

Cinema e tragedia*

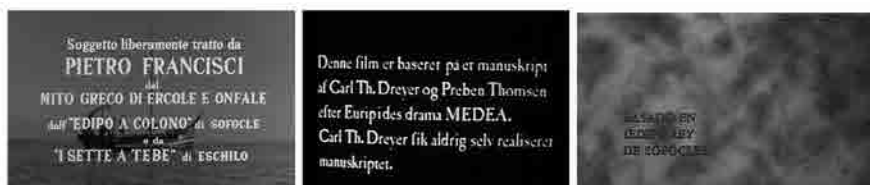
Andrea Rodighiero

Il problema dei modelli

Sotto la voce 'tragedia antica sullo schermo', oggi si trova, e si può schedare, un po' di tutto: registrazioni di allestimenti e performances teatrali; film e documentari sulla produzione [...] di spettacoli teatrali; trasposizioni cinematografiche o televisive di drammi girati sul set e secondo convenzioni del teatro; film in cui il testo teatrale è integralmente riversato nella sceneggiatura, ma l'ambientazione, i costumi e lo stile non sono né antichi né teatrali; film in cui l'ipotesto è parzialmente contaminato o integralmente riscritto [...]; film, infine, in cui si coglie, o viene a delinearsi, una morfologia sovrapponibile e comparabile a quella di uno specifico dramma antico – stesse funzioni drammaturgiche, stessa struttura, stessi motivi – senza che si diano spie evidenti di un uso intenzionale del dramma in questione. Patrizia Pinotti, *Tra peplum e cinema del mito*, Pavia 2007, p. 412

Nell'esaminare il rapporto tra la tragedia antica e le sue trasposizioni in ambito cinematografico ci si è prefissi in questo contributo, nella impossibilità di una completezza che pure sarebbe auspicabile, di seguire percorsi apparentemente minimali e secondari, ma che rientrano a pieno titolo nella casistica qui sopra elencata da Patrizia Pinotti.

Un primo ordine di problemi pertiene molto banalmente alla conformazione dei testi classici: un dramma finito e rappresentato di V secolo – costretto da regole compositive e drammaturgiche lontanissime dalla libertà dei moderni, il numero dei personaggi, l'unità temporale, gli inserti coreografici e musicali – costituiva una delle possibili soluzioni dell'intreccio che un poeta poteva offrire al suo pubblico. Quando ci poniamo di fronte



agli esiti cinematografici che dialogano fin dal titolo con i modelli antichi, Edipo, Medea, Antigone, dobbiamo essere consapevoli di tale 'doppiezza'. La storia di Edipo, per il canone occidentale, è l'*Edipo re* di Sofocle, la storia di Antigone è l'*Antigone* di Sofocle, e così via. La filologia ci insegna che non è così, e che il primato assunto, ad esempio, dall'intreccio messo in scena nella *Medeanon* è il condensato ultimo e raffinato delle 'storie su Medea'; che l'*Edipo re* non esaurisce i miti arcaici e classici sul figlio di Laio. Si tratta a mio avviso di una distinzione a suo modo importante: un tratto, infatti, che accomuna molti film di derivazione tragica è proprio la esibita necessità di trovare 'conferma' al proprio statuto narrativo nei testi e nei miti del passato: a volte addirittura con la consapevolezza che gli uni, vale a dire i testi anticamente destinati alla scena, non includono per forza gli altri, vale a dire i miti.

Propongo solamente alcuni campioni: i titoli d'inizio di *Ercole e la regina di Lidia* di Francisci, liberamente tratto (nel 1959) dal mito greco di Ercole e Onfale, ma anche da due opere distinte, i due drammi che conferiscono al mito – attraverso appunto il loro testo – quell'autonomia che svincola il mito stesso dalla fluidità di un racconto 'mobile', e che quindi lo fissano statutariamente, l'*Edipo a Colono* e *I Sette a Tebe*. Nella *Medea* di Lars von Trier il debito è duplice: nei confronti dello scenario di Carl Theodor Dreyer e di Preben Thomsen (che Pasolini conosceva), e in modo più ovvio nei confronti di Euripide. *Edipo alcalde* di Jorge Alí Triana, del 1996, che vanta la collaborazione di Gabriel García Márquez, si dichiara, ancora nei titoli di testa, «basado en *Edipo Rey* de Sófocles»; così come la tragedia medeo-messicana di Arturo Ripstein, *Así es la vida* (del 2000) è «inspirada en *Medea* de Séneca» (si tratta nella fattispecie dei titoli di coda).

