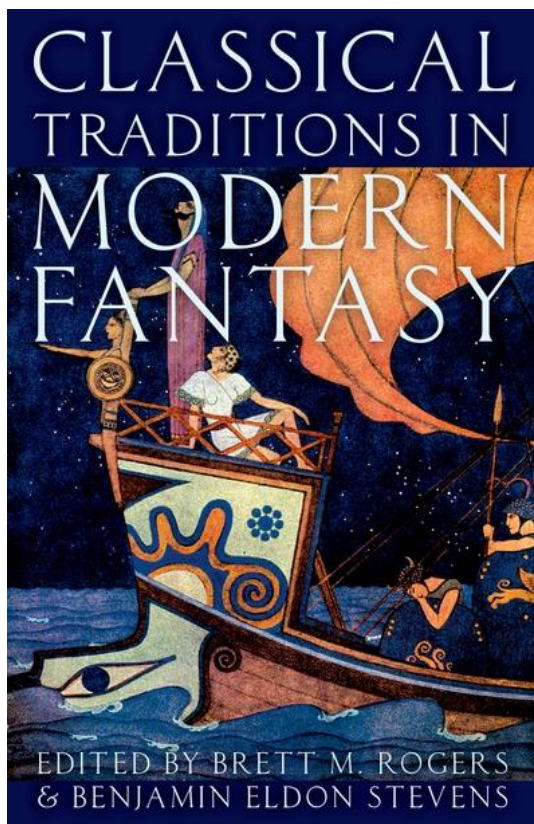


*Classical Traditions in Modern Fantasy*, Brett M. Rogers and Benjamin Eldon Stevens (eds.), coll. «Classical Presences», Oxford University Press, New York 2017, 367 pp.

Recensione a cura di Giuseppe Pucci



A due anni di distanza da *Classical Traditions in Science Fiction* (recensito sul precedente numero di questa rivista da Domitilla Campanile e Rossana Valenti), gli stessi Brett M. Rogers e Benjamin Eldon Stevens hanno curato un *sequel* dedicato alla tradizione classica nella moderna letteratura fantasy. Ora, raramente i *sequel* sono migliori del primo episodio. Anche in questo secondo volume invano si cercherebbe una definizione esatta del genere che tratta. Riconosciamo volentieri che trovare una definizione comprensiva e al tempo stesso rigorosa del fantasy era e rimane una *mission impossible*, tuttavia una maggiore armonizzazione dei quattordici contributi da questo punto vista sarebbe stata auspicabile, e probabilmente possibile.

L'introduzione dei due curatori mette comunque le mani avanti e cerca di indicare una pista da battere. Lo fa a partire dalla seconda edizione (1765) di *The Castle of Otranto*, il capolavoro del genere *gothic* di Horace Walpole, la quale ha in epigrafe una citazione attribuita ad Orazio: *vanae / fingentur species, tamen ut pes et caput uni / reddantur formae*. In realtà, Orazio nell'*Arte poetica* aveva scritto altro, ovvero: *vanae / fingentur species, ut nec pes nec caput uni / reddatur formae*. Il senso dell'operazione walpoliana è chiaro: mentre il poeta romano condannava le immagini che sembrano nascere dai sogni di un febbricitante, dove né capo né piedi si accordano in una figura organica, lui stesso rivendica all'opposto la possibilità (e l'efficacia) di ricondurre le fantasie più disparate ad unità artistica. In effetti – lo dice nella prefazione – la sua ambizione era quella di miscelare 'two kinds of romance',

l'antico e il moderno, ben sapendo che storie fantastiche e inverosimili non sono infrequenti nella letteratura greca e romana e che certamente esisteva un pubblico che, contrariamente ad Orazio, ne traeva diletto.

