

# ANTICO E NON ANTICO

SCRITTI MULTIDISCIPLINARI OFFERTI A GIUSEPPE PUCCI

A CURA DI VALENTINO NIZZO, ANTONIO PIZZO



# ANTICO E NON ANTICO

Scritti multidisciplinari offerti  
a Giuseppe Pucci

a cura di  
Valentino Nizzo, Antonio Pizzo

con la collaborazione di  
Elena Chirico

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Filosofie* n. 603  
Isbn: 9788857554242

© 2018 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone +39 02 24861657 / 24416383

# INDICE

## PRESENTAZIONE

### LA LUCE ATTRAVERSO IL PRISMA

*di Valentino Nizzo, Antonio Pizzo* 11

### CONVERSANDO CON E SU PINO PUCCI

*di Antonio Pizzo (Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma - CSIC)* 13

### MEDEA IN DIDASCALIA (“LABEL”):

#### APPUNTI SU MEDEA IN ETRURIA ED A ROMA

*di Carmine Ampolo (Accademia dei Lincei)* 23

### VESTIRE I CLASSICI IERI E OGGI. APPUNTI DAL FRONTE

*di Roberto Andreotti (Alias, Il Manifesto)* 37

### AUTOCTONIA, BARBARIE E IL DISAGIO DEI ROMANI NEI CONFRONTI DEI GRECI

*di Maurizio Bettini (Università di Siena)* 43

### “QUEL GRANDE...DISPETTOSO E TORTO ”.

#### UN NUOVO SCARABEO ETRUSCO CON KAPANEUS

*di Stefano Bruni (Università di Ferrara)* 55

### LA DEMOCRAZIA COME UN'OPERA D'ARTE

*di Paulo Butti de Lima (Università di Bari)* 63

### PAROLE E IMMAGINI TRA ANTICHI E MODERNI

*di Giuseppe Cambiano (Accademia dei Lincei)* 73

THE EMPEROR COUNSELS SIMPLICITY: MARCO AURELIO E IL DR HANNIBAL LECTER <i>di Domitilla Campanile (Università di Pisa)</i>	79
LA SCOPERTA DELLE METOPE DI SELINUNTE E L'ORIGINE DEL DIBATTITO SULLA SCULTURA ARCAICA IN SICILIA <i>di Francesco Paolo Campione (Università di Messina)</i>	85
“CANINI SALUSTIO” <i>di Luciano Canfora (Università di Bari)</i>	95
LUCIANO BIANCIARDI, GLI ETRUSCHI, IL MEDIOEVO E GROSSETO: UNA QUESTIONE DI IDENTITÀ? <i>di Mariagrazia Celuzza (Museo Archeologico e d'Arte della Maremma)</i>	105
LA LUNA, LE STELLE, UNO SCUDO. UNA POSSIBILE SUGGERIZIONE ICONOGRAFICA PER L'INVENZIONE ESCHILEA DELLA SCENA DEGLI SCUDI NEI <i>SETTE CONTRO TEBE</i> <i>di Monica Centanni (Università Iuav di Venezia)</i>	115
IL BRIGANTAGGIO IN MAREMMA IN ETÀ TARDO-ANTICA <i>di Elena Chirico (Università di Siena)</i>	125
ABY WARBURG. RIFLESSIONE SUI <i>VORTRÄGE</i> , 1927-1929 <i>di Claudia Cieri Via (Università di Roma – La Sapienza)</i>	137
BERTOLT BRECHT, CESARE E I PIRATI <i>di Filippo Coarelli (Accademia dei Lincei)</i>	149
TRA ANTICO E MODERNO, IL CINEMA SECONDO GIUSEPPE PUCCI <i>di Elena D'Amelio (Università di San Marino)</i>	157
I PROFESSORI DI LUIGI PIRANDELLO <i>di Paolo D'Angelo (Università Roma Tre)</i>	161
“AL POSTO DI NAVI ABBIAMO INCOMINCIATO A COSTRUIRE MURA”: <i>TURMS L'ETRUSCO</i> DI MIKA WALTARI” <i>di Giuseppe M. Della Fina (Museo Etrusco di Murlo)</i>	175

