

Gherardo Ugolini

Gli Atridi sullo schermo

Tre Orestee cinematografiche del XXI secolo

ABSTRACT The essay reflects on the presence of the *Oresteia* in 21st century cinema, by analysing three films which explicitly refer to Aeschylus' trilogy: Antonio Capuano's *Luna rossa* (2001), Yorgos Zois' *Interruption* (2015) and Gipo Fasano's *Eumenidi* (2020). In all three, the mythical plot is not represented in its diachronic development, but it constitutes an archetypal background on which other issues linked to contemporaneity are projected: the delinquency of the Camorra in *Luna rossa*, the fiction-reality relationship in *Interruption*, the discomfort of a well-off but unmotivated generation in *Eumenidi*.

KEYWORDS Aeschylus, *Oresteia*, Greek tragedy, Antonio Capuano, Yorgos Zois, Gipo Fasano.

La saga degli Atridi, e in particolare la trama dell'*Oresteia* di Eschilo (in scena nel 458 a.C. al teatro di Dioniso di Atene) hanno costituito e continuano a costituire, insieme con poche altre vicende della mitologia classica, un riferimento stimolante per la produzione di pellicole cinematografiche. I film che s'ispirano alle tragedie di Eschilo sulla stirpe degli Atridi, in maniera più o meno diretta o allusiva, sono molteplici e curiosamente si concentrano quasi tutti nei primi anni Settanta del secolo scorso. Vale la pena di ricordare, tra gli altri, *Elettra* (Ἠλέκτρα) di Michael Cacoyannis (1972), *Elettra, amore mio* (Szerelmen, Elektra) di Miklós Jancsó (1974), *La recita* (Ο θίασος) di Theo Angelopoulos (1975), *Ifigenia* (Ιφιγένεια) di Cacoyannis (1977). Già prima, tra il 1968 e i primi mesi del 1970, Pier Paolo Pasolini aveva girato il suo film "mitologico" *Appunti per un'Orestide africana*, documentario che nasce dal desiderio del regista italiano di cercare nel continente africano locazioni, situazioni e personaggi idonei per un nuovo adattamento della trilogia eschilea¹.

¹ Sull'*Orestide africana* di Pasolini si veda l'analisi contenuta nel fondamentale libro di Massimo Fusillo (Fusillo 2007, pp. 139-184). Inoltre: De Santi 1983, pp. 69-72; Gardi 1996, pp. 75-87; Ricciardi 2000, pp. 501-517; Medda 2004, pp. 109-126; Raveggi 2012; Ugolini 2019, pp. 339-357. Vale la pena di ricordare anche il film del 1947 *Il lutto si addice a Elettra* (*Mourning Becomes Electra*) diretto da Dudley Nichols, trasposizione cinematografica dell'omonima trilogia teatrale di Eugene O'Neill. È ipotizzabile che tanto interesse per l'*Oresteia* in quel periodo (anni Settanta del

In questo contributo si esaminano tre pellicole, prodotte nei primi due decenni del XXI secolo, nelle quali l'*Oresteia* di Eschilo assume la funzione di sottotesto su cui proiettare e rileggere problematiche della realtà contemporanea. I tre film oggetto d'analisi sono, in ordine cronologico: *Luna rossa* di Antonio Capuano (2001), *Interruption* di Yorgos Zois (2015), *Eumenidi* di Gipo Fasano (2020). In ciascuna di queste pellicole si evidenziano rielaborazioni e adattamenti della saga mitica degli Atridi, con riferimenti costanti e puntuali all'elaborazione tragica di Eschilo, anche se le finalità perseguite dai registi e le strategie narrative delle rispettive sceneggiature ne fanno un'utilizzazione alquanto differenziata².

1. Un'*Oresteia* tra i camorristi: *Luna rossa* di Antonio Capuano

Il regista napoletano Antonio Capuano ripropone in *Luna rossa* le vicende della trilogia eschilea in chiave contemporanea, nel contesto delle guerre tra clan camorristici³. La sceneggiatura della pellicola, presentata alla 58^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 2001, è costruita sul racconto di un 'pentito' che, attraverso una serie di *flashbacks*, rivela al giudice

secolo scorso) da parte del cinema europeo e americano vada ricondotto a motivazioni di carattere politico. La trama della trilogia di Eschilo, infatti, si presta bene, in momenti storici di crisi e di trasformazione radicale della realtà politica e sociale, a riflettere artisticamente le dinamiche di cambiamento, superamento dell'arcaico e affermazione del nuovo. Sul «modello evolutivo» come schema ermeneutico applicato all'*Oresteia*, in un'analisi specificamente dedicata alle messinscene teatrali cfr. Bierl 2004, pp. 43-60. Desidero ringraziare di cuore i due anonimi revisori del mio saggio che, con i loro suggerimenti e correzioni, mi hanno molto aiutato a migliorarne la forma e i contenuti.

² Si può osservare come l'interesse per l'*Oresteia* abbia riscontro anche nella produzione narrativa dei primi decenni del XXI secolo e, anche in quest'ambito, non già nel senso di una ripresa fedele della vicenda mitica, bensì in romanzi che usano la traccia della trilogia eschilea come sottotesto di riferimento. Mi riferisco in particolare a *Le benevole* (*Les bienveillantes*) di Jonathan Littell (2006) e a *La casa dei nomi* (*House of Names*) di Colm Tóibín (2017).

³ Antonio Capuano è autore teatrale, televisivo e cinematografico, nonché titolare della cattedra di scenografia all'Accademia delle Belle Arti di Napoli. Il suo esordio nel cinema cade nel 1991 con il film *Vito e gli altri*, in cui tratta la vita difficile dei bambini di strada a Napoli, vincitore dell'ottava edizione della Settimana Internazionale della Critica alla Mostra del Cinema veneziana. Nel 1996 arriva il successo con *Pianese Nunzio, 14 anni a maggio*, che narra la storia di un giovane chierichetto molestato dal parroco della sua chiesa. Seguono le pellicole: *Polvere di Napoli* (1998), *Luna rossa* (2001), *La guerra di Mario* (2005), *L'amore buio* (2010), *Bagnoli Jungle* (2015), *Achille Tarallo* (2018), *Il buco in testa* (2020). Ha inoltre diretto episodi dei film collettivi *L'unico paese al mondo* (1994) e *I vesuviani* (1997). Capuano rientra nel gruppo di giovani registi napoletani che, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, hanno contribuito a un rinnovamento profondo dell'approccio cinematografico alla realtà di Napoli (cfr. Marlow-Mann 2011 e Tabanelli 2011). In particolare, sul suo modo di affrontare l'universo mafioso-camorristico in contrasto con gli schemi narrativi e visuali più diffusi e sugli influssi del cinema americano (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Abel Ferrara) cfr. Morreale 2010, pp. 223-227.

che lo sta interrogando la storia della famiglia Cammarano, un vero e proprio clan malavitoso che, sin dagli inizi degli anni Settanta, ha saputo allargare a macchia d'olio il proprio potere sul territorio. Una estrema determinazione, accompagnata a una violenta compattezza di gruppo (il comando all'interno del clan è garantito da una rigida gerarchia fondata sul rispetto), ne costituiscono la forza. I membri del clan Cammarano vivono chiusi dentro una specie di tenuta-fortino, impenetrabile dall'esterno e tutta arredata con mobili di lusso pacchiano e contorno di animali feroci in gabbia. Dentro la loro rocca fortificata i Cammarano celano i propri demoni, le ossessioni e i veleni che li distruggono lentamente. Ma, ad un certo punto, per una serie di coincidenze, l'equilibrio del gruppo, costruito sui principi dell'obbedienza gerarchica e dell'oppressione, si sfalda, soprattutto perché le generazioni più giovani cominciano a perdere fiducia nell'organizzazione della struttura. Benché assuefatte alla logica della sopraffazione nella quale sono stati allevati, istintivamente tendono a sottrarsi dal peso di essere esposti continuamente al pericolo. Basta che uno solo di loro, Oreste (l'unico a portare il nome di un personaggio della tradizione mitica) si ribelli apertamente, per far vacillare l'intera piramide, portando tutti verso un inevitabile massacro⁴.