Il pensiero va subito a Omero (gli *apologoi* di Odisseo), Apollonio Rodio, Apuleio, Luciano (ma anche a certi racconti di Platone). E, ovviamente, questi sono i nomi che tirano in ballo nei loro saggi i diversi autori quando vogliono indicare degli antecedenti classici nelle storie fantasy da loro trattate. Sono invece completamente ignorati – e non ci sembra una lacuna da poco – altri testi di età classica, magari non integralmente conservatici ma di cui si sa comunque abbastanza, che riguardano racconti sovranaturali, meravigliosi e fantastici di vario tipo, popolati di mostri, maghi ed esseri demonici. Alludiamo, per esempio, a *Le incredibili meraviglie al di là di Thule* di Antonio Diogene, in 24 libri, alle *Storie babilonesi* di Giamblico, alle *Storie fenicie* di Lolliano e ad altre opere a cavallo tra fantasy e horror, su cui si rimanda agli eccellenti lavori di Antonio Stramaglia (*Res inauditae, incredulae*, 1999) e di Tommaso Braccini (*Prima di Dracula. Archeologia del vampiro*, 2011; *La fata dai piedi di mula. Licanthropi, streghe e vampiri nell'Oriente greco*, 2012; *Indagine sull'orco. Miti e storie del divoratore di bambini*, 2013). A tutte quelle antiche storie, impossibili e/o implausibili, si potrebbe infatti applicare la definizione di fantasy che Rogers e Stevens (p. 11) fanno propria: storie basate su 'tropes of the completely impossible' o che sfruttano tali tropi in modo da lasciare nella mente del lettore il dubbio se siano fantastiche o no. Non si può peraltro che concordare con i curatori sul fatto che il fantasy sia un genere fluido e metamorfico, a cui ben si attaglia l'aggettivo 'proteiforme' (derivato, giova sottolinearlo in questo contesto, da un personaggio della mitologia antica: vedi da ultimo A. Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, 2012).

Tuttavia, la proteiforme ricchezza del genere non si può dire adeguatamente rappresentata nel libro, che, per ammissione degli stessi curatori (p. 21), è completamente sbilanciato sul fantasy anglo-americano. Certo, nessun'altra letteratura può vantare autori di fantasy di notorietà planetaria, ma non sarebbe stato inutile qualche sondaggio in quella francese (pensiamo per esempio a Pierre Bottéro e Erik L'Homme) o anche in quella italiana. A proposito di quest'ultima, sarebbe valsa la pena citare almeno *Pan*, il romanzo di Francesco Dimitri (2008), proprio per il peso che vi ha la tradizione classica: rivisitando la storia di Peter Pan, Dimitri trasforma infatti la lotta tra Peter Pan e Capitan Uncino nello scontro tra due divinità: l'antico Pan, che vuole ritrovare il suo spazio nel mondo contemporaneo, facendo in modo che gli uomini vivano le loro emozioni nel modo più naturale, e Greyface, la divinità incolore dell'Ordine e della Misura che vuole affermare il controllo razionale sulle pulsioni.

Anche restando nel campo del fantasy britannico, però, stupiscono alcune assenze. Ad esempio, mentre la figura di Andrew Lang, il celebre autore scozzese di *fairy tales*, è doverosamente ricordata, di lui non è menzionata l'opera che più di tutte avrebbe dovuto figurare in un libro sulla tradizione classica nel fantasy, ovvero *The World's Desire* (1890), scritta in collaborazione con l'altrettanto celebre Henry Rider Haggard. Il romanzo ha come protagonista nientemeno che Odisseo. L'eroe, che gli autori immaginano tornato ad Itaca dopo un secondo viaggio non cantato da Omero, nel corso del quale ha visto tra l'altro le Porte del Sole e il Popolo dei Sogni, scopre che l'isola è stata colpita dalla peste e che anche Penelope è morta. Con una ulteriore torsione rispetto alla tradizione omerica e post-omerica, l'eroe a questo punto si imbarca un'ultima volta alla ricerca della sua antica e mai dimenticata fiamma, Elena di Sparta, la quale – qui gli autori si rifanno a una versione di Stesicoro, accettata anche da Euripide – non ha mai raggiunto Troia insieme a Paride ma è rimasta in Egitto. Nella terra magica dei faraoni, dove Odisseo è conteso tra Elena e Meriamun, la moglie del faraone, si susseguono scene di visioni, reincarnazioni, mummie parlanti, morti resuscitati, armi fatate, con sullo sfondo l'esodo degli schiavi Ebrei, il tutto in puro stile fantasy.