Come calcolare, allora, espressioni come quelle appena lette, «tratto da», «ispirato a», «basato su»? Sappiamo che non c'è una sola unità di misura: verrebbe paradossalmente da sostenere che soltanto la via di un serrato confronto di ogni fotogramma dell'esito filmico con il suo presunto modello mitico o il suo più facilmente riconoscibile e comparabile modello testuale ci condurrebbe ad affermare (anche in questo caso illudendoci) che l'analisi è stata integrale. Sappiamo altrettanto bene però che il 'patto comunicativo' che si stabilisce tra spettatore e pellicola – e direi prima ancora tra il regista e il *plot* che egli intende sviluppare a partire dai modelli antichi – permette di passare sotto silenzio la distanza corrente tra 'mito' e 'testo' e la complessa questione delle varianti.

Un cinema intellettuale

È un dato di fatto che a un'attitudine spesso poco disinibita nel coniugare arte, gusti del pubblico e affari, a un'attitudine cioè che mirasse più alla sostanza del botteghino o all'iterazione di modelli di genere (il *peplum* in prima istanza), che non alla profondità o alla novità del messaggio, i registi di 'tragedie cinematografiche' hanno opposto l'impegno e un'idea narrativamente meno da *feuilleton*, e certo meno scenografica, più antropologica, dell'Ellade, se non addirittura abiti – e interni – moderni e borghesi. La conferma la riceviamo dalla lista stessa dei registi impegnati nell'operazione: Cacoyannis, Pasolini, Cavani, Dassin, Straub e Huillet, von Trier, Ripstein, Martone, Capuano, De Bernardi.

Nasce a questo punto un imbarazzo, che coinvolge almeno la ricerca dell'antichista che si avventuri dentro mondi non suoi. È vero che il cinema dedicato all'antico è stato, ed è, veicolo di comunicazione e di trasmissione del classico? È vero che esso intende – o semplicemente può – «insegnarci» qualcosa su quel mondo, alla stessa stregua, portando il discorso all'estremo, di una monografia su un lirico arcaico o di un commento a un dramma? O ancora, è necessario difendere la fedeltà da esso propagandata ai *Realien*, alla storia, ai miti, alle architetture antichi? Rimane forte l'impressione che il cinema in questo senso 'si basti', e per ciò che concerne la filmografia 'alta' sulla tragedia che l'antichità in essa rappresentata serve per «accompagnarci mentre raccontiamo il nostro mondo» (Danese 2008, p. 51; più in generale cfr. Rodighiero 2009). Ciò vale ovviamente e soprattutto per i titoli che obliterano colonne e pepli a favore di più contemporanee scenografie: *Edipo sindaco* di Jorge Alí Triana, *Teatro di guerra* di Martone (1998), il già ricordato Ripstein, *Luna rossa* di Capuano (2001).

Nuovi miti e nuove storie

Mi è capitato di usare, in una diversa occasione, un'espressione che ritengo non inutile ribadire: avevo parlato di «irriducibile storicità del mito». *Edi-*



po sindaco (del 1996) in questo senso può fungere da caso paradigmatico, perché il rapporto strettissimo che qui si rileva tra storia delle idee e genesi dell'opera può tranquillamente mettere fuori campo l'antico. Ambientato nella Colombia dei giorni nostri, è la storia di un prefetto spedito in una cittadina martoriata dal conflitto contro i guerriglieri e dalle violenze dei ricchi proprietari terrieri difesi da milizie private, mentre sullo sfondo viene evocato il ruolo dei narcotrafficanti. Edipo sbarca dunque in Sudamerica, e ovviamente la storia contemporanea e le questioni politiche lo allontanano dai paesaggi aspri del mito greco.