Il riferimento al mito classico e al modello eschileo è facilmente riconoscibile in alcuni aspetti della trama: la moglie del boss camorrista, Irene (Licia Maglietta), che, a dispetto del nome, è una vera *dark lady*, una donna spietata degna di Clitemnestra «donna capace di decisioni da uomo» (γυναικὸς ἀνδρόβουλον, Aesch. Ag. 10), che ordina l'assassinio del marito Amerigo (Toni Servillo) (Fig. 1). L'Agamennone della situazione, che qui si chiama per l'appunto Amerigo, è un capoclan odiato da tutti per ragioni di rivalità, e anche per essere stato il responsabile del sacrificio di una delle proprie figlie. L'amante di Irene ha nome Egidio (Antonio Iurio), che richiama quello di Egisto della tradizione mitologica e tragica. L'Elettra del mito in questo film si chiama Orsola (Antonia Truppo), legata al fratello Oreste da un legame esplicitamente incestuoso. Il vero protagonista è proprio Oreste, interpretato da Domenico Balsamo (Fig. 2); è il più giovane esponente della famiglia Cammarano, e colui che racconta al giudice gli avvenimenti di cui è stato testimone e autore. La saga dei Cammarano, rievocata dal 'pentito' Oreste, è intrisa di violenza, sesso, tradimenti e incesti, ingredienti propri della tragedia greca. La colpa originaria è quella

⁴ *Luna rossa* (Italia 2001); soggetto, sceneggiatura e regia: A. Capuano; interpreti principali: I. Celoro (Tony), T. Servillo (Amerigo), L. Maglietta (Irene), A. Iurio (Egidio), D. Balsamo (Oreste), A. Truppo (Orsola), C. Cecchi (Antonino), A. Pennarella (Libero), S. Del Giudice (Elena); fotografia: T. Borgstrom; musiche: L. Gatti, P. Polcari, Raiz; produzione: Poetiche cinematografiche. La sceneggiatura del film è pubblicata in Capuano 2002. Barisone 2002, p. 49.

compiuta da Amerigo il quale, pur di vincere la guerra contro la famiglia rivale dei Luongo, non ha esitato a sacrificare la figlia Amina, come si evince in una delle scene iniziali, quando ritorna a casa dopo avere condotto a termine l'impresa bellica. Il successo militare non altera tuttavia, almeno apparentemente, gli equilibri psicologici interni alla famiglia: Amerigo mantiene un rapporto di sudditanza nei confronti dell'anziano suocero Tony (Italo Celoro), vero capo del clan, il che suscita l'ironia della moglie Irene. Né manca una concubina che Amerigo tiene con sé in casa, Elena, donna di origini greche, già compagna del capoclan rivale, che era stata conquistata come bottino di guerra e che, al momento opportuno, verrà liquidata con estrema violenza. La sequenza di faide e omicidi è impressionante e passano sette anni prima che Oreste, in preda all'esasperazione, compia la sua vendetta eliminando tutti i componenti della famiglia, compresa la madre Irene, per poi costituirsi alla polizia.

I riferimenti al teatro eschileo sono disseminati qua e là nel film e concorrono a leggere in chiave di tragedia le gesta del clan camorristico, delineandone l'ascesa e poi la precipitosa rovina. I personaggi sono trattati come "maschere" senza profondità psicologica e Capuano le fa recitare in modo stilizzato e alle volte straniante, con un effetto di forte impatto sullo spettatore. Un esempio eclatante è la figura del patriarca Tony, con gli occhiali neri sempre sugli occhi, simbolo del suo potere e strumento per infondere paura nel prossimo. Lo stesso vale per la figura di Irene, una Clitemnestra spavalda e sboccata, che colpisce per un *look* eccentrico, un trucco sempre molto carico, abiti vistosi e capelli di un colore che cambia quasi in ogni scena. Irene è il simbolo più potente di questa umanità degenerata: appare sempre fredda e indifferente, non fa una piega neppure quando le muore il padre e poi il marito o quando scopre il legame incestuoso tra i suoi due figli. È abituata ad usare il corpo e la sessualità come strumenti di potere al fine di indurre i maschi ad agire secondo i propri *desiderata*. Tale morbosità ipertrofica emerge in modo vistoso anche nella scena finale, quando vede Oreste con la pistola puntata per ucciderla: secondo il copione eschileo, si spoglia per mostrare il seno al figlio, ma lo fa con movenze sensuali e con esplicite parole di seduzione sessuale: «Vieni vicino a me. Non ci sta più nessuno. Siamo rimasti soli io e te. Non è quello che hai sempre voluto? Eh? Avermi solo per te. Vieni qui, stenditi, spogliati».

Un tema tipicamente eschileo di *Luna rossa* è il contrasto tra generazioni. I due leader del clan hanno visioni contrapposte: il vecchio Tony propugna fino all'ultimo la logica della violenza spietata e della conquista fisica del territorio, fedele al motto per cui «gli uomini devono imparare le due regole della sopravvivenza, fottere è la prima regola, uccidere la seconda». Il genero Amerigo vorrebbe gestire le attività criminali secondo concezioni più moder-

ne, per dare meno nell'occhio. La terza generazione, quella di Oreste e Orsola sancisce, invece, almeno in apparenza, un rifiuto totale rispetto ai valori del modello familiare in cui sono cresciuti. Per Oreste, giovane tormentato e masochista, la soluzione è l'autoesilio; per Orsola si tratta invece di andare a recuperare il corpo della sorella morta, nonostante l'intera famiglia le vieti di farlo. Quest'ultima sottotrama, appena accennata nel film, indica chiaramente una contaminazione tra la vicenda degli Atridi e quella di Antigone⁵, e sarebbe stato interessante se Capuano l'avesse sviluppata più profondamente.

Se il 'sangue' costituisce una sorta di filo rosso del film, presente in quasi tutte le sequenze sia nel senso di simbolo della virilità maschile, sia come vincolo familiare, l'altro grande tema è quello del 'tradimento'. Nonostante il serpeggiare della paura tra i membri del clan quale vincolo che cementifica l'obbedienza (l'*Oresteia* di Eschilo era considerata nell'antichità un classico del *phobos*), alla fine, nel corso della vicenda, tutti tradiscono tutti: le mogli tradiscono i mariti, gli amici si tradiscono tra di loro, i sottoposti tradiscono i capi etc. La volontà di tradire annienta ogni altro sentimento: il senso del dovere, i legami di famiglia, l'amicizia. La centralità del tradimento nel film è sottolineata, del resto, dal titolo stesso: *Luna rossa* è il nome di una canzone popolare napoletana del 1950 scritta da Vincenzo De Crescenzo e musicata da Antonio Vian, divenuta celebre grazie all'interpretazione di Claudio Villa (quella che ascolta il vecchio Tony prima di essere ucciso). La canzone parla di un uomo che, dopo essere stato abbandonato dalla donna amata, parla alla luna, ma nel film essa preannuncia l'epilogo funesto della vicenda.

In un incontro col pubblico Antonio Capuano ha esplicitato il suo consapevole progetto di ricorrere ai «grandi racconti archetipici» offerti dalla tragedia greca «per mettere in scena il presente», operazione già da lui tentata nel 1994 con una riduzione della *Medea* di Euripide in forma di sceneggiata in dialetto napoletano⁶. Il regista ravvisa una perfetta continuità tra le problematiche trattate dai tragediografi attici del V secolo a.C. e quelle della società contemporanea:

Voglio dire che nei racconti di questi grandi tragici emergono problematiche non risolte, ancora valide ai giorni nostri come problematiche esistenziali, almeno fino a quando qualcosa non cambierà radicalmente. Alcuni passaggi della nostra vita, del nostro relazionarci, sono ancora inchiodati a questi problemi

⁵ Pucci 2016, p. 226.

