

Giorgio Avezzi

«*E i mondi ancora si volgono sotto i suoi piedi bianchi*».
Ipazia e Agora di Alejandro Amenábar

Abstract

The aim of this paper is to bring Alejandro Amenábar's *Agora* into a wider reflection on the reason why contemporary cinema often turns to ancient history and myth, in a broad sense, with a particular focus on the promises of visibility that the narratives of the Ancient World seem to make to the cinema.

Questo articolo tenta di riportare *Agora* di Alejandro Amenábar all'interno di un più ampia riflessione sulle ragioni del frequente ricorso, da parte del cinema contemporaneo, alla storia e al mito antichi, in senso lato, con un'attenzione particolare alle promesse di visibilità che le narrative del mondo antico sembrano offrire al cinema.

Di quello che scrisse Ipazia non ci è rimasto nulla, né abbiamo notizie certe di cosa insegnasse, data anche la natura esoterica della filosofia neoplatonica, né sappiamo se fu davvero autrice di scoperte scientifiche notevoli. E non è neppure chiaro se le ragioni del suo assassinio, nel 415 d.C., furono realmente soltanto religiose, o piuttosto politiche – né è sicuro che fu Cirillo il responsabile della sua morte¹. Evidentemente ciò che di rilevante oggi, e almeno nei tre secoli passati, ha rappresentato la figura della filosofa e scienziata alessandrina risiede nella sua «legendary significance»², appartiene cioè al dominio del mito più che a quello della storia.

Nella tradizione di questo mito ha goduto di particolare fortuna la figura di Ipazia come martire della Ragione e oppositrice della Fede oscurantista. È anzi proprio in questo senso scienziata e anticlericale che la sua figura fu recuperata, nel Settecento, prima da John Toland e poi da Voltaire e da Gibbon. È in questo stesso senso che si cerca adesso di piegare l'Ipazia di *Agora* (*Ágora*, 2009) del regista spagnolo (d'origine cilena) Alejandro Amenábar, un film la cui rilevanza è però forse diversa e più ampia. Il ritardo della distribuzione italiana ha fatto sì che qualcuno pensasse a un'opposizione del Vaticano alla pellicola, francamente improbabile. Lo stesso Amenábar d'altronde, che pure in effetti in passato è stato autore di un film, *Mare dentro* (*Mar adentro*, 2004), che contravveniva alla posizione della Chiesa in materia di eutanasia, ha dichiarato di

¹ Cf. DZIELSKA (1995). Secondo Dzielska, che retrodata la nascita di Ipazia all'anno 355 (dunque non nel 370), non è nemmeno possibile immaginare che la filosofa fosse una donna bella all'epoca della morte – la bellezza di Ipazia sarebbe stata inventata nel Settecento. Pallada, che parla comunque di «bellezza delle parole» (*ton logon eumorphia*), si potrebbe riferire secondo Dzielska a qualche altra Ipazia. Amenábar ha preferito alimentare la tradizione che vuole che Ipazia muoia giovane e bella.

² RIST (1965, 225).

rifiutare ogni lettura anticristiana di *Agora*, con buona pace di chi con troppa fretta sembrava volerne fare un antireligioso manifesto dell'orgoglio scienziata³.

Non che la fiera mobilitazione anticensoria non possa essere servita a spingere finalmente all'acquisto la società distributrice. Ma non potrebbe aver rischiato di alterare, nel doppiaggio, qualche dialogo? Ad esempio, quella che è sicuramente la battuta più forte del film: «I believe in Philosophy» (nell'edizione spagnola: «Creo en la Filosofía»), diventa nel primo trailer italiano «Io credo solo nella Ragione», che non è proprio la stessa cosa. La modifica, poi rettificata nel doppiaggio integrale dell'edizione italiana, sembrava denunciare una distinzione spesso operata nella tradizione illuminista della storia di Ipazia, cioè quella tra la figura della scienziata e quella della filosofa, e la censura di quest'ultima in favore della prima. Una forzatura realizzata talvolta correggendo perfino la “scholarship” filosofica dell'eroina, che nel mediocre e fumettistico *Ipazia, scienziata alessandrina* di Petta e Colavito (riedito recentemente con la prefazione di Margherita Hack) diventa praticamente un'entusiasta atomista – probabilmente perché l'atomismo è ritenuto, per analogia, più simile alla scienza moderna del neoplatonismo, che a una “vera” scienziata dovrebbe creare un certo imbarazzo⁴.

