



Claudia Cardinale e Jean Sorel nei ruoli di Sandra e Gianni in  
“Vaghe stelle dell’Orsa” di L. Visconti

### CAPITOLO TERZO: ELETTRA AL CINEMA

*Every movie has its own world, and its own language, but I've always held a special affection for the personal films that a director makes with no one looking over his shoulder, and only his private heart as a guide.*

(C. Crowe)

#### **3 I Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana***

*Produzione:* Gian Vittorio Baldi per la Idi Cinematografica; *distribuzione:* DAE (35 mm. e 16 mm.) e ARCI (16 mm.); *origine:* Italia, 1970 (prima proiezione 1975); *durata:* 55' (ma la durata nella copia in 16 mm. è 70'); *fotografia:* Giorgio Pelloni; *commento e voce:* P. P. Pasolini; *musica:* Gato Barbieri con interventi canori di Yvonne Murray e Archie Savage; *montaggio:* P. P. Pasolini.

La tragedia di Eschilo, antica passione a cui Pasolini era tornato all'inizio degli anni Sessanta, rivive attraverso l'esperienza in l'Africa<sup>1</sup> con *Appunti per un'Orestide africana*. In quel contesto egli tornò a cercare, attraverso i volti, le figure e i luoghi, non la condizione contemporanea della Tanzania, ambientazione del film, ma un passato «misterioso e innocente»<sup>2</sup>; la proiezione nello spazio di una condizione perduta, che nel presente non è possibile recuperare. L'Africa è il luogo immenso che «il filtro della tragedia allontana e distanzia»<sup>3</sup>: si delinea così una dialettica fra l'evocazione poetica di un'umanità perduta e la consapevolezza di tale realtà. Infatti più che di una pellicola, si tratta realmente di appunti filmici: sopralluoghi, primi piani fermi e particolarmente efficaci, possibili personaggi, discussioni con studenti del luogo; il tema prescelto è quello della metamorfosi delle Furie in Eumenidi. L'operazione si concentra infatti sul passaggio dalla condizione di vita selvaggia, a quella civile e europeizzata, con tutto ciò che esso comporta.

Pasolini aveva già sperimentato questo meccanismo con l'esperienza della traduzione: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso,

---

<sup>1</sup> A. Ferrero, *Il cinema di P. P. Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977, p. 115.

<sup>2</sup> Ivi, p. 116.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

piuttosto ‘confinato’ e razionalizzato, affinché diventi una «passione fertile e produtente»<sup>4</sup>.

La trasformazione negativa apportata dalla civilizzazione suscita anche una certa polemica e una naturale inquietudine, che finisce per guardare al passato con nostalgia e rimpianto. Nel conflitto mitico si nasconde una crisi «autobiograficoculturale» del mondo<sup>5</sup>: «“l’ansia di futuro” è diventata, ormai, soltanto una “grande pazienza”»<sup>6</sup> che si mostra al mondo attraverso i suoi corsi e ricorsi. L’Africa assume una misura lirico-contemplativa ma assolutamente priva di compiacimenti estetici.

Pasolini scelse per l’*Orestide* di Eschilo una nazione africana che gli sembrava ‘tipica’, una nazione socialista a tendenze filo-cinesi: la cui scelta non era ancora definitiva perché accanto all’attrattiva cinese, c’era un’altra attrattiva non meno affascinante, quella americana o, per meglio dire, neocapitalista<sup>7</sup>. Il regista affermò che Elettra era il personaggio più difficile da trovare<sup>8</sup> perché le ragazze africane si presentavano allegre, prive di quel sentimento di fierezza, durezza e odio che caratterizzavano questo personaggio; ridono, accettano la vita come una festa. Il carattere del film doveva essere essenzialmente popolare: «vorrei dare un’ enorme importanza al coro, al coro che nelle tragedie greche parla all’unisono, sotto il palcoscenico, mentre qui vorrei naturalmente distribuirlo nelle sue situazioni reali, realistiche, quotidiane»<sup>9</sup>. Il realismo dei personaggi corrisponde al realismo degli ambienti: «questa gente colta nel suo daffare quotidiano e nella sua vita di ogni giorno, dovrebbe essere la protagonista del mio film l’*Orestide Africana*»<sup>10</sup>; è il realismo a conferire loro quell’accezione mitico-sacrale.

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> A. Costa (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Appunti per un’Orestide Africana*, Ferrara, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, 1983, p. 24.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 29.

Pasolini colse una somiglianza fra la civiltà tribale africana e la civiltà greca arcaica: secondo l'intellettuale la scoperta che fa Oreste della democrazia corrisponde alla scoperta della democrazia che aveva fatto l'Africa negli ultimi anni. Le Furie di Eschilo sono destinate ad essere sconfitte, a scomparire; con esse ha termine il mondo degli avi, il mondo antico e, nell'ottica pasoliniana, una parte dell'Africa antica.

Tutta l'*Orestide* è una lunga preparazione alla 'catarsi' conclusiva: in tale preparazione, rappresentata da un susseguirsi di vendetta e sangue a catena, determinato dal fato, i personaggi sanguinari e assassini sembrano muoversi in un ambiente, culturalmente e religiosamente, arcaico; la 'catarsi' coincide con l'istituzione dell'Areopago: la civiltà selvaggia viene sostituita dalle istituzioni democratiche, guidate da nuovi Dei.