E a proposito di Elena, sorprende anche il fatto che mentre di C.S. Lewis, l'autore delle famose *Cronache di Narnia*, si analizza minuziosamente un'opera come *Till We Have Faces* (in italiano *A viso scoperto*), per via della rielaborazione del mito di Eros e Psiche che vi si trova, non una parola si dice del suo *After Ten Years*, che è basato sulla storia di Elena raccontata dal punto di vista di Menelao. È vero che si tratta di un lavoro rimasto incompiuto (fu pubblicato postumo nella raccolta *The Dark Tower and Other Stories*, 1977), e dunque difficile da inquadrare, ma l'ultimo paragrafo, ambientato in Egitto, lascia capire che il racconto avrebbe preso una piega più liberamente romanzesca, giocando proprio sul tema dell'*eidolon*, ossia del 'doppio', ampiamente sfruttato dal genere fantasy.

Il saggio di Jesse Weiner, che apre la raccolta, *Classical Epic and the Poetics of Modern Fantasy*, non affronta un autore o un'opera in particolare ma vuole essere un'esplorazione a tutto campo dei rapporti tra 'high' fantasy (quella che crea mondi alternativi) ed epica classica. Weiner non ha difficoltà ad ammettere che l'epica classica non è la sola ad avere influenzato il fantasy, ma sostiene che essa vi gioca un ruolo particolarmente rilevante. Tuttavia i paralleli che individua (il destino di una terra, le peregrinazioni dell'eroe, l'incontro con maghi e streghe, il ruolo delle profezie) ci sembrano abbastanza generici, tant'è che si ritrovano agevolmente nell'epica di molte altre epoche e culture. Lo stesso vale per altre componenti: l'importanza dell'ospitalità, la centralità della guerra, il senso dell'onore, il

desiderio di gloria, ecc. Né sembra particolarmente illuminante il rimando ad Aristotele, che nella *Poetica* attribuisce maggiore importanza alle azioni rispetto ai caratteri.

Infine Weiner si chiede come mai, pur essendo imparentato con un genere ‘alto’ come l’epica, il fantasy sia considerato un genere letterario inferiore. Se la sua pecca è quella di essere un genere popolare, la stessa accusa potrebbe essere rivolta all’epica classica. In fondo, dice, se si considera il contesto della performance orale e la struttura formulare, i poemi omerici possono essere visti “as the mass-produced entertainment literature of a culture industry”. Si può simpatizzare col tentativo di Weiner di spezzare una lancia a favore del fantasy, ma dubitiamo che a fargli ottenere una maggiore considerazione dai critici letterari siano sufficienti argomenti del genere.

Nel suo *Theorizing Fantasy: Enchantment, Parody, and the Classical Tradition*, Cecilie Flugt vuol dimostrare che il fantasy appartiene fondamentalmente all’antico genere letterario della parodia. Per fare ciò, procede in questo modo: prima annette al genere fantasy – non senza audacia – alcune opere pre-romantiche incentrate su viaggi fantastici: dall’*Utopia* di Tommaso Moro a *L’altro mondo o Gli stati e gli imperi della luna* di Cyrano de Bergerac, dai *Viaggi di Gulliver* di Swift ai *Viaggi sottoterra* di Niels Klim; quindi constata che in tutte queste l’autore assicura il lettore che quanto narrato è assolutamente vero; e infine osserva che questo è esattamente quanto aveva fatto Luciano nella sua *Storia Vera*. Con il che ritiene di avere dimostrato il suo assunto. Salvo dover aggiungere che “the Greco-Roman material seldom exists explicitly in the texts”.

