SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort

Saggi, Enigmi, Apophoreta

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2025

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Tragedia greca e cinema

di Maria Grazia Caenaro

a Carlo

1. Michael Cacoyannis*

Negli anni 1960-1980, caratterizzati dal rinnovato interesse per la tragedia greca (per l'*Orestea* di Eschilo in particolare) e dalla riproposta dei capolavori del teatro del V secolo in varie forme di spettacolo tra le quali il cinema, il regista greco-cipriota Michael Cacoyannis si riappropria – con un linguaggio molto diverso da quello di Pasolini[1] – dei "suoi" miti e delle sue radici culturali con la "trilogia euripidea" *Elettra* (1961), *Le troiane* (1971), *Ifigenia* (1977), trasposizioni per lo schermo dei tre drammi antichi girate nella terra culla del teatro e nei luoghi stessi del mito degli Atridi.

Cacoyannis ebbe un ruolo importante nella storia della cinematografia greca, che era stata una delle prime a sfruttare l'invenzione dei fratelli Lumière per raccontare storie, non solo per fissare in immagini frammenti di vita quotidiana[2], e il favore di cui godette da subito questa nuova forma di spettacolo (attestato dall'apertura di centinaia di sale di proiezione) alimentò anche una consistente produzione filmica, che a metà degli anni '50 intraprese nuove vie ad opera di alcuni giovani cineasti: fra questi Cacoyannis che, rientrato in Grecia da Londra alla fine della II guerra mondiale con un importante bagaglio di esperienze teatrali e ambiziosi progetti, dopo aver cercato di farsi strada anche nel mondo del cinema britannico iniziò la sua attività di sceneggiatore e regista con *Risveglio domenicale* e *Stella* (con l'attrice Melina Mercuri) nel solco del neorealismo italiano, per poi intraprendere una multiforme produzione (non abbondante: una quindicina di film in cinquant'anni di attività) compresa la rivisitazione di alcuni classici greci. Cacoyannis dichiarava di essersi proposto di evocare i fondamenti della cultura, non solo letteraria, europea e si accostò dapprima al mito

[1] Sulla "trilogia classica" di P.P. Pasolini vd. M.G. Caenaro, *Teatro greco e cinema. Quando il mito incontra la storia*, in "Atti del IX Convegno della rivista online "Senecio", 2024.

* *Cacoyannis (1922- 2011) Nato a Limassol nell'isola di Cipro, compie studi di legge e frequenta corsi di recitazione a Londra dove, sorpreso dalla guerra, collabora con la BBC per programmi in lingua greca; in Inghilterra intraprende la carriera di attore e regista teatrale, che continua al ritorno in Grecia, dedicandosi anche al cinema con la sceneggiatura e la direzione di film di ambientazione moderna.*

[2] Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, 3 voll., *L'Europa* t.2, Torino 2000, pp.1285-1303. Idem, *Metamorfosi del mito* in *Le Muse al cinema. Memoria, Mito, Metamorfosi,* Viagrande (Catania) 2020, pp. 61-80 [= "Atti del Convegno *Metamorfosi del mito classico nel cinema*" (Venezia 2008), Bologna 2011]. Il critico osserva che il cinema attinge con grande libertà e continuità alle fonti del mito «adattandole, trasformandole, ibridandole, facendole rivivere ai piani alti della produzione ma anche a quelli più bassi dei generi popolari» e sottolinea «la capacità dei miti di continuare a riprodursi, moltiplicarsi, mimetizzarsi e trasmettersi anche attraverso il cinema e i molti altri canali mediatici». Cfr. A. Rodighiero, *Cinema e mito classico*, Brescia 2009.

perenne della guerra di Troia con la sceneggiatura e la regia di un film derivato dal romanzo, molto amato in Grecia, di Kosmàs Politis, *Eroica* (1938) – *La nostra ultima primavera* nella sua versione cinematografica (1960) – la storia ambientata in una città cosmopolita dell'Asia Minore (Smirne?) alla vigilia della Grande Guerra e dello sradicamento dell'etnia greca dalla Ionia (1920-1922) di un gruppetto di giovani dell'ultimo anno di liceo, che nei loro pericolosi giochi con il fuoco e nell' iniziazione ai riti della vita sociale scoprono l'amore e la morte, inconsapevolmente rivivendo nella quotidianità i personaggi dell'epopea omerica: Achille e Patroclo, Elena e Paride[3].

Ma l'anno dopo Cacoyannis attinge esplicitamente alle esemplari vicende di Troia attraverso il "sovversivo" Euripide, che aveva denunciato gli orrori della guerra del Peloponneso nello specchio del mito, in un consapevole progetto volto a far emergere il perpetuarsi delle prevaricazioni del potere con la tragica catena di eventi che ne derivano. Tra i personaggi della saga degli Atridi portati sulla scena ad Atene dai tre grandi drammaturghi del V secolo, ciascuno dei quali elabora in chiave diversa il tema della vendetta per l'uccisione di Agamennone, il regista sceglie l'Elettra di Euripide: scelta "controcorrente" rispetto alla spiccata predilezione per l'eroina sofoclea nella letteratura e nel teatro del Novecento[4], ancora figura emblematica nella recente moda della rivisitazione dei classici in ottica femminile.

La splendida prova nel ruolo di Elettra di Irene Papas premiata a Cannes come migliore attrice impose all'attenzione internazionale il film "mitologico" di qualità, molto lontano dalle pellicole commerciali in costume antico (greco o romano) del genere *peplum* come dalle facili commedie che sfruttavano la Grecia pittoresca cara al turismo di massa. *Elettra* ricevette a Cannes anche il premio per la migliore trasposizione cinematografica di un testo letterario e l'anno dopo fu candidato all'Oscar come miglior film straniero. Naturalmente il rapporto del film con il testo letterario in cui il mito antico è stato elaborato e trasmesso non può essere valutato in termini di fedeltà o meno all'originale, perché la relazione fra le due "forme espressive" è molto più complessa; avverte infatti Roberto Danese: «Ci sono analogie funzionali, strutturali e antropologiche fra il sistema di mitopoiesi del mondo antico e

[3] K. Politis*, Eroica,* trad. it., 2024. Politis (1888-1974), nato ad Atene e cresciuto a Smirne, ritornato in patria dopo l'espulsione dalla Turchia dei Greci (1922), rievoca a distanza di trent'anni l'epopea dell'infanzia perduta e «la nuvola scura» che ne aveva segnato la fine, raccontando il gioco vissuto come prova di eroismo di appiccare piccoli incendi per poi correre a spegnerli – elmetto da pompiere in testa – con un rudimentale idrante che talvolta si inceppa, motivo con cui si apre e si conclude circolarmente il romanzo (pubblicato prima a puntate sulla rivista diretta da G. Seferis "Neoellenika grammata" poi in volume e salutato come una svolta nella narrativa greca). L'autore dichiarò in una intervista: «In effetti si potrebbero riconoscere in *Eroica* gli eroi dell'*Iliade*, come in miniatura… ognuno dei ragazzi – senza che lo avessi programmato in precedenza – è imbevuto, nella lingua e nei gesti, di ricordi epici». Il racconto copre una cinquantina di giorni, come l'azione dell'*Iliade.*

[4] Cfr. P. Brunel, *Le mythe d'Electre*, Paris 1995 (1971); F. Condello, *Elettra. Storia di un mito*, Roma 2010 (in particolare "Elettra nel Novecento", pp. 107-164); Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar, *Elettra. Variazioni sul mito*, a cura di G. Avezzù, Venezia 2002. M. Yourcenar - S. Weil, *Elettre. Letture di un mito greco*, a cura di D. Canciani - M.A. Vito, Milano 2004; M. Salotti, *L'effetto intimidatorio di Euripide nell'*Elettra *di Cacoyannis*, in *Il mito greco e il cinema*, "Atti del XV e XVI Congresso internazionale di studi sul Dramma antico", Siracusa 1995-1997, a cura di C. Barone, Padova 2002.

il cinema in quanto potente strumento di mitopoietica narrazione del nostro tempo, ma anche sostanziali differenze. Il film opera una libera ri-codificazione formale e contenutistica delle storie che fa proprie traghettando il testo letterario di partenza verso livelli di significato nuovi»[5].

Dunque nell' *Elettra*, come nelle altre due parti della "trilogia euripidea", Cacoyannis sceneggiatore, regista e autore del montaggio traduce in linguaggio filmico il dramma antico con sostanziale fedeltà, ma imprimendo al *mythos/plot* una scansione degli eventi e un ritmo narrativo consoni al mezzo tecnico e alla percezione moderna e rimodulando ambientazione e ruolo dei personaggi in un dialogo con il testo letterario fortemente connotato dalle particolare condizioni storiche e culturali della Grecia di quegli anni[6]. E soprattutto il regista mira al coinvolgimento emotivo dello spettatore attraverso la forza delle immagini che la scelta della fotografia in bianco e nero non appiattisce ma esalta, sia nella prima parte del film girata tra le rovine di Micene che nel procedere dell'azione ambientata nella "sitibonda Argolide" di dannunziana memoria.

Nel prologo, caratterizzato da un ritmo lento e sospeso, è condensato – con sottili, significative rimodulazioni – l'*Agamennone* di Eschilo: Clitemnestra (non la scolta di guardia) dall'alto delle mura di Micene vede il corteo del re che torna vincitore dalla guerra salire lentamente dalla pianura attraverso i tornanti fino alla rocca acclamato dal popolo festante e corre ad avvertire un pavido Egisto nascosto nei meandri del palazzo: tra i due non parole ma solo uno sguardo d'intesa. Agamennone attraversa la Porta dei Leoni, accolto sulla scalinata d'accesso alla reggia da Clitemnestra e dai figli: si inginocchia per abbracciare il piccolo Oreste e gli consegna spada e scudo, poi si stringe al petto con tenerezza Elettra adolescente, mentre rivolge solo uno sguardo incerto alla moglie che però gli afferra subito la mano e lo attira nelle stanze interne: tutto avviene ancora in silenzio, non ci sono voci, solo gesti. Anche gli anziani – il Coro nel dramma eschileo – assistono in silenzio, implicitamente complici. Nei sotterranei del palazzo-labirinto Agamennone depone l'elmo e si toglie la corazza ma all'improvviso dai vapori del bagno emerge Clitemnestra e lo intrappola in una rete che non gli lascia scampo, mentre in alto, dalla spianata aperta sul vasto paesaggio circostante, Elettra e il piccolo Oreste seguono il volo di malaugurio di un enorme sparviero (il bestiario della tragedia eschilea). All'improvviso il volto della ragazzina è stravolto da un'espressione di orrore: Elettra ha

[5] R.M. Danese, *Il mito nel cinema, il cinema come mito. Ridefinizioni del mito classico nella cultura contemporanea,* "I Quaderni del Ramo d'Oro on-line" n. 7 (2015), pp. 178-189 (*passim*). La trasposizione in racconto per immagini del mito letterario antico implica una rimodulazione dei processi narrativi e una riscrittura degli ipotesti classici in relazione sia ai presupposti tematici e alla peculiarità stilistica del genere prescelto sia al contesto storico-politico e culturale nel quale il film è realizzato.

