di Troia* 1996 = *Il Tesoro di Troia. Gli scavi di Heinrich Schliemann*, Catalogo della mostra (Mosca, 1996-1997), edizione italiana, Milano, 1996.
- VERHOOGT R. 1996, 'En nu nog een paar woorden business'. *Reproducties naar het werk van Alma Tadema*, in «Jong Holland», 4, pp. 22-33.
- VICKERS H. 1992, *Disastri all'Opera. I più clamorosi incidenti di palcoscenico*, Napoli.
- Vita laboriosa e geniale* 1986 = *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, in *Giovanni Pastrone* 1986, pp. 22-70.