Il capitolo scritto da Genevieve S. Gessert, *The Mirror Crack’d: Fractured Classicisms in the Pre-Raphaelites and Victorian Illustration*, verte sull’importanza delle illustrazioni a corredo delle opere fantasy. Sarebbe impossibile, prima ancora che ingiusto, sottovalutare l’apporto di alcuni artisti al successo del genere nell’Ottocento. L’enorme popolarità dei racconti di fate di Andrew Lang molto deve, per esempio, alle bellissime tavole di Henry Justice Ford, che tra il 1889 e il 1910 ne produsse qualcosa come mille, creando una vera e propria estetica visuale del fantasy moderno. Ford fu a sua volta influenzato dal movimento preraffaellita, che notoriamente si rifaceva all’arte medievale. Gessert sottolinea però un fatto generalmente sottaciuto, e cioè che tra i padri nobili venerati dai preraffaelliti figuravano Omero e Fidia, e partendo di qui intende dimostrare che i preraffaelliti, pur rivestendole di forme medievalescanti, apprezzavano e utilizzavano “narrative and visual structures” derivate dall’antica Grecia. A questo scopo ricorda i vari personaggi mitologici femminili dipinti da Dante Gabriel Rossetti, che a suo dire comportarono “considerable research into classical sources”. Se il riferimento è alle fonti letterarie, esso è giustificato, ma se parliamo invece di fonti iconografiche, forse solo nella *Penelope* è possibile individuare un prototipo

classico (la statua dei Musei Vaticani). Vago è anche il confronto tra il fregio di Psiche di Edward Burne-Jones e la processione delle panatenaiche del fregio del Partenone; e ancor più vago il ricorso alla *Dama di Shalott* di William Holman Hunt per illustrare “the Pre-Raphaelite engagement with the classical”. In effetti l’argomentazione di Gessert al riguardo riposa pressoché completamente su un articolo di Lilah Grace Canevaro (*The Homeric Ladies of Shalott*, in «Classical Receptions Journal» Vol 6. N. 2, 2014, pp. 198-220), dove si pretende di scorgere in un personaggio e in una vicenda completamente medievali dei modelli femminili omerici per il fatto che anche Andromaca, Elena, Penelope, Circe e Calipso sono presentate da Omero mentre lavorano al telaio, come fa la Dama di Shalott! Della Canevaro Gessert sottoscrive anche la seguente affermazione: “classical reception entails engagement with the ancient world — but it does not need a footnote”. Ci permettiamo di osservare sommessamente che in un volume come quello di cui stiamo parlando, le note ci dovrebbero essere, e dovrebbero essere probanti.

Coll’articolo di Robinson Peter Krämer, *Classical Antiquity and the Timeless Horrors of H. P. Lovecraft*, si affronta il primo autore del XX secolo. Prima di diventare il maestro riconosciuto dell’horror, Lovecraft ebbe fin dall’infanzia una grande passione per l’antichità classica, così pervasiva da portarlo ad abbandonare il cristianesimo, a professarsi pagano e ad avere visioni di driadi e satiri. A quindici anni scrisse perfino un manuale di antichità romane (che non si è conservato). Non stupisce perciò che nella sua produzione letteraria abbondino i riferimenti alle civiltà antiche. Tuttavia in alcuni racconti l’influenza del mondo antico non si limita a citazioni, allusioni e nomi evocativi ma si fa evidente nella costruzione stessa delle storie. Le avventure di Randolph Carter (*alter ego* dello scrittore) in *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, eccellente esempio di fantasy lovecraftiano, mostrano sorprendenti analogie sia con quelle di Odisseo e Enea (la discesa nel dreamland/underworld) che con quelle del protagonista della *Storia vera* di Luciano (la nave di Carter, dopo aver oltrepassato le Colonne di Basalto, è proiettata nello spazio planetario e atterra sulla luna). La puntualità filologica con cui Krämer ha raccolto tutti gli inserti e le suggestioni dell’antico presenti in Lovecraft rende convincenti le conclusioni del saggio: se è vero che l’orrore tante volte dipinto da questo autore è ‘senza tempo’, non è men vero che parte dell’effetto è raggiunto per il tramite o con il concorso dell’antichità classica.