⁶ Pucci, 2016, p. 225. L'incontro col pubblico al quale ci riferiamo ha avuto luogo il 1° dicembre 2001 presso la libreria Bibli di Roma. Ne è disponibile una trascrizione, da cui si cita, a cura di Stefano Coccia (Coccia 2002).

mai totalmente compresi che ci affliggono, senza che ci sia da parte nostra la possibilità di eliminarli definitivamente, avendone sviluppato pienamente i significati. Forse ci sarà in futuro una società organizzata diversamente, neanche io so come, magari con figli nati in provetta e senza le famiglie tradizionalmente intese. [...] Oggi questa condizione ci riguarda tutti, dagli Australiani ai Napoletani, agli Americani, ai Bosniaci, perché è la condizione stessa del nascere e del vivere.

Ma il discorso non si limita agli aspetti di contenuto. Capuano si sente culturalmente vincolato agli schemi della drammaturgia tragica, il che lo porta ad escludere una prospettiva di narrazione lineare e realistica a vantaggio di una dimensione più astratta e paradigmatica. Queste le parole del regista:

Chiaramente, poi, essendo io napoletano, e quindi legato culturalmente in qualche modo alla Grecia, mi sento particolarmente vicino ad una certa visione della drammaturgia. Dovevo quindi raccontare gli aspetti interni di questa famiglia, ma volevo raccontare ciò non attraverso uno schema abitudinario, realistico, da legare all'idea di un tran tran quotidiano, perché in definitiva mi sarebbe sembrato qualcosa di superficiale e fastidioso. Volevo al contrario che il racconto di questa famiglia si trasformasse in un racconto esemplare, per cui ho pensato di usare questa struttura drammaturgica presa direttamente dalla grande tragedia, dalla tragedia greca, per conferire un tono di astrattezza e sublimazione. Tra i miei obiettivi rientrava che le conversazioni dei componenti di questa famiglia fossero intessute di una forma di dialogo molto più intensa, un dialogo insomma che sfiorasse alcuni canoni estetici, raggiungendo esiti più alti. Lo potete capire bene se avete contrabbando, come piace dire a me, con la tragedia greca, ma anche con i grandi tragici moderni, da O'Neill fino a Pasolini. Quando si organizzano i dialoghi per le grandi tragedie c'è, improvvisamente, un salto, o una curiosa fuga in organizzazioni sintattiche particolari. Di questo avevo bisogno per creare uno scarto rispetto ad una realtà che mi sembrava non potesse servire a realizzare un film così intenso e forte come volevo; poi non so se ci sono riuscito.

Il recupero del modello eschileo si presenta, dunque, come operazione meditata e consapevole. Da lì Capuano attinge modelli formali di drammaturgia, costruzione di personaggi e di dialoghi, allo scopo di offrire una rappresentazione che esprima significati simbolici da decifrare⁷. Il tutto è realizzato at-

⁷ In un'intervista rilasciata poco dopo l'uscita del film, Capuano ha ripreso la questione del rapporto col modello eschileo affermando: «In *Luna rossa* c'è una struttura che segue la falsariga dell'*Oresteia*. La mia intuizione era che queste grandi famiglie di Camorra potessero assomigliare ai grandi archetipi della tragedia, in cui tutti si odiano, il sangue si mischia al sangue, avvengono

traverso uno stile narrativo asciutto, per non dire gelido, a tratti visionario e claustrofobico, dominato da un ritmo serrato e senza pause. *Luna rossa* non cede mai alla tentazione dell'indagine sociologica e neppure della denuncia politica di quanto viene rappresentato (i crimini della Camorra). Se mai, il discorso investe la dimensione etica: tutti i membri della famiglia Cammarano vivono una condizione di degrado morale senza via d'uscita. Il loro cinismo e la loro spietatezza nascondono una condizione di debolezza e sostanziale anaffettività all'interno delle dinamiche famigliari. Nessuno di loro è capace di commuoversi, di piangere, di provare rimorso o rammarico.

Lo stesso pentimento di Oreste è più apparente che sostanziale. Certamente il giovane rampollo del clan è nauseato dalle logiche schiaccianti di dominio e vendetta che caratterizzano l'esistenza della sua famiglia. Prima di abbandonare la casa per fuggire in una sorta di autoesilio, Oreste fa un sogno simbolicamente significativo: in una delle sequenze più affascinanti della pellicola di Capuano, lo vediamo girare nudo, di notte, tra le rovine di un tempio greco (a *Paestum*), per poi scavare una fossa dalla quale prende a sgorgare del sangue che gli sporca le mani. Il tema del sangue e del colore rosso costituisce, come si è detto, un *Leitmotiv* del film (così come dell'*Orestea* di Eschilo: si pensi ai fuochi e ai tappeti purpurei dell'*Agamennone*). E non è difficile interpretare quelle immagini oniriche come il preannuncio di una purificazione (nel mito, Oreste si reca a Delfi per tale scopo) e di una prossima carneficina di cui Oreste si renderà colpevole (anche nelle *Eumenidi* il protagonista compare con le mani imbrattate di sangue dopo il matricidio).

Per interpretare correttamente il finale del film di Capuano, occorre fare attenzione alle parole con cui ha inizio la deposizione di Oreste, dopo essersi consegnato alla giustizia. Sono, precisamente, le parole con le quali si apre il film: «Abbiamo rappresentato la società e la barbarie preistorica nel cuore dell'epoca della modernità». Il giovane rampollo del clan, segnato da un'identità sessuale incerta, decide di uccidere non solo la madre, ma tutti i membri della famiglia ancora in vita, e tale decisione non è accompagnata da alcuna spinta di matrice divina-oracolare (gli dèi in *Luna rossa* sono del tutto assenti), né risulta dettata dal desiderio di vendicarsi o di fare giustizia. Ciò che anima Oreste è la volontà di recuperare a sé stesso la libertà che gli era stata preclusa nei sette anni di autoesilio dalla casa di famiglia. Egli intende rompere col sistema barbaro e arcaico in cui ha vissuto, di cui è stato complice

gli accoppiamenti contro natura, e tutto diventa marcio. All'inizio, infatti, il titolo avrebbe dovuto essere *Orestea* ma poi mi sono detto: chi mai andrà a vedersi un film che si chiama *Orestea*?!». Cfr. Andria 2012.

e beneficiario, ma in realtà non ne esce veramente, e non approda affatto alla modernità⁸. Esclude, per esempio, l'opzione del suicidio (che pure sarebbe stata la più logica secondo i codici etici della malavita camorristica), per evitare la derisione altrui: «Mi misi l'arma in bocca perché dovevo morire muto. Ma non sparai, signor giudice, perché era meglio rimanere vivo, perché quando sei morto ti ridono pure in faccia e io non la volevo la pietà». È una frase che accompagna la sua lunga confessione dinanzi alle autorità giudiziarie. Scartato, dunque, il suicidio come modalità per azzerare sé stesso una volta accertata la sconfitta, che sarebbe stato inteso come suggello di fedeltà al clan, non gli resta che consegnarsi alla polizia. Ma non c'è nulla di catartico in questa scelta. Né si staglia all'orizzonte un Areopago che possa giudicare la colpevolezza o l'innocenza di questo Oreste. Al posto della dea Atena c'è solo un pubblico ministero 'invisibile' (nel senso che non viene mai inquadrato) al quale Oreste si affida⁹. Il finale è, dunque, problematico e denso di tensioni irrisolte, proprio come il finale delle *Eumenidi*. Non è per nulla chiaro quanto dell'arcaico e del barbaro si conserverà e quanto sarà cancellato. Se da un lato Oreste, mettendo fine alla propria disgraziata stirpe, interrompe la catena delle faide e la logica ancestrale per cui vendetta chiama vendetta e sangue chiama sangue, dall'altro resta in lui il rifiuto di qualsiasi forma di *pietas*. Lo sguardo che accompagna la sua vendetta è uno sguardo cinico e incattivito. In fondo continua a valere anche per lui il detto: «Siamo solo assassini, sicari, tragediatori», che il vecchio boss Tony, il patriarca del clan Cammarano, amava ripetere sintetizzando la filosofia della vita camorristica e replicando al giovane Amerigo, che avrebbe voluto riciclare le attività illegali verso pratiche meno appariscenti e più pulite come investimenti bancari e finanziari.

