

Mauro Giori

Oresti di paglia ed Elette sepolte. Le suggestioni dell'antico in *Vaghe stelle dell'Orsa...* di Luchino Visconti *

Pressoché nulla è l'attenzione prestata dagli studi ai rapporti fra Visconti e il teatro greco. Certo, scorrendone la teatrografia, si constata facilmente che il regista ha preferito recuperare il repertorio mitico della tragedia antica tramite le sue rivisitazioni moderne, quando non contemporanee: nel suo primo anno di attività professionale nella prosa (il 1945) mette in scena l'*Antigone* di Anouil; quattro anni dopo l'*Oreste* di Alfieri; nel 1957 l'*Ifigenia in Tauride* di Guillard musicata da Gluck.

L'unica eccezione è rappresentata dalla *Medea* di Euripide allestita a Milano nel 1953, e si tratta indubbiamente di uno spettacolo insolito. La critica è spiazzata dall'improvviso passaggio di Visconti a Euripide da Cechov: *Le tre sorelle* erano andate in scena solo tre mesi prima e la stessa *Medea* è fatta precedere dal monologo *Il tabacco fa male*. La scelta può risultare ancora più sorprendente se si tiene conto del fatto che, occupato dalla preparazione di *Senso*, Visconti è tornato proprio in questi mesi a flirtare con il melodramma di Tennessee Williams. Ma a fare scalpore è soprattutto la libertà del teatro di regia rispetto alle «esumazioni»¹ archeologizzanti che costituivano la prassi degli allestimenti regolamentati dall'Istituto nazionale per il dramma antico di Siracusa. Se le foto di scena trasmettono un vago sapore ieratico e arcaizzante, la recensione apparsa su «Milano-Sera» ben testimonia la novità:

Sino ad oggi la tragedia greca era considerata un feudo, una cattedra, un tempio riservato ai professori autorizzati. I professori per far spettacolo ricorrevano ai musei, alla numismatica, alla statuaria in genere. Un vaso attico trasferito in sartoria diventava costume, scena, ornamento, decorazione. [...] Preferisco a questi pasticci il paesello calabrese che Visconti ha fatto girare intorno a Medea. Preferisco il suo coro un po' zingaresco, un po' *pecorino*, ai festoni drappeggiati degli esteti.²

Per capire quanto disorienti la regia di Visconti, è sufficiente constatare come di recensione in recensione il "paesello calabrese" diventi una «piazzetta verghiana»³, un paese di una «qualunque

* Questo saggio è il risultato di una conferenza tenuta presso l'Università degli Studi di Milano il 23 novembre 2011 come IV appuntamento del progetto *Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee*, ideato da Raffaele De Berti, Elisabetta Gaggioli e Fabrizio Slavazzi nell'ambito del Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali e con la collaborazione dei Dipartimenti di Scienze dell'Antichità e di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo.

¹ LUCIGNANI 1953.

² CARRIERI 1953.

³ PALMIERI 1953.

Balcania» o di una «montagna siciliana»⁴, quando non addirittura «un'angolosa cittadina preistorica»⁵. In più, Visconti distribuisce il coro sulla scena anziché confinarlo in un'area apposita (secondo l'usanza scenica greca) e lo suddivide «fra vari personaggi (le donne, vicine di casa di Medea) che si confidano le loro impressioni sul progredire della tragedia»⁶. Anche in questo caso, qualcuno approva, qualcuno mostra perplessità.

Se questo confronto diretto con la tragedia antica rimane un'esperienza isolata nella carriera di Visconti, la cui formazione è legata ad altre letterature, è pur vero che la biblioteca dell'ultima residenza romana del regista, depositata con le sue carte, testimonia un perdurante interesse per il teatro greco e le sue prassi sceniche⁷. Inoltre, non va sottovalutata l'influenza esercitata su molte generazioni di omosessuali da un certo mito culturale della Grecia antica, che da Winckelmann in poi ha associato con disinvoltura un prototipo estetico e un modello utopico cui guardare per sottrarsi alle angustie dell'ethos borghese⁸. È quanto insegnava con un'autoironia a lungo fraintesa il Thomas Mann di *Der Tod in Venedig* (*La morte a Venezia*, 1912), novella come noto amata da Visconti fin dagli anni della sua formazione, nonché del suo primo viaggio in Grecia⁹. Della persistente influenza di tale ideale classico su Visconti abbiamo peraltro testimonianze che risalgono ancora ai suoi tardi anni¹⁰.

Se si tiene in conto questo più ampio quadro della fascinazione esercitata dalla Grecia su Visconti, non sorprende che lo spettro della tragedia venga evocato con una certa frequenza in rapporto al suo lavoro dalla critica o anche dallo stesso regista. Tuttavia, si tratta di riferimenti basati su una concezione approssimativa di un fato oppressore che non è facile da conciliare con il contesto del melodramma realistico su cui lavora solitamente Visconti¹¹. L'assetto ideologico delle sue opere si basa infatti sulla responsabilità implicata dalle decisioni tutt'altro che necessarie prese dai personaggi reagendo a condizioni storico-sociali contingenti.

Fa eccezione il caso di *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1965), nell'affrontare il quale richiamarsi alla tragedia antica non solo è pertinente, ma anche necessario. Il legame con le fonti tragiche è persino esplicitato nella prima sceneggiatura del film, la quale si chiude con una lettera in cui Gianni definisce

⁴ VERGANI 1953.

⁵ D'AMICO 1953.

⁶ LUCIGNANI 1953.

⁷ Oltre a vari volumi di traduzioni dei tre tragici, vi si trovano il lavoro di Carlo Anti *L'Orestea come la rappresentava Eschilo* (1948) e il volume di Gino Capone *L'arte scenica degli attori tragici greci* (1935).

⁸ Cfr. ALDRICH 1993.

⁹ Del quale ci rimangono alcune pagine di diario del 1937 di alte ambizioni letterarie, conservate nel Fondo Visconti presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma (d'ora in poi FV), serie 9, unità archivistica 1, n. 6.

¹⁰ Cfr. l'intervista rilasciata dal regista ad Hadleigh (2002) e la testimonianza di Helmut Berger in VILLIEN 1987, p. 217.

¹¹ Se ne accorgeva già, ad esempio, Morandini (1960) di fronte a *Rocco e i suoi fratelli* (1960).

Sandra «Elettra tradita»¹². È sulla base di questa prima versione dell'intreccio che erano state sbrigate le pratiche della revisione preventiva, la quale lamentava non a caso una sceneggiatura «eccessivamente letteraria»¹³. Ed è questa stessa sceneggiatura a essere pubblicata nel trentaquattresimo volume della fortunata collana "Dal soggetto al film", per tradizione utilizzata come strumento di pubblicità alla Mostra di Venezia, e perciò da considerare a tutti gli effetti come un sostanzioso paratesto¹⁴. A nessuno poteva dunque sfuggire l'aggancio di *Vaghe stelle dell'Orsa...* con il mito degli Atridi, del quale com'è noto ci rimangono le versioni di tutti i maggiori tragici greci: l'*Orestea* (o *Orestiade*) di Eschilo, del 450 a.C., unico esempio di trilogia legata sopravvissuta nella sua interezza (lacune del testo a parte), composta da *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*; e le due versioni di *Elettra* scritte trent'anni dopo da Euripide e da Sofocle, il cui ordine cronologico è ancora oggetto di disputa. Si deve infine ricordare l'*Oreste* di Euripide, del 408 a.C., che reinventa le vicende delle *Eumenidi*.

Della tragedia greca si fa così un gran parlare in chiave promozionale fin dalle prime notizie diffuse sul film¹⁵ (e forse anche per questo si decide infine di abolire il rimando esplicito previsto dalle sceneggiature). Sull'argomento si intrattiene volentieri anche Visconti¹⁶, ma le sue dichiarazioni vanno prese con prudenza. Quando ad esempio afferma: «Sofocle e Leopardi mi hanno certamente ispirato e nessun altro»¹⁷, il regista non sta certo discutendo in modo rigoroso le sue fonti, ma sta solo facendo carte false per controbattere il sospetto di plagio avanzato da Bassani rispetto a *Il giardino dei Finzi Contini* all'epoca della presentazione del film alla Mostra di Venezia. Leopardi esercita infatti un'influenza tardiva, suggerita da Soldati solo nel mezzo della preproduzione¹⁸; Sofocle non basta certo ad esaurire la ricchezza dei riferimenti letterari di *Vaghe stelle dell'Orsa...*, doviziosamente catalogati già dai primi recensori.

¹² Successivamente l'espressione diviene una battuta dello stesso Gianni rivolta alla sorella: «Poi o tu avrai convinto me e ti giuro che un Oreste... (*Sandra sorride*). Perché tu sei Elettra mia cara. Un'Elettra tradita...» (citiamo qui dalla quarta sceneggiatura: FV serie 7, unità archivistica 30, n. 14).

¹³ La revisione è conservata in Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965; fasc. 4675 (d'ora in poi ACS fasc. 4675).

¹⁴ Cfr. *Vaghe* 1965.

¹⁵ Già a commento dei sopralluoghi a Volterra del regista e della troupe, il «Corriere della Sera» del 31 luglio 1964 titolava: *La Cardinale per Visconti sarà una moderna Elettra*. Il rimando alla tragedia è una delle poche certezze messe in campo anche da chi del film ha ancora notizie assai imprecise: si veda ad esempio come il mensile dell'associazione "Pro Volterra", dopo aver riassunto la vicenda in modi che non trovano riscontro in nessuna fase della lavorazione (si parla di un Gianni che si suicida gettandosi nelle balze), annunci: «Caratteristiche tematiche e temperamento dei protagonisti ci riportano alla *Elettra* di Sofocle» (GUERRIERI 1964, p. 3).