LA DIMENSIONE AUTOGRAFICA IN FILOSOFIA. PRIMA E DOPO L'OPERA <i>di Fabrizio Desideri (Università di Firenze)</i>	185
IL PROBLEMA DELLA REDENZIONE NEL <i>PARSIFAL</i> DI WAGNER <i>di Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma – La Sapienza)</i>	195
JULIEN LE GRAND, DIT “L' APOSTAT”: UNE <i>DAMNATIO MEMORIAE?</i> <i>di Michel Éloy (Directeur de Péplum - Images de l'antiquité)</i>	201
IL CLASSICO E LO SGUARDO TECNOLOGICO. <i>APOLLO E DAFNE RELOADED</i> <i>IN THE 4TH DIMENSION</i> DI MOJMIR JEZEK <i>di Dario Evola (Accademia di Belle Arti, Roma)</i>	221
UNA METAMORFOSI DI EVA A PALAZZO BARBERINI <i>di Lucia Faedo (Università di Pisa)</i>	231
CLASSICO, REALISTA E IMMATERIALE <i>di Filippo Fimiani (Università di Salerno)</i>	241
RAPPRESENTAZIONE E COSCIENZA SIMBOLICA <i>di Elio Franzini (Università di Milano)</i>	247
IN ITALIA SEICENTO E QUARANTA, IN ALMAGNA DUECENTO E TRENTUNA ... <i>di Ada Gabucci (studiosa indipendente)</i>	255
IL SARCOFAGO CON <i>NEKYIA</i> DEL MUSEO DI PALERMO. UN REBUS ARCHEOLOGICO SENZA SOLUZIONE? <i>di Carlo Gasparri (Accademia dei Lincei)</i>	263
MODELLI FIGURATIVI E TEORIE ARTISTICHE. LE IMMAGINI INTERTESTUALI <i>di Andrea Gatti (Università di Ferrara)</i>	273
IONESCO E TOPOLINO OVVERO DELL'ETEROGENESI DEL MITO <i>di Francesca Graziani (Pontificia Università Lateranense)</i>	283
LE DIVERSE, POSSIBILI SCOPERTE DI POMPEI <i>di Pietro Giovanni Guzzo (Accademia dei Lincei)</i>	291

THE CITY OF ŠAMIRAM AND THE DISCOVERY OF URARTU <i>di Maurizio Harari (Università di Pavia)</i>	303
LA BARBA DIPINTA DELLA STATUA DI GIOVANE (INV. 13578) DALL'ODEION DI KOS <i>di Eugenio La Rocca (Università La Sapienza – Roma)</i>	315
LE VISIONI ESTREME DI CHRISTOPH RANSMAYR <i>di Micaela Latini (Università dell'Insubria)</i>	331
EGERIA CON LA CHIAVE. UN MITO ROMANO ALLA CORTE DEI MEDICI <i>di Mario Lentano (Università di Siena)</i>	339
IL PITTORE NICIA E LO STILE GRANDE. UNA CHIOSA A DEMETR. <i>DE ELOC.</i> 75-76 <i>di Giovanni Lombardo (Università di Messina)</i>	347
LE TRE GRAZIE: DALLA VENDETTA AL DONO <i>di Daniele Manacorda (Università Roma Tre)</i>	353
FERE, FEMMINOTE, SIRENE. IL MITO IN <i>HORCYNUS ORCA</i> DI STEFANO D'ARRIGO <i>di Loredana Mancini (Centro Antropologia e Mondo Antico, Siena)</i>	371
UN ACROTERIO EQUESTRE DA SELINUNTE? <i>di Clemente Marconi (Institute of Fine Arts, New York University / Università di Milano)</i>	377
NUOVI MOTIVI FIGURATI PER I REPERTORI DI <i>M. PERRENIUS TIGRANUS</i> E <i>PUBLIUS CORNELIUS</i> <i>di Cynthia Mascione (Università di Siena)</i>	385
UN ESPERIMENTO DI ARCHEOLOGIA PUBBLICA: IL GIRO DELLE MURA AURELIANE IN TAXI <i>di Maura Medri (Università Roma Tre)</i>	395