2. L'*Orestea* "interrotta" di Yorgos Zois: una riflessione metateatrale tra finzione e realtà

Di tutt'altro tenore è l'impiego della tragedia eschilea nel film *Interruption*, opera d'esordio del regista greco Yorgos Zois, presentata alla Mostra del cinema di Venezia del 2015, nella sezione Orizzonti¹⁰. Le prime sequenze mettono

⁸ L'idea di un passaggio dall'arcaico al moderno come chiave di lettura dell'*Orestea* di Eschilo costituisce uno dei moduli ermeneutici più seguiti dagli studiosi e dai registi che hanno messo in scena l'opera, come ha ben mostrato lo studio di Bierl 2004.

⁹ In *Luna rossa* sono del tutto assenti gli dèi così come le profezie oracoli, e questo fa una grande differenza rispetto all'orizzonte ideologico di Eschilo. Certo, nel film non mancano i simboli religiosi sparsi qua e là, ma fungono solo per alludere alla sostanziale ipocrisia del mondo camorristico nei confronti della fede religiosa.

¹⁰ *Interruption* (Grecia, Francia, Croazia, 2015); regia: Yorgos Zois; sceneggiatura: Yorgos

lo spettatore di fronte a una rappresentazione dell'*Oresteia* di Eschilo in un moderno teatro di Atene. Le didascalie riassumono le fasi essenziali della vicenda mitica, dal ritorno di Agamennone in patria dopo la vittoria a Troia fino alla vendetta di Oreste, che compare in scena con una spada luminosa. Gli attori in abiti contemporanei danno vita allo spettacolo recitando all'interno di una gabbia cubica di plastica trasparente (che rappresenta la reggia di Argo, ma è al contempo simbolo evidente del condizionamento dentro cui è costretta la recitazione) (Fig. 3). Ma ad un certo punto accade qualcosa di inaspettato: all'improvviso, in seguito a un breve *blackout*, mentre gli attori si bloccano guardandosi l'un l'altro perplessi, un gruppo di giovani in abiti scuri e armati di pistole (vere o finte?) sale sul palco invitando chi lo desidera a raggiungerli, per prendere il posto degli attori. Gli spettatori in sala non si staccano dalle proprie poltrone pensando che si tratti di uno sviluppo della finzione teatrale. Il leader del gruppo (Alexandros Vardaxoglou) che si autodefinisce il 'Coro' (Fig. 4), assume di fatto il ruolo di regista pronunciando le seguenti parole: «Buonasera, ci scusiamo per l'interruzione. Lo spettacolo riprenderà al più presto. [...] Noi siamo il Coro. Da questo momento in poi, saremo la vostra guida per la serata». Si dà in tal modo inizio a una rappresentazione speciale, invitando dei volontari tra il pubblico ad unirsi a lui per dare vita a una recita a soggetto. E da qui in poi, dopo questa sorprendente "interruzione", ha inizio un altro spettacolo che segue dinamiche profondamente mutate¹¹.

Mentre gli attori 'veri' rimangono come imprigionati dentro la gabbia trasparente nella quale avevano dato inizio alla *performance*, sul palco salgono otto spettatori che si sottopongono volontariamente ad una sorta di *casting* in vista dell'assegnazione dei ruoli; tra gli altri, ci sono uno studente appassionato di drammaturgia, una donna col figlio ragazzino, un impiegato del ministero delle Finanze, due sorelle, un attore alle prime armi. In una dimensione che potremmo definire pirandelliana, il corifeo-regista invita i nuovi interpreti a

Zois, Vasilis Kyriakopoulos; fotografia: Yannis Kanakis; montaggio: Yannis Chalkiadakis; scenografia: Spyros Laskaris; costumi: Zorana Meić, Eva Goulakou; suono: Hrvoje Petek, Alexandros Sidiropoulos, Aris Louziotis, Hervé Buirette; interpreti: Alexandros Vardaxoglou, Sofia Kokkali, Pavlos Iordanopoulos, Hristos Karteris, Romanna Lobats, Angeliki Margeti, Natassa Brouzioti, Aineias Tsamatis, Constantinos Voudouris, Maria Kallimani, Areti Seidaridou; produzione: Pan Entertainment, EZ Films, JDP.

¹¹ Non ci sono riferimenti concreti, ma il film potrebbe rievocare l'attacco terroristico al Teatro Dubrovka di Mosca del 2002, nel corso del quale vennero sequestrati e tenuti in ostaggio circa 850 civili da parte di un gruppo di 40 militanti armati ceceni che chiedevano il ritiro immediato delle forze russe dalla Cecenia. In base a quanto hanno raccontato i testimoni sopravvissuti, nei primi minuti dell'attentato gli spettatori non si resero conto di cosa stava succedendo, credendo che fosse tutto parte della rappresentazione. Il lungometraggio di Zois dilata allo spasimo proprio quella percezione del pubblico, incapace di distinguere tra finzione teatrale e realtà dei fatti.

provare la scena del riconoscimento tra Elettra e il fratello Oreste sulla tomba paterna. L'attrice cui è affidata la parte di Elettra accarezza i capelli di tutti gli altri alla ricerca del 'suo' Oreste, fino a trovarlo. Segue poi la scena del matricidio, preceduta da una discussione con gli attori su come agirebbe un Oreste di oggi: deve uccidere la madre oppure la tragedia di Eschilo va riscritta? I paradigmi del mito millenario vengono così rapportati al vissuto quotidiano e attuale di persone comuni, con un effetto di straniamento molto efficace. Ogni spettatore si sente investito direttamente della questione tragica per eccellenza – il «che fare?» (τί δράσω;) dell'eroe nel momento cruciale e ineludibile della scelta – ed è costretto a porsi la domanda su come agirebbe se fosse Oreste. Il corifeo-regista lascia Oreste libero di decidere se ammazzare o no la madre con una rivoltella e l'attore, dopo qualche esitazione, sceglie di non sparare («Non ne vale la pena»). La scena viene però subito dopo ripetuta, anche perché qualcuno dal pubblico si lamenta dell'innovazione apportata («Siamo venuti a vedere Oreste uccidere la madre!»); questa volta Oreste, imbeccato da Pilade che più volte lo incita all'azione, colpisce il bersaglio freddando Clitemnestra. È una morte vera o una simulazione scenica? La risposta rimane incerta fino alla fine, così come, in generale, fino alla fine resta indeterminato il confine tra realtà e fiction.

Segue un nuovo atto che riproduce l'inizio delle *Eumenidi*: mentre le Erin- ni stanno sdraiate a terra dormienti, nonostante il fantasma di Clitemnestra (visibile su uno schermo) le inciti a incalzare il matricida, il dio Apollo manda Oreste ad Atene, dove si svolge il processo, con la novità che sarà il pubblico a votare, per alzata di mano, sulla sua colpevolezza o innocenza. Il colpo di scena imprevisto è il suicidio del corifeo-regista che, senza nessuna spiegazione, forse perché contrariato dall'esito di assoluzione che il pubblico decreta, si spara un colpo di pistola alla tempia. Anche in questo caso non è chiaro se si tratti di verità o finzione. Di certo il pubblico continua a credere che sia tutto incastonato nella recita e l'azione procede con l'apparizione di un *deus ex machina*, una donna del coro, che assume la funzione di regista-demiurgo. Ordina a tutti gli attori di spogliarsi e i loro corpi nudi sono sommersi da una pioggia purificatrice che lava il sangue delle vittime e redime tutti quanti. I membri del coro se ne vanno portando via il corpo del loro morto, mentre gli altri lentamente si rivestono con i panni fradici d'acqua.