¹⁶ In un reportage dal set, ad esempio, scrive Sergio Frosali (1964): «A me Visconti ha detto brevemente, nell'intervallo fra un'inquadratura e l'altra, in fondo alla piscina di Volterra, qualcosa che bene o male già sapevo. Che questi personaggi situati nella storia recentissima sono tuttavia reincarnazioni del mito greco».

¹⁷ Visconti in ASPESI 1965.

¹⁸ Cfr. Visconti in S.N. 1966, p. 110.

In un breve scritto inteso a presentare il film, anziché a Sofocle lo stesso Visconti rimanda all'*Oresteia* di Eschilo¹⁹, e così fa anche in quella che è forse la dichiarazione più circostanziata da lui rilasciata in merito:

L'idea iniziale del film [...] è stata l'*Orestide*, è vero. Agamennone, ebreo, è stato ucciso dai nazisti, non poteva essere diversamente. Clitennestra è una concertista squilibrata che forse ha denunciato il marito per unirsi a Egisto, uno squallido avvocatucolo di provincia. Oreste è un antieroe come sono i ragazzi di oggi: di vendicare il padre non gli importa niente, in fondo è solo uno che vuol fare i soldi e andare sulle copertine dei rotocalchi, ha scritto apposta un romanzo osato sui suoi rapporti con la sorella. Il compito di furore vendicativo che nella tragedia greca era di Oreste si è trasferito ad Elettra: l'unica che agisca con precisione, volendo guardare le cose sino in fondo, aspirando alla chiarezza e diventando così una nemica per tutti. È una storia di gente già condannata e punita in partenza: i personaggi si dibattono per quell'ora e un quarto ma non serve.²⁰

L'intero progetto viene dunque presentato, promosso e accolto alla luce della tragedia greca²¹, ma anche nelle recensioni i riferimenti sono tanto frequenti quanto approssimativi, con una spiccata prevalenza di Sofocle, autorizzata come si è visto da Visconti. Viene così fatto risalire a Sofocle anche quello che non gli appartiene, come il «marito posticcio di Elettra»²² in cui si scorge la matrice di Andrew (ma si tratta ovviamente del contadino dell'*Elettra* di Euripide). Lo stesso regista si diverte però a provocare, con una «luce ironica negli occhi», l'ennesimo intervistatore che sul set gli chiede lumi a proposito dell'influenza dell'*Elettra*: «Sì, certo, si parla molto di Elettra a proposito del mio film. Ma lei, a quale Elettra allude? A quella di Sofocle, a quella di Euripide o magari all'*Elettra* di Racine?»²³.

L'avantesto di *Vaghe stelle dell'Orsa*..., formato da sei versioni della sceneggiatura più vari fogli sparsi e copioni frammentari²⁴, ci permette di offrire qualche nuovo spunto ermeneutico facendo luce in questo groviglio di rimandi tipico del "bovarismo" dei progetti originali di Visconti, nei quali ogni elemento dell'intreccio e ogni personaggio finiscono col risuonare di echi letterari (spesso molteplici).

¹⁹ Cfr. VISCONTI 1965, p. 32.

²⁰ Visconti in TORNABUONI 1965, p. 60.

²¹ Lo testimoniano già i titoli di molte recensioni, quali: «*Vaghe stelle dell'Orsa*» di Luchino Visconti: un'orestiade freudiana alla Thomas Mann («Giornale di Brescia», 4 settembre 1965); *Il gusto decadente di Visconti raggela la tragedia di Elettra* («L'Eco di Bergamo», 4 settembre 1965); *L'Elettra ebrea di Visconti* («Il Resto del Carlino», 4 settembre 1965); *Visconti da tragedia greca* («L'Avvenire d'Italia», 4 settembre 1965).

²² FROSALI 1965.

²³ Visconti in COVA 1964.

²⁴ La prima versione della sceneggiatura è pubblicata in *Vaghe* 1965, come si è detto, l'ultima in *Volterra* 2000: le citazioni da queste due versioni provengono dalle edizioni pubblicate, mentre per le altre si farà riferimento ai documenti originali conservati presso FV.

La musa etrusca

La prima formulazione dell'intreccio che ci sia rimasta, appuntata su quattro pagine volanti²⁵, chiarisce al di là di ogni dubbio che il progetto *non* parte dai tragici greci, bensì da *'Tis Pity She's a Whore* (1633) di John Ford. I protagonisti infatti si chiamano Giovanni e Annabella, come quelli di Ford²⁶, e vi è di mezzo anche un prete, il cui ruolo è ovviamente ricalcato su quello di frate Bonaventura, il confessore che cerca di ostacolare l'incesto inducendo Annabella a un matrimonio che si risolve in una strage, come da consuetudine di molte tragedie elisabettiane.

D'altronde, la vicenda è già ambientata a Volterra e si sottolineano elementi che provengono inequivocabilmente dal D'Annunzio di *Forse che sì forse che no* (1910), testimoniandone un utilizzo consapevole e diretto, a dispetto di quanto sempre dichiarato da Visconti²⁷. Fra l'altro, vi è l'idea di fare ricorso alla cornice del museo etrusco, cui in queste scarse note si fa riferimento per ben tre volte. Anzitutto relativamente al protagonista, quando si annota: «Lo troveremo (strano caso) al museo etrusco. Gira per le sale, si ferma a guardare le cose più affascinanti, come se stesse compiendo un pellegrinaggio. Si vede che tutto ciò che guarda gli ricorda qualche cosa». Quando poi il prete legge il diario di Annabella, gli sceneggiatori appuntano: «Al museo etrusco. Dettagli di queste strane visite al museo. Frasi enigmatiche e incomprensibili». Infine, il terzo riferimento: «Nel museo etrusco. Giovanni e Annabella. Scena in cui veniamo a sapere quasi tutto».

Le annotazioni sulle "strane visite al museo" e sulle "frasi enigmatiche e incomprensibili" risulterebbero a loro volta tali se non rapportate alla scena di *Forse che sì forse che no* in cui Aldo e la sorella Vana si recano al museo etrusco di Volterra a crogiolarsi nelle loro pene d'amore (essendo Aldo segretamente innamorato dell'altra sorella, Isabella, del cui viriloide fidanzato Paolo è invece invaghita Vana). L'idea del "pellegrinaggio" di Giovanni, che "ricorda qualche cosa" in "tutto ciò che guarda", riassume infatti l'essenza della scena di D'Annunzio: «Così essi dovunque con occhi intentissimi scoprivano indizi del lor proprio destino, immagini manifeste dei lor più segreti pensieri» (p. 131)²⁸, commenta ad esempio il narratore mentre Aldo, «l'adolescente pieno di sogni» (p. 131), crede di trovare in un'urna raffigurante le sirene che incantano Ulisse la spiegazione dell'«istinto misterioso» (p. 132) che presiede al canto della sorella, o in un cavaliere in viaggio verso gli inferi un modello in cui riconoscersi. Se «la Tristezza è la musa etrusca» (p. 132), come ancora nota Aldo, le urne del museo offrono ai due giovani immagini in cui specchiare le loro passioni esasperate e cercare alimento per oscuri pensieri di

²⁵ FV serie 7, unità archivistica 30, n. 3.

²⁶ In Italia, il dramma viene tradotto per la prima volta nel 1924 proprio con il più pudico titolo *Giovanni e Annabella*, in un'edizione posseduta da Visconti e rimasta fra i suoi libri depositati al FV.

²⁷ Cfr. ad esempio Visconti in RUSCONI 1965, p. 12 e Visconti in S.N. 1966, p. 110.

²⁸ Tutte le citazioni dal romanzo provengono dall'edizione patrocinata dalla Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" e pubblicata da Mondadori nel 1998.

morte. «Ma tutte quelle mani sinistre poste su i cuscini nell'attitudine immutabile, rozzamente tagliate, enormi talune, talune corrose, talune monche, davano a entrambi una vaga angoscia come se le sentissero premere su i loro cuori» (p. 133), conclude il narratore.

Le annotazioni del primo progetto del film mostrano dunque che Visconti si propone inizialmente di seguire il modello della scena di D'Annunzio, anche se alla fine utilizza i reperti stipati nel museo come una sorta di scenografia genericamente evocativa, senza soffermarsi su nessuno di essi in particolare, anzi facendo ricorso spesso a inquadrature sufficientemente larghe da includere pareti intere di urne (figg. 1-2). La rinuncia all'idea del "pellegrinaggio" deriva anche dal fatto che ad andare al museo alla fine non sono Gianni e Sandra, bensì Andrew e Gilardini. La funzione della sequenza rimane però quella già individuata nel terzo appunto, e cioè farci "sapere quasi tutto". O almeno questo accadeva nella terza sceneggiatura. Poi, e soprattutto nel film, la rivelazione viene lasciata in sospeso per essere posposta alla sequenza successiva, ma le allusioni di Gilardini risultano ormai sufficientemente perspicue: non abbiamo bisogno di attendere la cena rivelatrice per capire che si sta parlando di incesto.