[6] Cfr. R. Danese, *Il 're-make up' dei classici*, in *L'esili della bellezza*, a cura di A. Camerotto - F. Pontani, Milano-Udine, 2020, pp.187-207. «Sin dall'inizio la traduzione nel linguaggio filmico ha significato una profonda e necessaria manipolazione e ristrutturazione delle storie originali, abdicando fatalmente al rispetto assoluto della fedeltà letterale, del dato storico, della rilevanza archeologica. L'arte cinematografica da subito dovette rivendicare la propria autonomia e la propria specificità formale nell'espressione e nel contenuto, il che implica ovviamente che l'attenzione filologica al testo di partenza è, nel cinema che dialoga con la letteratura e altre forme di rappresentazione, assolutamente irrilevante ai fini di una riuscita traduzione intersemiotica» (p.189).

colto il presagio. Si ode infatti la voce di Clitemnestra che consegnando ad Egisto la bipenne grida «Uccidilo» mentre assume un ritmo martellante la musica di sottofondo[7]. Subito dopo un uomo anziano afferra e porta via il piccolo Oreste che ancora impugna per gioco la spada del padre e il prologo si chiude con un'inquadratura di Elettra che si getta disperata a terra tra le rovine di una torre, rivivendo come in un incubo il massacro del padre e il grido della madre assassina. Da questo momento è lei, con la tenace memoria del delitto, la protagonista del dramma: infatti solo ora, con uno stacco netto, campeggia sullo schermo a grandi lettere il titolo del film: ELEKTRA.

L'azione drammatica si apre ancora una volta con un arrivo, ma di segno opposto a quello del prologo: si vede giungere alla reggia passando dalla Porta dei Leoni il contadino che Clitemnestra ed Egisto hanno destinato come marito a Elettra per impedirle di generare da nozze adeguate al suo rango un figlio che faccia giustizia un giorno per la morte di Agamennone e rivendichi legittimamente il trono. Intanto, nei sotterranei del palazzo dove è reclusa, la giovane non indossa vesti nuziali ma si avvolge in un drappo nero e con il pugnale che un'ancella le ha portato di nascosto si recide i lunghi capelli, votandosi al lutto perenne per l'uccisione del padre e assumendo l'aspetto di una schiava, in vistoso contrasto con gli abiti sontuosi, i diademi e i gioielli dei due amanti, ostentazione del potere e della regalità. Sotto lo sguardo compiaciuto della coppia Elettra parte sullo sconquassato carretto del contadino verso uno sperduto villaggio ai confini dell'Argolide; ma a differenza degli anziani, che hanno assistito impassibili e in complice silenzio alla sua partenza, la povera gente al lavoro nei campi aridi e petrosi compiange al suo passaggio la figlia di Agamennone degna di ben altre nozze, e la accompagnano lungo un tragitto che sembra interminabile la pietà e l'affetto delle donne che evocano nei loro canti il prodigio dell'Ariete dal vello d'oro, inizio delle sciagure degli Atridi, mentre altre donne la accolgono all'arrivo nel misero borgo e la accompagnano sulla tomba di Agamennone: anche i resti del padre sono stati espulsi dalla reggia, emarginati. E proprio mentre per la prima volta Elettra offre il suo pianto e i suoi lamenti al padre la sorprende Egisto che irrompe a cavallo con i suoi sgherri, la schernisce per la vana attesa del fratello, la colpisce con furia al volto, calpesta le pietre del sepolcro, fa fuggire le compagne: materializzazione della violenza dei tiranni che vogliono estirpare perfino la memoria. Costante è invece la partecipazione al dolore di Elettra delle donne del luogo (il Coro) ammantate di nere vesti – inquietante presenza in tutto il film – che da allora, al

[7] La colonna sonora dell'intera trilogia è del compositore Mikis Theodorakis (1925-2021), che anni dopo registrò a San Pietroburgo l'opera musicale *Elettra* (già nel 1959 aveva fatto rappresentare al Covent Garden di Londra il balletto *Antigone* ispirato alla tragedia di Sofocle). Theodorakis, condannato al confino per le sue idee politiche di sinistra, conobbe nel terribile Campo di rieducazione di Makronissos il poeta Ghiannis Ritsos e ne condivise il progetto di recupero delle musiche tradizionali greche, di forte impronta bizantina, e di creazione di testi poetici adeguati, musicando anche una raccolta di quindici sue liriche. Dal confino T. scrisse le musiche per il film di Costa Gavras *Z. l'orgia del potere* (1969, girato in Algeria), indagine sulla recente presa del potere della Giunta militare, proibito in Grecia, premiato al Festival cinematografico di Cannes.

sorgere del sole, mentre il contadino va al lavoro nei campi la accompagnano alla fonte e la incoraggiano a sperare nel ritorno di Oreste, il vendicatore.

E un giorno, nella luce incerta dell'alba, si vede che Oreste è tornato, in segreto, ha pregato sulla tomba del padre e vi ha deposto una ciocca di capelli assieme all'offerta rituale di mirto e incenso. E finalmente compare sulla scena – un giovane imberbe, timoroso e diffidente, non un eroe – mentre si incontra nel buio di una caverna, come ombra che emerge dall'aldilà, con l'amico Pilade (un austero fratello maggiore all'aspetto) che ha fatto venire dalla vicina Focide. Gli racconta che vuole cercare la sorella, sposata – ha sentito dire – a uno del luogo, e trovare con lei il modo di compiere giustizia, come ordina il dio di Delfi. Proprio mentre i due forestieri si avvicinano a una casupola di contadini per chiedere notizie della figlia di Agamennone, vedono una giovane donna con il capo rasato e misere vesti che torna con la brocca dell'acqua attinta alla fonte, scambiandola per una serva, finché la sentono chiamare Elettra dalle coetanee venute a invitarla alla festa del villaggio, e dalle sventure che rievoca capiscono chi è in realtà: a lei il cauto Oreste, senza tradire alcuna emozione, si presenta come amico del fratello che è vivo e l'ha mandato a cercare notizie della famiglia, e allo "straniero" Elettra chiede di far sapere al figlio di Agamennone da troppo tempo lontano che il cadavere del padre è rimasto a lungo insepolto in aperta campagna, il trono usurpato da Egisto e dalla sua concubina, lei data in moglie a un povero contadino nel quale ha trovato inaspettatamente un uomo generoso e un amico fedele, marito solo di nome. Mentre Elettra si dichiara pronta alla vendetta, a uccidere l'usurpatore e anche la madre con la stessa ascia con cui hanno ucciso il padre, ritorna dai campi il contadino che accoglie con gioia quelli che crede amici di Oreste, ma per offrire loro ospitalità deve andare a chiedere l'aiuto di un vicino, un tempo fedele servitore di Agamennone. È l'evento fortuito che avvia il meccanismo del riconoscimento dei fratelli: il vecchio racconta a Elettra che venendo alla capanna con qualche vivanda ha visto sulla tomba del re ucciso tra offerte funebri recenti una ciocca di capelli simili ai suoi, chiede di vedere gli stranieri, riconosce dalla spada di Agamennone Oreste che aveva messo in salvo bambino e ne ha conferma toccandogli la cicatrice sulla fronte, segno indelebile di una caduta durante un gioco infantile con la sorellina[8]: finalmente anche Elettra riconosce il fratello e si abbandona a un pianto di gioia, lo abbraccia con infinita tenerezza, mentre Pilade assiste in silenzio alle effusioni, escluso dal cerchio degli affetti familiari. È ancora il vecchio a mettere in moto l'azione ricordando ai fratelli la necessità di vendicare l'uccisione del padre e

[8] Il regista riduce a poche battute la critica euripidea ai segni di riconoscimento delle *Coefore* di Eschilo (il colore dei capelli, l'orma del piede, il panno tessuto da Elettra) facendo convergere invece l'attenzione sulla spada di Agamennone, oggetto di forte pregnanza simbolica, che Oreste adulto porta alla cintura fino dalla prima comparsa in scena, e riprende da Omero il motivo dell'agnizione attraverso la cicatrice (Odisseo ferito a una gamba da un cinghiale nella sua prima caccia sui monti, Oreste al volto inseguendo per gioco un cerbiatto nella reggia di Argo). Cfr. P. Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino 2014 (in particolare "Elettra e Amleto: la ragione", pp.133-179).

suggerendo l'occasione propizia per dare morte all'usurpatore: ha appena visto Egisto andare alla festa della vendemmia alla quale certamente inviterà i due "stranieri" se fingeranno di passare di lì per caso, e poi toccherà a loro cogliere l'occasione propizia. Al tramonto su un'altura i fratelli si inginocchiano per la solenne invocazione alla Terra che ha bevuto il sangue di Agamennone e alla Giustizia divina – è l'unico momento intensamente religioso del film – poi Oreste e l'amico si avviano all'impresa e da questo momento Cacoyannis rimodula radicalmente la situazione rispetto al dramma euripideo: invece del minuzioso racconto del servitore di Oreste che ha assistito all'uccisione dell'usurpatore durante un sacrificio alle Ninfe alla presenza di pochi servi, mette in scena, con qualche indulgenza al folklore, il festoso rito collettivo della pigiatura al quale accorre la gente del contado che accoglie Egisto, «devoto discepolo di Dioniso», con brindisi e danze mentre viene imbandita una ricca mensa: tutto contrasta con l'atmosfera cupa e la penuria di cibo nella casa del contadino. Al culmine di uno sfrenato baccanale, ben sottolineato dalla musica orgiastica e dai movimenti sempre più vorticosi dei ballerini con il volto coperto da bianche maschere di gesso che danzano al cospetto dei convitati, Oreste compie la vendetta: Egisto invita il "forestiero" alla sua mensa, lo fa sedere al suo fianco e mentre lo sfida a dar prova della fama dei Tessali esperti nel fare a pezzi le vivande, i danzatori – ripresi ora in primo piano – mimano un duello e l'uccisione del tiranno, non colpito alle spalle mentre osservava le viscere della vittima sacrificata ma trafitto al petto con la spada di Agamennone[9].

Le grida festose che si propagano nella notte annunciano ad Elettra angosciata che Oreste, riconosciuto dal popolo figlio di Agamennone, acclamato re e portato in trionfo, sta tornando con il cadavere di Egisto, accompagnato da una imponente fiaccolata; lo incorona vincitore e incorona anche Pilade, che riconosce amico e prezioso collaboratore del fratello, poi si lascia andare ad esprimere tutto il suo odio per il tiranno, ricordando i soprusi, le violenze, le umiliazioni patite.

Ora che la prima parte della «divina giustizia» è compiuta Elettra incita il fratello al matricidio ma di nuovo Oreste, sempre più un Amleto, mette in dubbio la sapienza del dio di Delfi che ha imposto un'azione «giusta e non giusta» destinata a fare di lui un criminale. Da questo momento domina la scena un'altra Elettra, non vittima umiliata e impotente ma protagonista che afferma la necessità della "giustizia integrale" e assume su di sé la responsabilità della progettazione del matricidio: la sua feroce determinazione si esprime nei primi piani insistenti del volto, mentre il pallido Oreste appare sempre più incerto e anche fisicamente come sfocato, e Pilade assiste in silenzio al drammatico contrasto dei fratelli.

[9] I giovani incappucciati e vestiti di nero simulano i movimenti di strofe e antistrofe del Coro nell'orchestra del teatro greco e implicitamente gli ondeggiamenti della Fortuna, ma forse alludono anche al cambiamento del corso del sole inorridito per l'uccisione dei figli di Tieste della leggenda degli Atridi.