UN MANTELLO PER DUE. LA FANCIULLA SULLA STELE FUNERARIA ATTICA DI CAROLINA DI BRUNSWICK <i>di Maria Elisa Micheli (Università di Urbino Carlo Bo)</i>	407
IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO E FIGURATIVITÀ DEL CINEMA <i>di Pietro Montani (Università di Roma – La Sapienza/ Vilnius University)</i>	417
FLATTERY AND DRAMA IN NAPLES AND POMPEII <i>di Eric M. Moormann (University Nijmegen)</i>	425
LA PROSPETTIVA “EMICA” TRA ANTROPOLOGIA E ARCHEOLOGIA: UN APPROCCIO POSSIBILE? <i>di Valentino Nizzo (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia)</i>	437
DA PIETRO GIORDANI ALL’ARCHEOLOGO FILIPPO SCHIASSI: LETTERE INEDITE <i>di Maria Luigia Pagliani (Bollettino Storico Piacentino)</i>	449
I TEMPI DIVERSI DI DUE CITTÀ GEMELLE: OSTIA E PORTO NELLA TARDA ANTICHITÀ <i>di Carlo Pavolini (Università della Tuscia)</i>	457
ALLATTARE IN COPPIA. ALCUNE STATUETTE VOTIVE DAL LAZIO ANTICO E DALL’ETRURIA MERIDIONALE <i>di Giulia Pedrucci (Universität Erfurt)</i>	467
CAPITELLI NEGLI <i>HORTI LUCULLIANI</i> AL PINCIO <i>di Patrizio Pensabene (Università La Sapienza - Roma)</i>	477
IL CAMMINO DELL’EROE: PERCORSI INIZIATICI DI CELLULOIDE <i>di Fabrizio Pesando (Università “L’Orientale”, Napoli)</i>	489
NARCISISMO DELLE IMMAGINI <i>di Andrea Pinotti (Università di Milano)</i>	497
LA SINDROME DELL’ANTICHITÀ. GEORGE GISSING E NORMAN DOUGLAS IN CALABRIA <i>di A. Battista Sangineto (Università della Calabria)</i>	505



L'ARTISTA SI TAGLIA LA TESTA <i>di Salvatore Settis (Accademia dei Lincei)</i>	523
“MODERN CLASSICISMS” AND <i>THE CLASSICAL NOW</i> : DIALOGUES BETWEEN PAST AND PRESENT <i>di Michael Squire (King's College, London)</i>	541
UN'AFFERMAZIONE DELL'ETERNITÀ ATTRAVERSO LE ROVINE DEL TEMPO. W.G. SEBALD E THOMAS BROWNE, LO SGUARDO SATURNINO SULLA STORIA <i>di Salvatore Tedesco (Università di Palermo)</i>	555
“VERRÀ LA MORTE E AVRÀ I TUOI OCCHI...” UN'INSOLITA <i>PROTHESIS</i> IN UNA TOMBA LUCANA DI PAESTUM <i>di Mario Torelli (Accademia dei Lincei)</i>	563
DALLA “DOMANDA TOTALE ” ALLA “DOMANDA PIÙ PROFONDA”: IL MITO DI EDIPO NELLA LETTURA DI MAURICE BLANCHOT <i>di Antonio Valentini (Università di Roma – La Sapienza)</i>	575
GIUSEPPE PUCCI, IL PASSATO PROSSIMO, HOMMAGES 2018 <i>di Jean Pierre Vallat (Université de Paris VII)</i>	583
UNA COMUNITÀ ARTIGIANALE NELLA TOSCANA RURALE: IL SITO DI MARZUOLO <i>di Rhodora G. Vennarucci (University of Arkansas), Astrid Van Oyen (Cornell University), Gijs Tol (University of Melbourne)</i>	589
IL BUON USO DI POMPEI NEL CINEMA MUTO ITALIANO <i>di Maria Wyke (University College London)</i>	599