Fig. 1



Fig. 2

La perentoria raschiatura con cui Visconti ha preteso abradere dal suo progetto i debiti dannunziani, culturalmente scomodi²⁹, ha sempre intimidito la critica, che ha additato con prudenza eccessiva i segni rimasti nel palinsesto manomesso. Alla luce di quanto sin qui detto, possiamo invece spingerci fino a dire che D'Annunzio è stato per il regista ciò che Dante è stato per lo stesso D'Annunzio, cioè il filtro letterario che ha mediato il riuso evocativo di Volterra e delle vestigia del suo passato in chiave allegorica. Per entrambi, Volterra è più di una semplice scenografia: è una cassa di risonanza di memorie collettive che simboleggia le radici oscure dei comportamenti più irrazionali (di cui l'incesto è solo la manifestazione più lampante). E a risuonare sono soprattutto le pulsioni di un

²⁹ A metà degli anni Sessanta, la riabilitazione di D'Annunzio dopo le perplessità causate dalle vicissitudini del regime è solo all'inizio. Pur tacciato ormai ossessivamente di decadentismo, Visconti – regista di punta della cultura di sinistra, nonché figura nota dell'antifascismo – non può quindi ancora permettersi di sbandierare il suo ricorso a D'Annunzio, soprattutto perché il suo riferimento è in questo caso uno dei romanzi superomistici dello scrittore, che non possono non rievocare la concezione della virilità propria del fascismo (peraltro da Visconti aborrita fin da *Ossessione*), la quale risulterebbe ovviamente imbarazzante al fianco dei rimandi alla Shoah operati dall'intreccio.

eros che in D'Annunzio può essere consumato in languori decadenti, con tutto il loro corollario di morbosità e di sentori funesti, oppure elevato in imprese eroiche (il superomismo dell'aviatore Paolo); in Visconti è psicoanalizzato in un gioco ossessivo e ambiguo di rimozioni (delle macchie del passato) e di sublimazioni (la scrittura di Gianni; la ricerca della verità di Sandra).

Gli Etruschi sono così convocati a fare da primi mediatori di questa discesa negli inferi della psiche e delle pulsioni primarie, e a portare il loro contributo misterioso (proprio in quanto tale) al ritratto opprimente di una Volterra infausta, che D'Annunzio descrive come «una terra senza dolcezza, un paese di sterilità e di sete, una landa malvagia, un deserto di cenere» (p. 203). «Come il paese etrusco aveva la sua città sotterranea abitata dai morti, così ebbero essi la loro città interiore abitata dagli spiriti violenti» (p. 228), scrive ancora più avanti di Paolo e Isabella, esplicitando l'uso metaforico della Volterra etrusca quale contraltare delle profondità della psiche. Non è un caso che il viaggio in auto dei due «verso l'inferno di Volterra» (p. 202), con tutti i suoi inquieti presagi, rappresenti la matrice di quello di Andrew e Sandra che apre il film, e se D'Annunzio appunta: «Tutto nel crudele riverbero delle bianche moriva» (p. 208), così Gianni descrive Volterra a Andrew come «l'unica città che io sappia condannata inesorabilmente a morire di malattia».

La "città sotterranea" di D'Annunzio trova la sua incarnazione più evocativa nella tomba etrusca dove Aldo riesce a strappare a Isabella il suo primo bacio. Per la scena sotto molti aspetti equivalente, Visconti si serve invece di una diversa scenografia archeologica, questa volta romana: si tratta della cisterna augustea che doveva convogliare l'acqua di tutta l'acropoli³⁰. La suggestione esercitata dal luogo su Visconti durante i sopralluoghi a Volterra traspare bene dal diario dell'aiuto regista, Rinaldo Ricci:

Qui la meraviglia: [...] un'antica cisterna romana, vuota d'acqua ormai ma stillante umidità e frescura. Dall'alto piove una luce d'acquario a traverso due lucernari (forse antichi pozzi). E la luce è temperata dal verde morbido, indicibile del capelvenere. Alti, antichi piloni in muratura rammentano le stampe piranesiane o le tombe egizie. Risaliamo con la certezza d'aver trovato qualcosa d'importante per il film.³¹

Non diversamente dal museo etrusco e da Volterra nel suo insieme, anche la cisterna è utilizzata in chiave simbolica, ricorrendo anzitutto a una serie di inquadrature ampie che ne enfatizzano proprio il carattere piranesiano (figg. 3-4): la sua penetrazione da parte di Sandra rappresenta il momento culminante della regressione del personaggio, quando accetta di tornare ai tempi dell'adolescenza e delle

³⁰ Così secondo E. Fiumi, *Volterra etrusca e romana*, Pisa, Pacini Editore, 1976, p. 14, cit. in BENVENUTI 2000, p. 319, nt. 11.

³¹ RICCI 1965, p. 95.

complicità con il fratello. «“La discesa agli inferi” la chiama con compiacenza la troupe»³² durante la lavorazione.

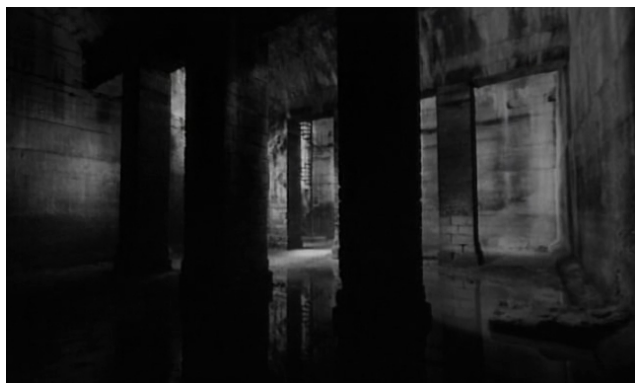


Fig. 3

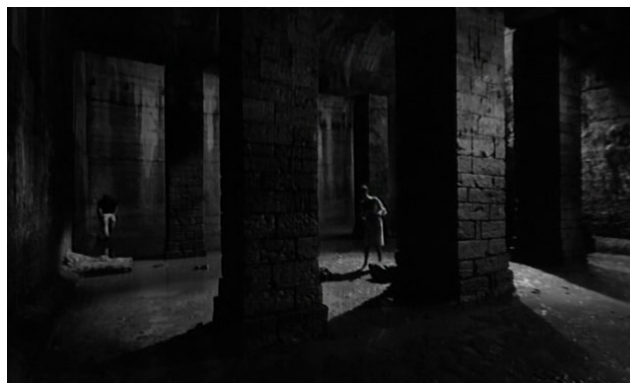


Fig. 4

Confidando nell'efficacia simbolica dello scenario, Visconti reinventa la sequenza sul set: secondo Ricci, infatti, il regista «ha sentito che il dialogo, le parole, ben poco avrebbero potuto aggiungere all'evidenza della situazione ed ha preferito poggiare sulla ben più diretta efficacia delle immagini»³³. Ed è proprio una delle idee concepite durante le riprese a fare della discesa nella cisterna l'equivalente di quella dannunziana nella tomba etrusca³⁴, e cioè il fatto che Gianni riesca a strappare a Sandra l'unica concessione alla sua passione che trascenda le ambiguità che la offuscano in tutto il resto dell'opera. Si tratta anche dell'unica idea di Ford recuperata da Visconti: ma se in *Tis Pity She's a Whore* il prestito dell'anello destinato allo sposo di Annabella accompagna l'effettiva consumazione dell'incesto, in *Vaghe stelle dell'Orsa...* suggella in modo fittizio un legame impossibile.

Dagli etruschi ai greci

L'incesto è l'elemento che mette in comunicazione una coppia indubbiamente stridente come quella formata da Ford e D'Annunzio, e Visconti lo ha spesso messo al centro del suo progetto nelle interviste. Tra le altre, vi è una dichiarazione di particolare interesse e precisione: «Ho scelto questo tema perché l'incesto è l'ultimo tabù della società contemporanea; tuttavia non è stata una scelta programmatica: è un motivo che era nell'aria e che è legato alla vicenda di *Elettra*, e ritorna in tutte le opere teatrali che si ispirano, più o meno vagamente, all'*Elettra*; anche in Sartre, ne *I sequestrati di Altona*»³⁵.

³² FROSALI 1964.

³³ RICCI 1965, p. 113.

³⁴ Il già ricordato paratesto veneziano offriva un ulteriore indizio: «Sandra con la treccia infantile, come una donna etrusca», spiega la didascalia di una foto della sequenza (*Vaghe* 1965, didascalia dell'immagine 44, tav. non numerata).

³⁵ Visconti in RUSCONI 1965, p. 11.

L'aver recuperato l'origine fordiana del film consente anzitutto di revocare in dubbio l'assenza di carattere programmatico nella scelta del tema dell'incesto, considerando il fatto che Visconti aveva messo in scena *'Tis Pity She's a Whore*, senza successo, a Parigi nel 1961 e che la censura gli aveva poi impedito di portare l'allestimento in Italia. Si era infatti trattato di un anello dolente nella catena di scandali e di scontri con il potere democristiano che caratterizzano l'attività del regista fra il 1960 e il 1962. Per Visconti, tornare a Ford significa riprendere il filo di una poetica trasgressiva che caratterizza la sua intera attività e cui non si può negare una cosciente finalità poetica³⁶.