Le Erinni, Dee della tradizione, vengono distrutte dalla Dea della Ragione, ma subiscono una trasformazione poiché, pur restando divinità razionali e arcaiche, presiedono alla poesia, alla fantasia e al sentimento. L'*Orestide* sintetizza la storia dell'Africa di questi ultimi cento anni: «il passaggio quasi brusco e divino da uno stato selvaggio ad uno civile e democratico»<sup>11</sup>. Pasolini coglie interessanti analogie anche tra le Furie e il mondo animale: «Le Furie sono le dee del momento animale dell'uomo»<sup>12</sup>; secondo l'autore esse sono destinate ad essere sconfitte, a scomparire; infatti, «sono irrapresentabili sotto l'aspetto umano e quindi deciderei di rappresentarle sotto un aspetto non umano»<sup>13</sup>.

Il regista avanzò inoltre l'ipotesi di far cantare anziché far recitare il testo<sup>14</sup>: «farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani». Secondo Pasolini era piuttosto

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 85.

<sup>12</sup> P. P. Pasolini, «Per il cinema», in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2001, p. 1183.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 1185.

chiaro che venti milioni di sottoproletari negri in America rappresentavano i leaders di qualsiasi movimento rivoluzionario del Terzo Mondo<sup>15</sup>.

Questa operazione ha sostanzialmente un precedente teatrale, *Pilade* che, nonostante le diversità, ci permette un dibattito sulla centralità della parola come caratteristica che accomuna Pasolini a D'Annunzio, ad esempio, malgrado la tragedia dannunziana abbia i toni della pura declamazione oratoria e quella pasoliniana sia caratterizzata da una forte modernità che la contestualizza nella fase di rinnovamento drammaturgico della seconda metà del Novecento<sup>16</sup>. Come accade per Mishima, Pasolini cesella parole e ritmi, costringendo l'attore a calarsi «nella dizione di un flusso linguistico a cui ovviamente è sotteso un senso portante»<sup>17</sup>.

*Appunti per un'Orestiade africana* verrà girato al posto de *Il padre selvaggio*, poco dopo *Porcile* e *Medea*, opere fondamentali nel percorso pasoliniano. Tuttavia la nota distintiva di quell'operazione è l'idea di un femminile materno inteso come cultura ancestrale, è la forza del linguaggio naturale del vento, della foresta e dell'espressione musicale, del canto e della danza che prevalgono sulla razionalità e la legge<sup>18</sup>. Sostanzialmente questi *Appunti* si interrogano su come fondare una nuova antropologia «che sintetizzi bianco e nero, nord e sud, natura e cultura»<sup>19</sup>: la voce di Pasolini mostra strade deserte, agglomerati umani, persone, libri e il volto di Mao; il regista si specchia con la macchina da presa in una vetrina, è dentro al film, mentre narra l'Africa povera e Oreste di ritorno da Argo. L'evento è accompagnato dalla musica, mentre lo sguardo della telecamera si focalizza sul paesaggio africano e sugli oggetti caratteristici: «Evidente l'origine visiva della ricerca, e grande l'emozione della scoperta del diverso che sta in noi, in una memoria prima della storia»<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> S. Casi, *I teatri di Pasolini* cit., p. 186.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo* cit., p. 214.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 216.

Pasolini inserisce un flash-back sulla guerra di Troia: alcuni soldati si esercitano e le scene di guerra tra greci e troiani sono quelle della guerra vera nel Biafra; giacciono i cadaveri, scorre il lutto, il dolore per la distruzione del Biafra che rappresenta, metaforicamente, la distruzione di Troia. La conclusione ripropone i riti arcaici dell’Africa, nel corso di una danza con musica e canto per un matrimonio che riecheggia, evidentemente, *Mamma Roma*: la festa potrebbe essere una trasformazione delle Furie in Eumenidi, come ci suggeriscono le parole di Atena e il canto partigiano conclusivo. In realtà, le Furie convivono con le Eumenidi e il tribunale di Atena dovrà proseguire il dialogo.

Il progetto della pellicola non fu quindi realizzato, ma quanto Pasolini ci ha lasciato ci fornisce ampie indicazioni: tracce che creano anche una certa continuità fra *I Cannibali* di Liliana Cavani, una versione moderna del mito di Antigone, e gli *Appunti*<sup>21</sup>. Nella prospettiva dell’autore il cinema funziona un po’ come la scrittura: è un mezzo che fissa sulla pellicola degli atteggiamenti concreti, come le parole si fissano su un foglio dopo essere state pronunciate: il cinema è «lingua scritta dell’azione»<sup>22</sup>; questo dato ci consente di percepire gli evidenti tratti di continuità fra tragedia ri-scritta (*Pilade*) e tragedia ri-rappresentata (*Appunti per un’Orestide africana*).

Già al termine degli anni Cinquanta l’Africa rientra nella mitologia pasoliniana come «via d’uscita dal (falso) dilemma razionalismo/ irrazionalismo, e dalle nevrosi e dalle delusioni del decennio che si conclude»<sup>23</sup>: vitalismo decadentista e passione civile si fondono, in un progetto che stabilisce le proprie radici nel 1968 in una pellicola, mai realizzata, dal titolo *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, che si sarebbe dovuto articolare in cinque episodi ambientati in India, Africa Nera (l’unica parte realizzata appunto), Paesi Arabi, America del Sud e ghetti neri degli Stati Uniti, con squarci sull’Italia meridionale e

---

<sup>21</sup> G. Simonelli, «L’uomo senza volontà. Il tragico nel cinema contemporaneo», in A. Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell’antico* cit., p. 206

<sup>22</sup> F. Casetti, *Teorie del cinema 1945- 1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 44.