All'alba del nuovo giorno giunge alla capanna Clitemnestra che Elettra ha mandato a chiamare fingendo d'aver appena partorito un figlio, su un cocchio lussuoso (significativo rovesciamento della misera carretta del contadino che ha portato lì la figlia di Agamennone), scortata da tre esotiche schiave, prigioniere troiane «compenso per l'uccisione di Ifigenia». Al vistoso contrasto nell'aspetto esteriore delle due donne che si fronteggiano sulla soglia della casupola – Clitemnestra carica di gioielli e in abbigliamento sontuoso, tutta luccicante d'oro, Elettra nelle sue povere vesti scure di schiava e perfino trascurata nella persona – corrispondono due sguardi diversi sul passato[10]: a Clitemnestra che giustifica l'uccisione di Agamennone ricordandone le colpe (il sacrificio di Ifigenia, l'oltraggio della concubina Cassandra portata nella casa coniugale) Elettra replica implacabile con la denuncia delle colpe della madre che, appena partito per la guerra il marito, ha subito preso per amante Egisto e dopo l'uccisione del padre ha bandito dalla reggia i suoi figli. La distanza fra madre e figlia è incolmabile: solo per un attimo Elettra ha un moto di pietà e cerca di trattenere Clitemnestra dall'entrare in casa, ma vince ogni esitazione quando la vede impaziente di compiere il rito purificatorio per poter raggiungere al più presto l'amato Egisto alla festa del villaggio: allora la aiuta a varcare la soglia e dal buio emerge Oreste che affonda la spada di Agamennone nel petto della madre aiutato da Elettra, come Clitemnestra aveva aiutato Egisto. Anche questo delitto non è rappresentato sulla scena ma evocato con crescente angoscia dai due matricidi che, appena all'accecamento dell'odio e alla sete di giustizia subentra la presa di coscienza (*synesis* e *metanoia*) davanti al corpo straziato della madre, rivivono gesto per gesto, parola per parola, gli istanti del «crimine orrendo». Elettra si assume interamente la colpa d'aver infiammato al delitto il fratello riluttante che ha dovuto coprirsi gli occhi con il mantello per trovare il coraggio di vibrare il colpo mortale, e assieme – con un tardivo atto di pietà filiale – coprono con il velo il cadavere della madre amata e odiata.

Cacoyannis elimina il consolante "scioglimento" tramite l'intervento del *deus ex machina* caratteristico dei "drammi della Tyche" euripidei: non appaiono infatti i Dioscuri, i fratelli divini di Elena e Clitemnestra, a giustificare il matricidio imposto dal dio di Delfi e preannunciare a Oreste l'esilio ma dopo molti travagli la purificazione dalla colpa, a Elettra un nuovo focolare sposa di Pilade[11]. Ma se l'uccisione di Egisto che ha trucidato Agamennone e voleva la morte anche dei suoi figli ha ristabilito la giustizia e l'ordine civile, l'uccisione della madre è un crimine che sconvolge

[10] Il regista non rinuncia all'*agon logon* tipico del teatro euripideo, strutturato come un dibattito giudiziario, che certamente rallenta il ritmo dell'azione ma rende esplicite le motivazioni del tutto umane del matricidio in particolare mettendo in rilievo le colpe verso i figli di Clitemnestra, non pentita dell'uccisione del marito ma succube della passione per Egisto e ostentatamente orgogliosa del suo rango di regina.

[11] Con l'eliminazione dei Dioscuri dall'esodo, coerente con la desacralizzazione o "laicizzazione" operata in tutto il film, Cacoyannis espunge il biasimo all'ordine insensato di Apollo dio della sapienza e anche l'angosciato interrogativo dell'Elettra euripidea («Ma a me quale Apollo, quali oracoli hanno dato di diventare assassina di mia madre?»): la sua eroina è fin dall'inizio determinata alla vendetta per sua libera volontà.

l'ordine naturale: appena si odono le grida di Clitemnestra che invoca pietà si leva un vento impetuoso, i cavalli fuggono spaventati, le donne gridano d'orrore, sparvieri volteggiano nell'aria, gli abitanti del villaggio scagliano pietre contro la casupola. Poi i matricidi escono, ma con la gravità di sacerdoti che hanno compiuto un sacrificio: prima Pilade quasi a far da scudo all'amico, che ferma con lo sguardo la mano dei lapidatori, poi Oreste disarmato e per ultima Elettra. Tutti tacciono. In silenzio, senza effusioni e addii, i fratelli prendono strade separate: Oreste si avvia solo verso l'esilio, l'amico Pilade vorrebbe accompagnarlo ma ritorna indietro per raggiungere, ma con passo esitante, Elettra che si allontana lentamente, distrutta dal dolore, quasi rimpicciolita e schiacciata dal rimorso, ripresa in campo lungo sullo sfondo di un paesaggio desolato sul quale incombono nubi cariche di tempesta: non ha più la solidarietà delle donne e il matrimonio con Pilade del mito accolto da Euripide è un esito consolatorio molto sfumato[12].

«Si è compiuta la rovina di una casa che non potrà più essere felice», conclude il Coro; ma di "ripoliticizzazione" del dramma euripideo e di allusioni alla guerra civile che lacerò la Grecia negli anni successivi alla fine del conflitto mondiale (1947-1949) e preparò la dittatura del generale Metaxas parlarono i critici all'uscita del film, cogliendo nella rilettura cinematografica del mito degli Atridi il monito perenne che l'abuso politico non resta impunito[13].

A distanza di dieci anni – nel 1971– Cacoyannis, reso famoso a livello internazionale dal film *Zorba il greco* ricavato dall'omonimo romanzo di Nikos Kazantzachis e premiato con tre Oscar (1964), girò in Spagna (in inglese e a colori) *Le Troiane*, che già aveva messo in scena in teatro a Broadway nello stesso anno di *Elettra*, replicate nel 1963 e nel 1965 nel pieno delle contestazioni in America contro la guerra in Vietnam[14]. La coproduzione anglo-greco-americana in formato *kolossal* conforme alle esigenze dell'industria cinematografica straniera ebbe un cast eccezionale: Irene Papas nel ruolo di Elena, mentre Ecuba, in scena dall'inizio alla fine, è Katherine Hepburn (premiata per la sua interpretazione) e Vanessa Redgrave è Andromaca. Cacoyannis traduce nel potente linguaggio delle immagini la denuncia euripidea – subito dopo l'eccidio dei Meli (Tuc. 5.116) – degli orrori della

[12] Pilade ha nel film il ruolo proppiano di "adiuvante" dell'eroe, maturo e austero, ma non è ipostasi di Apollo, come nelle *Coefore*: infatti pronuncia solo poche parole nell'incontro nella grotta con Oreste per incoraggiarlo all'azione e gli sta poi costantemente a fianco in silenzio, seguendo di continuo con lo sguardo Elettra. Nel dramma *Pilade* di Pasolini (1966) è esplicitamente innamorato di Elettra e rappresenta l'opzione "borghese" dei sentimenti, opposta a quella dell'impegno politico. All'*Elettra* di Sofocle si ispirano i monologhi drammatici *Oreste* e *Crisotemide* di Ghiannis Ritsos che denunciano la sterilità dell'odio e della vendetta.

[13] Di segno opposto sono state le valutazioni del film, giudicato bellissimo da Brunel (*op. cit.*, pp.240-243), ma un ulteriore immiserimento del già troppo imborghesito dramma euripideo da MacKinnon (*Greek Tragedy into Film*, London 1986). Contemporaneamente all'*Elettra* di Cacoyannis. un altro regista greco, Ghiorgos Tzavellas filmò nel teatro di Epidauro un'*Antigone* interpretata da Irene Papas in costume antico e recitazione tradizionale, che ebbe buona accoglienza al Festival cinematografico di Berlino.

[14] Nello stesso anno 1965 Cacoyannis mise in scena a Parigi *Les Troyens* nell'adattamento del testo euripideo di J.-P. Sartre, manifesto pacifista contro la guerra in Algeria. Negli anni del volontario esilio, oltre a recitare in Francia nel ruolo di protagonista del *Caligula* di Camus, Cacoyannis curò la messa in scena di tragedie greche (in particolare *Le Baccanti* e *Medea*) e delle più celebri opere liriche in vari teatri d'Europa.

guerra mettendo in scena il tragico destino delle donne dei vinti che, come in ogni conflitto, pagano il prezzo più alto per l'effimera gloria degli uomini, private della libertà, strappate ai loro affetti, umiliate, deportate: una impressionante marea di figure ammantate di nero che lasciandosi alle spalle la città in fiamme si accalcano con i loro bambini sul lido e si raccolgono intorno a Ecuba un tempo regina e madre orgogliosa di molti figli, ora schiava brutalmente mutilata di tutta la sua famiglia. Alle scene di massa di forte impatto visivo (una caratteristica del cinema di Cacoyannis) fanno da contrappunto i drammi individuali in sequenze molto efficaci sia nel registro patetico (come l'addio di Andromaca al piccolo Astianatte) che in quello della lucida argomentazione (l'*agon logon* fra Elena ed Ecuba al cospetto di Menelao sulla responsabilità della guerra).

Anche al cinema come sulle scene teatrali le *Troiane* sono un atto d'accusa senza tempo dell'orrore e dell'assurdità di tutte le guerre, una spietata denuncia della barbarie degli uomini che si credono civilizzati ma non sanno rinunciare alla sopraffazione e alla violenza[15]. Tuttavia l'eccessiva aderenza al testo euripideo fu ritenuta un grave limite del film da alcuni critici del tempo, che rimproveravano a Cacoyannis di non aver cercato una visione esplicitamente cinematografica e, pur riconoscendo che «resta l'universale potenza della tragedia», giudicarono le sue *Troiane* «un buon pezzo di teatro filmato più che opera filmica pensata per il cinema»[16]. Ma tra le ininterrotte rivisitazioni del dramma euripideo divenuto simbolo delle bestialità di ogni guerra, manifesto pacifista che continua ad andare in scena carico di significato ancora ai nostri giorni, il film appare più convincente di certe forzate attualizzazioni proprio in virtù della dimensione metastorica e paradigmatica del mito[17].

Cacoyannis torna per la terza volta al mito greco e alla tragedia di Euripide alcuni anni dopo in un momento storico particolarmente drammatico: nel 1974, al tentativo della Grecia dei Colonnelli di annettersi con un colpo di Stato Cipro – che era stata per tre secoli sotto il dominio ottomano e poi per ottant'anni colonia inglese – realizzando così la vagheggiata *Enosis* (la riunificazione alla madrepatria)[18], la Turchia rispose con l'invasione e con l'occupazione militare della parte

---

[15] Fra le tante rivisitazioni del dramma di Euripide vd. U. Albini, *Cronache da Delfi 1985-1987,* in *Viaggio nel teatro classico*, Firenze 1987, pp.165-167, che analizza la messa in scena del regista d'avanguardia giapponese Tadashi Suzuchi ambientata alla fine della Seconda guerra mondiale e lo spettacolo allestito da una compagnia della Repubblica Democratica Tedesca sulla base della rielaborazione sartriana. Sulla guerra di Troia al cinema vd. "Una piccola *Iliade*" (*Troy*, 2004) in D. Mendelsohn, "Miti in technicolor" in *Estasi e terrore. Dai Greci a Mad Men*, Torino 2024, pp.131-145.