Ma il film per fortuna è ben altro. Certamente colpisce il ribaltamento del ruolo dei personaggi cristiani rispetto a quello che tradizionalmente rivestivano nel *peplum* classico, vale a dire quello di vittime e martiri del totalitarismo romano. Non solo, ma mentre nel *peplum* classico l'opposizione tra cristiani e Romani serviva più che altro a strutturare un'opposizione assiologica tra persecutori e perseguitati in quanto tali – e a permettere allora, ad esempio, secondo Jean-Loup Bourget, agli americani di identificarsi con questi ultimi⁵ – senza che la religione in sé avesse alcuna reale rilevanza, *Agora* sembra invece mettere sotto accusa proprio un fanatismo di natura religiosa.

Va però subito precisato, come del resto quasi ogni osservatore non ha mancato di commentare, che, se il film condanna un fanatismo religioso, non sembra immediatamente alludere a quello cristiano, nelle condizioni odierne. Il parallelo con la situazione contemporanea è fin troppo banale, ma il punto di vista è evidente:

Le film [...] ne parle finalement que du monde contemporain en racontant comment une civilisation stable et raffinée se meurt, rongée par le fanatisme. Hier, les barbus étaient chrétiens. Aujourd'hui, ce sont des talibans⁶.

³ Le anteprime italiane di *Agora* non hanno infatti del tutto soddisfatto tali attese. Adriano Petta considera allora il film come un'occasione mancata: cf. DE FEO (2010).

⁴ Cf. PETTA – COLAVITO (2004).

⁵ Cf. BOURGET (1992, 18), cit. in GARCIA MORCILLO (2008, 221).

⁶ GOLHEN (2009-2010).

La scelta degli attori in effetti è molto significativa: Ipazia e Teone sono interpretati da attori anglosassoni (Rachel Weisz e Michael Lonsdale), i peggiori tra i cristiani, invece, da interpreti di origine mediorientale (Ammonio è Ashraf Barhom, Cirillo è Sammy Samir). E tuttavia, come sostiene giustamente Florent Fourcart, il film non è nemmeno antislamico: «Le propos d'Amenábar est sans doute plus global. Il ne s'agit pas de stigmatiser le christianisme ou d'évoquer la barbarie de l'islamisme radical [...]»⁷. Questo però non impedisce affatto al film di essere in un certo senso “politico”, anzi, continua Fourcart: «Bien plus que *Troie* ou *Alexandre*, qui faisaient l'écho de l'engagement militaire américain au Proche-Orient, *Agora* est un œuvre hybride et politique, assumée comme telle»⁸. *Agora*, che i commentatori francesi sono d'accordo a considerare un *peplum* dato anche l'evidente gigantismo produttivo (una produzione di 50 milioni di euro, una somma rara per il continente europeo, che molto difficilmente verrà risarcita al botteghino), è allora sicuramente – per qualcuno proprio in quanto *peplum* – «métaphore [...] du monde contemporain, de ses peuples et de leurs conflits»⁹.

Sarebbe forse addirittura un «péplum métaphysique»¹⁰, una definizione che peraltro inevitabilmente finirebbe per contraddire la presunta anticinematograficità della filosofia (anzi, delle “idee”) dell'antichità greca¹¹. La qualità “metafisica” di *Agora* deriverebbe in effetti dalla frequenza con la quale sono mostrate le speculazioni astronomiche di Ipazia, che arriva perfino a correggere il modello cosmologico di Ipparco e Tolomeo in senso eliocentrico, e a scoprire, con largo anticipo rispetto a Keplero, l'ellitticità delle orbite dei pianeti. L'intuizione di Amenábar e dello sceneggiatore Mateo Gil, pur nell'evidente e dichiarato anacronismo, sarebbe motivata, da una parte, dal fatto che si sa che (probabilmente) Ipazia commentò le *Coniche* di Apollonio e l'*Almagesto* di Tolomeo e, dall'altra, da quanto afferma il discepolo Sinesio a proposito della perfezionabilità delle ipotesi di Tolomeo e Ipparco grazie a un'astronomia più matura e a una scienza più sperimentale¹².