FABRIZIO PESANDO

## IL CAMMINO DELL'EROE: PERCORSI INIZIATICI DI CELLULOIDE

Nel 1992 Christopher Vogel pubblicò un piccolo saggio dal titolo *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*, tradotto in italiano nel 2007 con il titolo *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*. Con la visuale dello sceneggiatore hollywoodiano, l'Autore riconosceva nella struttura filmica un racconto in cui il percorso del protagonista procedeva attraverso una serie di momenti iniziatici; tale struttura, identificabile in tutte le sceneggiature, prevede un distacco iniziale, l'incontro e il riconoscimento di personaggi positivi (gli alleati) o infidi (i rivali e i traditori), una serie di prove sempre più difficili da superare e il ritorno dopo una sofferta vittoria. Come risulta evidente, ci troviamo nel solco della struttura tipica della tradizione favolistica, così come analizzata agli inizi del Novecento da V. J. Propp, che vi riconosceva una forma narrativa semplificata dei grandi miti, a loro volta originati da un substrato folclorico elaborato al momento della nascita delle Teogonie antiche.

Il riconoscimento della centralità delle narrazioni iniziatiche nella formazione del "racconto di celluloido" – che riemerge in tutti i filoni filmici (da quelli, più scontati, del *western*, del *war movie*, della *detective story*, del *road movie*, fino ai più recenti *thriller* e *action movie*, lambendo perfino il racconto rosa dove si manifesta il mondo delle favole femminili, primo fra tutti quello di Cenerentola/Cenerentola) – non era un'osservazione nuova. Invertendo i termini di priorità, in un'intervista Sergio Leone aveva già sostenuto qualche tempo prima della pubblicazione del saggio che: "I personaggi di Omero non sono altro che gli archetipi degli eroi del West. Ettore, Achille, Agamennone non sono altro che gli sceriffi, i pistoleri e i fuorilegge dell'antichità". Intuizione che il cineasta avrebbe ripreso visivamente nei tanti, lunghissimi, primi piani e *long takes* che precedevano i celebri duelli finali, quasi immagini delle metafore cantate dagli aedi prima di narrare l'esito degli scontri eroici consumati nella pianura di Troia.

La formazione classica di tanti sceneggiatori hollywoodiani del periodo d'oro del cinema, compreso fra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento e matrice dei filoni poc'anzi ricordati, è cosa altrettanto nota; basti solo ricordare, in proposito, la raffinata allusione all'*otium* latino riassunta dalla presenza del busto di *Dionysos-Platon* nella biblioteca della serena Tenuta delle Dodici Querce in *Via col Vento* (1936), con cui si volle istituire un rapporto diretto fra le grandi schiavistiche ville in stile palladiano del Sud degli Stati Uniti e le "Tranquille Dimore degli Dei" presenti lungo le coste del Lazio e della Campania nel I secolo a.C.

Ma non è sull'esplicito e sul più o meno consapevole rimando all'antico offerto a un profondo conoscitore della storia del cinema, quale è Pino; con qualche esempio tratto dal filone *western*, che più di ogni altro rivela tempi e modi narrativi "epici", si vuole piuttosto verificare se la struttura "iniziatica" del percorso del protagonista nella narrazione filmica sia una semplice convenzione, che si appoggia a consolidate tradizioni quasi archetipiche, o se ci sia qualcosa in più, ossia una più circostanziata e puntuale conoscenza della cultura antica e delle sue strutture comunicative. E questi riferimenti, ancorché forse talvolta inconsapevoli, in un periodo in cui quel mondo "altro da noi" è sottoposto a un sistematico, quanto superficiale, saccheggio culturale, non sono cosa da poco: ci suggeriscono l'esistenza di altri modi, formalmente più eleganti e sostanzialmente più profondi, per reinventarci l'Antico.