«Quello che succede qui è realtà o finzione?» domanda a un certo punto il regista Alexandros a Clelia, una delle inconsapevoli spettatrici salite sul palco. È questa la questione chiave di tutta la pellicola di Yorgos Zois: una riflessione sul rapporto tra arte e vita, tra finzione e realtà, tra rappresentazione artistica e verità. Partendo dal mito greco e dal dramma di Eschilo, il

discorso si dilata fino a toccare alcuni dei temi più attuali, quali il terrorismo e la comunicazione contemporanea, sempre in forma aporetica, ponendo quesiti più che fornendo risposte¹². Se da un lato il Coro ha la pretesa di ergersi ad autocoscienza critica dell'azione teatrale (un ruolo che va al di là delle sue prerogative), dall'altro si assiste ad una netta separazione tra attori e pubblico; gli spettatori assistono passivamente alla messinscena, sebbene s'illudano di contare qualcosa e di incidere sullo svolgimento della rappresentazione. Finiscono col comporre una massa indistinta, il cui voto solo apparentemente libero, in realtà è teleguidato: infatti, obbediscono senza esitazione a quanto viene ordinato e accettano come normale ogni evento grottesco e cruento che viene esibito sulla scena. Simbolicamente si tratta di una denuncia dell'opacità del potere, della manipolazione dell'opinione pubblica, delle conseguenze nefaste di un contesto in cui vengono meno gli strumenti di mediazione e di pedagogia tra vertice e base. Lo stesso regista Zois, in una dichiarazione pubblicata su un comunicato stampa del film per il 33° Torino Film Festival, si esprime in questi termini: «*Interruption* è un film che parla di un rapimento diverso da tutti gli altri; non ci sono poliziotti, né negoziatori, né l'opinione pubblica che osserva in disparte. È un rapimento di cui nemmeno gli ostaggi si rendono conto. Dal mio punto di vista, una situazione simile alle vite di tutti noi: siamo infatti tutti quanti ostaggio di una messinscena che si svolge davanti ai nostri occhi»¹³.

All'efficacia della pellicola contribuisce il ritmo ipnotico e claustrofobico con cui procede, in cui si succedono, alternandosi, momenti incalzanti e scene d'effetto spiazzante, come per esempio quella quasi onirica in cui gli attori dilettanti si ritrovano a cena durante l'intervallo, circondati dalla massa degli spettatori che, voyeuristicamente, li osserva anche in quel frangente. C'è un crescendo della tensione drammatica che genera incertezza e ansia senza mai deflagrare veramente. Né mancano atti eclatanti che portano il turbamento all'apice, quali sparatorie e uccisioni. Ma il sangue che scorre sulla scena non è quello degli spettatori. Sono gli improvvisati attori del gruppo che ha provocato l'"interruzione" dello spettacolo ad immolarsi, pur di condurre a termine quella che sembra essere un'estrema difesa della funzione del teatro: la tragedia come unica possibilità di catarsi e salvezza dell'essere umano. Anche

¹² Per un'interpretazione del film di Zois in relazione alla crisi economica e morale della Grecia degli anni tra il 2008 e il 2018: Cerofolini 2018 («Sorvolando sull'ovvia modernità del messaggio tramandatoci, *Interruption* pone al centro della sua dialettica il rapporto tra finzione e realtà, collegando la dissoluzione del regno di Argo con quello dell'odierna *polis greca*»).

¹³ Il testo si trova al seguente *link*: <https://www.torinofilmfest.org/it/33-torino-film-festival/film/interruption/22305/>.

se, in effetti, non esiste alcun *deus ex machina* capace di produrre una vera e propria liberazione.

La pellicola di Zois ha un effetto decisamente perturbante, sulla stessa linea dei film di Yorgos Lanthimos (capofila della recente *new wave* del cinema ellenico) il quale, del resto, nelle sue opere non esita a ricorrere al paradigma della tragedia greca classica¹⁴. Nel caso di *Interruption*, si proietta il mito di Oreste nella contemporaneità, in particolare per quanto riguarda la classica *querelle* sulla colpevolezza o innocenza dell'eroe matricida. Agli spettatori, e non ai giudici dell'Areopago, viene data la possibilità di votare sulla sua sorte. Ma quel pubblico è in grado di prendere una decisione? È proprio questo il punto nodale che viene tematizzato dal film di Zois: fino a che punto può decidere con consapevolezza e cognizione di causa un pubblico che, sempre più nella società contemporanea, è a contatto con una realtà puramente virtuale, oramai incapace di distinguere tra vero e fittizio? A questa domanda non viene data risposta, anche se l'epilogo del film, incentrato su una danza cadenzata e distesa che ha luogo in una sala da ballo tradizionale, sembra suggerire la possibilità di una riconciliazione tra vita e arte. In realtà anche in tale contesto è la voce di un uomo che, dall'esterno, scandisce le azioni organizzando la successione delle danze. Come nell'*Orestea* di Eschilo le azioni umane sono efficaci solo in quanto guidate da Apollo e Atena (è la dea a fondare l'Areopago, a selezionare i giudici, ad essere determinante col suo voto nel verdetto), così le azioni umane hanno bisogno di una guida esterna che le orienti e diriga.

Il regista di *Interruption* ricorre all'*Orestea* di Eschilo per condurre lo spettatore in un affascinante e labirintico gioco di specchi. Il sedicente coro che 'prende il potere' sul palcoscenico e dirige lo spettacolo in una direzione innovativa, è davvero un commando di terroristi violenti oppure un trucco interno alla rappresentazione per saggiare le reazioni del pubblico? E quale morte si vuole provocare? Quella degli attori o del pubblico stesso, preso in ostaggio? O forse la morte del teatro, la decostruzione delle classiche trame tragiche, così da dimostrare come ogni singola azione sembri essere vera e al contempo simulata? *Interruption* è un film basato su un impianto decisamente teatrale (si svolge tutto all'interno di un teatro) e può essere letto, precisamente, in una chiave metateatrale: una potente drammatizzazione sul teatro nel suo farsi e nel suo disfarsi.

¹⁴ Mi riferisco, in particolare, al suo film *Il Sacrificio del Cervo Sacro* (*The Killing of a Sacred Deer*) del 2017, con Colin Farrel, Nicole Kidman, Barry Keoghan, Raffey Cassidy, Sunny Suljic.

3. Oreste ai Parioli: le *Eumenidi* di Gipo Fasano

Il titolo del film di Gipo Fasano, che all'inizio della pellicola appare scritto in caratteri greci maiuscoli (EYMENIDÆΣ), rivela immediatamente la matrice "tragica" dell'opera, ovvero le *Eumenidi*, terzo capitolo della trilogia eschilea nella quale la persecuzione di Oreste da parte delle Erinni si conclude con un processo ai suoi danni, istruito ad Atene dalla dea Atena e culminante nella sua assoluzione grazie al voto determinante della stessa Atena. Ma nel film d'esordio del giovane cineasta romano, prodotto nel 2020, non ci sono le Erinni, e soprattutto non c'è la giustizia in nessuna forma possibile e immaginabile¹⁵. La vicenda è spostata dalla Grecia antica ai quartieri della Roma bene (i Parioli), e, tutto sommato, ha poco a che fare con la rappresentazione di quel segmento della vicenda mitica, se non per un gioco di suggestioni ed evocazioni che il regista suggerisce continuamente. Il film ruota, infatti, intorno all'ultima notte di un ragazzo dell'alta borghesia romana il quale, dopo avere commesso un imprecisato delitto, vaga senza meta, fuggendo da demoni invisibili e in attesa di un giudizio che tarda ad arrivare (Fig. 5). Valerio – questo il nome del protagonista interpretato da Valerio Santucci (che nella vita vera non fa l'attore, ma lavora nel settore della ristorazione) – si muove nel quartiere romano in cui abita incontrando i suoi amici (tutti attori non professionisti), chiamati a recitare sé stessi, salvo seguire le sporadiche indicazioni di regia.

Anche Oreste, nella tradizione mitica, dopo il matricidio si dava alla fuga per sfuggire all'ira implacabile delle Erinni e si recava prima a Delfi in cerca di purificazione tramite Apollo, e quindi ad Atene per sottoporsi al processo. Quella di Valerio è una fuga notturna senza meta, alla ricerca di una scappatoia da una giustizia inesistente, nella speranza che il padre, grazie alle sue amicizie altolocate, intervenga per salvarlo. Non ci sono Erinni concrete ad inseguirlo, perché è lo stesso Valerio, consapevole delle proprie colpe, a scappare in continuazione. All'inizio non vediamo per intero la figura di questo moderno Oreste romano; le sequenze ci rivelano solo alcuni piccoli dettagli del suo corpo e della sua gestualità: le spalle, la barba lunga, la sigaretta in bocca, la camicia bianca, il soprabito chiaro, la mano fasciata che lascia immaginare un qualche infortunio (forse in palestra durante gli allenamenti di pugilato, forse in seguito ad una rissa in un locale: le versioni che dà sono sempre diverse).