A queste speculazioni astronomiche, condotte da Ipazia nella biblioteca del Serapeo mentre all'esterno infuriano gli scontri religiosi (e nel frattempo i cristiani discutono cialtronescamente della reale forma della Terra – è piatta? l'universo è uno scrigno con appese le stelle?), fa da contrappunto quella che è sicuramente la soluzione stilistica e rappresentativa più audace e riuscita del film. Vale a dire una serie di lunghe inquadrature aeree che si avvicinano o si allontanano da Alessandria d'Egitto, spesso mostrando l'intero pianeta, come all'inizio del film, quando la macchina da presa, muovendosi come un corpo celeste, ruota su se stessa fino a inquadrare la Terra – nel

⁷ FOURCART (2010, 37).

⁸ *Ibidem*.

⁹ VALENS (2009).

¹⁰ GOLHEN (2009-2010). Cf. SPINA (2010) a proposito del problema della nominazione del genere *peplum*.

¹¹ Cf. NISBET (2006, 39).

¹² Cf. Synes. *don*. 5.

finale invece un movimento contrario a quello iniziale fa uscire dal quadro il pianeta per mostrare, significativamente, il vuoto cosmico. Lo stesso regista sottolinea l'importanza dei *planos aéreos* e dei *planos satélite*, e in generale del carattere globale del film, evidente sin dal logo:

Ágora tiene la “o”, que es un círculo, en el centro y la película trata sobre el círculo. En el logo hemos jugado con ese círculo como nuestro planeta. El *Ágora* en realidad es la Tierra¹³.

L'ostinata ricorrenza delle inquadrature aeree e satellitari nel corso del film non sfugge a «Variety», che però le bocchia, preoccupata più che altro della vendibilità negli USA della pellicola (com'è nella natura pragmatica di quella rivista):

Throughout the film, Amenábar pulls back from worldly pursuits to gaze upon the cosmos, and Alexandria's, and the Earth's, meager place within it. Still, two or three such visualizations would probably be enough as the repetition weighs things down¹⁴.

Inquadrature simili sono quelle che tradizionalmente costruiscono un particolare discorso cinematografico, che servono cioè a una specifica “configurazione enunciativa” cinematografica, capace di produrre un vedere totale, un credere assoluto e un sapere metadiscorsivo¹⁵. L'inquadratura di tutta la Terra, «the ultimate panorama»¹⁶, è la più estrema delle inquadrature aeree e riferimento ideale della lunga e complessa tradizione della retorica globalista cinematografica, forse addirittura immagine-emblema di un ormai antico progetto modernista che assegnava al cinema il compito di rendere visibile la totalità del mondo. In questo senso, oggi, quell'immagine emblematica è davvero poco più che un reperto archeologico. L'inquadratura aerea sembra però aver trovato nuova fortuna nella trasposizione cinematografica della storia e del mito classici – come d'altronde storicamente il medesimo terreno si è dimostrato favorevole allo stesso gigantismo dell'immagine cinematografica: non a caso è *La tunica* (*The Robe*, H. Koster, 1953) il primo film in CinemaScope. Chiaramente qui si intende “classico” e “antico” in un'accezione molto ampia.

Si pensi ai recenti film ambientati nell'antichità classica proprio in termini di “visibilità”, e a ciò che da questo punto di vista il racconto del mondo antico può offrire

¹³ AGORA (2009, 197).

¹⁴ MCCARTHY (2009). Una critica più pedante di queste inquadrature farebbe invece notare che compaiono, decisamente in anticipo sui tempi, il canale di Suez, il lago artificiale Nasser e i recenti laghi di Toshka.

¹⁵ È l'“oggettiva irreale”. Cf. CASSETTI (2001⁵, 84).

¹⁶ ROBERTS (1998, 75).

al cinema. Martin Winkler, a proposito dell'*Iliade* stessa e quindi di *Troy* (W. Petersen, 2004):

Zeus resembles the viewer of an epic film. He delights in watching the heroic exploits on the battlefield purely for the sake of spectacle. His elevated position affords him a panoramic overview of the Trojan War, one that corresponds to today's filmgoer looking at an extreme long shot as composed for the kind of wide screen onto which historical epics have been projected for over fifty years. A number of high-angle battle shots in Petersen's *Troy* come close to showing us what Zeus may have seen from his vantage point¹⁷.