1. Il mito di fondazione della Frontiera americana ha una sua precisa collocazione geografica e storica: la piccola missione francescana di Alamo, dove si asserragliarono nel 1836 alcune centinaia di miliziani della Rivoluzione Texana. Le motivazioni della rivolta e della conseguente repressione messicana, fino alla definitiva sconfitta dell'esercito comandato da Antonio López de Santa Anna (o Santana), sono spesso solo un'esile trama di fondo che si intravede appena al di là delle mura semidiroccate dell'antico convento fortificato: quello che conta è la storia di quell'assedio, durato 12 giorni, e dei circa 100 uomini che lo sostennero. Quella storia fu raccontata da numerosi libri e, soprattutto, da molti film, il più celebre dei quali diretto e interpretato da John Wayne nel 1960. Dietro l'enfasi data alla resistenza dei *Pochi* (i Texani, di cui si volle disegnare i singoli caratteri) sui *Molti* (i Messicani, rappresentati come un massa indistinta, comandati da una maschera di pietra priva di espressività) si intravede in filigrana un'altra storia di fondazione, quella dell'unione (temporanea) dei Greci contro i Persiani durante l'invasione di Serse; un episodio che ha una sua precisa collocazione simbolica, fatta di eroismo e sacrificio: le Termopile,

dove poche centinaia di Spartani resistettero all'enorme esercito dei Persiani per tre lunghi giorni, permettendo, proprio come accadrà secoli dopo ai Texani, di frenare l'avanzata del nemico. I due scenari, che escono dalla narrazione dei singoli eventi bellici divenendo mitistorie collettive, sono simili anche in alcuni momenti narrativi e non solo nelle scontate immagini, evocate da Erodoto e fotografate da Wayne, degli eserciti dei *Molti* (i Barbari, i Messicani) schierati a battaglia come linee senza fine e senza identità. Centrali, in entrambe le storie, sono infatti le due più forti e coraggiose componenti dei *Pochi*: da una parte gli Spartani, che costituivano, stante Erodoto (7, 202, 1), meno di un decimo delle forze elleniche e, dall'altra, i Trappers di David Crockett, il personaggio più emblematico del sentimento libertario americano (un ossimoro, per dei combattenti schierati a favore del mantenimento dello schiavismo in Texas, che i Messicani volevano normare e, probabilmente, abolire) e pertanto interpretato nel film dallo stesso Wayne. In entrambi i casi, questi gruppi dei due eserciti destinati alla sconfitta emergono per definire il carattere stesso dei rispettivi popoli: narra Erodoto che un esploratore dei Persiani osservò, fuori dal muro di protezione che i Greci avevano costruito, i Trecento Spartani "intenti a dedicarsi a esercizi fisici o pettinarsi le chiome" (208, 2). Lo spettacolo, apparso ridicolo a Serse, venne spiegato da Demarato, che avvertì come gli Spartani "fossero lì giunti per disputare il passaggio. Perché, o Re, così usano: quando stanno per correre un rischio mortale si acconciano i capelli". Un "rito di morte", dunque. Ad Alamo, l'arrivo dei Trappers, è annunciato da scoppi di ilarità, da bevute, e da un'eccitazione cameratesca stridente con la drammaticità della situazione; è la festa di morte degli asseidiati, a cui fa da contraltare il modello lugubre del *Deguello* che i comandanti del presidio texano ascoltano dagli spalti, preludio del massacro che avrà inizio dopo poche ore. Come quello degli Spartani, a distanza di quattro giorni dal loro rito di morte.

2. Di nuovo i *Pochi* contro i *Tanti*, ma sullo sfondo di un antieroisimo inusitato per un film americano, che in realtà riprendeva una pellicola giapponese sulla dissoluzione del mondo e degli ideali dei samurai: *I Magnifici Sette* di John Sturges (1960). Di nuovo, nella contrapposizione fra il piccolo esercito raccogliaccico di ex-pistolieri, avventurieri e reietti comandati da Chris, assoldato da un villaggio di contadini messicani vessato dalla banda dei *desperados* di Calvera, si può leggere la stessa contrapposizione fra la capacità e il valore spirituale (*aretè/virtus*) dei Greci/Texani e la servile brutalità del Barbaro, incarnata, in questo caso, da un piccolo gruppo di sbandati Messicani. Ma nell'intreccio del film, questa