Col suo *Ancient Underworlds in J. R. R. Tolkien’s The Hobbit*, Benjamin Eldon Stevens, uno dei due curatori, ci porta dentro il laboratorio di uno dei mostri sacri del fantasy moderno. Il focus del saggio è sulla catabasi di Bilbo, per la quale Stevens sottolinea le suggestioni virgiliane (il sesto libro dell’Eneide è citato del resto dallo stesso Tolkien, profondo conoscitore delle letterature classiche). Ma ci sono differenze fondamentali rispetto alla

catabasi di Enea: Bilbo non incontra dei morti, tantomeno dei suoi antenati, e non acquisisce nessuna conoscenza del futuro. In definitiva, il ruolo della tradizione classica non ha in questo autore un ruolo paragonabile a quello delle tradizioni antico-inglese e norrena.

Jeffrey T. Winkle, invece, nel suo contributo *C. S. Lewis's The Voyage of the "Dawn Treader" and Apuleius' Metamorphoses*, esplora il terzo capitolo della saga di Narnia alla ricerca delle reminiscenze dell'*Asino d'oro* apuleiano e della tradizione platonica. Dopo aver riconosciuto che è impossibile provare una deliberata imitazione di Apuleio per quanto riguarda la trasformazione di Eustachio Scubb in drago, Winkle sostiene nondimeno che lo stesso Lewis era consapevole che i suoi scritti non emergevano dal nulla ma mostravano una lunga catena di influssi che risalivano a temi e schemi di miti antichi. In virtù di questo postulato, egli dichiara che un'interpretazione del libro in chiave apuleiana è comunque fruttuosa, e in ogni caso Lewis l'avrebbe certamente approvata.

Ancora un'opera di Lewis e le *Metamorfosi* di Apuleio sono al centro del saggio di Marcus Folch *A Time for Fantasy: Retelling Apuleius in C. S. Lewis's Till We Have Faces*. In questo caso lo spunto apuleiano è innegabile. Il romanzo di Lewis è infatti una rielaborazione della favola di Amore e Psiche, ambientata in un remoto regno del Caucaso e raccontata dal punto di vista di Orual, la sorella maggiore di Psiche. Orual dice di sé che è brutta, ma che non è mai stata gelosa della bellezza di Psiche. E quando quest'ultima viene portata sulla montagna per essere sacrificata al figlio della dea Ungit (una sorta di Afrodite barbara e primitiva) lei si dispera. Ma poi Psiche le dice che il dio la ama e che ogni notte la viene a trovare nello splendido palazzo dove vive. Allora, Orual la convince a trasgredire il divieto del dio di conoscere il suo aspetto, e in conseguenza di ciò Psiche viene scacciata. A questo punto il romanzo si allontana decisamente dal cronotopo classico. Orual diventa la regina guerriera di un regno medievaleggiante, con nobili cavalieri, duelli cavallereschi e intrighi di corte, pur continuando a dolersi della sorte di Psiche e a denunciare la malvagità degli dèi. Nella parte finale Orual, ormai vecchia e prossima a morire, ha un sogno in cui davanti a un tribunale di morti (una catabasi onirica) legge il libro in cui ha formulato tutte le sue accuse agli dèi e conclude: «Lei era mia. Mia. Sapete cosa significa quella parola? Mia. Siete ladri, seduttori». L'opera insomma può essere letta secondo Folch come “a condensation of Greco-Roman, Anglo-Saxon, Hebraic, and Judeo-Christian time and space, in which Apuleius' Cupid and Psyche are repackaged as an allegory of Adam and Eve tempted by the Serpent” (p. 178).

In *The Classical Pantheon in Children's Fantasy Literature* Sarah Annes Brown comincia con l'ammettere onestamente che in generale nel fantasy i miti classici sono messi in ombra da quelli norreni e celtici; ma poi passa ad analizzare una serie di lavori nei quali invece gli dèi del pantheon classico hanno un ruolo, anche se perlopiù sono trattati in modo ironico o