Le figure appaiono sfocate: si vede Valerio entrare in un ristorante del quar-

¹⁵ *Eumenidi* (Italia 2020); regia e sceneggiatura: Gipo Fasano; fotografia: Domenico Boskovitch; montaggio: Riccardo Giannetti; musica: Giulio Previ; interpreti: Valerio Santucci, Gian Marco Ceccaranelli, Matteo Tomassini, Mattia Vita, Benedetta Fasano, Marco Santucci, Maurizio Marchetti; produzione: Giorgio Gucci, Conteastudio.

tiere in cui risiede e dove presumibilmente lavora (si tratta del ristorante «Il caminetto», che nella realtà appartiene alla famiglia del regista). Ossessionato dal rimorso, il protagonista inizia il suo viaggio solitario nella Roma notturna, un viaggio che lo porta in una gelateria, allo stadio Olimpico per una partita di calcio cui assiste con totale distacco, in un museo, davanti a San Pietro dove si sta celebrando una funzione religiosa, sul bus, in palestra, nel ristorante dove è tutto solo, anche se poi i soliti amici scombinati fanno irruzione e lo convincono a cucinare della pasta all'amatriciana. Sono tutti episodi sconnessi l'uno dall'altro, momenti della vita quotidiana che non seguono una perfetta successione temporale. Nel cuore della notte, Valerio con i suoi amici si dirige in macchina fuori Roma per raggiungere una villa dove è in corso di svolgimento una festa. Non risponde alle chiamate insistenti della madre, ma ad un certo punto arriva sul cellulare un sms perentorio: «Devi partire subito. Tua sorella ti sta venendo a prendere». E qui inizia un altro viaggio, in auto con la sorella, che si conclude in una sala di teatro vuota, dove Valerio si esercita malamente nel ripetere la parte di un Oreste matricida interrogato dai giudici («L'ho uccisa, non lo nego, colpendola al collo con mano armata di spada»). Dunque, il presunto omicidio che ha scatenato la fuga di Valerio non è altro che un fittizio pretesto per una recita teatrale? Il mistero resta senza spiegazione. In fondo per l'Oreste di oggi il crimine può benissimo rimanere fuori dal campo, avviluppato nelle reminiscenze e nei turbamenti della psiche. Non è necessario conoscerne la reale natura, perché conta solo come vicenda del passato, come trauma vissuto, come punto d'origine, e paradossalmente potrebbe anche non esistere, ma essere frutto di un mero fantasticare, un incubo opprimente. Quel che importa è invece ciò che viene dopo il delitto, ovvero il senso di colpa, il vuoto, la percezione di una persecuzione. E con ciò anche la costante necessità di mettersi in fuga, una fuga che non porterà da nessuna parte, perché è impossibile fuggire da sé stessi. Nel finale, convulso, troviamo il protagonista prima in aeroporto a Fiumicino (Fig. 6), poi nella sua lussuosa casa mentre gioca alla PlayStation con il fratello minore, e infine su un aereo dal quale si lascia cadere. Ma non precipita, bensì rimane sospeso in volo e, in una lunga sequenza che ibrida realtà e videogioco, l'Oreste capitolino dei giorni nostri sembra aver raggiunto uno stato di rasserenamento mentale. Ancora una volta le terribili Erinni della coscienza si sono trasformate in benevole Eumenidi.

La narrazione è scandita in diverse parti segnalate da didascalie scritte su sfondo rosso in greco antico (con qualche errore di accento!) che rimandano all'articolazione classica della tragedia: al prologo segue la parodo e poi tre episodi intervallati da stasimi, e infine un esodo conclusivo. L'uso della lingua greca non è un enfatico espediente per nobilitare l'opera, ma un concreto richiamo al

modello eschileo tenuto come punto di riferimento. Ci sono anche didascalie più precise, come quella che appare ripetutamente e che dice ἔκτεινα («ho ucciso», «l'ho uccisa»), voce interiore della coscienza di Valerio, che allude ad un omicidio (vero o presunto) da lui compiuto. Ma chi o cosa ha 'ucciso' il protagonista? Se la pellicola mira a rappresentare un malessere generazionale senza nome, la condizione esistenziale dei ragazzi dei Parioli, tanto benestanti quanto apatici, ciò che è stato ucciso è fondamentalmente la possibilità di dare un senso logico alle azioni in un universo caotico nel quale non ci sono oracoli o dèi e neppure tribunali che indichino la giusta direzione da seguire e sanzionino le azioni umane. La 'colpa' di Valerio è quella di esserci, di esistere; per esprimerla non ha parole proprie, ma deve ricorrere a quelle dell'antica saga mitica, a frasi che vorrebbe memorizzare e che faticosamente cerca di ripetere a memoria.

Il film, presentato alla 15^a edizione del Festival del Cinema di Roma nel 2020 (sezione Riflessi) e ad oggi (inizio 2022) non distribuito nelle sale cinematografiche, è un'opera a basso budget (soltanto 9.000 euro), girata interamente con lo smartphone che il regista giudica «l'unico artificio cinematografico in grado di immortalare la realtà di una generazione e di coniugare un modello antico con il mondo contemporaneo», come spiega in una nota di regia¹⁶. Le sequenze sono in bianco e nero, con contrasti forti. Il ritmo narrativo a tratti appare simile a quello di un videogioco; il linguaggio è esplicito, crudo, sboccato, condito di parolacce e bestemmie in romanesco: una scelta indispensabile per mettere a fuoco una generazione di pariolini trentenni e debosciati, che trascorrono le notti tra spinelli e strisce di cocaina tirate dallo schermo di un cellulare, vagando alla ricerca di un festino per trovare qualcosa di indimenticabile che non porterà ad altro che allo sballo più gratuito. Lo stile è anarchico, come lo è il paesaggio antropologico che viene rappresentato: una Roma crepuscolare, decadente e personalizzante, sul cui sfondo si muove una gioventù depressa, insoddisfatta e irrisolta, costantemente alla ricerca di espedienti per sfuggire alle proprie emotività e ad una banale quotidianità familiare e professionale, avvertita come scenario di vita inaccettabile. Da questo punto di vista, l'Oreste di Gipo Fasano è un antieroe moderno, indeciso su tutto, che prova ad annullarsi nella massa e nel caos, senza neppure un Pilade che gli dia sostegno.

Le *Eumenidi* di Fasano si aprono con un esplicito omaggio a Pier Paolo Pasolini. Nella prima sequenza è proprio l'inconfondibile voce dello scrittore e regista ad irrompere mentre riassume il contenuto dell'*Orestea*: «Voi tutti conoscete la trama dell'*Orestide* di Eschilo, la ripeto qui in poche parole, e dirò soltanto i fatti». Si tratta di un frammento sonoro del film *Appunti per*

¹⁶ Paternò 2020.

un'Orestiaide africana, che funge da spunto introduttivo alla vicenda. Il film di Pasolini costituisce certamente un punto di riferimento importante per Gipo Fasano, appena venticinquenne quando ha diretto le sue *Eumenidi*, e senza una formazione classica alle spalle (ha studiato architettura)¹⁷. Tuttavia, quella citazione iniziale sembra essere poco più che un omaggio esteriore. Fasano vuole probabilmente ricollegarsi al filone del cinema sperimentale indipendente degli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso, di cui Pasolini è stato un esponente autorevolissimo. Nelle sue *Eumenidi*, tuttavia, non vengono né ripresi, né affrontati i temi salienti dell'*Orestiaide* di Pasolini, a partire da quello della transizione dall'arcaico al moderno attraverso un'auspicata sintesi tra mondi totalmente opposti.