opposizione – peraltro già sfruttata dall'originale *I Sette Samurai* (1954), la cui estraneità alla sfera occidentale non può che sottolinearne l'archetipicità – costituisce solo lo sfondo. I veri temi sono quelli dell'onore, dell'amicizia virile e della lotta a ogni tipo di prepotenza; e, all'interno di questo contesto, il vero protagonista del film si forma a poco a poco sotto gli occhi dello spettatore, dietro la solida esperienza dei cinici pistolero interpretati da Yul Brynner (Chris) e Steve Mc Quenn (Vin). Il protagonista è, in realtà, il giovanissimo Chico (Horst Bucholz), un contadino messicano che vuole riscattare la sua gente fingendosi pistolero per poter entrare così nel mondo dei guerrieri adulti. E qui la storia si fa complicata, perché si tratta di un vero percorso iniziatico, con risvolti anche sorprendenti per capacità mimetica con la struttura del racconto di formazione del Guerriero greco. Vestito già da pistolero ma incerto sulle azioni da compiere e impacciato nei movimenti, Chico subisce una severa lezione al momento della selezione da parte di Chris, che giunge a umiliarlo anche nel suo maldestro tentativo di rivalsa. Il comportamento altero e il possesso delle armi, ostentati da Chico, non servono a conferirne lo *status* di pistolero, così come, nell'*Iliade*, le armi di Achille indossate da Patroclo non ne fecero automaticamente uno dei campioni Achei schierati sul campo di battaglia di Troia: in una storia di duelli e di armi l'*aretè* non può essere millantata. E allora il ragazzo è costretto a iniziare il cammino per giungere a quella dignità delle armi che, sola, può garantigli di entrare a far parte a pieno titolo dei *Magnifici*. E di vero cammino si tratta. Il gruppo deve raggiungere lo sperduto villaggio contadino attraversando un territorio inospitale e impervio; senza provviste e senza punti di riferimento precisi, Chico deve superare la prova, immerso in un paesaggio privo di coltivazioni e selvaggio che i Greci avrebbero definito con il termine di *eschatià*. Come un giovane spartano impegnato nella sua formazione finale durante la *kryptèia*, Chico segue il gruppo cercando di non rivelare la sua presenza, talvolta lo precede mostrando chiaramente di sapere dove sarà la mèta finale e, infine, a dispetto delle pessimistiche previsioni di Chris, si procura il cibo, meritandosi così il primo grado iniziatico, quello di cacciatore. Proprio come i giovinetti nudi che, su tanti vasi, da soli o a gruppi, compaiono impegnati in battute di caccia ambientate nell'*eschatià* o come il cacciatore dello straordinario ciclo statuario di La Porcuna, Chico cattura e offre ai compagni alcune prede, in questo caso dei pesci catturati utilizzando solo pazienza e prontezza di riflessi. Superata quest'ultima prova, Chris può finalmente accoglierlo nel piccolo esercito, di cui diventa da quel momento il settimo pistolero. Degno di indossare e di usare le armi, il giovane contadino si distinguerà durante

l'assedio del villaggio, aiuterà i compagni, smuoverà perfino l'indolenza dei contadini, creando i presupposti per la formazione di una difesa permanente del villaggio, al termine della vicenda non prenderà la strada dell'avventura come i pochi pistoleri superstiti, ma chiuderà la sua esperienza di guerriero rimanendo nel villaggio; come un Eroe tornato in Patria dopo una lunga e sfiancante guerra.