[16] I filologi hanno invece da tempo messo in rilievo – e apprezzato – il taglio quasi cinematografico e il perfetto meccanismo scenico del dramma euripideo a "quadri viventi": vd. U. Albini, *Linee compositive delle Troiane* in "La parola del passato" CXXXIV*,* 1970, pp. 312-322 (= U. Albini, *Interpretazioni teatrali da Eschilo ad Aristofane,* Firenze1972, pp.78-91).

[17] Il regista cerca l'impatto emotivo attraverso la forza delle immagini (primi piani dei volti, impressionanti scene di massa, paesaggi desolati di una Grecia arcaica) e attraverso le efficaci musiche di Mikis Theodorakis, mirando al coinvolgimento e all'immedesimazione degli spettatori con i personaggi del dramma, per far vivere loro un'esperienza analoga alla catarsi che era per Aristotele «il fine proprio della tragedia».

[18] Cipro, possedimento veneziano dai tempi della IV Crociata, dopo tre secoli di dominazione ottomana (dal 1571 al 1878) era stata ceduta all'Inghilterra, annessa all'impero britannico nel 1913, poi colonia della Corona dal 1925 al 1960: cfr. L. Durrell, *I limoni amari di Cipro,* trad. it.*,* Firenze 1994 (1957). Nel 1974 la Giunta militare ateniese, deposto l'arcivescovo

settentrionale dell'isola, frattura che in tanti decenni non si è ancora ricomposta (la famigerata "linea verde" continua a tagliare a metà la capitale Nicosia e l'intera isola). Subito dopo le due invasioni turche di Cipro che gli appelli agli organismi internazionali non riuscirono a bloccare, inascoltati per ragioni di convenienza politica e di protezione dei commerci, Cacoyannis girò il film-documentario *Attila 74* (nella versione inglese ancora più esplicitamente *The rape of Attila*), raccolta di interviste (all'arcivescovo Makarios e ad abitanti di varia estrazione sociale ed etnica dell'isola) e testimonianze di atrocità, massacri e devastazioni per scuotere dall'inerzia i politici deboli e incapaci di fronteggiare la situazione dopo la caduta del regime dei colonnelli[19].

Ifigenia (1977), il primo film realizzato da Cacoyannis al rientro in patria dall'esilio (aveva preso la cittadinanza greca rinunciando a quella cipriota), è una rilettura del mito troiano attraverso *Ifigenia in Aulide*, l'ultimo dramma di Euripide, composto durante l'esilio in Macedonia e rappresentato postumo dopo la sconfitta di Atene nella guerra del Peloponneso: non dei più familiari al grande pubblico teatrale, ma denso di temi ancora oggi di grande attualità[20].

Il film inizia con la sosta forzata in Aulide della immensa flotta allestita dai Greci per andare a distruggere Troia e vendicare il rapimento di Elena, suggerita da inquadrature di lance elmi scudi abbandonati mentre scorrono i titoli di testa; subito dopo un' interminabile carrellata sulle mille navi tirate in secco sulla spiaggia, con le vele che pendono flosce dai pennoni e il legno degli scafi corroso, è efficace traduzione in immagini del "Catalogo delle navi" della lunghissima parodo euripidea (140 versi), non in chiave di stupore e meraviglia femminile, ma in dimensione volutamente realistica.[21] Cacoyannis amplifica i pochi cenni del testo euripideo (due versi) visualizzando la *aploia/amechania* attraverso una "citazione" della parodo dell'*Agamennone* eschileo: dopo le navi in sfacelo, la macchina da presa inquadra cavalli che cercano refrigerio nell'acqua bassa e indugia su miriadi di guerrieri che si aggirano stancamente per il lido nella calura o oziano svigoriti all'ombra di radi

ortodosso Makarios, l'etnarca che si batteva per il riconoscimento dell'autonomia dell'isola e del suo diritto all'autodeterminazione, proclamò l'unione alla Grecia provocando la reazione armata della Turchia (e subito dopo la caduta del regime dei Colonnelli, al potere dal 1967).

[19] "Attila" era il nome in codice della "Operazione di pace a Cipro" condotta dai Turchi in risposta al colpo di Stato dei Colonnelli greci in violazione dell'accordo di Zurigo del 1960 che garantiva i diritti reciproci delle due comunità dell'isola (la popolazione era per tre quarti greca, per un quarto turca). Ma già il poeta Giorghios Seferis, che da ambasciatore greco a Londra aveva partecipato alle trattative diplomatiche per la concessione alla colonia dell'autonomia, presagiva il rischio di una nuova, inutile e sanguinosa guerra «per il fantasma di Elena» (*Giornale di bordo III*, in *Poesie*, trad.it., Milano 1961). Una vivida testimonianza del tragico evento nelle cinque poesie di Ghiannis Ritsos *Inno e lamento per Cipro*.

[20] Di recente la tragedia è stata rappresentata nell'ambito del "Festival di Teatro antico 2024" nel Parco Archeologico di Velleia (Piacenza) dopo il ciclo di incontri "Aspettando Ifigenia" nel quale sono stati discussi i molti temi «di sconcertante contemporaneità» che ruotano intorno al paradigma mitico della guerra di Troia: sacrificio, patriottismo, sfiducia nella parola dei profeti e dei politici, opposizione greci / barbari, individuo / comunità, mondo maschile / femminile, tutti efficacemente evidenziati nel film di Cacoyannis.

[21] In Euripide il Coro è composto da giovani donne di Calcide che hanno attraversato l'Euripo per venire ad ammirare gli eroi giunti per mare in Aulide, mentre nell'*Agamennone* eschileo i vecchi del Coro rievocano la penosa condizione dell'armata achea svigorita dalla troppo lunga attesa e dalla penuria di viveri, mentre le navi marciscono sul lido (vv. 184-198). Cacoyannis impiegò come comparse migliaia di uomini dell'esercito greco per le scene di massa del film che, apprezzato dalla critica internazionale, ebbe la *nomination* all'Oscar come miglior film straniero nel 1978.

alberi[22]. Il regista rinuncia dunque al suggestivo prologo notturno euripideo nel quale Agamennone, angosciato e pentito della decisione di sacrificare la figlia per propiziare venti favorevoli, si confida con un vecchio servitore e gli affida un messaggio per impedire che Ifigenia giunga all'accampamento: nel film l'Atride entra in scena a cavallo in pieno giorno, con i segni distintivi di comandante supremo delle armate, assieme al fratello Menelao, re di Sparta, ben riconoscibile dal mantello rosso, e ambedue passano fra due ali di guerrieri che solo l'elmo identifica per tali: sembrano piuttosto un'armata di straccioni provati dalla calura e dalla fame (un giovane cade svenuto a terra ai loro piedi) nella quale serpeggiano ostilità e tensioni che subito dopo il passaggio dei fratelli si materializzano in feroci contese per accaparrarsi il povero rancio in un crescendo minaccioso di grida. Il racconto procede per ellissi: Agamennone – sempre in silenzio, scambia appena sguardi con il fratello – deve procurare il sostentamento a tanti uomini con mezzi estremi (la rapina e la caccia, nella lucida ricostruzione tucididea): pochi uomini armati di archi irrompono sull'altura sovrastante l'accampamento, saettano le pecore custodite nei recinti dai sacerdoti per i sacrifici, poi penetrando nel folto di un boschetto sacro abbattono un cervo e la macchina da presa indugia sulla penosa agonia dell'animale, metafora delle violenze e delle brutalità della guerra e soprattutto prefigurazione del sacrificio umano che la inaugurerà[23].

All'empio massacro degli animali imposto dalla necessità assiste l'indovino Calcante che alla fine del prologo incrocia per un attimo, sempre in silenzio, lo sguardo sgomento di Agamennone e ricompare in scena subito dopo il titolo a grandi lettere IPHIGENEIA, colto nell'atto di meditare, per invidia e per ambizione, la rovina del re, inventando (in Euripide è solo un dubbio) il responso divino del sacrificio per placare la dea Artemide. Nel film la motivazione dell'empietà appare subito pretestuosa: a muovere gli eventi è in realtà la volontà umana, l'ambizione dei capi così come la cieca esaltazione delle masse: i soldati reclamano decisioni, vogliono riprendere il mare verso un altro porto e Odisseo il demagogo li sobilla giocando un ruolo da Tersite, opposto a quello che ricopre nell'*Iliade*. Calcante e Odisseo non compaiono materialmente fra i personaggi del dramma di Euripide, ma nella versione filmica sono, dietro le quinte, gli artefici, i burattinai che manovrano i fili dell'azione; è significativo che a differenza degli altri capi greci che calzano vistosi elmi con cimiero come maschere demoniache disumanizzanti (e i due fratelli hanno il volto interamente celato da maschere

[22] Cfr. D. Pellizzari, *L' Ifigenia in Aulide sul grande schermo: Cacoyannis optimus translator*, in "Dioniso" n.s. 5 (2015), pp. 51-79. L'autore studia i meccanismi della "traduzione intersemiotica" del dramma euripideo individuandone gli elementi chiave nella rimodulazione del ritmo narrativo sia con espansioni e aggiunte sia con la riduzione o soppressione di alcune sequenze, nel montaggio alternato di scene che rappresentano le opposte dimensioni del femminile e del maschile, nella traduzione visiva di motivi affidati nella tragedia antica al Coro, e in generale nella incisiva rielaborazione dei dialoghi anche nelle scene che seguono più da vicino il testo antico.

[23] Il motivo, non omerico, del sacrificio di Ifigenia per placare l'ira di Artemide compare già nei *Canti ciprii*, ma non è esplicitamente collegato a una colpa dell'Atride né in Eschilo né in Euripide. Nel film Agamennone non uccide l'animale sacro alla dea (e tanto meno se ne vanta, come in Sofocle), anzi ha tentato di fermare il soldato che tendeva l'arco per colpirlo: risulta quindi evidente la cinica macchinazione dell'indovino Calcante.

d'oro) solo Odisseo non porti l'elmo di bronzo ma un *pilleus,* una calotta di cuoio, e venga ripreso poche volte in primo piano, più spesso dietro le file, sempre in movimento da una parte all'altra dell'accampamento a spiare e tramare[24].

Mentre cala la notte una marea di uomini incitati dal demagogo assedia la capanna di Agamennone agitando minacciosa le fiaccole, e proprio quando il re sta rivestendo l'armatura per uscire a comunicare, dopo un troppo lungo silenzio, la decisione di sciogliere l'esercito, irrompe Calcante, con tutte le barbariche insegne della sua sacralità, ad annunciare il responso dell'oracolo: gli dèi impongono un sacrificio riparatore ad Artemide per consentire la conquista di Troia e il re è pronto ad esaudire la richiesta della dea offesa; ma quando Odisseo gli legge che la vittima da immolare è sua figlia Ifigenia, si ribella, brucia le tavolette, decide di congedare l'armata che intanto fuori rumoreggia e lo acclama: vogliono andare a Troia, e Agamennone, sempre ambiguo e indecifrabile, si presenta finalmente ai soldati: non parla, ma ormai è pronto a cedere alla forza del numero.