Più rilevante ancora è il fatto che, se il film nasce dal tema dell'incesto incrociando Ford e D'Annunzio, al dramma greco si arriva solo per mediazione delle sue varianti psicoanalitiche contemporanee, che ricamano sull'idea di una tensione erotica fra Elettra e Oreste, spesso attualizzandone politicamente le vicende (normalmente sostituendo alla guerra di Troia la seconda guerra mondiale, come fa anche Visconti)³⁷. A stimolare e confortare queste letture non sono solo i generali insegnamenti della psicoanalisi, ma è lo specifico contraltare del complesso edipico ricamato da Jung nel 1912 proprio sul dramma degli Atridi e da lui denominato complesso di Elettra: «Se l'adolescente non riesce presto ad affrancarsi interiormente, il complesso di Edipo e di Elettra diventa conflitto, e allora si dà la possibilità di disturbi nevrotici» che porterebbero «all'assassinio e all'incesto»³⁸. La traccia di lettura del mito offerta da Jung è dunque trasparente: la sete di giustizia di Elettra maschererebbe il desiderio di eliminare la madre Clitemnestra in conseguenza di un amore inconfessabile per il padre Agamennone, "spostato" sul fratello Oreste. Nella sua dichiarazione, Visconti riconosce di essere ritornato alla tragedia greca passando attraverso i suoi ripensamenti novecenteschi, e tuttavia anche in questo caso esemplifica mettendo in campo un nome (Sartre) irrilevante per quanto riguarda un'eventuale influenza sul film e tacendo invece quello che sembra essere stato il tramite principale fra le sponde dei due millenni che lo separano dai tragici greci, e cioè *Mourning Becomes Electra* (*Il lutto si addice a Elettra*, 1931) di Eugene O'Neill³⁹.

Infine, ancora una volta Visconti tace di D'Annunzio, ma a indurre la squadra degli sceneggiatori a pensare al mito degli Atridi non può che essere stato proprio il groviglio che in *Forse che sì forse che no* lega l'incesto, le trame oscure del padre e della matrigna di Isabella (quando la ragazza perde la ragione) e le molteplici suggestioni dell'antico. Non è un caso che l'ingresso nel progetto della tragedia greca

³⁶ Cfr. GIORI 2011.

³⁷ Cfr. FUSILLO 2000, pp. 73-77.

³⁸ Cfr. JUNG 1913, pp. 175-176. Il saggio riunisce le lezioni tenute nel settembre 1912 alla Fordham University di New York, riviste poi nel 1955.

³⁹ La traduzione di Bruno Fonzi (da cui si citerà) era stata pubblicata da Einaudi appena due anni prima e poteva aver contribuito a (ri)portare il dramma all'attenzione di Visconti. A O'Neill pensano in ogni caso già RONDI 1965, ARGENTIERI 1965, p. 44 e CALDERONE 1965, p. 37. Sui debiti contratti da Visconti nei confronti di *Mourning Becomes Electra* cfr. FUSILLO 2000, pp. 74-75.

scalzi Ford ma non D'Annunzio, sebbene sia probabile che uno degli scopi del ricorso al dramma antico sia stato proprio quello di cercare di obnubilare il movente dannunziano.

Le tracce dello scrittore, infatti, si rarefanno nel passo successivo del lavoro di preparazione: si tratta di quattro pagine di appunti che precedono la prima sceneggiatura e che rappresentano una sommaria riformulazione dell'intreccio immediatamente successiva all'iniziale ipotesi fordiano-dannunziana⁴⁰. Ed è appunto in queste pagine che troviamo il primo riferimento a *Elettra*. Vi si accenna infatti che «Sandra è diventata come *Elettra* sposata a Pilade. E torna a Volterra per vendere la casa dei genitori, l'ultimo legame che sente ancora con il passato». Il testo è certamente dovuto a Suso Cecchi d'Amico, che in una più tarda lettera a Visconti, scritta quando le riprese volgono ormai al termine, ancora descrive quello che per lei è il «significato della faccenda. Cioè che non solo gli *Oresti* sono di paglia ai nostri giorni, ma anche le *Elette*. E al dunque non rinunciano a nulla e se ne vanno con Pilade. E i puri rimangono soli»⁴¹. In una lettera ancora successiva, aggiunge che a suo modo di vedere Sandra ha raggiunto «un perfetto equilibrio» con il matrimonio⁴², fatto saltare dal viaggio a Volterra, che scoperchia i rimossi del passato.

Sono idee discutibili, già in relazione alle sceneggiature e ancor più di fronte al film terminato, che segue un'altra interpretazione (Visconti ha infatti una visione diversa, oltre che un gusto estetico differente)⁴³. Ma sono idee interessanti per due ragioni. La prima è che riflettono la costanza del riferimento alla tragedia greca: lungi dall'essere solo un espediente promozionale, tale modello letterario è presente alla mente della sceneggiatrice fin dal primo copione e sino alle ultimissime fasi della lavorazione⁴⁴. La seconda ragione è che Cecchi d'Amico sembra pensare a Euripide (è infatti lui a stabilire che Pilade debba andare sposo a *Elettra*, nel finale della *Elettra*, in quello dell'*Oreste* e ancora nell'*Ifigenia in Tauride*).

Accanto a Sofocle e a Eschilo, già messi in campo da Visconti, dobbiamo quindi senz'altro prendere in considerazione anche Euripide, che certamente si presta bene agli scopi iniziali di Visconti (pensare cioè un film per Claudia Cardinale), poiché la sua *Elettra* svolge un ruolo centrale nel dramma (mentre nelle *Coefore* subito dopo l'agnizione di Oreste esce di scena per non rientrarvi più). Inoltre, è nell'*Oreste* di Euripide che si incontrano gli unici versi che quasi portano in superficie – in un passo

⁴⁰ FV unità 7, serie archivistica 30, n. 6.

⁴¹ Lettera senza data, in *Volterra* 2000, p. 292. La sceneggiatrice sta cercando di promuovere l'idea di non fare tornare Sandra alla cerimonia finale.

⁴² Lettera datata 2 ottobre 1964, in *ivi*, p. 295.

⁴³ In una lettera del 10 ottobre 1964, Suso Cecchi d'Amico scrive a Visconti: «È evidente che la versione della nostra storia che è a me congeniale è quella più fredda, non scevra di ironia e di polemica, sulle cose e sulla gente che conosco. Com'è evidente che la versione che è più congeniale a lei è molto più appassionata, violenta» (in *ivi*, p. 298).

⁴⁴ Nella lettera del 2 ottobre, scrive ancora: «Perché contrariamente a *Notti bianche* dove i personaggi vivevano in funzione dei loro sentimenti reciproci o quasi, qui si parla di *tragedie* con echi molto più vasti» (in *ivi*, p. 294, corsivo nostro).

controverso ma che dobbiamo leggere con gli occhi di Visconti e dei suoi sceneggiatori, e cioè di lettori moderni, psicoanaliticamente edotti e non animati da esigenze filologiche – ciò che nelle altre versioni rimane sepolto, cioè la vena incestuosa che lega Elettra e il fratello:

Elettra: «[...] Vorrei stringerti il collo con le braccia».

Oreste: «Prenditi questo gusto vano, se c'è un gusto, per chi s'avvia alla morte, in un abbraccio».

Elettra: «Mio diletto! Unito a me dai nomi più soavi e cari – tu fratello, io sorella...».

Oreste: «Tu mi struggi. E io ti voglio ricambiare tante carezze. Che serve il pudore, oramai? Caro seno di sorella, caro corpo tutto stretto a me! Non abbiamo né figli né amplessi nuziali: abbiamo questo».

Elettra: «Ah! Se fosse la stessa spada a ucciderci, e una sola bara di cedro lavorato ad accoglierci. È possibile?».

Oreste: «Sarebbe una cosa bellissima [...]». (vv. 1042-1054).⁴⁵

Quella di Euripide è dunque con tutta probabilità la prima versione del dramma degli Atridi cui si fa ricorso, ed è altrettanto plausibile che inizialmente sia l'unica. Nelle pagine di appunti che stiamo scorrendo, infatti, oltre al riferimento alla Elettra sposa a Pilade si insiste a lungo sulla facilità dei costumi della madre, che ha sposato il padre dei ragazzi ma «[n]on lo amava e lo tradiva»; si è resa corresponsabile nei fatti della sua morte, quanto meno per non averlo aiutato («avrà addirittura negato di aver sposato un ebreo»); infine si è procurata un'impresicata schiera di amanti occasionali crescendo i figli in un contesto poco edificante. In proposito, la sceneggiatrice aggiunge maliziosamente: «[...] non è improbabile ch'essi siano stati coinvolti nelle serate a Palazzo». Poco oltre si spinge fino a legare a filo doppio l'incesto con il pessimo esempio fornito dalla madre: «E – insisto a dire – che in tutto il bailamme che è successo per casa, anche tra loro qualcosa può essere successo». Nel suo confronto con Clitemnestra, l'Elettra di Euripide insiste altrettanto sul comportamento scandaloso della madre rispondendo alla giustificazione addotta dalla donna per l'omicidio del marito, e cioè non l'uccisione di Ifigenia (come da tradizione del mito) bensì il tradimento consumato da Agamennone con Cassandra dopo il ritorno da Troia. Elettra rinfaccia nella sostanza a Clitemnestra di essere la degna sorella di Elena, poiché già prima della morte di Ifigenia (e quindi della partenza di Agamennone) si imbellettava per sedurre: «Una donna che, col marito lontano da casa, si cura troppo della sua bellezza, non merita il nome di pudica. Non c'è bisogno che vada in giro a mostrare un bel volto, se non è in cerca di avventure»⁴⁶ (vv. 1072-1075), sentenza Elettra.

⁴⁵ Citiamo dalla traduzione di Filippo Maria Pontani pubblicata da Einaudi nel 2002.

⁴⁶ Tutte le citazioni provengono dalla traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi pubblicata da Garzanti nel 1983.