L'utilizzo del sottotesto eschileo in queste *Eumenidi* rivela comunque un alto livello di consapevolezza, come si comprende per esempio dalla figurazione delle Erinni: le minacciose creature, che nella tragedia eschilea prendevano sulla scena sostanza concreta negli esseri viscidati e mostruosi che costituivano il coro, qui sono pure suggestioni, voci interiori che minacciano e incombono alludendo a una colpa indefinita, ma avvertita come certa. Ma Erinni potrebbero essere anche gli amici di Valerio, i sodali che lo conducono nella caotica notte fatta di scorribande in auto, di canti a squarciagola (la colonna sonora alterna canzoni di Renato Zero, Loredana Bertè e Gianna Nannini con motivi della *Traviata* di Verdi), di spaghetate notturne e consumo di spinelli e cocaina. E forse lo sono anche le scimmie rissose dello zoo e le statue di cani ringhianti in cui il protagonista s'imbatte nelle sue peripezie notturne attraverso i luoghi della città.

Conclusioni

I tre film analizzati in questo contributo testimoniano con evidenza un'attenzione vitale del cinema europeo per le tragedie eschilee che compongono l'*Orestea*. Tale interesse si inserisce nel più ampio filone artistico che punta sull'utilizzo degli schemi classici della tragedia greca per riflettere problematicamente sulle crisi profonde e sulle tensioni sociali e culturali del presente. Nel campo della produzione cinematografica, i drammi del teatro greco antico continuano, infatti, a costituire un valido archivio archetipico di trame, figure e situazioni da cui attingere per rappresentare i conflitti del mondo moderno¹⁸.

¹⁷ Secondo quanto dichiarato da Fasano stesso, l'ispirazione per il film gli è venuta in seguito alla visione al Teatro Argentina nel 2016 dell'*Orestea* di Romeo Castellucci, che metteva in scena *Agamennone* e *Coefore*, ma non le *Eumenidi*. Ciò avrebbe stimolato il giovane regista a conoscere la terza parte della trilogia di Eschilo. Berruti 2020.

¹⁸ Tra i film più recenti (XXI secolo) che rientrano in questo indirizzo si possono ricordare *Así*

Luna rossa, *Interruption* ed *Eumenidi* sono pellicole molto diverse tra di loro per genere, per intenzioni e per finalità, e di conseguenza sono differenti la modalità con cui ciascuna di esse riprende e rielabora il modello eschileo. Un aspetto che accomuna i tre film è la distanza rispetto all'uso prettamente 'politico' che l'*Orestea* suggeriva nelle opere degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, a partire dal già citato *Appunti per un'Orestide africana* di Pasolini. Non che sia del tutto assente la componente della politica, ma essa passa senz'altro in secondo piano, sfuma sullo sfondo per lasciare spazio a interrogativi di tipo esistenziale. Un altro comun denominatore è l'assenza di un qualsivoglia lieto fine: così come nella trilogia eschilea, anche nei tre film l'esito conclusivo risulta complicato e incerto, senza che i conflitti si risolvano con l'affermarsi evidente di una concezione sull'altra ovvero in una sintesi conciliante e catartica.

Luna rossa è forse il film più vicino – anche per ragioni cronologiche – ai canoni delle *Orestee* cinematografiche novecentesche nella misura in cui, dai drammi di Eschilo, si ricava la suggestione di una parabola di trasformazione dal vecchio al nuovo, con la specificità che vecchio e nuovo sono letti nella chiave del contrasto generazionale e inseriti all'interno delle vicende di un clan criminale. Nel caso di *Interruption* la tragedia greca antica è finalizzata a simboleggiare in modo esasperato il contrasto tra realtà e finzione in un formidabile gioco metateatrale che costringe lo spettatore ad interrogarsi sulle fondamenta di una società dominata dallo scorrere delle informazioni, senza la possibilità di avvalersi di un criterio stabile e certo di verità. Completamente diverso è l'approccio di Gipo Fasano nel film *Eumenidi*, che non a caso si concentra solo sul dramma conclusivo della trilogia greca. Il regista romano rilegge la messinscena del processo di Oreste in una chiave tutta esistenziale, focalizzandosi sul tema della colpa e dell'impossibilità di ottenere un'assoluzione, così che risulta impossibile distinguere nettamente tra colpevoli e innocenti.

es la vida di Arturo Ripstein (mito di Medea) del 2000; *Tiresia* di Bertrand Bonello (2003); *Médée miracle* di Tonino De Bernardi (2007); *La donna che canta* (*Incendies*) di Denis Villeneuve (tratto dal dramma *Incendies* di Wajdi Mouawad e ispirato al mito di Edipo) del 2010; *Ein Geschenk der Götter* di Oliver Haffner (2014); *Il Sacrificio del Cervo Sacro* (*The Killing of a Sacred Deer*) di Yorgos Lanthimos (2017); *Antigone* di Sophie Deraspe (2019). L'elenco è ridotto, ma sufficiente a comprovare una persistenza di film che si ispirano più o meno direttamente a tragedie greche. Negli ultimi anni, inoltre, si sono moltiplicati, dopo il pionieristico MacKinnon 1986, gli studi su pellicole che si riferiscono alla civiltà antica, al mito, ai personaggi e alle trame della tragedia attica. Vale la pena di ricordare almeno i seguenti: Solomon 2001, Winkler 2001, Bakogianni 2008, pp. 119-167, Berti-García Morcillo 2008, Winkler 2009, Nikoloutsos 2013, Pantelis 2013, Paul 2013, Kayhan 2014, Hees 2015, pp. 211-218, Danese 2015, pp. 178-189, Pomeroy 2017, Salzman-Mitchell, Alvares 2018, Maraglino 2018.

Bibliografia

- ANDRIA A. 2012, *Mario, Nunzio, Vito e gli altri. Intervista con Antonio Capuano*, «Schermaglie. Cinema, inoltre», 29 marzo 2012. URL <http://www.schermaglie.it/antonio-capuano-intervista/>.
- BAKOGIANNI A. 2008, *All is Well that ends Tragically: Filming Greek Tragedy in Modern Greece*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» LI, pp. 119-167.
- BARISONE L. 2002, *Luna rossa*, «Segnocinema» XXIII 117, p. 49.
- BERRUTI G. 2020, *Ciak, si gira Eschilo ai Parioli*, «La stampa», 9 novembre 2020. URL <https://www.lastampa.it/topnews/tempi-moderni/2020/11/09/news/ciak-si-gira-eschilo-ai-parioli-1.39518719>.
- BERTI I., GARCÍA MORCILLO M. (eds.) 2008, *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart.
- BIERL A. 2004, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma (ed. or., *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart-Weimar 1996).
- CAPUANO A. 2002, *Luna rossa: sceneggiatura originale e integrale dell'omonimo film*, Mantova.
- CARUSO M. 2001, *Alle (postmoderne) radici della tragedia*, «Cineforum» XLI 9, pp. 66-68.
- CEROFOLINI C. 2018, *Interruption di Yorgos Zois*, «ondacinema», 24 aprile 2018. URL <https://www.ondacinema.it/film/recensione/interruption-zois.html>.
- COCCIA S. 2002, *Incontro con Antonio Capuano*, «Cinemassessanta» III, maggio/giugno 2002. URL https://bibliotecadelcinema.it/incontri/inc_capuano.htm.
- DANESE R. M. 2015, *Il mito nel cinema, il cinema come mito. Ridefinizioni del mito classico nella cultura contemporanea*, «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line» VII, pp. 178-189.
- DE SANTI G. 1983, *Appunti per un'Orestide africana. Un commento*, «Cineforum» CCXXII, pp. 69-72.
- FUSILLO M. 2007, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma (prima ed. 1996).
- GARDI K. 1996, *The Crisis of Transition: Pier Paolo Pasolini's African Oresteia*, «Quaderni d'Italianistica» XVII, pp. 75-87.
- HEES E. 2015, *Reading Classical Drama on Film*, in H. SCHOENMAKERS, S. BLÄSKE, K. KIRCHMANN, J. RUCHATZ (Hrsgg.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, pp. 211-218.
- KAYHAN S. 2014, *Fragments of Tragedy in Postmodern Film*, Cambridge.
- MACKINNON K. 1986, *Greek Tragedy into Film*, London.
- MARAGLINO V. (a cura di) 2018, *Classici e cinema. Il sangue e la stirpe*, Bari.
- MARLOW-MANN A. 2011, *The New Neapolitan Cinema*, Edinburgh.
- MEDDA E. 2004, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli "Appunti per un'Orestide africana"*, in E. FABBRO (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, pp. 109-126.
- MORREALE E. 2002, *Tragedia, sceneggiata e astrazione: Luna rossa di Antonio Capuano*, «Meridiana» LXVII, pp. 223-227.
- NIKOLOUTSOS K. P. (ed.) 2013, *Ancient Greek Women in Film*, Oxford.
- PANTELIS M. (ed.) 2013, *Greek Tragedy on Screen*, Oxford.
- PATERNÒ C. 2020, *Appunti per un'Orestea ai Parioli*, «Cinecittà News», 17 ottobre 2020. URL <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/83739/appunti-per-un-orestea-ai-parioli.aspx>.
- PAUL J. 2013, *Film and the Classical Epic Tradition*, Oxford.