Winkler cita, a questo proposito, la vecchia idea baziniana di cinema come "fenomeno idealistico" teleologicamente orientato a produrre uno spettacolo totale, e sembra ipotizzare una corrispondenza tra la natura cinematografica dell'epica classica e le ambizioni rappresentative del cinema stesso. Osserva pure come la prospettiva apollinea sia frequente anche in *Alexander* (O. Stone, 2004), tra l'altro talvolta figurativizzata dall'aquila che segue Alessandro e sorvola il campo di battaglia. Bisogna però aggiungere, ed è cruciale, che l'aquila poi sulle vette dell'Hindukush scompare proprio quando Alessandro si accorge di non riuscire a vedere fino ai confini del mondo, quando deve cioè rinunciare alla sua visione globale e il suo progetto universalista fallisce, prima ancora della battaglia contro re Poro. L'attuale rilevanza geopolitica di *Alexander*, nonostante Stone si schermisca, è evidente:

Il film veicola una filosofia della politica e della storia profondamente tragiche, perché il solo modo di rendere possibili la vittoria e la pace dopo quella delle armi sarebbe di abbracciare i valori immanenti venuti dall'Ovest. Ma gli stessi conquistatori ne sono incapaci. Tuttavia questo slancio verso la gloria, e il perseguimento della libertà con la forza e il mito, sono presentati come se giustificassero l'impresa stessa [...]¹⁸.

Come si vede, le sorti di una visione, nel senso letterale, cioè quella aerea e globale, e il destino di una visione geopolitica del mondo finiscono per coincidere. Quindi, se il film ambientato nell'antichità classica è una nuova opportunità per sfruttare questa visione globale, è anche un'occasione per metterne in scena il fallimento. Tra i film recenti, si pensi pure a *Il gladiatore* (*Gladiator*, R. Scott, 2000) una pellicola alla quale non manca, peraltro, un aspetto autoriflessivo:

¹⁷ WINKLER (2007, 51).

¹⁸ VALANTIN (2003, 185).

Taken together, the spatial panoramas of the empire and the conspiracy plots or subplots of both films [*The Fall of the Roman Empire* e *Gladiator*] convey a message of the overwhelming complexity of a worldwide system that escapes the control of individual protagonists¹⁹.

Certamente le promesse di visibilità offerte dal racconto del mondo antico possono anche servire a scopi che sbrigativamente si potrebbero definire reazionari. *300* (Z. Snyder, 2006), ad esempio, nel quale è facile ritrovare un'eco dell'attuale situazione in Medio Oriente, non solo riesce nell'impresa di rendere visibile un nemico oggi invisibile, reso tale da una guerra asimmetrica – la frustrazione delle pretese scopiche americane e occidentali è un vero *topos* del cinema che allude più o meno esplicitamente alla guerra mediorientale – ma riesce pure a capovolgere l'asimmetria dello scontro.

Il caso di *Agora* è però più simile a quello de *Il gladiatore* e soprattutto di *Alexander*. In questo senso allora, tradendo forse un po' il significato originario dell'espressione di Franco Moretti, *Agora* mostra quanto la storia possa essere metafora della geografia²⁰. Cioè il film storico serve, anche in questo caso, ad articolare un discorso sulla validità di un immaginario geografico, o piuttosto sulla validità di alcune immagini – quelle aeree e spaziali – così fondamentali per l'immaginario geografico novecentesco, e così intrinsecamente “cinematografiche”²¹. Il film storico, che è anche occasione tardiva per riaffermare la paternità occidentale della rappresentazione di tutto il mondo, è, più onestamente, con *Agora* proprio come con *Alexander*, piuttosto un'opportunità per ammettere la sconfitta, il mutamento dei tempi.

Ha certamente ragione Thierry Méranger, sui «Cahiers du cinéma», ad affermare a proposito di *Agora* che

la vrai tragédie du film est précisément son invraisemblable prétention à vouloir expliquer, voire guérir, les dysfonctionnements moraux et géopolitiques du monde actuel et du Moyen-Orient en particulier²².