3. L'iniziazione del giovane al mondo degli adulti è un tema ricorrente in decine di film western, dove viene declinato in svariati modi. Uno dei più suggestivi, perché inserito nel contesto del riscatto di un vecchio Guerriero, lo troviamo in *Un Dollaro d'Onore* (in originale *Rio Bravo*, 1959) di Howard Hawks. Qui il giovane pistolero Colorado "Kid" Ryan (Ricky Nelson) deve confrontarsi con consumati Eroi western del calibro di John Wayne e Dean Martin, i cui personaggi (in special modo Dude, interpretato da Martin) portano dentro di sé profonde cicatrici umane. La trasformazione di Colorado da pistolero a pagamento a difensore della legge e di Dude da ubriaccone a vicesceriffo si compie in questo caso in una pausa della vicenda, che vede lo sceriffo Chance combattere, quasi da solo, contro l'agguerrita banda dello spietato Joe Burdette. Per motivi commerciali (Ricky Nelson era un famoso cantante e Dean Martin una delle voci più amate di Hollywood) Hawks doveva inserire nel film una canzone (*My Rifle, My Pony and Me*): decise di farlo in uno dei momenti di maggiore tensione, quando il piccolo gruppo asserragliato nell'ufficio dello sceriffo, formato da Chance, Dude, Colorado e l'aiutante Stumpy (un magistrato Walter Brennan), ha appena ascoltato le note del *Deguello*, la canzone messicana che, come si è accennato, aveva scandito l'agonia di Alamo prima della battaglia finale. Nella claustrofobia della scena, tutta girata all'interno di una stanza riprodotta appositamente in scala 7:8, s'intrecciano echi della mitistorica rivoluzione texana, l'inserimento definitivo del giovane nel mondo degli adulti e, infine, il ricorrente tema dei *Pochi* contro i *Molti*. La canzone, una melodia che evoca spazi aperti e liberi, ne è il tramite, in un tempo sospeso e angoscioso che prelude lo scontro finale che sembra evocare, come in *Alamo*, il "rito di morte" degli Spartani alle Termopile.

Incontro virile, una ballata e pochi, misurati, sorsi di birra in una scena iniziatica dove i protagonisti (Chance, Dude e Colorado) appartengono a tre diverse generazioni di pistoleri in un momento che prelude la morte; una specie di simposio dove l'*andròn* della casa è sostituito dall'ufficio dello sceriffo e le *klinài* dalle brande: a cercare dietro le ombre, l'incontro

virile raffigurato sulle pareti della Tomba del Tuffatore trasferito in una città della Frontiera americana.

4. E, infine, il corpo dell'Eroe dopo la morte, a concludere il suo cammino terreno e a trasformare per sempre la cronaca in leggenda, da narrare nel tempo e con tutti gli strumenti della comunicazione, ivi compresa la cinematografia.

Nel periodo "classico" del cinema americano, l'Eroe non muore se non per sublimare il nichilismo del protagonista di fronte a una causa già persa in partenza (si pensi ai cupi scenari di alcuni intrecci chandleriani) o per rispettare una ricostruzione storica (si veda, ancora una volta, *Alamo*). Ma negli anni Settanta del Novecento, lo schema cambia quasi radicalmente; il mito dell'Antieroe, sostenuto dalla profonda rivoluzione dei costumi in corso negli Stati Uniti e in Europa durante quel periodo, rimescola definitivamente le carte, giungendo a coinvolgere perfino attori tradizionali al termine della loro carriera, come John Wayne (*Il Pistolero/The Shootist*, 1976). Uno dei cantori filmograficamente più alti dell'Antieroisimo hollywoodiano fu senza dubbio Sam Peckinpah; il suo West parla di emarginati, di fuorilegge, di eroi involontari e di grande rispetto culturale per l'Altro, che siano i Pellerossa (*Sierra Charriba/Major Dundee*, 1965) o, soprattutto, i Messicani (*Il Mucchio Selvaggio/The Wild Bunch*, 1969), invertendo così uno dei canoni classici della filmografia western. Come noto, con Peckinpah cambia il modo stesso di rappresentare la morte violenta sul grande schermo. La sua cifra stilistica, centrata sull'ampio uso del *ralenti* e di un sapiente montaggio incrociato, gli permise di riprendere con svariate angolazioni e zoomate i corpi colpiti o martoriati dei caduti; esplosioni di sangue, che quasi anticipano il genere *splatter*, escono letteralmente dallo schermo con inquadrature ossessivamente ripetute, come nella lunghissima e angosciante scena finale de *Il Mucchio Selvaggio*, dove, per inciso, troviamo ancora una volta la contrapposizione fra i *Tanti* (l'esercito dell'autonominato generale Mapache/Emilio Fernández) e i *Pochi* (i cinque pistolieri guidati da Pike Bishop/William Holden). In questo compiacimento nell'osservazione quasi entomologica della distruzione del corpo troviamo una sola eccezione: la morte di Billy the Kid in *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973).