<sup>23</sup> M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 234.

sull'immigrazione nell'Europa del Nord<sup>24</sup>. Ogni episodio avrebbe dovuto narrare un tema specifico: la Religione e la Fame in India, le guerre nazionalistiche nei Paesi Arabi, la guerriglia e il castrismo nell'America del Sud, l'esclusione e l'autoesclusione dei neri nei ghetti<sup>25</sup>. La vastità di questo progetto ne comportò la mancata attuazione: gli *Appunti per un'Orestiade Africana* furono comunque girati fra il 1968 e il 1969, anche se vennero proiettati solo successivamente. La tendenza, rosselliniana, è chiaramente al "cinema verità", al sopralluogo: il film si trasforma in film-inchiesta con l'inserimento di un dibattito tenuto da Pasolini con gli studenti africani di Roma<sup>26</sup>. Il mondo che nasce faticosamente dopo la rivoluzione di Atena e Oreste, e dopo il processo dell'Areopago, è visto come uno spazio ancora aperto, quello spazio che *Pilade* aveva colmato di contenuti negativi e nichilistici. L'apertura al futuro è rappresentata dalle immagini del lavoro fra i campi, accompagnate da un canto della rivoluzione russa<sup>27</sup>:

Ma come concludere? Ebbene la conclusione  
ultima non c'è, è sospesa  
Una nuova nazione è nata, i suoi problemi  
sono infiniti, ma i problemi non si risolvono, si  
vivono. E la vita è lenta. Il procedere verso il  
futuro non ha soluzione di continuità.  
Il lavoro di un popolo non conosce né retorica  
né indugio. Il suo futuro è nella sua ansia  
di futuro; e la sua ansia è una grande pazienza.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 235.

<sup>25</sup> Tematiche riproposte nel cinema contemporaneo da Spike Lee, da pellicole come *Malcom X*, *Do the right thing* e *Jungle Fever*. Sulla contrapposizione fra mondi, dimensioni e realtà, ci sono altre operazioni più recenti come *The War of the Worlds* di Spielberg, dove la contrapposizione si divide fra mondo conosciuto e alieni o *The thin red line* in cui, in uno scenario bellico, la guerra è delineata come un autentico stupro della natura. Percorsi cinematografici differenti ma con le stesse radici.

<sup>26</sup> Ivi, p. 237.

<sup>27</sup> Ivi, p. 242.

### 3.2 Luchino Visconti: *Vaghe stelle dell'Orsa*

*Regia*: Luchino Visconti; *soggetto e sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; *montaggio*: Mari Serandrei; *assistente al montaggio*: Eva Latini, Roberto Borghi; *fotografia*: Armando Nannuzzi; *scenografia*: Mario Garbuglia; *fonico*: Claudio Maielli; *interpreti*: Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrews), Renzo Ricci, Marie Bell, Amalia Troiani, Fred Williams, Renato Moretti, Paola Pescini, Isacco Politi; *direttore di produzione*: Sergio Merolle; *prima proiezione*: Venezia, 3 settembre 1965, Mostra Internazionale di Arte Cinematografica.

Il 1965 è l'anno in cui Visconti vince finalmente il Leone d'Oro della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica che gli era stato negato con *La terra trema* e con *Rocco e i suoi fratelli*<sup>28</sup>. Dietro a questa operazione ci sono molteplici suggestioni letterarie: *Le Coefore*, a cui si allude direttamente nell'incontro fra Sandra e Gianni davanti al monumento del padre, l'*Elettra* di Sofocle e l'*Elettra* euripidea, verso le quali c'è qualche allusione indiretta; la suggestione dannunziana tratta da *Forse che sì forse che no*, da cui viene ripresa soprattutto l'ambientazione a Volterra. Infine Proust, Bassani, *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill e certe atmosfere di Baudelaire e Huysmans, oltre ad ovvi richiami alla psicanalisi. Un'altra allusione significativa è quella a *Preludio, corale e fuga* di César Franck, «un capolavoro della letteratura pianistica»<sup>29</sup>, spesso eseguito dalla madre di Visconti e ripetuto in vari momenti del film.

Dopo essersi sposata a Ginevra con Andrew Dawson (Craig), Sandra Luzzatti (Cardinale) torna nella casa di Volterra, dove è perseguitata dal passato: da una parte il ricordo del padre deportato dai nazisti, dall'altra la presenza della madre folle (Bell) e del fratello Gianni (Sorel), che vorrebbe riallacciare il rapporto incestuoso che li aveva legati da adolescenti.

---

<sup>28</sup> L. Micciché, *Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 50.

<sup>29</sup> Ivi, p. 51.

Nel ritratto di Sandra, come nella sua aspirazione alla vendetta verso la madre e il patrigno (che lei sospetta abbia fatto uccidere il padre dai nazisti), così come in quello del fratello Gianni, caratterizzato da un'infanzia non superata e dai fantasmi di una passione incestuosa, non mancano certo «umori moderni, né stimolanti sollecitazioni»<sup>30</sup>. Nella pellicola convergono i temi fondamentali della donna e del sesso, insieme alla forte presenza della musica, caratteristici di tutta l'opera viscontiana; ad «un rapporto ipertestuale di dipendenza massiccia e univoca da un testo primario, si sostituisce un rapporto intertestuale fatto di scambi e intersezioni. Alla fine la rete di rimandi letterari non scalfisce l'unitarietà del film, che anzi è uno dei più compatti e coerenti di Visconti (in primo luogo dal punto di vista visivo)»<sup>31</sup>.