Con un efficace rovesciamento di prospettiva, alla caotica violenza del campo greco, alle scene notturne culminanti nel primo piano di Agamennone che ha deciso il sacrificio della figlia e medita l'inganno per farla venire al campo – il fumo delle fiaccole che lo avvolge è evidente metafora dell'offuscamento della mente – il regista contrappone la serena vita domestica ad Argo/Micene, dove nella luminosità del primo mattino una amorevole Clitemnestra si prende cura dei figli, richiama dai giochi all'aperto Ifigenia, le fa leggere il messaggio del padre che la convoca in Aulide per darla in sposa al famoso Achille figlio di una dea. Con lo stupore e lo sgomento della figlia adolescente – il volto infantile dai grandi occhi chiari sgranati, i capelli corti ricciuti, il corpo acerbo – contrasta l'orgoglio materno di Clitemnestra (Irene Papas) che subito prepara la partenza e dà ordini per il viaggio. Un piccolo corteo di tre carri varca la Porta dei Leoni e si avvia sotto la vampa implacabile del sole (di grande effetto i costumi "da viaggio" delle donne, molto lontani dai paludamenti classici), attraversa lentamente un paesaggio arido e sassoso, fino alla sosta serale in una rustica dimora. Mentre le sue giovanissime compagne che costituiscono il Coro, distese all'aperto sotto le stelle fantasticano sulle prossime nozze, Ifigenia non riesce ad abbandonarsi al sonno e la madre, dopo aver fatto addormentare il piccolo Oreste, la fa entrare in casa, la culla e le sussurra come ninna-nanna un inno ad Afrodite (è il primo stasimo euripideo che celebra l'amore purché non rovinoso come quello di Elena); ma segnali infausti turbano la serenità ritrovata: Ifigenia prende sonno poggiando il capo su un vello purpureo e al risveglio fra teli rossi tesi dalle compagne indossa belle vesti per prepararsi a incontrare il padre. All'inquietudine di Ifigenia con efficace montaggio alternato delle scene

[24] Nella creazione del personaggio di Odisseo Cacoyannis dà concretezza a quelli che nel testo euripideo sono solo dubbi e sospetti di Agamennone (vv. 801-818; 1338-1368), ma corrispondono alla diffusa caratterizzazione negativa dell'eroe non solo nei tragici. Cfr. L. Lanza, *Odisseo nel cono d'ombra*, "Atti dell'AICC Delegazione di Treviso, Letture 2014-2016", Treviso 2019, pp. 69-89. Nell'*Ifigenia in Tauride* è esplicitamente Odisseo il consigliere fraudolento che ha imposto ad Agamennone il sacrificio della figlia.

corrisponde l'angoscia di Agamennone che non riesce a prendere sonno nella notte di luna piena, il termine fissato per il sacrificio riparatore: all'alba, quando ha il presentimento che Ifigenia stia ormai arrivando, prevale in lui l'affetto di padre e la consapevolezza del crimine, così cerca di impedire che la figlia giunga al campo, ma il secondo messaggio affidato al vecchio servitore è intercettato da Menelao che vigila e affronta il fratello accusandolo di tradire i giuramenti e il dovere di solidarietà verso il suo consanguineo[25]. In un drammatico confronto i due Atridi si smascherano a vicenda mettendo a nudo le loro più segrete aspirazioni e le vere cause della guerra: Menelao rinfaccia al fratello l'ambizione di gloria e di potere che lo ha indotto prima a cercare con tutti i mezzi il favore dei capi achei e poi ad accettare il prezzo della vita di Ifigenia pur di avere il comando di una grande impresa, Agamennone replica che Menelao ha voluto la spedizione contro Troia non per l'onore, né per riprendersi Elena, la sposa infedele, ma per impadronirsi delle favolose ricchezze dell'Asia, e riconosce che la guerra è una follia collettiva alimentata da insensate speranze e da avidità. In Eschilo il re, stretto fra l'obbedienza all'oracolo e l'affetto di padre, «immerse il collo nel giogo della necessità», ma Cacoyannis dà forte rilievo agli ondeggiamenti, al limite della dissociazione, dell'Agamennone euripideo, che prima difende il suo diritto a pentirsi di una decisione insensata e subito dopo, all'arrivo delle donne, giunge a sfruttare la forza costrittiva delle circostanze per costruirsi la giustificazione della necessità ineluttabile.

Nell'accampamento, un mondo straordinario di semidei agli occhi ingenui delle giovani argive, invece del calore rassicurante degli affetti famigliari dominano infatti il calcolo e la cinica simulazione: con lo slancio affettuoso di Ifigenia per il padre contrasta la freddezza di Agamennone che ambiguo e sfuggente soffoca i sentimenti, maschera con le preoccupazioni di comandante supremo la riluttanza a ricambiare gli abbracci della figlia e non mostra tenerezza neppure verso il piccolo Oreste e verso la moglie Clitemnestra, preoccupato solo di non lasciar trapelare la vera natura del rito sacrificale che soldati e sacerdoti stanno preparando e di rimandarla ad Argo nonostante rivendichi il suo diritto di madre di assistere alle nozze; e per timore di rappresaglie orchestrate da Odisseo respinge anche la via di salvezza (la fuga con la moglie e i figli) suggerita da Menelao finalmente rinsavito e impietosito dal dolore del fratello. Ma l'inganno viene allo scoperto nel casuale incontro di Clitemnestra con Achille, coinvolto ignaro nella trama delle finte nozze che ora il vecchio servitore rivela[26], e mentre la madre, disperata, supplica l'eroe, anche se sposo solo di nome, di

[25] Cfr. D. Pellizzari, *I due Agamennone* in "Dioniso" n.s. 2, 2012, pp.125-147. Idem, *L'Ifigenia in Aulide sul grande schermo*, cit., p. 104: «Tutto il grumo di ambiguità del testo euripideo, assunto in blocco da Cacoyannis, esplode in direzione antibellicistica e demistificatoria» conclude l'autore dopo l'analisi della densa tematica del dramma antico (pacifismo, femminismo, antimilitarismo, anticlericalismo, smascheramento della retorica e della persuasione occulta, psicologia dell'inganno e dell'autoinganno, dinamiche di persuasione e autoconvincimento, deresponsabilizzazione).

[26] Achille, ridestatosi dal torpore sulla riva del mare proprio mentre arrivava al campo la promessa sposa, è appena venuto alla capanna di Agamennone per sollecitarlo a dare l'ordine di partenza perché non può più trattenere i suoi Mirmidoni

proteggere la vita della figlia, Ifigenia fugge sconvolta dall'accampamento e vaga nel bosco come un animale braccato dai cacciatori: con questa lunga, efficace sequenza Cacoyannis dà espressione da un lato al feroce disinganno per il tradimento paterno, dall'altro all'istintivo attaccamento alla vita dell'adolescente. Intanto domina la scena la grande arte di Irene Papas/Clitemnestra che sopra gli abiti regali si getta un mantello scuro e con i capelli sciolti (una *mater dolorosa*, come Demetra) affronta il marito e ne smaschera la finzione, supplica insulta minaccia e promette vendetta. Ifigenia è raggiunta nei boschi mentre giace a terra priva di forze e, riportata all'accampamento, supplica in ginocchio assieme al fratellino Oreste il padre irremovibile d'aver pietà di lei e della madre, tenta ancora la fuga ma è bloccata dalla muraglia umana dei soldati: Odisseo ha rivelato che è lei la vittima richiesta da Artemide e tutti ne reclamano a gran voce il sacrificio. Ifigenia cade a terra come priva di sensi, ma quando torna in sé, stretta tra le braccia della madre, offre la sua vita per la Grecia:[27]: non ha scampo, ma – come la troiana Polissena sacrificata sulla tomba di Achille nell'*Ecuba* – trasforma la necessità nella libera scelta della "bella morte" facendo proprie le ragioni paterne per la gloriosa impresa che il suo sacrificio propizierà[28]. Tuttavia per Cacoyannis più forza delle argomentazioni razionali ha la volontà di non mettere a rischio la vita di Achille, che i Mirmidoni, ansiosi di guerra come tutta la soldataglia, minacciano di lapidare se tenterà di sottrarla al sacrificio, e le parole di ammirazione dell'eroe che abbandonando l'arroccamento egoistico e l'orgoglio ferito rimpiange di non poter fare di Ifigenia la sua sposa si accompagnano a una tenera carezza[29]. «Portatemi il velo nuziale e la corona», ordina Ifigenia con voce ferma e dopo l'addio alla madre si avvia alle "nozze con Ade": le donne la ricoprono di una candida sopravveste e ai piedi della scalinata che sale all'altare il padre le pone sul capo una rustica ghirlanda, non nel gesto tradizionale del congedo dalla figlia che va sposa ma della consacrazione della vittima da immolare. In una lentissima sequenza che dilata il tempo reale Ifigenia sale esitante i gradini sotto lo sguardo angosciato di

insofferenti degli indugi; si imbatte invece in Clitemnestra che lo saluta come prossimo genero. Vd. R. Romeo, L' "*Ifigenia" di Cacoyannis*, in *Il mito greco e il cinema*, cit., pp. 41-45.

[27] La forte cesura della perdita di coscienza prepara la *metabole* biasimata da Aristotele (*Poet.* 54a, 32-33) che Euripide evidenzia con il passaggio dal metro lirico della supplica al padre a quello giambico dell'argomentazione nell'addio alla madre (cfr. V. Di Benedetto, *Euripide, teatro e società*, Torino 1992 (1971), pp. 61-64). Non sono tuttavia meno repentine e sorprendenti le *metabolai* di Agamennone e di Menelao e perfino di Achille, ciascuno dei quali a un certo punto dell'azione – ma non in accordo con gli altri – vorrebbe salvare Ifigenia, senza poter impedire l'esito tragico. Solo Clitemnestra non ha oscillazioni né cedimenti, nella sua ostinata eppure vana difesa della figlia.

[28] Ifigenia interiorizza le motivazioni paterne e i valori maschili (i doveri di un capo e la volontà divina, la guerra giusta per vendicare l'offesa troiana, la concordia panellenica e la superiorità dei Greci sui barbari, degli uomini sulle donne) e si inebria al pensiero che sarà ricordata come distruttrice di Troia, ma la realtà dei fatti – la costrizione fisica e psicologica – contrasta con gli ideali proclamati. Cfr. M.S. Mirto, *Vittima sacrificale o "distruttrice di città"? La costruzione del personaggio nell'* Ifigenia in Aulide, "Dioniso", n.s. 5, 2015, pp.51-72; A. Beltrametti, *Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nell'Atene del V secolo*, in "Storia delle donne" 4, 2008, pp. 47-69.

[29] «Sarebbe un peccato sprecare tale coraggio per una vita senza importanza come la mia» dice Ifigenia (ma in Euripide «Vale più la vita di un solo uomo che di mille donne»), e l'intenso primo piano dei due giovani focalizzato sul muto linguaggio degli sguardi nella scena del commiato suggerisce l'affiorare di un sentimento. La motivazione erotica del sacrificio di Ifigenia per salvare la vita di Achille è esplicita nelle riprese settecentesche della tragedia (Rotrou, Racine).