L'idea "euripidea" di fare della madre di Sandra una «donna disordinata»⁴⁷ rimane anche nella prima sceneggiatura: un impiegato arriva persino a commentare che «non c'è uomo al di sopra dei quaranta anni in un raggio di cinquanta chilometri tutt'intorno che non ci sia andato a letto» (p. 74).

A Eschilo e a Sofocle gli sceneggiatori sembrano invece guardare solo a partire dalle sceneggiature seguenti.

Prendiamo l'esempio del prestito più facilmente riscontrabile nel film, che non viene da Euripide, bensì da Eschilo: si tratta dell'ambientazione del primo incontro fra Gianni e Sandra al cospetto della scultura che rammemora il padre defunto. Anche se Visconti piega la sequenza alle proprie esigenze accentuando progressivamente, dalle sceneggiature fino al film, la vena incestuosa che già vi si palesa (grazie a un'ulteriore rimembranza dannunziana)⁴⁸, anche nella sua versione finale la sequenza ricalca in modo evidente l'agnizione di Elettra e Oreste davanti alla tomba di Agamennone. Dal momento che l'episodio è solamente evocato da Sofocle e da Euripide, che lo lasciano però fuori scena, la fonte è inequivocabilmente rappresentata dalle *Coefore*⁴⁹. Tuttavia, nella prima sceneggiatura la scena aveva un aspetto completamente diverso, ludico e chiassoso, che non concedeva a Sandra e Gianni momenti di intimità. L'idea del monumento da inaugurare, con l'annessa ristrutturazione della sequenza in una forma vicina a quella definitiva, viene introdotta solo nella terza sceneggiatura (o più probabilmente già nella seconda, non conservata)⁵⁰.

Nello stesso copione, mentre viene meno l'insistenza sul "disordine" della madre, inizia a filtrare anche l'influenza dell'ultimo drammaturgo che manca all'appello: è infatti l'*Elettra* di Sofocle a fornire il modello più funzionale ad essere riletto in chiave nevrotica.

Per sincerarsene, basti confrontare la parodo in forma commatica con il monologo finale di Gianni. Nella parodo il coro delle donne micenee rimprovera a più riprese alla protagonista gli eccessi monomaniacali del suo lutto: «Tu, varcando ogni misura, ti struggi gemendo senza posa in un affanno inconsolabile, né trovi in esso rimedio ai tuoi mali. Perché tanto desiderio di soffrire?» (vv. 140-144)⁵¹. Elettra risponde dicendosi consapevole della sua dismisura («Provo vergogna, o donne, se vi sembra per i miei molti lamenti che io ecceda nel dolore», vv. 254-255), come confermerà persino alla madre («So di agire in modo sconveniente alla mia età e indegno di me», vv. 617-618). Ma a mancare di misura,

⁴⁷ È questo l'eufemismo usato dai funzionari del Ministero nella già ricordata revisione preventiva (in ACS fasc. 4675).

⁴⁸ Cfr. GIORI 2012, pp. 92-96.

⁴⁹ Su questo debito eschileo si veda anche FUSILLO 2000, pp. 70-71.

⁵⁰ Si è già detto come le consuete pratiche previste dalla legge Andreotti vengano espletate sulla base della prima sceneggiatura, alla quale inequivocabilmente fa riferimento l'intreccio riassunto nella revisione preventiva. Tuttavia, nel medesimo fascicolo (ACS fasc. 4675) sono anche conservate tre pagine di riassunto comunicate dalla casa produttrice (la Vides) molto vicine alla prima sceneggiatura, ma con alcune piccole differenze che inducono a pensare siano state redatte sulla base della seconda sceneggiatura (essendo la terza già notevolmente diversa). Fra le differenze rispetto alla prima sceneggiatura vi è l'aggiunta del monumento al padre da inaugurare.

⁵¹ Tutte le citazioni provengono dalla traduzione di Maria Pia Pattoni pubblicata da Rizzoli nel 1997.

sostiene la giovane, è anzitutto il male cui ha dovuto assistere e il suo comportamento si giustifica di conseguenza, così come il sacrificio della propria giovinezza e della propria felicità nell'attesa del ritorno di Oreste e della conseguente vendetta: «Senza figli né sposo, infelice, mi aggiro in eterna solitudine» (vv. 164-165), lamenta ancora, aggiungendo poco oltre: «[...] senza un uomo che mi ami e mi protegga io mi consumo» (vv. 187-188). Conclude infine: «[...] si son presi a tradimento anche la mia vita» (vv. 207-208).

Questo motivo della sofferenza e del sacrificio smisurati si presta facilmente, ripassato per il filtro del complesso intitolato a Elettra, a essere riletto in chiave pretestuosa: quanto più si mostra eccedente, tanto più tradisce il suo fine inconscio, quello cioè di sublimare nel dolore del lutto la rimozione dell'eros. È ciò che nel film di Visconti puntualmente Gianni rinfaccia alla sorella nel loro ultimo scontro:

E perché? Perché io ho il coraggio di dire cose che tu non osi neppure pensare? Ma sono vere! E tu lo sai benissimo. O hai paura che la tua fede non resista? [...] Tu sai che ho ragione. Sei sicura di essere convinta di quello che stai dicendo? Mi sembri una di quelle ragazze che si fanno monache non per fede, ma perché hanno avuto una delusione d'amore. Sono malate di desiderio, e trasformano la sensualità in misticismo e mortificano il loro corpo solamente per goderne. E non contente dei loro tormenti, si ostinano a perseguire quelli che non hanno il loro stesso complesso di colpa. Tu stessa hai detto che eri disperata, sola, e per sentirti ancora legata a me, al nostro passato, sei stata nei campi di concentramento a ricostruire il calvario di nostro padre. Hai nascosto il tuo affetto per me sotto una maschera di sacrificio. Ti sei creata una morale che ti autorizza a perseguire una povera malata e un cialtrone, e per questa nobile impresa lasci partire un marito che ti ama.

Le "rimembranze" sofoclee offrono i tasselli fondamentali della lunga battuta di Gianni (che abbiamo citato dal film e che – in una versione ancora più lunga – è introdotta solo nella quarta sceneggiatura)⁵²: la rinuncia alla felicità e persino al marito, nonché la scelta della solitudine, dell'astinenza e della mortificazione per onorare la memoria del padre da parte di Sandra sono tutti elementi che sostanziano già il lutto dell'Elettra di Sofocle, in forme diverse e più funzionali al progetto viscontiano di quanto non accadesse nel modello di Euripide (dove Elettra, allontanata dal palazzo e sposata a un contadino, soffre privazioni più concrete, legate al suo stato di povertà). Visconti si limita a ricucirli nella chiave del "complesso di colpa" (secondo le parole di Gianni che esplicitano il filtro psicoanalitico), sicché quando Gianni delinea l'enormità del sacrificio di Sandra non si limita a esprimere perplessità sull'eccesso in quanto tale (che ovviamente nella cultura greca aveva tutto un altro, ben più pregnante significato), ma aggiunge la denuncia della sua fondamentale ipocrisia.

⁵² FV serie 7, unità archivistica 30, n. 14. Il copione della terza sceneggiatura conservato presso il FV è incompleto e si arresta prima di questa scena.

Clitemnestra in manicomio

Più complessi sono invece i debiti sofoclei della sequenza del confronto tra Sandra e la madre⁵³. Come si è accennato, anche l'idea di fare di Clitemnestra una donna che ha perso la ragione ha la sua lontana (ma precisa) radice in D'Annunzio. Nel già citato primo progetto del film, infatti, subito dopo la visita al museo etrusco si annota: «Il dottore fra i matti del manicomio. Anzi le matte, forse. I genitori. Il padre dei due fratelli e la madre del dottore». Come si vede, l'appunto è alquanto vago, non più di un promemoria di una suggestione trovata in *Forse che sì forse che no*. Nella prima sceneggiatura a perdere la ragione è però proprio la madre, ridotta a un vegetale con cui non è possibile colloquiare. La sua figura è pertanto solamente rievocata da chi ne ricostruisce le vicende: Sandra, Gianni, il notaio e infine un impiegato. E ancora una volta è indubbiamente sulla Clitemnestra euripidea che è ricalcata questa donna di secolare banalità, che ha trascorso l'esistenza tra relazioni fallimentari e amoreggiamenti scandalistici, spaventata dalle voci circolanti sul suo conto, terrorizzata dai figli su cui giunge a riversare non solo un desiderio di morte (stando ai loro stessi racconti), ma anche l'arma della malafede (è attribuita a lei la voce di un loro rapporto incestuoso).

L'idea di mettere la donna in condizione di parlare con la figlia è introdotta a partire dalla terza sceneggiatura e consegue ovviamente alla volontà di recuperare il momento cruciale del confronto tra Elettra e Clitemnestra, troppo allettante per essere trascurato. È vero che tale confronto, assente nelle *Coefore* (dove è Oreste ad affrontare Clitemnestra, ma solo per darle la falsa notizia della "propria" morte), è cruciale anche in Euripide, ma la sua Clitemnestra giustifica l'uccisione di Agamennone non tanto con il sacrificio di Ifigenia, quanto con il tradimento di Cassandra, cui Elettra risponde sullo stesso piano e ritraendo la madre come da sempre incline all'adulterio. Questa versione dell'agone, come si è visto, influisce notevolmente sulla costruzione del personaggio della madre nelle prime versioni. L'agone di Sofocle trascura questi aspetti e limita la discussione al sacrificio di Ifigenia, inopportuno secondo Clitemnestra, perché a pagare doveva essere Menelao, ma necessario per Elettra, perché Agamennone aveva abbattuto un cervo ignorando che fosse sacro ad Artemide.