Tutto il film è dominato da una sorta di scintillio: la costellazione dell'Orsa Maggiore, parte integrante del titolo, proviene da un verso di Leopardi<sup>32</sup>. La pellicola in bianco e nero affronta il tema della memoria e del ricordo che viene meno, mentre una città minata dall'erosione rischia di sprofondare: Visconti gioca su un meccanismo di alternanze che si basa sul pulsare del tempo, un movimento essenziale poiché consente di definire l'evocazione del tempo non solo in quest'opera, ma nell'intera produzione di Visconti. La temporalità si circoscrive attraverso le canzonette di moda negli anni sessanta, attraverso i vestiti e gli oggetti caratteristici di quel periodo: il padre di Sandra, odierna Elettra, è morto in un campo di concentramento e l'accostamento fra Volterra, ambientazione del film, e Auschwitz è assolutamente presente<sup>33</sup>. C'è una volontà costante di attraversare il tempo, anche attraverso i dettagli: Visconti sa bene che le mode sono effimere e, quando se ne serve, è consapevole che esse invecchieranno con rapidità. Il regista lavora su architettura, musica, scultura e

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> M. Fusillo, «Sorella amata, Elettra tradita. Visconti e il mito degli Atridi», in V. Pravadelli (a cura di), *Visconti a Volterra* cit., p. 70.

<sup>32</sup> S. Liandrat-Guigues, «Lo scintillio in "Vaghe stelle dell'Orsa"», in D. Bruni e V. Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1977, p. 121.

<sup>33</sup> Ivi, p. 122.

letteratura<sup>34</sup>: i temi affrontati sono numerosi, e ciò rappresenta «il dispositivo estetico essenziale che consente di instaurare la demoltiplicazione e il principio della metamorfosi nell'immagine»<sup>35</sup>. La visione viscontiana deve molto alla poetica di Leopardi: il fruscio del vento, il bianco e il nero, la luminescenza della luna o delle stelle, indicano il percorso delle sensazioni attraverso cui «si esprime la necessaria aporia tra l'effimero e l'eterno»<sup>36</sup>; lo stesso aggettivo 'vago' si riferisce al tempo, alla memoria e viene ripreso da Visconti nel titolo inteso come «dramma del non essere»<sup>37</sup>.

Si colgono riferimenti all'universo politico della Seconda Guerra Mondiale: nel fascismo c'è l'omicidio del padre di Sandra<sup>38</sup>, la cui morte, come sempre in Visconti, rappresenta l'inizio della decadenza familiare. Sandra si delinea come un'Elettra moderna non solo per l'assoluto «attaccamento alla memoria del padre e per il trasferimento di questa carica erotica verso il fratello, ma anche per l'aggressività nei confronti della figura materna»<sup>39</sup>.

Il periodo che precede *Vaghe stelle dell'Orsa* è contrassegnato da *Il Gattopardo* e da un'intensa attività teatrale: pensiamo a *La Traviata* e a *Il tredicesimo albero*. Poi, ancora il melodramma: un'edizione de *Le nozze di Figaro* «sfrondata dei preziosissimi imposti a Mozart dalla corte viennese e restituita allo spirito polemico della originaria commedia di Beaumarchais»<sup>40</sup>.

Dopo un'esperienza cinematografica di grande respiro, una pellicola 'più privata', concentrata nel tempo e nello spazio ma ancora dedicata alla memoria, alle «ricordanze» a cui allude il titolo. Le circoscritte dimensioni del racconto condizionano lo stile del regista, che ricorre all'uso sistematico dello zoom<sup>41</sup>. Il tema dell'incesto non era nuovo per Visconti che, quattro anni prima, lo aveva

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 123.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ivi, p. 128.

<sup>37</sup> Ivi, p. 129.

<sup>38</sup> R. Campari, «La perdita del paradiso», in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 260.

<sup>39</sup> M. Fusillo, «Sorella amata, Elettra tradita» cit., p. 77.

<sup>40</sup> A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, Roma, Il Castoro, 1994, pp. 60- 61.

<sup>41</sup> Ivi, p. 61.

affrontato nell'allestimento parigino di *Peccato che sia una puttana* di John Ford, sottolineando la tenerezza e la complicità del legame tra fratelli<sup>42</sup>. Nei personaggi è comunque evidente anche una forte connotazione dannunziana: «nell' "eccezionalità" esibita dai personaggi dannunziani, Visconti ritrova l'odore di falso e di chiuso, l'enfasi di passioni covate in un ambiente opprimente e angusto. Così come la maledizione romantica dell'incesto [...] rivela poi le sue vere proporzioni nel tanfo sordido di un nucleo familiare avvolto su se stesso; nell'impotenza mediocre di Gianni [...] di aderire alla realtà e di staccarsi dal passato»<sup>43</sup>. Su tutto aleggia un forte senso di precarietà, di sicurezze poste in pericolo da vecchi ricordi, simboleggiati da Volterra: si tratta di autentici fantasmi, destinati a non prendere forma; infatti il film termina con la parziale intuizione della verità, subito rimossa o segnata dalla morte poiché prescindere dal passato è impossibile. In sintesi, siamo di fronte ad un giallo irrisolto.