Agamennone e di Achille, pronto fino all'ultimo a combattere per salvarla, e l'esilità della sua figura di adolescente mette in risalto la crudeltà e la sopraffazione di cui è vittima; aliena da atteggiamenti eroici, dopo aver dato l'addio alla luce si accosta tremante all'altare e all'ultimo istante si volge ancora indietro e vorrebbe fuggire. All'improvviso i venti si scatenano sollevando turbini di polvere intorno all'ara, gonfiano le vele, ma ormai il sacrificio è compiuto: già Calcante, il carnefice in vesti nere, ha afferrato Ifigenia che si dibatte disperatamente e vano è il tentativo di Agamennone di raggiungerla e sottrarla alla morte. Ora il ritmo del racconto si fa convulso, sottolineato dal vociare confuso degli uomini; ma alle scene di sfrenato entusiasmo dell'esercito che corre alle navi incitato da un Odisseo trionfante si contrappongono i primi piani del volto sfigurato dal dolore di Agamennone («Assassino» è stato il congedo della moglie) e di Clitemnestra sul carro che la riporta ad Argo, lo sguardo ancora rivolto al luogo maledetto del sacrificio. Le mille navi sono ormai al largo, una miriade di fiaccole che punteggiano il mare nella notte, scena simmetrica a quella iniziale della minacciata sedizione. Eliminando il finale consolatorio della sostituzione di Ifigenia con una cerva, Cacoyannis mette in evidenza il prevalere degli interessi egoistici e delle meschine ambizioni sugli affetti, sulla pietà, sulla ragione: non Artemide ha voluto il sacrificio di una vittima innocente, ma i capi achei schiacciati dalla volontà delle masse abilmente manovrate[30].

2. Theodoros Anghelopoulos**

I tre film euripidei di Cacoyannis non hanno solo un grande decoro formale come sostengono alcuni critici, ma trasmettono un messaggio forte e offrono ancora occasione di riflettere su temi di perenne attualità anche se i miti – come gli è stato rimproverato – «restano cristallizzati nella fissità del passato». Invece in quegli stessi anni ritorna al mito degli Atridi in una rielaborazione prepotentemente radicata nella storia del Novecento e ne fa emergere il profondo significato al di là del tempo e dello spazio il regista Theodoros Anghelopoulos nel film *O thiasos* (*La recita,* 1975) mettendo in scena le peregrinazioni di una piccola compagnia teatrale da una piazza all'altra della Grecia dilaniata da sanguinose contrapposizioni ideologiche e politiche e dalla guerra[31].

[30] Cfr. Euripide, Racine, Goethe, Ritsos, *Ifigenia, Variazioni sul mito*, a cura di C. Barone, Venezia 2014. Sul film derivato dalla tragedia di Euripide la curatrice osserva: «Nella pellicola del cineasta cipriota, innervata da impegno civile e passione politica, sono i giochi di potere, gli intrighi diplomatici, la manipolazione delle masse a giocare un ruolo determinante. […] L'esperienza storica degli anni bui della dittatura del colonnello Papadopoulos (1967-1974) pesa sulla visione pessimistica di Cacoyannis portandolo a tingere il mito di amaro realismo». (p. 18). Cfr. anche, tra saggio e romanzo, il "retelling mitologico" F. Ghedini, *Ifigenia. Le tre vite di una donna diventata mito*, Venezia 2025.

** *Theodoros Angelopoulos (Atene 1936-2012), dopo aver compiuto studi di legge e frequentato corsi di cinematografia a Parigi, tornato ad Atene divenne critico cinematografico, animatore della rivista "Nuovo cinema greco", sceneggiatore e attivissimo regista. Ha avuto stretti legami con il cinema italiano (ammirava Antonioni) e chiamò a interpretare i suoi film più noti attori italiani (Mastroianni, Volonté, Servillo); per alcune sceneggiature ebbe la collaborazione di Tonino Guerra.*

Il teatro greco aveva avuto origine dalle recite itineranti del carro di Tespi (*thiasos*), che nel film diventa il viaggio in treno della *troupe* attraverso la Grecia e attraverso la sua storia recente: quasi in funzione di prologo, subito dopo i titoli di testa – lettere bianche che scorrono in sovrimpressione su un sipario chiuso di velluto color cremisi – il tendone di un piccolo teatro si apre a metà ed esce un fisarmonicista ad annunciare l'inizio dello spettacolo, la recita di *Golfo la pastorella*[32]; ma nella sequenza successiva, con uno scarto retrospettivo, si vedono invece i teatranti infagottati in vecchi pastrani, appena scesi con le valigie e il baule dei costumi di scena alla stazione di Eghion, la città nel Nordovest del Peloponneso (Acaia) appena nominata da Omero nel catalogo delle navi[33]: e con il loro ritorno nello stesso luogo si conclude circolarmente il film dopo aver ripercorso a ritroso tredici anni di storia greca, dal 1952 al 1939, con un antefatto – la guerra dei Dardanelli e la cacciata dei Greci dalla Turchia (1922)[34] – e un ideale raccordo all'attualità: la rivolta studentesca del Politecnico di Atene nell'autunno del '73 contro il regime dei Colonnelli, stroncata nel sangue. Con "lo spirito del novembre" che aveva animato quella protesta, divenuto slogan, nei primi mesi del '74 il regista cominciò a girare il film eludendo la censura con un espediente: aveva presentato infatti il progetto come una attualizzazione dell'*Orestea*, alla quale in realtà allude esplicitamente solo il nome dell' "attor giovane" Oreste (è l'unico personaggio di cui nel film si sente pronunciare il nome), ma i rapporti all'interno della modesta compagnia di commedianti ricalcano quelli del mito degli Atridi[35]: il capocomico giunto nella madrepatria dalla nativa Smirne a seguito della cacciata dei Greci dalla

[31] *O thiasos* è il dramma centrale della "trilogia storica" che ripercorre quarant'anni di tragici eventi del recente passato. Il primo, *Meres tou 36* (*I giorni del 36:* è l'anno di nascita del regista e dell'instaurazione della dittatura di Metaxas), mette in scena i disordini seguiti all'uccisione di un sindacalista sfruttati abilmente per sospendere le libertà democratiche e insediare il regime; il conclusivo, *I Kynighi* (*I cacciatori*), inizia con il ritrovamento durante una partita di caccia di un cadavere insepolto, vittima della guerra civile, da parte di alcuni borghesi che costretti, durante la forzata reclusione in un albergo dell'isola per le indagini, a confrontarsi e a fare i conti con il proprio passato e il ruolo che avevano avuto negli eventi storici, si auto-assolvono da ogni responsabilità per l'instaurazione del regime liberticida. La trilogia fu girata in dieci anni (1967-1977) con gli stessi attori e con la stessa *troupe* di tecnici a sottolineare la continuità della storia greca.

[32] Nel dramma ottocentesco in versi di Spyridon Peresiadis, versione popolare greca della tragica storia di Giulietta e Romeo, i due giovani innamorati Golpo e Tassos sono ostacolati dalle famiglie divise da antica rivalità e allontanati da un perfido rivale, Kitsos, che per poter avere la ragazza convince il giovane a sposare la figlia di Zissi, il potente capo dei pastori, suo zio; ma Golpo, che gli è rimasta fedele e ha respinto Kitsos, lo maledice e disperata si uccide con il veleno, e quando Tassos, sfumato il ricco matrimonio, viene a chiederle perdono, la trova agonizzante e stringendola fra le braccia si trafigge con un pugnale; assieme saranno riuniti nella tomba.

[33] Cfr. *Iliade* 2. 569-580. La flotta di *Aighion,* lembo estremo del regno argivo, fa parte del contingente di cento navi agli ordini di Agamennone nella spedizione contro Troia. Nella località di recente una missione archeologica italiana ha riportato alla luce manufatti micenei del XIV secolo a.C., ma il regista evita ogni riferimento esplicito al grande passato della Grecia. Anche il film che precede la trilogia storica, *Anaparastasis* (*La ricostruzione*, inchiesta prima giornalistica, poi giudiziaria su un delitto di sangue che ha molte analogie con il mito degli Atridi, calato in una realtà di arretratezza e di miseria) inizia e si conclude in un oscuro villaggio dell'Epiro presso Jannina.

[34] In conseguenza dell'espulsione dalla Turchia si riversarono in Grecia un milione di emigrati provocando un grave dissesto economico che fu all'origine delle tensioni sociali e politiche sfociate nelle successive dittature. Sul trauma dello sradicamento della Grecità dalla costa asiatica e sul tramonto della *Megali idea* (il sogno di ricongiungere la grecità delle due sponde dell'Egeo) danno la loro testimonianza i poeti Kavafis e Seferis.

[35] Nella sceneggiatura del film i personaggi sono indicati esplicitamente con i nomi dell'*Orestea*, cfr. Th. Angelopoulos, *La recita*, trad.it., a cura di M. Peri con una nota introduttiva di V. Sereni, Roma 1977. Cfr. anche Th. Angelopoulos, *La recita*, a cura di A. Barbera - G. Volpi. Presentazione di G. Fofi, Milano 1977 (copione del film con una nota storica e stralci di un'intervista ateniese al regista).

Ionia è Agamennone, la moglie infedele e madre snaturata è Clitemnestra, l'amante falangista e collaborazionista durante l'occupazione tedesca è Egisto, la figlia fedele alla concezione di teatro del padre e alle sue idealità politiche è Elettra (e nella recita Golpo), il figlio vendicatore è Oreste (e nel dramma pastorale Tassos), il loro amico (*alter ego* di Oreste nella lotta politica e anche sulla scena) è Pilade; c'è anche la sorella Crisotemide madre di un bimbo illegittimo, anche lui chiamato Oreste, che cresciuto ne prenderà il posto nelle recite e nelle scelte politiche; un vecchio poeta con la sciarpa rossa ricorda l'aedo omerico e il fisarmonicista cieco il pedagogo sofocleo. L'infrastruttura narrativa è quella del mito: il capocomico che nonostante l'età ha voluto arruolarsi nelle brigate della Resistenza è denunciato dagli amanti, catturato e fucilato dagli occupanti tedeschi, ma viene vendicato da Oreste, affiliato alle formazioni antifasciste dell'ELAS, che tornato dalle montagne li uccide sulla scena durante una recita in teatro di *Golpo* nella quale Egisto – usurpato il ruolo di capocomico – sta interpretando la parte di Zissi, il potente capo dei pastori, che insulta Golpo e la famiglia di Tassos, mentre Clitemnestra è Asterio, la madre della pastorella intervenuta a separare il marito dal rivale: irrompe in scena Oreste, toglie la battuta a Egisto («Basta con questi soprusi») e spara freddamente alla madre, raggiunge Egisto che cerca di fuggire e gli spara quattro colpi alla schiena mentre Elettra fa la guardia: i vendicatori non entrano nel palazzo come nel dramma sofocleo, ma nella recita. A sua volta Oreste, che ha preso parte alla guerra civile, viene giustiziato dagli avversari politici e toccherà ad Elettra, che aveva rifiutato di rivelare il nascondiglio del fratello nonostante le violenze fisiche e psicologiche subite, riconoscerne tempo dopo il corpo nella cella di un carcere («Salve, dolce Tassos» mormora baciandolo) e raccoglierne l'eredità morale e politica: a Elettra, la vera anima della *troupe*, che patisce fino all'ultimo angherie e oltraggi, simbolo della Grecia umiliata e vilipesa, ma resiste e continuerà con nuovi attori a portare in giro per la Grecia il *thiasos*. Pilade fatto prigioniero e torturato per più giorni ha invece firmato l'impegno di non svolgere più attività politica in cambio della libertà, Crisotemide se ne va sposando un sergente delle truppe d'occupazione americane e il matrimonio è l'occasione per mettere a confronto nei canti e nelle danze della festa di nozze due anime popolari e due civiltà diversissime, forse incompatibili. Elettra assume pure il ruolo materno (dopo l'uccisione della madre odiata e amata, ne indossa la vestaglia rossa e il cappotto grigio): è lei che aiuta il figlio di Crisotemide a indossare il costume di scena e, mentre lo trucca e incoraggia ad affrontare per la prima volta il pubblico, lo chiama Oreste.