- POMEROY A. J. (ed.) 2017, *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Malden (MA).
- PUCCI G. 2016, *Se una Luna rossa rischiara la reggia degli Atridi*, «Dionysus ex machina» VII, pp. 225-229.
- RAVEGGI A. 2012, *Trasmutazioni e transculturazioni: Appunti per un'Orestide africana, un adattamento post-coloniale in Pier Paolo Pasolini*, in P. ARACIBIA et al. (eds.), *Shaping an Identity. Adapting, rewriting and Remaking Italian Literature*, New York-Ottawa-Toronto.
- RICCIARDI A. 2000, *Umanesimo e ideologia. Pasolini e la genealogia intellettuale del film "Appunti per un'Orestide africana"*, «Forum Italicum» XXXIV, pp. 501-517.
- SALZMAN-MITCHELL P. B., ALVARES J. 2018, *Classical Myth and Film in the New Millennium*, Oxford.
- SOLOMON J. 2001, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven-London.
- TABANELLI R. 2011, *I 'pori' di Napoli. Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Ravenna.
- UGOLINI G. 2019, *L'Orestea come ideologia. Pasolini e il mito degli Atridi*, in M. GALLI e A. IZZI (a cura di), *Un passo avanti. Scritti e studi per Giovanni Spagnoletti*, Milano, pp. 339-357.
- WINKLER M. M. (ed.) 2001, *Classical Myth & Culture in the Cinema*, Oxford.
- WINKLER M. M. (ed.) 2009, *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge.

Sitografia

<https://www.torinofilmfest.org/it/33-torino-film-festival/film/interruption/22305/>



Fig. 1. Licia Maglietta (Irene/Clitemnestra) e Toni Servillo (Amerigo/Agamennone) in una scena di *Luna rossa* di Antonio Capuano.

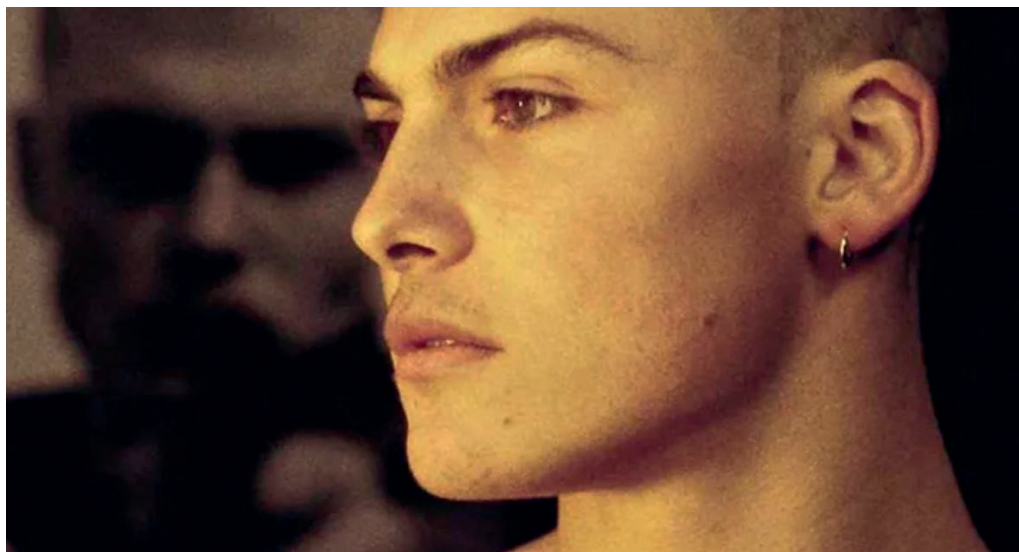


Fig. 2. Domenico Balsamo (Oreste) in una scena di *Luna rossa* di Antonio Capuano.

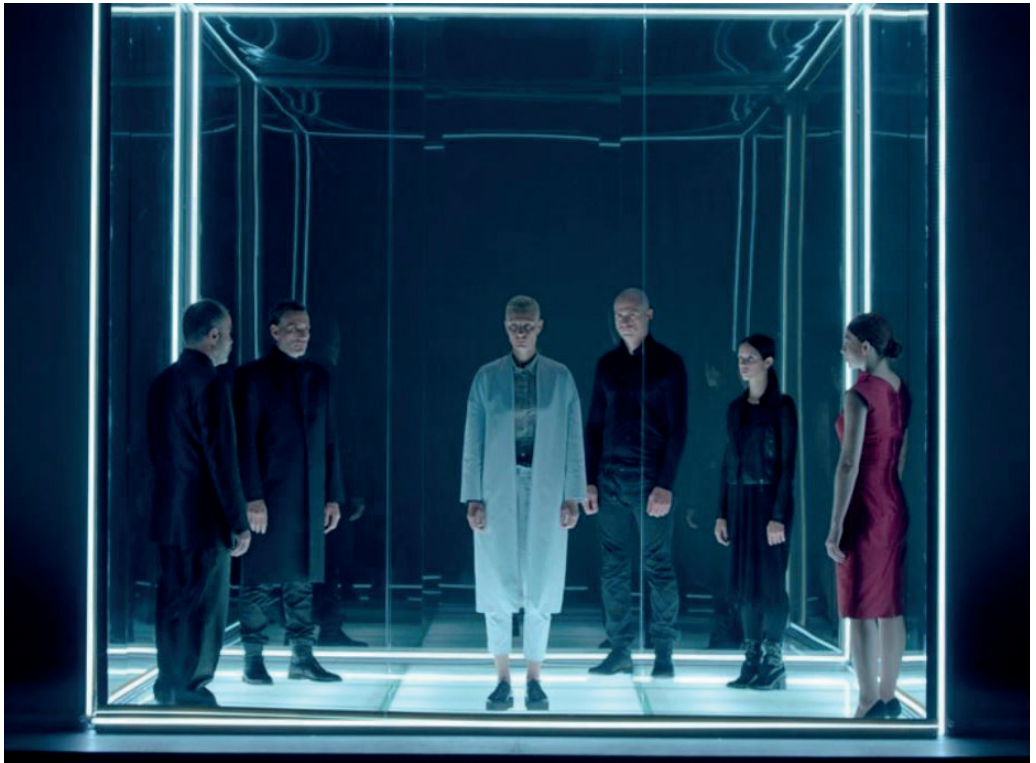


Fig. 3. Attori dell'*Orestea* bloccati in una gabbia di plastica in una scena di *Interruption* di Yorgos Zois.



Fig. 4. Alexandros Vardaxoglou (leader del Coro) in una scena di *Interruption* di Yorgos Zois.



Fig. 5. Valerio Santucci (Valerio/Oreste) in una scena di *Eumenides* di Gipo Fasano.



Fig. 6. Valerio Santucci (Valerio/Oreste) in una scena di *Eumenides* di Gipo Fasano.