La realizzazione del film fu piuttosto complessa e faticosa, sia nel corso dell'elaborazione della sceneggiatura, sia nella fase di montaggio ed edizione<sup>44</sup>: una situazione che progressivamente condusse ad un mutamento dei personaggi e dei loro rapporti. Il titolo fu suggerito da Mario Soldati<sup>45</sup> nel corso di una conversazione in cui Visconti raccontò quanto si apprestava a girare<sup>46</sup>: è il tema della non univocità del giusto a fornire i suggerimenti più proficui poiché il tema iniziale è deviato e interrotto, pur non sciogliendosi la continuità col filo narrativo. Da indagatrice Sandra/Elettra diventa inquisita<sup>47</sup>, mentre Gianni, privato dei connotati che potrebbero ricondurlo a Oreste e affidato ogni impeto vendicativo alla sorella, assume accenti di autenticità sconosciuti a Sandra<sup>48</sup>.

La teatralità, il fatto che i personaggi agiscano come su un palcoscenico, l'enfasi e la letterarietà privano il dramma di una certa veridicità e impediscono allo

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 62.

<sup>43</sup> Ivi, p. 63.

<sup>44</sup> L. De Giusti, *I film di Luchino Visconti*, Roma, Gremese, 1985, p. 101.

<sup>45</sup> G. Rondolino, *Visconti*, Torino, Utet, 1981, p. 467.

<sup>46</sup> L. De Giusti, *I film di Visconti* cit., p. 102.

<sup>47</sup> Ivi, p. 105.

<sup>48</sup> Ivi, p. 106.

spettatore di identificarsi<sup>49</sup>; anche l'uso espressionista della luce è fortemente simbolico, in costante alternanza con l'ombra che, spesso, scinde a metà i volti dei personaggi.

Si è parlato lungamente di un atteggiamento decadentistico in questa pellicola, in cui «l'osservazione distaccata del reale, strutturato spettacolarmente in modi e forme di chiara finzione scenica, anziché assumere la funzione del giudizio critico, tende ad annullarsi nel compiacimento estetizzante»<sup>50</sup>.

«Nel mio film - dichiarò Visconti<sup>51</sup> - ci sono dei morti e dei presunti responsabili, ma non è detto chi siano i *veri* colpevoli e le *vere* vittime. In questo senso il riferimento che io stesso ho fatto all'*Orestiade* è più che altro di comodo. [...] Insomma, un "giallo" ove tutto è chiaro all'inizio e oscuro alla fine»<sup>52</sup>: l'attenzione del regista fu indirizzata soprattutto a Sandra, al suo disagio morale, al suo impegno nel comprendere. In quella fase della propria carriera Visconti dimostrò l'interesse verso un cinema antropomorfo<sup>53</sup>: il personaggio di Sandra venne scritto proprio pensando a Claudia Cardinale, non solo per quanto di enigmatico si nascondesse dietro la semplicità di questa attrice, ma anche per «l'aderenza somatica»<sup>54</sup> di questa donna a quella tramandata delle donne etrusche.

*Vaghe stelle dell'Orsa* costituisce, di fatto, uno degli esempi più significativi di quanto e come si possa 'alterare' una figura mitica all'interno di un contesto storico e sociale come quello novecentesco.

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 107.

<sup>50</sup> G. Rondolino, *Visconti* cit., p. 468.

<sup>51</sup> L. Visconti, «Un dramma del non essere», in P. Bianchi (a cura di), *Vaghe stelle dell'Orsa di Luchino Visconti*, Roma, Cappelli, 1965, p. 31.

<sup>52</sup> Ivi, p. 32.

<sup>53</sup> Ivi, p. 33.

<sup>54</sup> Ivi, p. 34.

### 3.3 *Thodoros Anghelopulos, O Thiasos (La recita)*

*Regia, soggetto, sceneggiatura:* Thodoros Anghelopulos; *fotografia:* Ghiorgos Arvanitis; *assistente alla fotografia:* Vassili Christomoglu; *scenografia e costumi:* Mikis Karapiperis; *musica:* Lukianos Kilaidonis; *montaggio:* Takis Davlopulos; *suono:* Thanassis Arvanitis; *titoli:* Periklis Sotiriu; *aiuto regista:* Takis Katzelis; *interpreti:* Eva Kotamanidu (Elettra), Aliko Gheorguli (la Madre), Stratos Pachis (il Padre), Maria Vassiliu (Chrysothemis), Petros Zarkadis (Oreste); Kyriakos Katrivanos (Pilade); *produttore:* Ghiorgos Papalios; *direttori di produzione:* Ghiorgos Samiotis, Christos Paleghiannopoulos, Stephanos Vlachos; *distribuzione:* Italnoleggio Cinematografico; *durata:* 230 min.

Pellicola del 1974-75, venne girata dal 12 febbraio al 30 maggio 1974 e dal 15 novembre al 15 dicembre dello stesso anno un po' in tutta la Grecia, soprattutto ad Atene, Eghion, Amphissa, Janina, Lavrion, Navplion, Levkada, Trikala.

La vicenda narra di una compagnia di attori - all'interno della quale si sviluppano una serie di rapporti ispirati al mito degli Atridi - che porta di paese in paese il dramma ottocentesco *Golfo della pastorella* di Spiridonos Peresiadis. Una grande saga epica- nei contenuti ma soprattutto nel linguaggio, secondo l'accezione brechtiana - che traccia una sintesi della storia greca dal 1939 al 1952.