¹⁹ ROSE (2005, 172). La “cinematograficità” del collasso geopolitico del mondo antico finisce talvolta per sacrificare l'attendibilità storica. Un reale declino del progetto imperiale romano come lo si vede ne *Il gladiatore*, all'epoca di Commodo, potrebbe non esserci nemmeno stato: cf. ECKSTEIN (2005).

²⁰ Cf. MORETTI (1994, 49ss.).

²¹ Cf. COSGROVE (1994, 270). Cf. anche CORTRIGHT (1968); la prima fotografia del delta del Nilo scattata dallo spazio (1965) fu una tappa importante verso l'elaborazione della prima immagine fotografica di tutta la Terra scattata a mano (1968) durante il programma Apollo della NASA. Cortright (p. 144) riporta le parole dell'astronauta Frank Borman: «For centuries man has looked on the Nile Valley as one of the cradles of civilization [...], generations have explored, excavated, and interpreted the significance of the Nile and its delta, but it was not until 1965 that the world received its first panoramic view of this sprawling spectacle [...]. This photograph became an important data point in man's quest to understand his environment».

²² MÉRANGER (2010).

Ma, appunto, questa pretesa nel film viene intenzionalmente fatta concludere in tragedia, una tragedia che non riesce a trovare una soluzione nemmeno nella meraviglia delle inquadrature del globo dallo spazio. La sconfitta è ammessa forse meno esplicitamente che in *Alexander*, dove in effetti viene confessata dalle parole di Tolomeo e di Alessandro. Eppure, il sentimento della perdita pervade anche il film di Amenábar, sebbene questa volta nella forma del fallimento tragico, non ricomponibile, di un progetto estetico – per estensione, nuovamente, anche geopolitico. Insomma, anche con *Agora* il cinema sfrutta il mondo antico per sperimentare, verrebbe da dire, per un'ultima volta (proprio per mostrarne l'inattualità) alcune possibilità scopiche inattuali – antiche, insomma.

In un recente blockbuster hollywoodiano, *Pirati dei Caraibi – La maledizione del forziere fantasma* (*Pirates of the Caribbean – Dead Man's Chest*, G. Verbinski, 2006), prodotto dalla Walt Disney (che se ne intende di mondi simulati – il film anzi si ispira a una celebre attrazione di Disney World), si afferma: «È bello conoscere l'esatta forma del mondo e il posto che vi occupiamo, non credete?». È come se *Agora* formulasse la stessa domanda retorica, ma con il verbo coniugato al tempo passato, o al modo condizionale. Le inquadrature mondialiste di *Agora* hanno quindi una qualità liricamente nostalgica e sconfitta che distingue nettamente il film di Amenábar da altri film “progressisti” che forniscono, con maggiore entusiasmo, immagini totali e riconquistate del mondo; film d'animazione come *WALL·E* (A. Stanton, 2008), documentari ambientalisti come *Una scomoda verità* (*An Inconvenient Truth*, D. Guggenheim, 2006), blockbuster ecologisti come *The Day After Tomorrow – L'alba del giorno dopo* (*The Day After Tomorrow*, R. Emmerich, 2004), dei quali la critica deve forse ancora mettere a fuoco l'ambiguità ideologica, e il carattere reazionario e restaurativo sul piano della rappresentazione.

L'impossibilità di rappresentare una totalità planetaria nonostante le inquadrature aeree è comunicata, in *Agora*, anche grazie ad alcune riprese della biblioteca di Alessandria, in particolare quella che fotografa il Serapeo violato dai cristiani, e che divide il film a metà. Mentre gli scaffali della biblioteca vengono abbattuti e i volumi furiosamente gettati per terra e scagliati nell'aria, la macchina da presa riprende lo spazio architettonico della biblioteca con un curioso e complesso movimento, molto lento e fluido: si avvicina al centro della sala carrellando in avanti, prima si alza a riprendere la cupola con una panoramica verticale, poi, inquadrando il lucernario, si avvolge su se stessa ruotando di centottanta gradi, quindi si capovolge ribaltandosi ma tornando in piano, a riprendere la biblioteca con un'angolazione in asse col pavimento – che occupa però a questo punto la parte superiore del quadro – infine si allontana così capovolta dal centro della sala, carrellando all'indietro e tornando da dove era venuta²³.