Sofocle incentra dunque il confronto sul rapporto padre/figlia, ed è questa sua versione che si percepisce in filigrana nelle sceneggiature intermedie, a ulteriore conferma della nostra ricostruzione. Ne rimangono tracce anche nel film, benché l'influenza si annacqui progressivamente, soprattutto perché anche questa sequenza viene interamente ripensata sul set, senza contare l'ulteriore, felice intuizione di spezzarne il montaggio in quattro brevi segmenti, collocati a distanza l'uno dall'altro. Di

⁵³ Anziché alla tragedia greca, Fusillo (2000, p. 78) rapporta questa sequenza all'*Oreste* di Alfieri, che Visconti, come si è già ricordato, aveva allestito nel 1949. In proposito, si può notare come nella prima sceneggiatura il notaio sostenga che la madre sarebbe impazzita per il «rimorso», ma per trovare una Clitemnestra rosa dai sensi di colpa occorre andare proprio ad Alfieri.

conseguenza, solo il primo frammento è narrato al presente, mentre i successivi tre sono flashback di Sandra: l'incontro con la madre l'ha evidentemente sconvolta e la memoria dell'evento la ossessiona a lungo. Ne risulta tra l'altro la negazione stessa della natura dialogica del modello offerto dalla tragedia, poiché nel primo frammento parla solo Sandra, negli altri tre solo la madre. Nei flashback madre e figlia non compaiono nemmeno mai insieme nella stessa inquadratura. Anzi, marcando ancora di più la lacerazione del montaggio, Sandra si vede solo per un breve istante all'inizio del terzo frammento, mentre punta il dito contro la madre, fuori campo a sinistra (fig. 5), come rispondendo simmetricamente all'inquadratura che chiudeva la reminiscenza precedente, nella quale era la madre a minacciare la figlia puntando il braccio in senso contrario (fig. 6). Nello stesso momento in cui vediamo Sandra, udiamo però già la voce della madre, e si tratta evidentemente della risposta a un'accusa della figlia che non sentiamo.

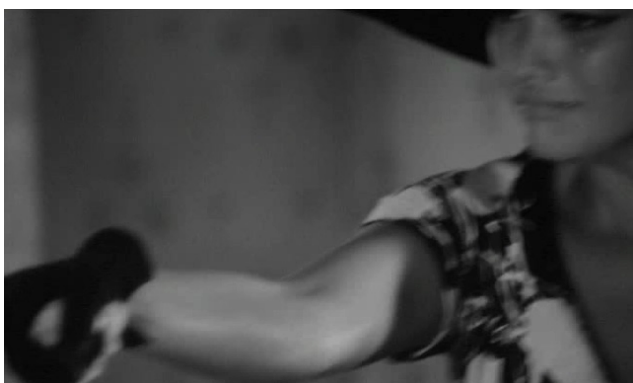


Fig. 5



Fig. 6

Nel primo segmento Sandra, ricevuta dal giovane medico che ha in cura la madre, viene accompagnata nella stanza dove la donna sta suonando il brano di Franck che fa da leitmotiv di tutto il film. Sandra rimane a guardare, turbata, ma approfitta senza compassione del primo errore della madre: «Domani è l'anniversario di mio padre», esclama incurante dell'agitazione che è conseguita all'infelice esecuzione. Come risultato, la madre lascia la stanza. Considerato il fatto che l'intero film lavora sul tema della memoria, l'anniversario costituisce ovviamente un evento simbolico importante per chi, come Sandra, sta cercando di ricostruire la verità sulla morte del padre. Il motivo dell'anniversario è anche in Alfieri (il cui *Oreste* prende avvio nella decima ricorrenza della morte di Agamennone), ma lo si trova già in Sofocle, diversamente utilizzato, poiché Clitemnestra dissacra la memoria di Agamennone festeggiandone la morte con cadenza addirittura mensile, come Elettra ricorda nauseata nella sua prima risposta alla corifea.

Nel secondo segmento a parlare è la madre: «Che vuoi da me? Che cerchi? Perché sei venuta qui ad umiliarmi? Non ti ho visto per quattro anni... e poi strisci qui come un serpente. Te ne approfitti perché sono malata... ma glielo dirò ad Antonio che sei venuta in casa mia per insultarmi. Ti punirà!».

Se la similitudine ricorda l'incubo della Clitemnestra di Eschilo (che prefigurava la vendetta di Oreste sognando di partorire un serpente), anche in questo caso il modello più importante della scena è però quello di Sofocle. Nella sua *Elettra*, infatti, il momento decisivo del confronto fra la protagonista e la madre si apre con la lamentazione di Clitemnestra circa il fatto che la figlia approfitti della lontananza di Egisto per infastidirla: «Libera, a quanto pare, ti aggiri ancora. Non c'è qui Egisto, che t'impediva, ogni volta, di venire sulla porta a diffamare i tuoi congiunti. Ed ora che lui è lontano, non ti curi affatto di me» (vv. 516-518). Il loro confronto si chiude con una minaccia che rimanda ancora a Egisto: «In nome di Artemide signora, al ritorno di Egisto sconterai questa tua insolenza» (vv. 626-627). La battuta della madre del film è dunque il risultato della crisi di quelle che delimitano l'agone fra Elettra e Clitemnestra, come conferma la versione intermedia che leggiamo nella quarta sceneggiatura, nella quale, come in Sofocle, le due battute erano distanziate: «[...] tu appari sempre quando Antonio non c'è», lamentava la madre, che interrompeva le successive insinuazioni di Sandra minacciandola a sua volta: «Quando Antonio verrà gli dirò che mi insulti in casa mia, che mi minacci... gli dirò...».

Il terzo segmento consiste in un acceso sfogo antisemita inteso a indebolire l'attendibilità del punto di vista della madre, rafforzando i dubbi della figlia (l'antisemitismo si accorda con il timore che la donna abbia di fatto consentito il martirio del marito) senza necessitare di repliche: «Hai paura, vero? Tuo padre... Non vuoi sapere la verità sul tuo idolo? E invece... Anche tu hai sangue ebreo, come lui. Sei una viziosa, come lui... Piccoli vizi... prudenti... sporchi... vizi segreti...». Pur in assenza di echi precisi, è lo stesso Visconti a richiamarsi alla tragedia nel commentare questa battuta:

[...] naturalmente la madre rinfaccia alla figlia di essere come il padre, viziosa come lui, ma questo si capisce se teniamo presente la tragedia greca. Clitemnestra ha orrore di Agamennone, è evidente, l'ha fatto ammazzare. Perciò, quelle della madre e del patrigno sono accuse infondate, la difesa di due criminali davanti alla possibilità di un'inchiesta che possa mettere in luce il loro crimine.⁵⁴

Anche in questo caso la dichiarazione di Visconti va maneggiata con cautela, poiché semplifica a posteriori le ambiguità del film per opportunità contingenti. Il regista racconta infatti nella stessa occasione di aver ricevuto lettere contenenti accuse di nazismo per questa battuta, criticata anche da alcuni recensori⁵⁵. Il suo tentativo di allontanarne il senso dagli eventi della storia per farne una semplice traduzione di echi del mito risulta pertanto comprensibile, ma non rispecchia le sue intenzioni originali.

Quello che è certo è che la battuta, inventata sul set, sostituisce la rievocazione delle complicazioni del parto fatta dalla madre nelle sceneggiature contenenti la discussione. Lo scopo è il

⁵⁴ Visconti in S.N. 1966, p. 111.

⁵⁵ Cfr. MICCICHÉ 1965, DE SANTIS 1965, p. 653, GAMBETTI 1965, p. 522 e ZAMBETTI 1965.

medesimo, e cioè dimostrare a Sandra che il padre non la amava, poiché posto dal medico di fronte a una scelta aveva decretato la morte della nascita⁵⁶. L'idea è evidentemente ispirata ai versi in cui la Clitemnestra di Sofocle rievoca il parto di Ifigenia collegandolo alla crudeltà di cui Agamennone avrebbe dato prova verso la figlia: «Questo padre che piangi incessantemente ebbe cuore, unico fra i Greci, di immolare agli dei tua sorella: lui che nel concepirla non aveva sofferto la stessa parte di pena mia quando la partorii» (vv. 530-533). Lo sfogo antisemita è quindi ciò che rimane nel film della ricerca di un equivalente degli inutili tentativi della Clitemnestra sofoclea di modificare l'immagine di Agamennone custodita da Elettra, ritraendo il marito come «un padre insensato e crudele» (v. 546). Al di là di eventuali sedimenti dell'agone di Euripide, anche in questo caso le sceneggiature intermedie confermano che il modello principale che si è seguito è quello di Sofocle.