L'azione si sposta avanti e indietro nel tempo, sul filo di una memoria collettiva, in continuo e appunto dialettico passaggio dai fatti privati agli avvenimenti pubblici. Dai lunghi piani sequenza che scandiscono i "tempi" della riflessione e creano lo "spazio" della storia, istituendo nessi tra fatti e personaggi, all'uso creativo del teatro, delle canzoni, dei passi di danza, dei movimenti di massa, lo stile del regista s'impone come una visione del mondo. Pur non staccandosi mai dal realismo della rappresentazione, Anghelopulos lo trasfigura con una serie di sintesi spaziali e temporali: la narrazione si muove su tre livelli: il teatro, la reincarnazione del mito degli Atridi e la storia, che procedono parallelamente, coincidendo nei momenti di maggiore valore simbolico. Il regista greco propone

una pellicola epica, marxista, costruita con le tecniche di Brecht, ma ridiscute la funzione del cinema e delle sue capacità ancora così poco esplorate in questa direzione.

«Penso che tutto il mio lavoro sia di dialettizzazione a diversi livelli»<sup>55</sup>: così affermava il regista, sottolineando che ne *La recita* ogni momento fornisce elementi che inducono lo spettatore a lavorare su quanto ha visto. In questo film c'è una stessa ricerca sulla nozione di teatro: l'attore infatti interpreta il ruolo di un attore, quindi ritornano elementi come la maschera, il trucco, il cambiamento d'abito. «Volutamente tratteggio i personaggi in forma schematica, sono come dei segni, e questo mi consente di analizzare più a fondo il contesto storico in cui si muovono»<sup>56</sup>: Egisto, ad esempio, nel film è un militante del movimento fascista che facilita l'affermazione della dittatura del generale Metaxas; Egisto non esita infatti a collaborare con i nazisti e ambisce ad una presa di potere nella compagnia teatrale dopo la morte di Agamennone.

Elettra subisce violenza e Oreste si vendica della madre e dell'amante di lei come vuole la tradizione. La resistenza prosegue anche dopo la fine della guerra contro le forze d'occupazione angloamericane: Elettra si sposa con un soldato statunitense, la destra torna a vincere e il generale Papagos restaura il potere<sup>57</sup>.

La pellicola appartiene ad una trilogia a cui si aggiungono *I giorni del '36* (1972) e *I cacciatori* (1977): «mi sono preoccupato di fare un lavoro sulla storia degli ultimi quarant'anni. Io sono nato nel '36 e, se volete, questi tre film attraversano la mia vita...»<sup>58</sup>. E' evidente nel regista l'intenzione di creare un cinema nazional-popolare da proporre ad una nuova Grecia che tentava di riemergere dalla dittatura dei colonnelli: offrire al pubblico greco nuovi strumenti permette di far comprendere la condizione storica e sociale contemporanea.

---

<sup>55</sup> S. Arecco, *Thodoros Anghelopulos*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 4.

<sup>56</sup> Ivi, p. 6.

<sup>57</sup> P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2006*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005, p. 2180.

<sup>58</sup> S. Arecco, *Thodoros Anghelopulos* cit., p. 7.

Non possiamo dimenticare le radici culturali del cinema di Anghelopulos: l'iscrizione alla Sorbona con particolare frequentazione dei corsi di Lévi-Strauss, l'adesione al marxismo, la frequentazione del Cinématèque, l'espulsione dall'Idhec e la frequentazione del "Musée de l'Homme", sotto la supervisione di Jean Rouch. La circolazione delle opere di Godard, Antonioni, Bergman, Mizoguchi, Fellini, Rossellini e Rosi alimentano i sogni cinematografici dell'intellettuale<sup>59</sup>. Il cinema di Anghelopulos ignora il primo piano: «ma non si tratta di una fisima o di un'idiosincrasia dell'autore in nome di una mistica del piano-sequenza»<sup>60</sup>, si tratta di una conseguenza del lavoro di rifondazione del linguaggio cinematografico che interessò profondamente il regista.

L'atmosfera che caratterizza *La recita* è quella di un tempo uggioso, «delle stagioni intermedie»<sup>61</sup> oppure delle tenebre e del gelo dell'inverno; si percepisce una certa ossessione per i muri, le porte, le staccionate e le serrande, come se l'ansietà e l'attesa dovessero emergere inequivocabilmente: «La recita stabilisce con lo spettatore un rapporto di reciprocità quale raramente si è visto. Offre elementi di giudizio. Esplicitamente non giudica, ma porta a giudicare»<sup>62</sup>.

Il luogo prescelto, Egio, ritratto in autunno, costituisce l'incipit e il finale della pellicola, malgrado gli anni siano diversi: i testimoni di questa storia sono, come anticipavamo, gli attori di una compagnia girovaga che mette in scena, nei caffè della provincia greca, il popolare idillio drammatico di Spiridione Peresiadis, rappresentato per la prima volta ad Atene nel 1892; gli attori sono anche i membri della famiglia degli Atridi e la vicenda familiare della compagnia, è incentrata sui dati mitico-psicanalitici della trasgressione delittuosa e della punizione<sup>63</sup>. Si tratta di «un'opera completamente scevra sia da cadute nella pura

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 21.

<sup>60</sup> Ivi, p. 29.

<sup>61</sup> V. Sereni, «Una recita e un applauso», in T. Anghelopulos, *La recita*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. VII.