Come noto, l'invulnerabilità del corpo del caduto in duello è un canto nei canti dell'epica omerica; nell'*Iliade* ci imbattiamo in decine di combattimenti sui corpi degli Eroi caduti sulle rive dello Scamadro, come nel caso della morte di Sarpedonte, che fa da introduzione alla ben più combattuta disputa sul cadavere di Patroclo:

“È caduto il guerriero che balzò per primo dentro il muro degli Achei: Sarpedonte! Ah, poterne fare scempio fra le nostre mani e strappargli di

dosso l'armatura e abbattere con lo spietato bronzo più d'uno dei suoi, accorso in sua difesa" (*Iliade*, 16, 779-790, trad. G. Tonna).

La difesa del corpo del guerriero morto ha, infatti, un valore concreto (garanzia della sepoltura e degli onori funebri) e un rilievo simbolico (sottrazione del potere magico attribuito al corpo del defunto, se questo viene catturato e straziato dal nemico, come nel caso di Ettore); e altrettanto inviolabili sono i segni distintivi del suo rango e del suo valore, ossia le armi, destinate a essere esposte come trofei dai vincitori o trasmesse agli eredi o ai compagni, se salvate nella mischia mortale.

In *Pat Garret & Billy the Kid*, il cui soggetto, più volte riscritto, voleva celebrare l'ultimo mito della Frontiera, il corpo di Billy the Kid diventa inviolabile. La vita dell'anarchico pistolero e dell'astuto cacciatore, che aveva dapprima combattuto al soldo dell'allevatore Chisum per il controllo dei pascoli del New Mexico ed era poi diventato capo di una *posse*, termina in un piccolo villaggio messicano. Fra coloro che gli diedero la caccia figuravano anche alcuni vecchi compagni di avventure e di bevute, come Pat Garret, che lo uccise nei primi mesi del 1881, e il Governatore del New Mexico, quel Lew Wallace che, in nome della legge che rappresentava, non volle intervenire concedendogli la grazia, tradendo così quella vecchia amicizia virile; un comportamento che – forse non casualmente – ricorda la condotta del tribuno Messalla, l'antagonista del principe giudeo Ben-Hur nel libro che lo stesso Wallace diede alle stampe proprio l'anno successivo all'uccisione del Kid.

Nell'oscurità di una notte senza luna, dopo l'ultimo amplesso con una giovane messicana, Kid è ucciso con un solo colpo di pistola; ma in questo caso, dopo che nel film *Peckimpah* ha indugiato in tutti modi possibili sui volti e sulle figure dei morenti, il corpo di Billy sanguina appena, all'altezza del cuore. Il cadavere giace composto, con un sorriso accennato sulle labbra. La morte del grande Antieroe deve essere rispettata: nella scena che segue l'uccisione, quando uno dei cowboys si avvicina per tagliare la mano destra di Billy pregustando una macabra esposizione pubblica, Pat Garret lo colpisce violentemente sul viso, impedendogli anche solo di avvicinarsi alla salma. La contesa per il corpo è conclusa, l'omaggio all'antica amicizia fra i due pistolero celebrato da quel violento colpo sul viso del cowboy, che salva l'integrità di un corpo ormai senza vita.

La formazione dell'eroe; l'iniziazione del giovane nel mondo degli adulti; l'invulnerabilità del corpo dell'eroe. Tre temi impressi nella celluloidi con sensibilità diverse, ma sempre con l'attenzione e il rispetto che si deve avere nei confronti degli archetipi; come scriveva Plutarco, ricevendo "gli antichi in casa propria come degli ospiti".