Tutta questa libertà, che ad esempio affida a un prete un ruolo fondamentale nella mediazione tra ribelli e governo, è funzionale in buona parte a rendere la fiction contemporanea sostenibile e credibile. Dentro però a una riscrittura che rispetta, certo, ma non traduce alla lettera la 'prima fase' della storia di Edipo, ritroviamo a tratti, invece, proprio i segni, questi sì alla lettera, del testo da cui quel mito è stato in primis veicolato. E questo accade in special modo in corrispondenza degli interventi di Tiresia, un cieco ma preveggenze costruttore di casse da morto. Immagino però che in pochi al cinema abbiano riconosciuto la almeno parziale fedeltà al dettato antico delle parole di Tiresia dentro una trasposizione diegetica così radicale, che prevede tra l'altro la sostituzione del vecchio pastore di Laio con una nutrice dal nome mitico, Deianira (sarà lei a fornire a Edipo gli ultimi indizi per scoprirsi parricida e incestuoso).

Faccio un balzo ulteriore, che concerne non più una soluzione testuale ma lo scioglimento di un intreccio. La pena inflitta ai bambini nella *Medea* di Lars von Trier mostra un esito senza precedenti: una piana assolata, un albero secco e la morte per impiccagione. (sul lavoro di von Trier v. in questo numero di "Engramma" i contributi di Stefania Rimini e di Massimo Fusillo). Von Trier riconosce il debito nei confronti del maestro, sia nella fedeltà alla traccia della sceneggiatura che nell'uso in forma di didascalia



delle parole che Dreyer stesso aveva scelto:

La vita dell'uomo è un peregrinare nelle tenebre dove solo un dio può orientarsi. Perché quel che nessuno osa credere Dio può farlo accadere.

E nel canovaccio di Dreyer i bambini erano destinati a morire per aver ingoiato bacche avvelenate. Allora ci si può chiedere come mai il 'citazionista' von Trier adotta una scelta così difforme. Né del resto le fonti antiche o precedenti modelli medei potevano farlo muovere in questa direzione. In un'intervista di qualche anno fa von Trier ha dichiarato: «l'omicidio dei figli per impiccagione mi sembrava più efficace e coerente. O li si uccide o no. Bisogna mostrare l'azione per quello che è. Non c'è nessuna ragione per fare in modo che le cose appaiano più innocenti di quello che sono».

Risulta a mio avviso perlomeno curioso, però, – e questo al di là di qualsiasi associazione con l'opera di von Trier – anzitutto il fatto che Hel, la divinità femminile che nelle saghe nordiche per volontà di Odino presiede agli inferi (e ipostasi dell'inferno), dà la morte con lacci e corda, e in seconda istanza che Odino stesso resta impiccato per giorni ai rami di un 'albero cosmico':

Lo so che sono stato appeso al tronco scosso dal vento / nove intere notti, / da una lancia ferito e sacrificato a Odino, / io a me stesso, / su quell'albero che nessuno conosce / dove dalle radici s'erga. *Hávamál*, strofa 138, in *Il Canzoniere eddico*, a cura di P. Scardigli, Milano 1982, p. 40

Non sono in grado di dire in quale misura – se nella forma della reminiscenza, dell'esplicita allusione o per una fortuita coincidenza – il mito norreno sia 'riattivato' e messo in frizione con la versione euripidea (v. Rodighiero 2003). Di certo possiamo solo dire che la soluzione del regista danese rimane un unicum, e se questa ipotesi avesse un qualche fondamento ci troveremmo qui davanti a un caso di contagio tra miti e saghe di ceppi culturali e cronologici distinti; le radici di quell'albero affonderebbero in un terreno che non è quello dei 'nostri' classici.

Titoli e trasposizioni: il caso dell'Edipo a Colono

Non si deve dimenticare che una tragedia attica non offre nessuna garanzia per una sua immediata trasposizione filmica: intendo dire che un teatro di parola come quello ateniese, con un restringimento al minimo dell'azione drammatica (entrate, uscite e qualche scontro) offre al cinema, in fondo, il più delle volte dei soggetti cattivi perché troppo statici. Insomma, molti

drammi, anche fra i più noti, non sono stati consacrati dalla decima Musa. Ne menziono uno per interesse personale, l'ultima delle tragedie di V secolo, l'*Edipo a Colono* di Sofocle.

A fronte della messe polimorfa di possibilità cui si accennava poco sopra, non esiste nessuna pellicola che sia esclusivamente dedicata a quella fase della vita di Edipo collocantesi tra l'accecamento a seguito della scoperta delle sue colpe, a Tebe, e la sua morte in Attica, come del resto non esiste alcun testo antico che ce lo racconti. Tra i due Edipi si situa dunque un lungo vuoto narrativo, della durata di anni, che soltanto un romanzo belga di qualche anno fa, *Cedipe sur la route* di Henry Bauchau (1990), ha provato a raccontarci. L'avvicinamento più prossimo al luogo dove la storia di Edipo si chiude definitivamente avviene per via di contaminazione, in una sequenza di cinque minuti che mescola alla reinvenzione più sfrenata del mito dettagli esportati direttamente dal dramma di Sofocle (alcune battute, la voce del dio che chiama Edipo, il basamento di bronzo su cui si dispone prima di sparire nei recessi della terra).