²³ È un'inquadratura che fu particolarmente difficile girare, afferma il regista, così come fu impegnativo il lavoro degli animatori 3D che dovettero intervenire sulle riprese: incominciarono proprio da questa inquadratura e la rifecero due volte. Cf. AGORA (2009, 142s.).

Questa inquadratura non può non richiamare quanto scrisse Jameson a proposito della rappresentazione cinematografica della biblioteca proprio come allegoria della necessità e dell'impossibilità della rappresentazione della totalità, del riassetto dei frammenti della cultura universale, in film come *Toute la mémoire du monde* (A. Resnais, 1956, il cortometraggio documentario sulla Bibliothèque Nationale parigina) e *Tutti gli uomini del presidente* (*All the President's Men*, A. Pakula, 1976). Dice ad esempio Jameson della strana inquadratura della cupola della Biblioteca del Congresso nel film di Pakula:

The mounting camera shot, which diminishes the fevered researches of the reading room's circular balconies, confirms the momentary coincidence between knowledge as such and the architectural order of the astronomical totality itself, and yields a brief glimpse of the providential, as what organizes history but is unrepresentable within it²⁴.

Secondo Jameson, la "totalità" cui il cinema riesce talvolta ad alludere, seppure solo per brevi momenti, in senso appunto allegorico, anche in termini spaziali e architettonici, sarebbe la totalità del sistema-mondo tardocapitalista. Non è forse un caso che Peter W. Rose citi Jameson e la questione dell'irrepresentabilità dell'attuale sistema-mondo proprio a proposito di un film ambientato nel mondo antico – *Il gladiatore*, come si è visto.

Il fatto che in *Agora* al virtuosistico movimento di macchina nella biblioteca segua l'ennesima inquadratura aerea che mostra la città dall'alto sancisce definitivamente la parentela tra le due soluzioni stilistiche usate nel film nel tentativo di riprendere una totalità violata, impossibile.

Tra l'altro, se la visione totale del mondo potrebbe in effetti essere quella cui aspirerebbero la scienza e la filosofia dell'Ipazia di Amenábar²⁵, proprio per questo, Ipazia non dovrebbe essere considerata la madre della moderna mentalità scientifica. Valga, per questo argomento che contesta l'interpretazione scienziata e antireligiosa del film, un'affermazione del premio Nobel François Jacob:

²⁴ JAMESON (1995², 79).

²⁵ E non solo, lo "sguardo sul mondo" di Ipazia ha goduto di una certa fortuna letteraria: «Ora, non meno che dal fastigio della sua nobile ricchezza, era dall'apice glorioso della sua età matura e ancora così saporita che Madame Swann, maestosa, sorridente e buona, incedendo lungo avenue du Bois, al pari di Ipazia vedeva, sotto il suo lento passo, volgersi i mondi», PROUST (1918, 774). Proust riprende l'immagine finale di *Hypatie* di Leconte de Lisle, il cui ultimo verso appunto è «Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs».

Il prezzo da pagare [per l'affermarsi della mentalità scientifica] si è sfortunatamente rivelato molto alto [...]. Questo prezzo era, e, forse più che mai, è, la rinuncia a una visione unitaria del mondo²⁶.

Insomma *Agora* parla proprio d'altro e non del conflitto tra religione e scienza, tra Fede e Ragione, come in effetti d'altro parla lo stesso mito di Ipazia. Ipazia non è solo una martire della Ragione, ma è anche una figura liminale, a cavallo tra due sensibilità del mondo differenti. Il mito, ad esempio nell'interpretazione che ne dà Mario Luzi nel *Libro di Ipazia*, ha tra i suoi temi centrali quello del mutamento e della Storia, un mutamento necessario e inevitabile del quale Ipazia stessa sarebbe la coscienza, oltre che la vittima sacrificale. E Luzi, come scrive Geno Pampaloni, «ponendosi sul crinale tra grecità morente e cristianesimo trionfante, non opera una scelta di contenuti, di “civiltà”, come oggi si usa dire, e non indulge minimamente all'apologetica»²⁷.