A differenza di quelli di Cacoyannis, i personaggi di Angelopoulos non cercano l'empatia degli spettatori, non hanno caratterizzazione psicologica ma sono – dichiara il regista, memore della lezione di Brecht – «portatori di storia», «incarnazione di idee» (Oreste in particolare dell'idea rivoluzionaria), e tutto il film è denso di allegorie e simboli.

Angelopoulos stesso spiega i tre livelli, inseparabili, del suo film, «tre piani diegetici che interagiscono e si sovrappongono scambiandosi le reciproche funzioni»: la modesta esistenza dei commedianti che si guadagnano da vivere recitando nei caffè e sulle piazze, / la storia d'amore e morte della pastorella Golpo, / il modello mitico degli Atridi: continuamente si intrecciano e si fondono – non casualmente – il teatro che è finzione, la vita reale (storia personale-famigliare e storia collettiva), il mito-archetipo[36]. Il regista rilegge dunque la storia greca recente, dalla dittatura di Metaxas alla dichiarazione di guerra dell'Italia, dall'occupazione tedesca alla Liberazione, dalla guerra civile alla resistenza agli anglo-americani che appoggiavano il regime anticomunista, attraverso le peripezie della piccola *troupe* che replicano quelle della saga degli Atridi e, grazie alla forza simbolica universale del mito, memoria collettiva capace di forzare le divisioni fra epoche, abolisce i confini tra rappresentazione teatrale, vita privata e grande storia, mostrando da un lato che il mito fa parte dell'anima e della cultura profonda del popolo greco, non è una conoscenza d'*élite*, ma profondamente assimilata e condivisa, dall'altro lato che è nella vita stessa e nella famiglia del capocomico che mette in scena la recita di *Golpo* continuamente sospesa per l'irrompere di drammatici eventi esterni (la cattura di Pilade, il bombardamento del villaggio, l'irruzione dei "ribelli" partigiani durante una recita improvvisata sulla spiaggia per ordine di un ufficiale inglese); ma nell'ostinata tenacia dei teatranti che lo portano in giro per i villaggi della Grecia, il dramma è elemento di continuità e simbolo della capacità del popolo greco di rimanere saldamente ancorato alle sue radici, al suo spirito: con il film muto *Golfo* nel 1914 aveva avuto inizio l'industria cinematografica greca, e Anghelopoulos stesso racconta in un'intervista che fino ad anni recenti il dramma si recitava nelle comunità greche in America come simbolica affermazione di identità ellenica[37].

L'atmosfera del film (girato nei primi mesi del '74, interrotto, ripreso nella stagione invernale) è costantemente grigia, la luce incerta, crepuscolare, e il "viaggio dei commedianti" è ambientato lontano dai circuiti turistici: Anghelopoulos dichiarava di prediligere i luoghi minori della Grecia perché nelle regioni marginali si è conservata l'anima autentica del popolo greco, schiacciato e soffocato da tanti invasori e dominatori, quale ancora si esprime attraverso la musica di strumenti arcaici e il canto (le canzoni autenticamente popolari, non quelle fissate in dischi e commercializzate), le danze tradizionali, i riti, i costumi. Sul piano del linguaggio filmico la predilezione per il piano-sequenza (tecnica appresa dai film di Antonioni) della durata a volte di alcuni minuti costringendo lo

[36] Cfr. S. Arecco, *Theodoros Angelopoulos*, Firenze 1978, pp. 58-59. «Il momento in cui i tre livelli coincidono e si fondono in una sintesi è l'assassinio sulla scena: Oreste uccide sua madre ed Egisto, ma nello stesso tempo il suo gesto fa parte del Teatro perché lo accompagna con i versi di *Golpo*ı.

[37] Il regista stesso sottolinea nelle interviste il carattere di finzione e di fissità del teatro (rispetto alla mobilità della storia), ben evidenziato da tutto l'apparato scenico: i costumi, il trucco, il sipario di velluto cremisi, il fondale di cartone che rappresenta un pastore in "fustanella" con le sue pecore, i tre colpi che annunciano l'inizio della recita.

spettatore a cogliere tutti i minimi particolari, consente al regista scene di massa (il popolo che è il protagonista del livello storico) e la sovrapposizione di accadimenti distanti tra loro anche un decennio con il semplice spostamento della macchina da presa a significare la continuità e il ciclico ritorno degli stessi avvenimenti.

Dopo *O thiasos,* considerato il punto d'arrivo del generale rinnovamento in quegli anni del linguaggio filmico, premiato nel 1985 come miglior film della storia del cinema greco, Anghelopoulos racconterà tanti altri viaggi nel tempo e nella memoria attingendo al grande patrimonio culturale del suo popolo (ma con ostentato distacco dalla Grecia "archeologica"), da *O Megalexandros*, il mito del conquistatore macedone ambientato agli inizi del '900,[38] alla "trilogia del silenzio" (*Viaggio a Citera, il Volo, Paesaggio nella nebbia*)[39] e alla "trilogia delle frontiere" (*Il passo sospeso della cicogna, Lo sguardo di Odisseo, L'eternità e un giorno*), accorata denuncia di come la fine dell'unità storica, politica e culturale dei Balcani, conseguente alla disgregazione della Iugoslavia, abbia eretto nuove barriere materiali e psicologiche tra i popoli, e come i confini abbiano prodotto guerre e migrazioni di massa, drammi collettivi e individuali. A vent'anni di distanza da *O thiasos*, in *To Vlemma tou Odyssea* (1995) il viaggio assume esplicitamente i tratti del mito, ancora una volta chiave di lettura per gli avvenimenti storici, raccontando la ricerca attraverso i Balcani, conclusa nella Serajevo devastata dalla guerra, di tre bobine di film dei fratelli Manakis, pionieri della cinematografia in Grecia, custodite da un vecchio ebreo nella cineteca bombardata della città[40]: un viaggio nel tempo e nello spazio di un regista greco, A. (*alter ego* di Angelopoulos), che esule per trent'anni in America torna a presentare in patria il suo ultimo film[41], straniero agli altri e a sé stesso (neppure la sua Penelope lo riconosce, ma a lei somigliano le tre donne che incontrerà nelle sue peregrinazioni – Circe, Nausicaa, Calipso – tutte interpretate dalla stessa attrice, Jeanne Moreau) e allora si mette in

[38] Nel film (premiato con il "Leone d'Oro" al Festival cinematografico di Venezia nel 1980) un brigante evaso dal carcere di Atene prende in ostaggio alcuni turisti inglesi e si mette a capo di una comunità di anarchici; acclamato dal popolo come un nuovo Alessandro Magno – che secondo la tradizione popolare ancora "vive e regna" – guida una insurrezione presto stroncata dall'esercito, quando ormai la sua lotta contro i tiranni sta precipitando nel dispotismo.

[39] *Il viaggio a Citera* (l'isola dove secondo la credenza popolare si realizzano i desideri) racconta il ritorno da un lungo esilio, dopo la caduta del regime dei Colonnelli, di un vecchio che deve difendere il suo podere dalla prepotenza dei costruttori di villaggi turistici, *Il Volo* la crisi esistenziale di un maestro di scuola in pensione che, dopo il matrimonio della figlia, senza più un ruolo nella città dove si era trasferito tanti anni prima con la giovane moglie, decide di tornare nel villaggio natale a fare l'apicultore come il padre e il nonno, attraversando la Grecia dall'Epiro al Sud: una sorta di *senex coricius* virgiliano che non riesce a realizzare il proprio sogno e muore suicida facendosi pungere dalle sue api.

[40] I tre fratelli Manakis nei primi anni del '900 avevano attraversato i Balcani per registrare senza preconcetti nazionalistici ed etnici testimonianze di una regione "marginale" e delle sue popolazioni, filmandone la vita quotidiana in un lungometraggio andato perduto. Da quel paesaggio arcaico (come l'Epiro di *Anaparastasis*), aspro, lontano dalla Grecia turistica, terra di tenaci tradizioni e culla di culture antichissime (ne è prova l'epica orale studiata da Parry), il regista «nato e cresciuto nella luce abbagliante del Mediterraneo» (sua madre era cretese) diceva di sentirsi scosso e affascinato.

[41] È *Il passo sospeso della cicogna*, nel quale un giornalista (Mastroianni), sfuggendo ai cecchini, attraversa il ponte sul fiume confine tra Grecia e Albania e crede di riconoscere tra i profughi in un povero villaggio avvolto nella nebbia, flagellato dalla pioggia, perennemente immerso in una struggente atmosfera crepuscolare, un noto scrittore e uomo politico ateniese che ora fa il contadino e coltiva patate, ma improvvisamente scompare sottraendosi a ogni tentativo di far luce sulla sua vicenda.

viaggio per salvare la testimonianza del cinema povero delle origini, realizzato con pochi mezzi e forte impegno civile, e per far riscoprire – o farne riprendere coscienza – al popolo, umiliato dalle ininterrotte occupazioni straniere e dalle dittature, il suo carattere autentico e risvegliarne l'orgoglio e lo spirito, affidando alle immagini – è la funzione del cinema – la conservazione della memoria che è il salvataggio dell'identità. Nell'ultimo capolavoro, *L'eternità e un giorno* (1998)*,* ancora una volta il mito dell'erranza di Odisseo diventa allegoria, in chiave di inquietudine esistenziale e di solitudine, della ricerca delle proprie radici di un vecchio scrittore che nel suo ultimo viaggio, ripiegato sull'interiorità, ricompone ricordi personali e memorie storiche[42].

3. Micklós Iancsó***

Ma i miti greci che da secoli appartengono al patrimonio culturale mondiale – una specie di lingua franca internazionale comprensibile a tutti, sostiene la regista Liliana Cavani – si sono più volte prestati a trasmettere messaggi esplicitamente politici anche nella cinematografia di Paesi di meno diretta tradizione classica: è il caso del film *Elettra amore mio* (1974) del regista ungherese Miklòs Jancso che – contemporaneamente ad Anghelopoulos che lo ammirava molto – torna al mito degli Atridi, riletto non in chiave di dramma famigliare ma di denuncia, da un lato della tirannide, dall'altro lato della servile accettazione di quelli che la subiscono, con uno scarto fortissimo rispetto all'*Elettra* di Sofocle, alla quale il regista attinge attraverso il dramma di Lázsló Gyurkó andato in scena a Budapest nel 1967, undici anni dopo la rivolta antisovietica stroncata dai carri armati russi, e replicato per cinque anni ininterrottamente[43]. Nel dramma Elettra umiliata con lavori servili e minacciata di nozze con un porcaro per la sua opposizione all'usurpatore Egisto, che ha imposto alla città un nuovo ordine basato sul "livellamento" sociale, la "moralizzazione" e la proibizione del dissenso,

[42] Tratto da un racconto di Albert Camus compreso nell'ultima raccolta (*L'esilio e il regno*) e premiato con la "Palma d'Oro" al Festival di Cannes nel 1998, è il viaggio attraverso i ricordi di un vecchio scrittore greco che lascia la propria casa sul mare a Salonicco per un ricovero all'ospedale dal quale forse non tornerà, ma rileggendo una lettera della moglie Anna ricevuta trent'anni prima intraprende assieme a un piccolo immigrato clandestino albanese una peregrinazione per ritrovare i luoghi e far rivivere le emozioni e i sentimenti che lo scritto gli ha risvegliato.