Questa la trama dell'avvio: Ercole con la moglie Iole sbarca insieme a Ulisse dalla nave Argo per andare verso Tebe (abbiamo già coperto mezza mitologia greca), e sceglie Colono come luogo di sosta. Il frammento è tratto dal già ricordato *Ercole e la regina di Lidia*, di Pietro Francisci. L'innesto dell'episodio ambientato nel bosco sacro delle Eumenidi è solo in parte funzionale alla trama, ma è utile almeno a giustificare l'asserto dei titoli di testa: soggetto liberamente tratto (anche) dall'*Edipo a Colono*. Possiamo, anzi dobbiamo senz'altro catalogare questo cameo nella casistica della ricezione cinematografica della tragedia, pur rimanendo lontanissimi dalle problematizzazioni proposte nei decenni successivi.

Tradizione e tradimento, dunque: fedeltà a volte a dettagli anche trascurabili, e di contro a questa fedeltà minimalista, una riscrittura del plot sul-



la base di opportunità meno filologiche e più spettacolari. Concludo con un'evidenza: tale varietà di interrelazioni fra tragedia e cinema per sua stessa natura rifiuta qualsiasi *reductio ad unum*, ma ha forse il merito, e credo che questo valga soprattutto per il dramma greco, non tanto di costituire il luogo privilegiato da cui oggettivare un punto di vista su quei classici, quanto piuttosto di fornire, in soggettiva, un'idea di come attraverso quei classici il nostro mondo ha cercato di pensarsi, e quindi di pensare e scoprire – magari mettendone alla prova l'efficacia – e anche di inventare e usare l'antico di cui più avvertiva l'urgenza.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

R.M. Danese, *Tre Medee sullo schermo*, in *La nuova musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, a cura di A. Camerotto, C. De Vecchi, C. Favaro, Treviso 2008, pp. 51-66

P. Pinotti, *Tra peplum e cinema del mito: Le "Baccanti" di Giorgio Ferroni*, in *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, a cura di A. Beltrametti, Pavia 2007, pp. 411-435

A. Rodighiero, *"Ne pueros coram populo Medea trucidet": alcuni modi dell'infanticidio*, in *Ricerche euripidee*, a cura di O. Vox, Lecce 2003, pp. 115-159

A. Rodighiero, *Cinema e mito classico*, in P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana V/1: Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia 2009, pp. 563-599

ENGLISH ABSTRACT

In investigating the relationship between cinema and tragedy, a first order of problems concerns the conformation of classical texts: a drama represented in the 5thC BC was only one of the possible mythical plots that a poet could offer to his public. Euripides' *Medea* is not the ultimate story on *Medea*, Sophocles' *Oedipus* does not extinguish archaic and classical myths on the son of *Laius*. But a mark that unites many films of tragic derivation is precisely the need to find confirmation to their narrative statute in ancient texts; at the same time the 'mutual understanding' between director, spectator and film allows to forget the distance between myth, text and the complex issue of variants (as in the case of *Oedipus*

Mayor directed by Jorge Alí Triana, set in contemporary Colombia; or Medea by Lars von Trier, treated as a Nordic saga). A drama of words, as the Athenian one, with a minimum of action, generally offers to the cinema bad subjects, because of their static nature. It is the case for example of Sophocles' Oedipus Coloneus: there is no film exclusively dedicated to that stage of life of Oedipus, but a sequence of 5 minutes of Hercules and the queen of Lidia, by Pietro Francisci (1959) mixes the reinvention of the myth (that of Heracles and Omphales) with details exported directly from Sophocles' tragedy. Even through the texts of ancient drama, adapted and handled for the screen, our world tries to gain an insight of itself, and then to think and discover - perhaps testing its effectiveness - the antiquity it needs.

* Questo intervento è stato presentato in occasione del convegno Luminar 8. Cinema e tradizione classica (Venezia, 5-6 febbraio 2009).