<sup>62</sup> Ivi, p. XII.

<sup>63</sup> M. Peri, «Introduzione», in T. Anghelopulos, *La recita* cit. p. XIV.

emozionalità, sia da cadute nell'astrazione ideologica»<sup>64</sup>: la musica ha sempre funzione di musica di scena e, spesso, razionalizza, spezza. Il pathos, mentre il dialogo è pressoché assente, salvo quando riprende la citazione. Il meccanismo della citazione è funzionale allo 'straniamento' brechtiano che è così accentuato nel film; come sostiene Dimòpoulos, i personaggi non sono gli interpreti di un carattere o di un ruolo, bensì «i veicoli dei testi, i portavoce di un dibattito politico»<sup>65</sup>. I riferimenti percorrono tutta la storia della letteratura, da Omero ai Vangeli, dai canti popolari alla poesia contemporanea, fino alle ovvie intersezioni con la tragedia antica; non solo: negli slogan elettorali di Papagos, ma anche nelle manifestazioni ufficiali di potere, viene usata la lingua pura, Un discorso a parte si deve fare per la trama del testo interpretato dagli attori in scena, che è notissimo in Grecia ma non nel resto dell'Europa: Tasso, figlio del pastore Thanasulas, e Golfo, figlia della vecchia Astero, sono promessi sposi; Kitsos, nipote di Zisis, ricco e potente capo dei pastori, s'invaghisce di Golfo e vuole sposarla: per raggiungere lo scopo, incoraggia Zisis a concedere sua figlia Stavrula in sposa a Tasso. Egli, attratto dall'ipotesi di imparentarsi col casato di Zisis, ripudia Golfo che lo maledice e, dopo avergli dichiarato nuovamente il proprio amore, si avvelena. Kitsos, ferito nell'orgoglio dal rifiuto della giovane, supportato da Zisis, fa naufragare le nozze di Tasso con Stavrula rinfacciandogli la bassa condizione sociale. Tasso, disperato e pentito, corre da Golfo per chiederle perdono, ma è troppo tardi: la ragazza è agonizzante e muore fra le braccia di Tasso che si uccide.

Mentre nel film l'unico personaggio ad essere chiamato per nome è Oreste, nella sceneggiatura «tutti i protagonisti sono caricati nominalmente del mito»<sup>66</sup>: esplicitando nel film qualcosa a cui il film si riferisce soltanto, Anghelòpulos ribadisce la necessità di cogliere quell'allusione, di decifrare il film. Il viaggio

---

<sup>64</sup> L. Micciché, *Il materialismo estetico di Anghelopulos*, in «Cinema sessanta», Roma, gennaio-febbraio 1977, n. 111, p. 47, ma anche A. Horton, *Theodor Angelopoulos and the New Greek Cinema*, in «Film Criticism», Berkeley, 1977.

<sup>65</sup> M. Dimòpoulos, *La nuit greque*, in «L'Avant-Scène/Cinéma», Parigi, Dicembre 1975, p. 6.

<sup>66</sup> M. Peri, «Introduzione» cit., p. XIX.

dei commedianti non subisce solo condizionamenti politici: il capocomico, tradito infatti dalla moglie, e denunciato ai tedeschi da un attore per aver aiutato un prigioniero inglese, viene fucilato. Egisto, il traditore, assume perciò la guida del gruppo, ma la figlia dell'uomo assassinato, Elettra, si mette in contatto con il fratello Oreste per spingerlo a riportare giustizia; Oreste viene però fatto prigioniero combattendo da partigiano contro l'esercito di Papagos e muore in carcere fra le torture mentre la più giovane Elettra sposa un soldato americano e abbandona la compagnia lasciando un figlio frutto di una precedente e ignota relazione, non connessa allo stupro.

Elettra affida a lui il ruolo di protagonista per la nuova esecuzione del dramma: in questo modo, fra la penultima e l'ultima inquadratura del film, il *thiasos* torna ad essere quello di tredici anni prima e la pellicola si conclude come era cominciata<sup>67</sup>.

Da una parte la ripetizione, la teoria dell'eterno ritorno della storia<sup>68</sup>, e, dall'altra, la quotidianità del tragico: l'avventura di Clitennestra, Oreste, Elettra ed Egisto non è un'esperienza eccezionale, e infatti Anghelopulos non cela un certo squallore, soprattutto negli ambienti. Le teorie classiche hanno fatto riferimento al parametro temporale nel suo aspetto referenziale, rappresentativo, talora anche nella variante psicologica senza dare alcun rilievo al concetto di tempo come significante, produttore di senso<sup>69</sup>.

All'inizio del film Elettra è una donna di circa trentacinque anni, vestita di nero<sup>70</sup>, Pilade è invece un quarantacinquenne con i baffi e i capelli crespi: la lettura che il regista dà della figlia di Agamennone è particolarmente interessante perché assolutamente nuova rispetto alle precedenti rielaborazioni. Anghelopulos trasforma anche Crisotemi rendendola madre e sviluppando quindi quella

---

<sup>67</sup> G. Simonelli, «L'uomo senza volontà. Il tragico nel cinema contemporaneo», in A. Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico* cit., p. 208.

<sup>68</sup> Teoria che ispirò anche Polanski nella sua versione cinematografica del *Macbeth*, due anni prima rispetto ad Anghelopulos.

<sup>69</sup> G. Bettetini, *Tempo del senso*, Bompiani, Milano, 1979, p. 21.