**** M. Jancsó (1921-2014), dopo studi giuridici e successivamente di etnologia, danza e canto popolare a Budapest si laurea in cinematografia, fonda il movimento "Nuovo Cinema Ungherese" e si impone all'attenzione internazionale con numerosi film di forte impegno politico e straordinaria originalità di stile. Nel 1990 il regista ottiene il "Leone d'Oro" alla carriera alla Mostra internazionale del Cinema di Venezia.*

[43] Cfr. L. Gyurkó, *Electre, mon amour*, trad fr., Paris 1970; L. Gyurkó *Elettra amore mio,* trad. it., Bari 2007. Cfr. anche *L'"Elettra" e le ideologie*, in U. Albini, *Viaggio nel teatro classico*, cit., pp. 81; 84-87, nel quale è analizzata anche una singolare opera in versi d'età rinascimentale, *Elektra o una tragedia ungherese* (1558) di P. Bornemisza (umanista, funzionario imperiale e vescovo luterano), composta «per la correzione morale dei cristiani» e ambientata per la prima volta non nell'antica Grecia, ma nell'Ungheria contesa fra Austria e Turchia. Il dramma inizia con uno smisurato banchetto durante il quale Egisto, cinico crapulone ed emblema di tutti i vizi, dichiara d'aver fatto missione della sua vita lo sperpero della ricchezza degli Atridi, ben assecondato da una Clitemnestra corrotta e lussuriosa. Non ci sono né Apollo né il suo oracolo, ma la Provvidenza e Dio che punisce inesorabilmente i malvagi e fa trionfare i buoni.

considerata pazza perfino dalla sorella Crisotemide perché non vuole dimenticare, dal giorno dell'uccisione di Agamennone indossa solo vesti nere e vive da reietta ad Argo coltivando una cieca volontà di vendetta, incapace di azione e sorretta solo dalla speranza che Oreste torni per punire i colpevoli dell'assassinio del padre. Quando finalmente Oreste torna in incognito dopo aver fatto diffondere la notizia della propria morte per sfuggire alle insidie del tiranno e si presenta a Elettra fingendosi mandato a compiere la vendetta al posto del fratello, subito i due giovani si sentono misteriosamente attratti l'uno dall'altra e scoprono di amarsi, anzi, per lei più forte del dolore per la perdita del fratello è l'amore per lo straniero che ha portato il messaggio della sua morte[44]. Nella Festa della Verità che Egisto celebra nell'anniversario dell'uccisione di Agamennone per farsi acclamare dal popolo e sentirsi riconfermare devozione e obbedienza, dopo quindici anni di mutismo Elettra finalmente parla per denunciare la vile acquiescenza alla tirannide degli Argivi e i crimini di Egisto, e solo a questo punto Oreste si rivela alla sorella e si schiera al suo fianco: sordo all'abile discorso di Egisto che lo mette in guardia dall'integralismo di Elettra, una pazza, e gli impartisce una lezione di Realpolitik (mai concedere troppa libertà al popolo che non ne capisce il valore e il significato, come purtroppo ha fatto Agamennone finendo ucciso), si presenta al popolo nella sua vera identità e uccide il tiranno proclamando di non essere tornato per vendicare la morte del padre, né per riavere i suoi beni, ma per impedire al tiranno che da quindici anni manda a morte gli Argivi di ucciderne ancora. Inutilmente Crisotemide ha cercato di mettere in guardia i fratelli dalle conseguenze della soluzione cruenta, esortandoli a dimenticare. Ma una volta fatta giustizia le strade dei fratelli divergono: contro il volere di Elettra, Oreste risparmia la madre e rifiuta di eliminare i seguaci di Egisto; ormai i loro obiettivi sono radicalmente diversi e incompatibili: Elettra mira al trionfo di verità e giustizia, Oreste ad assicurare agli Argivi di dormire sonni tranquilli, ai vecchi di morire in pace e agli innamorati di amarsi; Oreste vuole restaurare l'ordine, Elettra instaurare la libertà, anche di proclamare e vivere il loro amore che la legge degli uomini condanna, a costo di lasciare la città e cercare rifugio in qualche luogo remoto, sottraendosi a un mondo dove tutto è corrotto. Ma Oreste rifiuta di seguirla, e quando Elettra lo minaccia di sollevargli contro la città se si farà incoronare re, nonostante la ami è costretto a ucciderla[45].

---

[44] Cfr. M. Fusillo, *Elettra nel Novecento fra politica e psicoanalisi,* in F. Gambelli - D. Malcovati (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma 2004, pp.111-136. Cfr. anche D. Del Corno, *La discendenza teatrale dell'*Orestea in "Dioniso", 43, pp. 343-367; C.E. Brughera, *Elettra amore mio* di Lasló Gyurkó in "Dioniso", 49, pp. 269-274; P. Brunel, *Le mythe d'Electre*, cit., pp. 133-135; 249-256.

[45] Il dramma riprende la forte connotazione politica del dramma *Le mosche* di J.-P. Sartre, rappresentato nella Francia occupata dai nazisti nel 1943, un atto d'accusa contro il regime del collaborazionista Petain. Cfr. J.-P. Sartre, *Le mosche. La porta chiusa*, trad. it., Milano 1989. In questa audace manipolazione delle *Coefore* di Eschilo il tiranno Egisto impone da quindici anni nell'anniversario dell'uccisione di Agamennone la celebrazione della Festa dei Morti o del Rimorso, nella quale le Erinni dilagano come la peste nella città e tutti gli Argivi sono costretti a dichiararsi colpevoli dell'antico regicidio. Solo Elettra rifiuta di partecipare al rito e attende il ritorno del fratello vendicatore, ma dopo l'arrivo di Oreste, il riconoscimento e l'uccisione assieme a lui (assassini o giustizieri?) della coppia di usurpatori, si lascia imporre da Giove il tormento del rimorso, mentre Oreste non si piega ma si dichiara orgoglioso dell'atto compiuto in piena libertà per il

Jancsó utilizza la sceneggiatura di Gyurkó , ma la modifica in più punti, soprattutto nel finale. Anche nel film Elettra e Oreste appena si ritrovano dopo anni di separazione, uniti non solo dalla comune volontà di giustizia ma anche da un sentimento profondo (ormai il legame incestuoso è d'obbligo) smascherano e uccidono il tiranno Egisto nel quindicesimo anniversario del colpo di stato: durante la Festa della Verità, mentre il popolo cieco inneggia al despota, Elettra ritenuta pazza si lascia sposare a un nano, e non crede al giovane venuto a portare la notizia che il fratello Oreste, l'invocato vendicatore, è morto e lo uccide; ma l'ucciso è Oreste stesso che tuttavia, simbolo della libertà immortale, risuscita, cattura il tiranno con l'aiuto del popolo ora disposto a seguire il vincitore, lo condanna ad aggrapparsi a un enorme pallone ben visibile a tutti ("il re nudo") e appena tenta di fuggire lo uccide; quando poi i due fratelli scoprono l'inconciliabilità delle loro visioni del futuro si suicidano con un colpo di pistola, ma i loro corpi vengono sollevati in cielo da un moderno *deus ex machina*, un elicottero rosso, e poi riportati in vita purificati, simbolo della rivoluzione che non muore mai ma rinasce dalle sue ceneri come la fenice (alla quale allude, però per antifrasi, il maestoso pavone che fa la ruota nel cortile del palazzo in molte inquadrature).

Il tratto più originale del film, splendido dal punto di vista figurativo, è il linguaggio: Jancsó fa largo uso di piani-sequenza (dieci in tutto il film) come Anghelopoulos, dilata gli spazi con magnifiche inquadrature della sconfinata pianura magiara per suggerire l'aspirazione alla libertà, fa muovere a passo di danza i personaggi negli straordinari costumi popolari coloratissimi, sottolinea l'azione con un costante accompagnamento musicale (rielaborazione di motivi della tradizione popolare di Béla Bartók, ma anche canzoni *beat*); molte sequenze sono costruite come complesse coreografie, tra il balletto, il musical, il pantomimo in un incalzante carosello di immagini. «Il nucleo ideologico dell'opera resta come sepolto nel cuore d'una struttura di aerea fantasia e di squillante vitalità che si esprime in meravigliosa purezza d'immagine» osservava un critico cinematografico (Giovanni Grazzini), per il quale «nel film si esprime liricamente un dibattito politico di grande risalto: sui rapporti tra i capi e le masse, sul comportamento dei popoli che accettano la tirannia, sulle strade al socialismo».

Non solo Elettra è diventata pura icona politica, ma tutti i personaggi sono allegorie e simboli in questo film nel quale il regista, eccezionalmente, non attinge alla storia passata e recente dell'Ungheria (come nei capolavori *I disperati di Sandor, L'armata a cavallo*), ma sceglie il mito per condurre la sua riflessione sui meccanismi del potere e sull'oppressione alla quale pochi hanno il coraggio di ribellarsi. Elettra incarna l'opposizione intellettuale alla tirannia, predica la resistenza, rifiuta le esortazioni a dimenticare della sorella, maledice l'usurpatore Egisto, ma non passa all'azione

bene del suo popolo, pronto ad assumerne interamente su di sé la responsabilità assolvendo la città da ogni colpa. Cfr. D. Del Corno, *La discendenza teatrale dell'Orestea*, cit., pp. 362-363.

cruenta che è demandata a Oreste: a suo modo è integrata nel sistema, è una memoria disarmata. Jancsó riassume dunque nella coppia dei fratelli due momenti cruciali – «inflessibile fedeltà al verbo e duttile ascolto delle necessità storiche» – e ne fa «il simbolo della rivoluzione permanente che integrando il pensiero all'azione alimenta la feconda utopia del connubio tra libertà, pace e felicità»[46]. Come Anghelopoulos, anche Jancsó parla attraverso il mito – per sua natura atemporale e "aperto" – della storia recente e contemporanea rivissuta, rimeditata e riproposta in una prospettiva fortemente soggettiva; e come quello del regista greco anche il suo film è una libera ricodifica formale e contenutistica dell'antica storia che fa propria, «una traduzione intersemiotica che ricostruendo radicalmente le forme espressive del testo di partenza ne ridefinisce anche le forme del contenuto» (Danese).

[46] G. Grazzini, *Gli anni Settanta al cinema in cento film,* Roma-Bari 1978. Il critico osserva che il film «è una foresta di metafore, non sempre facilmente decifrabili, ma trasparente è l'analisi dei rituali con cui i regimi totalitari manovrano il consenso del popolo, e netta la presa di posizione contro l'oppressione della libertà».