L'ultimo segmento è collocato subito dopo il già ricordato scambio dell'anello fra Sandra e Gianni. Anche in questo caso abbiamo una sola battuta della madre: «Due mostri... due mostri... I miei figli... ecco... I miei figli. E lui si metteva sempre lì, dietro quella porta. Ma cosa vuoi sapere da me? Sono io che voglio sapere se i miei figli sono due mostri! I miei nemici!». Il riferimento a Gianni si comprendeva meglio nella quarta sceneggiatura, dove la madre lamentava il fatto che il figlio la spiava da dietro la porta mentre faceva il bagno: forse per influenza di O'Neill, si suggeriva dunque un'attenzione edipica di Gianni per la madre, cui poi si rinuncia per non ingolfare un meccanismo narrativo che si vuole concentrare sulla doppia verità da appurare, e cioè quella sul padre e quella relativa all'incesto. Nella medesima versione, di fronte alle reticenze della madre Sandra minacciava il «ritorno di Oreste»: «Va bene. Parlerai allora con Gianni». La madre rispondeva: «Anche lui è contro di me. Sei stata tu ad allontanarlo da sua madre...». È chiaramente una rilettura metaforica dell'allontanamento fisico operato da Elettra per salvare Oreste, rinfacciato alla figlia dalla Clitemnestra sofoclea: «Fosti tu a sottrarmi dalle mani Oreste per metterlo al sicuro» (vv. 296-297). Anche il riferimento ai figli quali temuti nemici mostruosi deriva dalla Clitemnestra di Sofocle, la quale allude evidentemente a Elettra e Oreste quando invoca la protezione di Apollo contro i nemici contrapposti ai «figli che non mi portano odio né amara afflizione» (vv. 653-654), che sono invece quelli avuti da Egisto. Il punto dolente era già stato sollevato da Elettra poco prima: «Spiegami, se credi, per quale motivo ti trovi ora a compiere le azioni tra tutte più vergognose, tu che giaci insieme all'assassino con il quale hai un tempo massacrato mio padre, e gli dai anche dei figli, mentre quelli di prima, legittimi e nati da nozze consacrate, li hai allontanati da te» (vv. 584-590). Il passo sembra riecheggiato dalla

⁵⁶ Nella quarta sceneggiatura Sandra risponde, con "puntualità sofoclea", che l'esempio dimostra soltanto che il padre amava la moglie. Nell'ultima sceneggiatura la madre precisa che dopo il parto il padre rifiutava di vedere la figlia, sicché la risposta di Sandra non poteva più avere luogo.

lamentazione di Sandra nell'ultima sceneggiatura: «Perché hai sempre tenuto nascosta la verità? Per salvare Antonio? E hai odiato noi... ed hai permesso...» (p. 165)⁵⁷.

Una conclusione

L'assenza di soggezione per i prototipi tragici è al fondo della rilettura viscontiana, nella quale gli Oresti sono di paglia e le Elette si tradiscono da sole, per riprendere i termini di Suso Cecchi d'Amico. Nella prima sceneggiatura al notaio di famiglia è affidata persino una battuta che sconfessa tutta la tradizione greca: «Non sta ai figli di giudicare i loro genitori» (p. 70). Ma è soprattutto Gianni a farsi carico, in modo ben più significativo, di una simile confessione: «D'un tratto mi sono accorto che non m'importava nulla se sono figlio del grande ebreo o del piccolo gerarca. Voglio essere *io* e basta. Il nome che porto (*qualunque esso sia*) deve far pensare *soltanto a me*» (p. 75). Un po' ritoccata, la battuta sopravvive fino all'ultima sceneggiatura, dove ancora costituisce il cuore della scena della cisterna e, pur sacrificata nel ripensamento della sequenza sul set, rimane idealmente alla base del comportamento di Gianni. Rigettando legami di sangue, eredità storiche e vincoli superiori, il giovane rifiuta la predestinazione che Oreste non poteva che accettare, con dubbi più o meno consistenti e variamente motivati a seconda delle versioni. E ben più che Oreste, non a caso Gianni ricorda l'atteggiamento accomodante della Crisotemi sofoclea, nonché l'infantilismo dell'Orin di O'Neill, del quale finisce col mutuare sia la sublimazione tramite la scrittura della storia di famiglia⁵⁸, sia il suicidio finale.

All'uscita del film, alcuni critici credono di individuare la distanza più significativa fra la tragedia greca e il film di Visconti nell'ambiguità di quest'ultimo. «Per Sofocle il duplice "crimine" è chiaro. Per Visconti no», scrive ad esempio quello del Centro San Fedele di Milano: «Agli occhi dello spettatore antico il colpevole ultimo della tragedia era il Fato. Visconti punta sulle zone di ombra, semina dubbi, genera perplessità»⁵⁹. «A differenza dei tragici greci, sempre molto chiari su queste cose, Visconti ha voluto essere ermetico e ambiguo. Forse che sì forse che no», nota Casiraghi⁶⁰ con una punta di sarcasmo nel mettere in gioco D'Annunzio: morto Togliatti (al cui feretro Visconti aveva fatto la guardia d'onore giusto due giorni prima di iniziare a girare *Vaghe stelle dell'Orsa...*), anche sul quotidiano comunista inizia a retrocedere la deferenza per il regista. Con maggiore puntualità, anche Massimo Fusillo conclude il suo intervento mettendo l'accento sulla medesima differenza: «La prima peculiarità

⁵⁷ Sviluppato in modi differenti, il tema della paura di Clitemnestra nei confronti di Oreste è anche in Euripide (v. 617), così come quello del "tradimento" dei figli («Le donne stanno con i loro uomini, non con i figli», dichiara sconsolata Elettra, v. 265).

⁵⁸ Se, durante il confronto con la sorella, Gianni parla di un romanzo, lo presenta però all'inizio come un «libro di memorie. Ricordi della mia adolescenza», una descrizione che ricorda più da vicino quello scritto da Orin, cioè «la storia della nostra famiglia» (p. 177).

⁵⁹ S.N. 1965, pp. 725-726.

⁶⁰ CASIRAGHI 1965.

che salta subito agli occhi, e che differenzia il film dalle riscritture del mito, è l'assoluta ambiguità degli eventi narrati»⁶¹.

Sulla questione interviene anche Visconti, nel suo breve scritto già citato:

Si è parlato di una "Elettra moderna", ma per spiegare cosa intendo in questo caso per "giallo" citerò un'altra tragedia classica: l'*Edipo Re*, uno tra i primi "gialli" mai scritti, in cui il colpevole è il personaggio meno sospettabile [...].

Può darsi che gli spettatori dell'epoca sofoclea lasciassero il teatro convinti che il vero colpevole non fosse Edipo, ma il fato; allo spettatore contemporaneo però questa comoda spiegazione non basta. Egli scagiona Epido [sic] solo in quanto si sente a sua volta chiamato in causa, come per un concorso di colpa.

Così nel mio film ci sono dei morti e dei presunti responsabili, ma non è detto chi siano i *veri* colpevoli e le *vere* vittime. In questo senso il riferimento che io stesso ho fatto all'*Orestide* è più che altro di comodo. Prendiamo Sandra e Gilardini, per esempio: l'una assomiglia ad Elettra per l'occasione che la muove, l'altro ad Egisto perché al di fuori del nucleo familiare, ma si tratta di analogie schematiche. Sandra ha il volto del giustiziere, Gilardini quello dell'imputato, ma in realtà le loro posizioni potrebbero anche risultare capovolte. L'ambiguità è il vero aspetto di tutti i personaggi del film [...].⁶²

Visconti lascia intendere che nell'ambiguità risiede la differenza fra il suo lavoro e i modelli tragici, il rigore del cui fato (tradizionalmente inteso) non si potrebbe riproporre a un pubblico moderno. Nel caso specifico dell'*Edipo Re*, si noti come il regista attribuisca questa insoddisfazione a un "sentirsi chiamato in causa" dello spettatore odierno che rimanda ovviamente agli insegnamenti di Freud, come a voler giustificare il filtro psicoanalitico delle fonti moderne posto fra il mito degli Atridi e la propria versione. Ma a differenza di quanto avrebbe fatto poi nel commentare il secondo flashback (come si è visto), qui lo scopo di Visconti è quello di mettere in discussione sia la colpevolezza di Gilardini sia l'onestà degli intenti di Sandra (il filtro psicoanalitico offerto da Jung va ovviamente nella direzione di validare l'incesto e le accuse rivolte da Gianni alla sorella). Non essendo forzato da opportunità contingenti, è probabile che questo scritto rispecchi meglio delle dichiarazioni successive le effettive intenzioni di Visconti.

E infatti che l'ambiguità rappresenti la peculiarità più spiccata del film, anche e soprattutto rispetto al resto della filmografia viscontiana, è indubbiamente vero. In *Vaghe stelle dell'Orsa...* il regista sperimenta una forma che lo allontana dagli espliciti rigori etico-ideologici che sono propri degli altri suoi film, flirtando con quelle "forme aperte" del cinema coevo che aveva sempre aborrito. È però anche vero che Visconti ha avuto parziali ripensamenti non solo dopo la distribuzione del film (offrendone interpretazioni contrastanti), ma già durante la lavorazione⁶³.

⁶¹ FUSILLO 2000, p. 80.

⁶² VISCONTI 1965, pp. 31-32.

⁶³ Su entrambe le questioni cfr. GIORI 2012, pp. 85 ssg.

Se quindi l'ambiguità viene effettivamente perseguita fra la prima e l'ultima sceneggiatura, alla luce del percorso fatto possiamo ipotizzare un'interpretazione diversa del rapporto che essa intrattiene con la tragedia greca. «Una caratteristica della religione greca, assai pertinente al dramma, è che il rituale (compreso quello del teatro), era fisso [...], mentre la fede era fluida, variabile, sempre mutevole. Le leggende degli dei e degli eroi assumevano di continuo nuove forme, e i poeti erano gli agenti principali di tale processo»: così scrive H.C. Baldry⁶⁴ in una sua celebre introduzione al teatro tragico greco, per inquadrare la libertà con cui il singolo drammaturgo accostava il mito variandone i tratti a piacimento e secondo le opportunità. La coerenza e il rigore della singola tragedia e del singolo tragediografo⁶⁵ si smarriscono dunque per chi si confronti contemporaneamente con tutte le varianti del mito.