visti in un contesto distopico. Ne sono esempi i personaggi di Castore e Polluce in *Mary Poppins in Cherry Tree Lane* di Pamela Lyndon Travers (1982) e, più recentemente, quelli messi in scena da Rick Riordan in *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo* (2005). In quest'ultima saga, ambientata ai giorni nostri, il protagonista Perseus (Percy per gli amici) Jackson apprende che le divinità dell'antica Grecia non solo esistono, ma si sono trasferite negli Stati Uniti, per l'esattezza al seicentesimo piano dell'Empire State Building di New York (che però ne ha in realtà solo 102). E mentre i comuni mortali non si avvedono di nulla, per via di una magica Foschia che cela le presenze numinose, pullulano satiri, ninfe, centauri, sirene e mostri che, anche se disintegrati, continuamente rinascono. Percy stesso scopre di essere figlio di Poseidone. I suoi migliori amici saranno la semideia Annabeth, figlia di Atena (!) e il satiro Groover, mentre il centauro Chirone sarà il suo mentore. Tutto il racconto è cosparso di gags (gli Inferi hanno due ingressi: uno a Hollywood, l'altro a Central Park, mentre Scilla e Cariddi stanno – ovviamente – nel Triangolo delle Bermuda) e battute satiriche (“Come chiameresti i Lestrigoni in Inglese? – Canadesi!”).

Il ricco e informatissimo capitolo della Brown esamina anche altri lavori. Nel fantasy urbano di Kelly McCullough *WebMage* (2006), Ravirn, il protagonista è un discendente della parca Lachesi che vive nel mondo di oggi. Le Parche hanno abbracciato la tecnologia e Atropo vuole diffondere un virus informatico che distrugge il libero arbitrio negli uomini, per il loro stesso bene – dice –, visto il cattivo uso che ne fanno. Quando Ravirn, che è un hacker provetto, lo scopre si trova a dover scegliere tra restare fedele alle sue congiunte divine o salvare l'umanità. Gli dèi olimpici sono distanti, ed essi stessi moralmente opachi. Alla fine Ravirn sceglierà di allearsi con Eris, la dea della discordia, contro le ottuse forze dell'ordine.

Ancora più meschini e degradati appaiono gli antichi dèi in *Gods Behaving Badly* di Marie Phillips (2008): Artemide è una *dog walker* e Apollo un mago da quattro soldi che lavora in una tv privata e fa sesso con Afrodite in modo squallido.

Il saggio *Orestes and the Half-Blood Prince: Ghosts of Aeschylus in the Harry Potter Series*, firmato dall'altro curatore del volume, Brett M. Rogers, ci trasporta nel mondo creato da Joanne K. Rowling. Di questa autrice sappiamo che ha fatto buoni studi classici all'università di Exeter, dove ha avuto come insegnanti due antichisti di vaglia: Richard Seaford e Peter Wiseman (quest'ultimo è stato anche indicato come il modello di Albus Dumbledore – impropriamente chiamato nelle traduzioni italiane Albus Silente –, anche se lui lo ha sempre negato, probabilmente a ragione); e dunque non stupisce incontrare nella sua opera citazioni di autori classici e riferimenti eruditi di vario tipo al mondo antico, anche se è stato già ampiamente notato che il mondo di Harry Potter è più giudeo-cristiano e medievale che classico. Rogers annette tuttavia una particolare importanza all'epigrafe posta in esergo al