Forse, con altrettanta lucidità, è proprio a questo mutamento, alla sua necessità e inevitabilità (che per l'appunto è poi quella della Storia, e della storia di oggi), che *Agora* sembra alludere nelle sue scene migliori. Soprattutto con le sue soluzioni stilistiche maggiormente fortunate, ancor più che con la figura di Ipazia, e col bel personaggio del suo intelligente schiavo cristiano Davo, poi parabolano e assassino dell'amata filosofa – un'invenzione di Amenábar e di Gil²⁸.

²⁶ JACOB (1977, 8), cit. in MORETTI (1994, 35). È anche un argomento di Freud; ricorda infatti W.J.T. Mitchell: «Freud argued that scientific thought was inherently hostile to the notion of a comprehensive world-picture or world view: it cannot “even draw us a coherent picture of the universe. [...] It gives us fragments of alleged discovery, which it cannot bring into harmony with one another. [...]”», MITCHELL (2007, 55s.). Mitchell ricorda però come Heidegger ne *L'epoca dell'immagine del mondo*, al contrario, ritenesse proprio la scienza moderna responsabile della riduzione del mondo a immagine – un'immagine che perciò, ricorda sempre Mitchell, Heidegger negava proprio all'antichità greca: cf. HEIDEGGER (1950, 87ss.).

²⁷ LUZI (1980², 7).

²⁸ Il fatto che Ipazia venga soffocata da Davo e poi lapidata, e non smembrata con *ostraka* come riportano i primi commentatori, è una licenza narrativa che Amenábar si è concesso consapevolmente. Amenábar, Gil e il produttore Fernando Bovaira si sono serviti di due *asesores históricos*: la professoressa Elisa Garrido González, specialista di storia della donna nell'antichità classica e Justin Pollard, storico – autore tra l'altro di un libro su Alessandria: POLLARD – REID (2006) – produttore di documentari televisivi di argomento storico e consulente storico per diverse produzioni cinematografiche: *Elizabeth* (S. Kapur, 1998), *Le quattro piume (The Four Feathers)*, S. Kapur, 2002), *Espiazione (Atonement)*, J. Wright, 2007), *Elizabeth – The Golden Age* (S. Kapur, 2007), *Il bambino con il pigiama a righe (The Boy in the Striped Pyjamas)*, M. Herman, 2008), *Alice in Wonderland* (T. Burton, 2010), *Red Tails* (G. Lucas, in postproduzione). Per casting e costumi si è fatto riferimento ai ritratti funerari del Fayoum. Curiosamente, nonostante nel film Ipazia muoia giovane e bella (Rachel Weisz, che la interpreta, non era ancora quarantenne all'epoca delle riprese), Pollard ritiene, come Dzielska, che la filosofa sia nata nel 355 e non nel 370: cf. POLLARD – REID (2006, 267). In generale, comunque, sembra essere stata fatta, come testimoniano gli anacronismi e la stessa scena finale, più una scelta di verosimiglianza che di rispetto della realtà storica: ad es. si è ignorata la calvizie di Sinesio e il fatto che fosse già morto all'epoca dell'assassinio di Ipazia. Oltre che degli *asesores históricos*, regista, sceneggiatore e produttore si sono serviti di consulenti scientifici e astrofisici: Javier Ordóñez e Antonio Mampaso. Cf. AGORA (2009, 21s.; 34-38; 76-79).

Se non ad altri, è almeno al cinema che l'avviso è diretto:

C'è tutta l'enorme distesa del diverso,
del brutale, del violento,
contrario alla geometria del tuo pensiero
che devi veramente intendere²⁹.

Agora

Titolo originale: Ágora; regia: Alejandro Amenábar; sceneggiatura: A. Amenábar, Mateo Gil; fotografia: Xavi Giménez; montaggio: Nacho Ruíz Capillas; scenografia: Guy Hendrix Dyas; costumi: Gabriella Pescucci; musica: Dario Marianelli; interpreti principali: Rachel Weisz (Ipazia), Max Minghella (Davo), Oscar Isaac (Oreste), Ashraf Barhom (Ammonio), Michael Lonsdale (Teone), Rupert Evans (Sinesio), Homayoun Ershadi (Aspasio), Sammy Samir (Cirillo), Richard Durden (Olimpio), Omar Mostafa (Isidoro), Oshri Coen (Medoro), Yousef Sweid (Pietro); produzione: Fernando Bovaira, Álvaro Augustin; origine: Spagna; anno: 2009; durata: 127'.