In conseguenza certo anche delle rivalità che oppongono i tre tragici (è noto ad esempio che Euripide concepisce la sua *Elettra* in aperta polemica con le *Coefore*), le loro versioni sono infatti estremamente divergenti, tanto che anche a una lettura non specialistica le discordanze risultano evidenti in relazione tanto agli eventi quanto ai personaggi, di cui cambiano modalità di costruzione e rilievo nell'economia del racconto, così come mutano giustificazioni e conseguenze delle loro azioni. Varia alquanto per rilievo e significato persino un elemento nevralgico come il ruolo del fato e degli dei, che la vulgata (quale emerge chiaramente anche dalle recensioni che si confrontano con *Vaghe stelle dell'Orsa...*) vuole invece tanto rigido e chiaramente individuato da costituire l'essenza stessa della tragedia greca nel suo complesso.

Se cercassimo di ricostruire un'ideale "verità" del mito degli Atridi a partire dalle versioni dei tragici, non ne verremmo a capo più di quanto non possiamo fare di fronte al film di Visconti. Per chi, come Visconti e i suoi sceneggiatori, ha compulsato tutte le tre versioni, dedurne un intreccio coerente sarebbe stata un'impresa impossibile al di là dei suoi dati basilari, ovvero la colpa ideale (se non materiale) di Clitemnestra e la vendetta da parte dei figli.

Come si è visto, il progetto di *Vaghe stelle dell'Orsa...* parte da una fonte (Ford) nella quale l'incesto è un dato di fatto, sovrapposta a un'altra (D'Annunzio) in cui lo è altrettanto per Aldo, se non per Isabella (e anche di questo sembra ricordarsi Visconti, nel momento in cui approda a un'ambivalenza relativa, laddove Gianni sembra considerare certo ciò che Sandra insiste col negare). Negli appunti in cui compare per la prima volta il riferimento a *Elettra*, alla fine si legge che il piano ordito per la loro rivalsa sulla madre «non sembra neppure più valido agli stessi Sandra e Gianni. I quali si rendono conto che il sentimento che li ha spinti a riunirsi non è il desiderio di vendetta ma un

⁶⁴ BALDRY 1995, p. 107.

⁶⁵ A dispetto di ambiguità minori e di variazioni possibili anche fra le opere dello stesso autore: si veda come l'*Oreste* di Euripide non collimi perfettamente con la sua *Elettra*, di cui pure dovrebbe costituire il seguito.

sentimento incestuoso». L'incesto è dunque ancora una realtà, così come la colpa della madre (come si è visto) e l'interpretazione psicoanalitica della vendetta come rimozione del desiderio illecito.

Solo quando l'incesto viene messo in dubbio anche le colpe della madre si offuscano per fare spazio all'ulteriore incertezza circa il movente di Sandra. Ma questo ripensamento dell'intreccio ha luogo solo dopo la prima sceneggiatura. L'ambiguità di *Vaghe stelle dell'Orsa...* non coincide quindi con una presa di distanza dal modello tragico, bensì con il crescere della sua importanza e con il complicarsi della sua influenza. Finché si fa riferimento solamente a Euripide (cioè fino alla prima sceneggiatura), gli eventi sono additati con relativa sicurezza, probabilmente anche perché di fronte alla singola tragedia il piano narrativo emerge in modo coerente, non meno che in Ford o in D'Annunzio. Semmai, quest'ultimo può aver offerto il primo suggerimento per allentare le certezze, e le riletture psicoanalitiche del mito degli Atridi possono aver fornito gli strumenti più adatti per assecondare questa intuizione. L'ambiguità inizia comunque a svolgere un ruolo rilevante proprio quando si decide di accogliere spunti anche da Eschilo e da Sofocle, cioè a partire probabilmente dalla seconda sceneggiatura, certo dalla terza.

Con questo non si vuole sostenere che l'ambiguità derivi dalla tragedia greca, ma la coincidenza suggerisce che nel momento in cui il modello tragico, non limitandosi più a Euripide, contempla tutte le versioni del mito degli Atridi, perde di coerenza risultando a sua volta ambiguo, sicché Visconti non poteva che ricavarne il conforto necessario non tanto ad agire liberamente sulle fonti (un conforto di cui non necessitava), quanto a insistere sulla strada intrapresa rispetto alle prime versioni del progetto. Una strada che lo avrebbe portato a realizzare uno dei suoi film più singolari, discontinui e discussi.

Mauro Giori
mauro.giori@guest.unimi.it

Abbreviazioni bibliografiche

ALDRICH 1993

R. Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London - New York, Routledge, 1993.

ARGENTIERI 1965

M. Argentieri, *Le due anime di Visconti*, in "Cinemasessanta", 56 (1965), pp. 43-45, poi anche in "Rinascita", 11 settembre 1965.

ASPESI 1965

N. Aspesi, *Sofocle e Leopardi mi hanno ispirato*, in "Il Giorno", 3 settembre 1965.

BALDRY 1995

H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, Bari, Laterza, 1995 (ed. or.: *The Greek Tragic Theatre*, London, Chatto & Windus, 1971).

BENVENUTI 2000

D. Benvenuti, *Diario volterrano*, in *Volterra 2000*, pp. 307-320.

CALDERONE 1965

F. Calderone, *Venezia '65: l'amara vittoria di Luchino Visconti*, in "Mondo Operaio", 18, 8-9 (1965), pp. 35-41.

CARRIERI 1953

R. Carrieri, *Il grande successo di «Medea»*, "Milano-Sera", 7 marzo 1953.

CASIRAGHI 1965

U. Casiraghi, *Un oscuro dramma di autodistruzione*, in "l'Unità", 4 settembre 1965.

COVA 1964

S. Cova, *Con le «Vaghe Stelle» nasce il film-quiz*, in "Il Giorno", 30 agosto 1964.

D'AMICO 1953

S. d'Amico, *La tragica «Medea» alla ribalta dell'Eliseo*, "Il Tempo", 10 aprile 1953.

DE SANTIS 1965

L. De Santis, *Visconti, Olmi e Vicario per l'Italia*, in "Cineforum", 48 (1965), pp. 650-655.

FROSALI 1964

S. Frosali, *Elettra a Volterra*, in "La Nazione", 18 settembre 1964.

FROSALI 1965

S. Frosali, *Un raffinato e archeologico Visconti*, in "La Nazione", 4 settembre 1965.

FUSILLO 2000

M. Fusillo, *«Sorella amata, Elettra tradita». Visconti e il mito degli Atridi*, in *Volterra 2000*, pp. 69-82.

GAMBETTI 1965

G. Gambetti, *Una rassegna che vive sotto il fuoco delle polemiche*, in "Rivista del Cinematografo", 38, 10 (1965), pp. 520 e 522.

GIORI 2011

M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio, 2011.

GIORI 2012

M. Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, Milano, LED, 2012.

GUERRIERI 1964

G. Guerrieri, *Vaghe stelle dell'Orsa...*, in "Volterra", 3, 9 (1964), pp. 3-4.

HADLEIGH 2002

B. Hadleigh, *Celluloid Gaze*, New York, Limelight, 2002.

JUNG 1913

C.G. Jung, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica*, in *Opere*, IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1973 (ed. or.: *Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie*, in «Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen», 5 [1913]), pp. 109-242.

LUCIGNANI 1953

L. Lucignani, *La «Medea» di Euripide*, in "l'Unità", 10 aprile 1953.

MICCICHÉ 1965

L. Micciché, *«Vaghe stelle dell'Orsa» di Visconti: opera di cultura se non di poesia*, in "Avanti!", 4 settembre 1965.

MORANDINI 1960

M. Morandini, *La formula la forma e la sostanza*, in "Schermi", 26 (1960), pp. 226-235.

PALMIERI 1953

E.F. Palmieri, *La «Medea» di Euripide imborghesita dalla regia di Visconti*, "La Notte", 7 marzo 1953.

RICCI 1965

R. Ricci, *Giornale di bordo*, in *Vaghe* 1965, pp. 91-128.

RONDI 1965

G.L. Rondi, *Le «Vaghe Stelle dell'Orsa» discendono da D'Annunzio e Mann*, in "Il Tempo", 4 settembre 1965.

RUSCONI 1965

M. Rusconi, *Il Leone d'oro al magnetofono*, in "Sipario", 234 (1965), pp. 11-13.

S.N. 1965

s.n., *XXVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, in "Lecture", 20, 10 (1965), pp. 721-757.

S.N. 1966

s.n., *«Vaghe stelle dell'Orsa» nell'itinerario di Visconti*, in "Cinema Nuovo", 180 (1966), pp. 106-116.

TORNABUONI 1965

L. Tornabuoni, *Ai confini dell'amore*, in «L'Europeo», 12 settembre 1965.

Vaghe 1965

P. Bianchi (a cura di), *«Vaghe stelle dell'Orsa...» di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli, 1965

VERGANI 1953

O. Vergani, *Ira di «Medea»*, "Corriere d'Informazione", 7 marzo 1953.

VILLIEN 1987

B. Villien, *Visconti*, Milano, Vallardi, 1987 (trad. it.: Paris, Calmann-Lévy, 1986).

VISCONTI 1965

L. Visconti, *Un dramma del non essere*, in *Vaghe* 1965, pp. 31-34.

Volterra 2000

V. Pravadelli (a cura di), *Visconti a Volterra. La genesi di «Vaghe stelle dell'Orsa...»*, Torino, Lindau, 2000.

ZAMBETTI 1965

S. Zambetti, *Il gusto decadente di Visconti raggela la tragedia di Elettra*, in «L'Eco di Bergamo», 4 settembre 1965.