settimo volume della saga: *Deathly Hallows* (in italiano *Harry Potter e i Doni della Morte*), uscito nel 2007. Si tratta di un passo delle *Coefore* di Eschilo (vv. 466-78), nel quale il Coro invoca l'aiuto degli Inferi in favore dei figli che si apprestano a vendicare l'assassinio del padre. Rogers si fa forte di un precedente lavoro di John Granger (<http://www.hogwartsprofessor.com/the-aeschylus-epigraph-in-deathly-hallows/>) per sostenere che nei tre adolescenti (Elettra, Oreste e Pilade) che si ritrovano presso la tomba di Agamennone per pianificare la vendetta si possono riconoscere i tre adolescenti del romanzo (Harry, Ermione e Ron) che accanto alla tomba di Dumbledore cercano il modo di vendicare la morte di colui che è stato una sorta di padre putativo per tutti loro. Rogers ritiene inoltre che Rowlings abbia tenuto presente Eschilo in un altro passo, stavolta in *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*. È il punto in cui Dumbledore spiega a Harry che se Voldemort non avesse ucciso suo padre e costretto sua madre a morire non avrebbe generato in lui un così forte desiderio di vendetta. Dunque, come tutti i tiranni spinti dalla paura, Voldemort ha creato egli stesso il suo peggior nemico. Secondo Rogers questa concatenazione è “un sintagma che si trova nell'Orestea”, dove la rovina di Clitennestra (e – aggiungiamo noi – di Egisto) risulta la conseguenza delle azioni compiute per paura. L'affermazione ci pare francamente forzata, e anche Rogers lo riconosce, concedendo che forse il personaggio di Voldemort non è modellato solo sull'Orestea ma anche su altri tiranni della tragedia greca (cosa che resterebbe comunque da dimostrare). Meno ancora ci sentiamo di seguire Rogers quando, in una sorta di *furor* ermeneutico, arriva a sostenere che Eschilo è “one of the primary ‘ghosts in the machine’ for the modern Harry Potter series”. Per quale motivo? Per via dell'enfasi che questo autore antico pone su temi quali conoscenza, educazione, legami di parentela, *philia*. Rowlings non solo avrebbe avuto costantemente in mente Eschilo, ma sarebbe addirittura andata oltre Eschilo: mentre per quest'ultimo la conoscenza nasce dalla sofferenza (*páthei máthos*), per la prima nascerebbe – così dice Rogers – dalla fantasia (*phantasia máthos*).

In *Filthy Harpies and Fictive Knowledge in Philip Pullman's His Dark Materials Trilogy* Antonia Syson si focalizza sull'episodio della saga in cui Lyra, la protagonista, visita il regno dei morti ed è accolta con ostilità dalla comandante delle Arpie, che sono a guardia del luogo. Sono esseri mostruosi che corrispondono per aspetto alle Arpie della mitologia classica, ma operano diversamente: aspettano che i morti si assopiscano, e immediatamente si piazzano accanto a loro e gli bisbigliano all'orecchio tutte le brutte cose che hanno fatto in vita, tormentandoli col ricordo. Per ottenere il permesso di entrare, Lyra, che è un'eccellente raccontatrice (il suo soprannome è ‘Silvertongue’) si offre di raccontarle le storie dei suoi viaggi, ma quando comincia a snocciolare le fantasiose avventure di cui il suo solito pubblico



è avido, l'Arpia l'aggrede urlandole: «bugiarda!, bugiarda!, bugiarda!». Le Arpie di Pullman si nutrono di verità (quelle che poi rinfacciano crudelmente ai loro prigionieri) e pretendono verità. Solo quando Lyra supererà il test dell'*aletriometro* potrà passare e trovare gli spiriti che è venuta a cercare. Da qui Syson muove per svolgere una sofisticata analisi sulle categorie di verità e fantasia nell'opera di Pullman, che i fans di questo autore forse apprezzeranno.

Il contributo di Elizabeth A. Manwell *Girls in Bears' Clothing in Greek Myth and Disney/Pixar's Brave* è l'unico che ha per oggetto non un'opera letteraria ma un film di animazione: *Brave* (2012), uscito in Italia con il titolo *Ribelle*. La vicenda è ambientata nella Scozia del X secolo, ed è piena di elementi fantastici, ma quello su cui si concentra l'autrice è la trasformazione in orsa (e la successiva riacquisizione delle forme umane) della regina Elinor, madre della protagonista. La Manwell ritiene di dover cercare dei collegamenti con le storie di fanciulle trasformate in orse della mitologia greca, anche se – è lei stessa a dirlo – non c'è nessuna esplicita connessione tra la storia del film e i racconti/rituali greci, visto che in *Brave* a trasformarsi temporaneamente in orsa non è la fanciulla vergine, che anzi si conquista nel corso della storia il diritto a rimanere *single*. Va dato atto all'autrice che la sua trattazione dell'*arkteia* greca e delle relative problematiche religiose e antropologiche è filologicamente molto accurata, e tuttavia risulta in ultima analisi sovradimensionata rispetto alla vicenda del film, senza peraltro centrare completamente l'obiettivo che si prefiggeva.