²⁹ LUZI (1980², 69).

riferimenti bibliografici

AGORA 2009

Ágora. *El viaje al Mundo Antiguo del Alejandro Amenábar*, Barcelona.

BOURGET 1992

J.-L. Bourget, *L'histoire au Cinéma. Le passé retrouvé*, Paris.

CASETTI 2001⁵

F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano.

CORTRIGHT 1968

E. M. Cortright (ed.), *Exploring Space With a Camera*, Washington.

COSGROVE 1994

D. Cosgrove, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, «Annals of the Association of American Geographers» LXXXIV/2 270-94.

DE FEO 2010

M. De Feo, *Gli assassini di Ispazia. Agora. Intervista a Adriano Petta*, «Alias» XIII/15 2-3.

DZIELSKA 1995

M. Dzielska, *Hypatia of Alexandria*, Cambridge (Mass.)-London.

ECKSTEIN 2005

A.M. Eckstein, *Commodus and the Limits of the Roman Empire*, in M.M. Winkler (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden-Oxford-Carlton, 53-71.

FOURCART 2010

F. Fourcart, *Agora. Actualité de l'Antique*, «Positif» 587 (Janvier 2010) 36-37.

GARCIA MORCILLO 2008

M. Garcia Morcillo, *Graecia Capta? Depiction of Greek and Hellas in 'Roman Films'*, in I. Berti – M. Garcia Morcillo (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, 219-35.

GOLHEN 2009-2010

G. Golhen, *Agora*, «Premiere» 394-395 (Décembre 2009-Janvier 2010) 85.

HEIDEGGER 1950

M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M. (trad. it. Firenze 1968).

JACOB 1977

F. Jacob, *Evolution and Tinkering*, «Science» n.s. CXCVI/4295 1161-66 (trad. it. Torino 1978).

JAMESON 1995²

F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington-Indianapolis-London.

LUZI 1980²

M. Luzi, *Libro di Ipazia*, introd. di Geno Pampaloni, Milano.

MCCARTHY 2009

T. McCarthy, *Agora*, «Variety» (May 25-31) 16.

MÉRANGER 2010

T. Méranger, *Agora*, «Cahiers du cinéma» 652 (Janvier 2010) 70.

MITCHELL 2007

W.J.T. Michell, *World Pictures: Globalization and Visual Culture*, «Neohelicon» XXXIV/2 49-59.

MORETTI 1994

F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica da Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino.

NISBET 2006

G. Nisbet, *Ancient Greece in Film and Popular Culture*, Exeter.

PETTA – COLAVITO 2004

A. Petta – A. Colavito, *Ipazia, scienziata alessandrina. 8 marzo 415 d.C.*, Milano.

POLLARD – REID 2006

J. Pollard – H. Reid, *The Rise and Fall of Alexandria. Birthplace of the Modern Mind*, New York.

PROUST 1918

M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris (trad. it. Milano 1983).

RIST 1965

J. M. Rist, *Hypatia*, «Phoenix» XIX/3 214-25.

ROBERTS 1998

M. Roberts, *Baraka: World Cinema and the Global Culture Industry*, «Cinema Journal» XXXVII/3 62-82.

ROSE 2005

P.W. Rose, *The Politics of Gladiator*, in M.M. Winkler (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden-Oxford-Carlton, 150-72.

SPINA 2010

L. Spina, *Filmiade (appunti per una sezione su cinema e mondo antico)*, «DeM» I 306-310.

VALANTIN 2003

J.-M. Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington. Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris (trad. it. Roma 2005).

VALENS 2009

G. Valens, *Agora*, «Positif» 581-582 (Juillet-Août) 76.

WINKLER 2007

M.M. Winkler, *The Iliad and the Cinema*, in Id. (ed.), *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden-Oxford-Carlton, 43-67.