<sup>70</sup> T. Anghelopulos, *La recita* cit., p. 4.

femminilità che la sorella rivendica già in Sofocle. Potremmo dire che il regista non trascende la storia: tende a farne una metafora per interpretarla più approfonditamente, ma «lo spazio della sua *mimesis* è sempre un terreno d'analisi, oggettivamente geometrizzabile con gli strumenti del cinema: basti pensare alle frequenti panoramiche circolari, ai rigorosi carrelli, ai calibrati piani sequenza, alla disciplina formale dei pieni e dei vuoti»<sup>71</sup>.

Quello che nel racconto mitico è un rapporto d'amore fraterno, in cui l'affettività di Oreste è «spostata verso l'amore/odio per la madre, diventa nella favola pastorale un rapporto d'amore tra fidanzati, ostacolato dalle rispettive famiglie»<sup>72</sup>: il quadro sentimentale è più limpido, ma subisce la minaccia delle istituzioni; l'incesto latente fra Elettra e Oreste è sublimato attraverso la storia, infatti i due, amanti mancati in *Golfo*, 'sperimentano' il loro legame affettivo dedicandosi alla causa della libertà della Grecia.

Un vivo interesse da parte di Anghelopulos verso il mito e le sue radici e, soprattutto verso il tema del viaggio, si coglie da un'affermazione fondamentale del regista: «Depuis l'*Odyssée*, affirme le cinéaste Théo Angelopoulos, la plupart des voyages sont iniatiques»<sup>73</sup>; il rapporto del regista con il testo di Omero come, del resto, con tutta la tradizione letteraria greca, è di profonda intimità e grande libertà insieme<sup>74</sup>.

### ***3.4 Elettra oltre la macchina da presa***

Elettra al cinema: se volessimo definire il ritratto che ne emerge attraverso questi tre esempi fondamentali e, per molti aspetti innovativi, dovremmo in primis rilevare una consistente trasformazione del personaggio derivante dalla tradizione. Elettra assume prima le sembianze del volto di una giovane africana,

---

<sup>71</sup> S. Arecco, *Thodoros Anghelopulos* cit., p. 51.

<sup>72</sup> Ivi, p. 87.

<sup>73</sup> F. Astruc, *Homère au cinéma*, in «Magazine Littéraire», Paris, n. 427, 2004, p. 66.

<sup>74</sup> Ivi, p. 67.

poi quelle di Claudia Cardinale, ossessionata dal rapporto col fratello e, infine, di Eva Kotamanidu, una donna di trentacinque anni, vestita di nero, vittima di uno stupro, in cui l'ombra della morte si è sedimentata in una sorta di angoscia crescente.

Il dramma di Elettra non è più quello della vendetta, è un conflitto ancora più profondo: essere Elettra è la chiave della sofferenza, del disagio nel rapporto con gli altri. Il conflitto con la madre e il legame morboso con il fratello restano tendenzialmente al centro di queste rivisitazioni, anche se a caratterizzare la personalità della figlia di Agamennone c'è soprattutto il dramma del rapporto con il passato, con i suoi 'fantasmi', con il tentativo di nascondere la reale influenza.

In particolare, non è la vicenda individuale di Elettra a suscitare interesse, quanto il dramma familiare, generazionale, del mito stesso, i suoi risvolti psicologici. La scelta di lasciare uno spazio specifico a queste esperienze cinematografiche, deriva dalla necessità di dare volto ad una 'nuova' Elettra, in cui la forza delle immagini serva a delineare una figura psichicamente complessa, in cui la sofferenza domina in proporzioni differenti rispetto alla drammaturgia, che conosce esperienze dolorose e devastanti ma non più o non principalmente per compiere la vendetta verso gli assassini del padre.

Pasolini, oltre a questo esempio, lavora sui miti di Edipo e Medea; Anghelopulos affonda le proprie radici nella tradizione greca che, sostanzialmente, ripercorre in ogni opera, partendo dal mito del viaggio, ad esempio. Siamo di fronte alla comparsa di un nuovo pensiero mitico, in cui il mito assume anche un rilievo ideologico: pensando a Visconti, dal punto di vista dei miti ideologici, possiamo rilevare una linea di frattura già dagli anni sessanta. Lo sguardo di Visconti sull'esistenza si modifica, «dalla marcia verso un futuro migliore a una Storia priva di ogni onnipotenza»<sup>75</sup>: il mito dell'uomo nella certezza, capace di salvare il mondo come Prometeo o Sigfrido, si accompagna fin da *Ossessione* all'idea

---

<sup>75</sup> M. Liehm, «La caduta dei miti», in D. Bruni e V. Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani* cit., p. 203.

dell'angelo sterminatore. I vinti-vincitori di Visconti sono pervasi dal senso tragico dell'esistenza, che oscilla fra sgomento ed estasi, piacere e tormento (pensiamo appunto a Sandra e Gianni): «all'ombra del suo fatalismo appare l'eroina viscontiana, donna indomita affine alle figure wagneriane, misto di Maria redentrice e di Eva seduttrice, di Margherita ed Elena, di amor celeste e amor terreno»<sup>76</sup>.

Oreste è sempre più lontano, Agamennone è sempre meno la ragione fondamentale di una scelta di vita, dello stesso attaccamento alla vita: Elettra è allo specchio, alle sue spalle si riflette un'epoca e un nuovo valore del termine 'vendetta', sempre meno per gli altri e sempre più per sé.

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 205.