Non risulta del tutto chiaro (perlomeno a noi) perché sia stato incluso in questo volume il saggio di Sasha-Mae Eccleston *Fantasies of Mimnermos in Anne Carson's "The Brainsex Paintings"* (*Plainwater*). Anne Carson è una grecista, poetessa e saggista canadese che in un suo libro ha pubblicato una intervista immaginaria a Mimnermo. Il pezzo rientra nel genere delle 'interviste impossibili', che in Italia ha una lunga e gloriosa tradizione, radiofonica e letteraria (vi si sono dedicati personaggi del calibro di Umberto Eco, Italo Calvino, Giorgio Manganelli, Andrea Camilleri), ma non si capisce cosa abbia a che fare con il genere fantasy, se si eccettua il fatto che l'antico poeta sembra al corrente dell'esistenza di telefoni e psicanalisti: un po' poco, francamente.

*Aeneas' American New World in Jo Graham's Black Ships*, di Jennifer A. Rea, prende in esame una rielaborazione recente (2008) dell'*Eneide* che l'autrice ritiene di poter ascrivere al genere fantasy. Neppure in questo caso, però, si vede quali siano gli elementi che consentano questa operazione. Il romanzo appartiene piuttosto al genere della 'historical fiction' à la Mary Renault (lo dice lo stesso Graham in un'intervista), in cui il soprannaturale è assente e il meraviglioso molto contenuto. Né appare più giustificato il tentativo da parte di Rea di leggere in filigrana nel romanzo l'ansia americana dopo l'attacco dell'11 settembre.

Conclude il volume il saggio di Ayelet Haimson Lushkov dal titolo *Genre, Mimesis, and Virgilian Intertext in George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*. E lo conclude con quella che sembra un'altra *mission impossible*, dal momento che le oltre 6000 pagine della saga di Martin "make no direct gestures to any classical text" (parole di Lushkov). Questo non impedisce tuttavia a Lushkov di postulare un contesto "in which the Virgilian 'source' exists primarily in the mind of a relatively small group of readers, and in which the considerable authority of the *Aeneid* is brought to bear more obviously by the interested reader rather than by the author". In ogni caso a lei interessa esplorare quella che definisce l'interstestualità tra il poema virgiliano e il romanzo di Martin a molti livelli: "local similarities of characterization, action, and narrative features such as the *mise en scène*; commonplaces running through the epic and romance traditions; and the plot structures associated with particular genres. The *Aeneid* is to be found in Westeros [il continente immaginato da Martin], whether or not Martin took Virgil as an explicit literary guide". 'Vaste programme', si potrebbe dire citando il generale De Gaulle. E infatti, più ragionevolmente, l'autrice finisce per concentrarsi sulle coppie Loras-Renly/Eurialo-Niso. Ma a conti fatti le occorrenze 'intertestuali' individuate non sono così numerose, né così cogenti: il fatto, per esempio, che tanto Loras che Eurialo siano giovani, belli e caratterizzati da una *imagerie* floreale non sembra una coincidenza troppo significativa. Per contro, ci sono differenze sostanziali: mentre Niso è eroico in battaglia, Renly è 'unwarlike' e la sua partecipazione al combattimento 'patchy'. E, soprattutto, i due non muoiono insieme.

A lettura del libro ultimata, non è facile esprimere un giudizio complessivo. Per un verso, a fronte di una grande ricchezza di contenuti, ci sono delle assenze che lasciano perplessi. Alcune le abbiamo detto all'inizio, ma non sono le sole. Perché, per esempio, non si è presa in esame la saga di *Wonder Woman*, iniziata da William Moulton Marston nel 1941? Eppure il personaggio – la figlia di Ippolita, regina delle Amazzoni, che lascia l'isola del Paradiso insieme a un pilota americano per combattere i nazisti con i suoi superpoteri – era perfetto per illustrare le influenze classiche sul fantasy. Per un altro verso, mentre non si può non riconoscere la professionalità di curatori e dei singoli autori, si ha l'impressione che per amore di tesi essi si siano spinti più di una volta su terreni troppo scivolosi. In definitiva: un'occasione colta solo in parte.