

# La *mimesis* al servizio della giustizia nel film di Angelopoulos *Anaparastassi*

Paola Fallerini

Il primo lungometraggio di Theo Angelopoulos trae ispirazione da un fatto di cronaca: con l'aiuto del suo amante una donna uccide il marito, ne seppellisce il cadavere in giardino e ci pianta sopra delle cipolle. Il regista incuriosito dal fatto che casi di uxoricidio come questo sono stati registrati con una certa frequenza soprattutto nell'Epiro, una delle zone più povere e arretrate della Grecia, decide di intraprendere un viaggio-inchiesta in questa regione. Il risultato è appunto *Ricostruzione di un delitto (Anaparastassi, 1970)*<sup>1</sup>: girato con un budget ridottissimo (la troupe composta da qualche tecnico, viene ospitata dagli abitanti del villaggio di Tympeha, che vengono coinvolti direttamente nelle riprese, partecipando anche come attori non professionisti), il film ottiene nel 1970 il premio per miglior film straniero a Hyères e nel 1971 a Berlino la giunta della Friepesci gli assegna una menzione speciale nell'ambito del *Prix international de la presse du cinéma*. *Ricostruzione* rappresenta il primo successo

---

<sup>1</sup> *Ricostruzione di un delitto (Anaparastassi, 1970)*; regia, soggetto e sceneggiatura: Thodoros Angelopoulos; fotografia: Ghiorgos Arvanitis; musica: canzoni e musica popolare greca; scenografia: Thanassis Arvantini; montaggio: Takis Davlopoulos; interpreti: Thula Statopulu (Eleni), Yannis Totsikas (la guardia campestre), Thanos Grammenos (il fratello di Eleni), Petros Hoidas (il procuratore), Michailis Photopulos (il marito), Alexandros Alexiu (il poliziotto), Yannis Balaskas (l'ufficiale della polizia), Mersula Kapsali (la cognata), Nikos Alevras (l'assistente del procuratore; produzione: Ghiorgos Samiotis; origine: Grecia; durata: 110'.

internazionale per Angelopoulos, e ha portato l'attenzione della critica europea sul cinema greco.

L'episodio di cronaca costituisce il nucleo narrativo del film, intorno al quale si dipana la vicenda che segue apparentemente le regole del poliziesco: un omicidio, degli indiziati, l'investigatore che deve mettere in luce i particolari del delitto per individuare il colpevole. Tuttavia dietro questa rassicurante confezione del genere popolare, Angelopoulos inserisce una dura condanna al sistema politico ed economico allora vigente nel suo paese. Siamo nell'ultimo periodo della Dittatura dei Colonnelli (La Giunta 1967-74) e il regista attribuisce al regime il progressivo sgretolamento della coscienza sociale del popolo greco e il degrado economico, sociale e morale di alcune regioni del paese particolarmente depresse e arretrate come l'Epiro. Non si tratta più di scoprire l'autore materiale di un omicidio, quanto piuttosto di individuare le motivazioni di un delitto che esulano dalle colpe individuali, ma che vanno ricercate nella situazione di arretratezza e depressione in cui vivono gli abitanti di Tympeha.

Come evidenzia Irini Stathi, questo film può essere letto come una dichiarazione programmatica di stile che il regista antepone alla sua opera successiva. Il linguaggio cinematografico usato fornisce un primo esempio di quello che sarà il modello espressivo di Angelopoulos: vi ritroviamo già un abbozzo di quella che sarà l'estetica del piano-sequenza (*plan-séquence*), l'inquadratura fissa e la scena vuota, i lunghi silenzi che accompagnano le azioni. Ma soprattutto in *Ricostruzione* Angelopoulos mette al servizio dell'opera i tre elementi che caratterizzeranno tutta la sua produzione cinematografica successiva: il mito, la storia e la rappresentazione. In questo senso Irini Stathi definisce questo film una 'introduzione':

Introduzione ad un saggio che avrebbe contenuto tutto lo spirito più profondo del mondo-verità come questo autore lo percepisce. Ad Angelopoulos gli atti eroici non interessano, non esistono se vogliamo, le vittorie e le sconfitte non sono argomenti principali. Non si occupa di ciò che tutti sanno, ciò che è evidente, grande, ma di ciò che è umile, della gente semplice, di tutto ciò

che sta nascosto negli angoli bui della storia umana, nella semplicità dei piccoli eroi che sono sempre gli stessi 'poveri' anonimi che, con abito diverso, abitano le epoche che succedono l'una all'altra, tessendo la rete che sostiene ciò che chiamiamo memoria popolare. Tutto questo si trova dietro le quinte della storia, nel retroscena che permane costantemente lo stesso e che sempre porta, con una precisione rituale, alla solita tragica ripetizione della storia. (Stathi 2000: 16)

Parlando di *Ricostruzione* è inevitabile un collegamento con *La recita* (*O Thiasos*, 1975), l'opera successiva di Angelopoulos, considerata uno dei capolavori della storia del cinema mondiale. Questa premessa è necessaria perché le analisi critiche compiute su *Ricostruzione* qualche anno dopo la sua realizzazione saranno inevitabilmente influenzate dalla perfezione formale e dalla complessità strutturale di *La recita*. Infatti riferendosi a *Ricostruzione* solitamente la critica ha messo in evidenza come il film sia strutturato su tre piani narrativi diversi: l'inchiesta giudiziaria portata avanti dalla magistratura, l'inchiesta parallela che conduce un gruppo di giornalisti e il punto di vista del regista-autore. In realtà questa complessa struttura narrativa è compiutamente realizzata solo cinque anni dopo, con *La recita*, dove i livelli narrativi sono quattro: la storia della Grecia dal 1939 al 1952, la vicenda degli attori di una compagnia teatrale, quello della scena teatrale, sulla quale viene recitato il dramma pastorale di fine Ottocento *Golfo* di Peresiadis, e la vicenda degli Atridi che rivive attraverso la storia personale degli attori della compagnia. In *Ricostruzione* abbiamo sì tre distinti livelli narrativi, ma essi non si dipanano in maniera equilibrata, non sono in realtà compresenti nelle stesse scene come invece magistralmente viene realizzato in *La recita*. Piuttosto qui prevale l'esigenza del regista di voler parlare dell'arretratezza di alcune regioni dell'entroterra della Grecia, cercando contemporaneamente di aggirare l'occhio vigile della censura.

Come abbiamo accennato, il riferimento al poliziesco è solo una citazione superficiale. Se è vero che il genere cinematografico codificato

è veicolo di un sistema di valori e messaggi con cui la cultura ufficiale vuole distogliere l'attenzione dello spettatore dalla quotidianità delle ingiustizie sociali per proiettarlo in un universo parallelo immaginario ed esotico<sup>2</sup>, Angelopoulos in *Ricostruzione* cita esplicitamente il genere poliziesco per smontarne la struttura e le finalità rappresentative. Un gesto artistico che rimarrà unico nella sua carriera: infatti non vi saranno altri film immediatamente riconducibili ad un genere cinematografico specifico. Egli sembra aver voluto liquidare così il rapporto con la cultura codificata, con un atto di ribellione che lo porterà alla più assoluta libertà e indipendenza creativa dal sistema dei generi.

Per attuare il disfacimento del genere, Angelopoulos si allontana da una narrazione lineare e sequenziale, che dovrebbe creare nello spettatore quel clima di attesa e *suspense* fino alla risoluzione finale dell'indagine. Piuttosto egli si affida alla struttura circolare della narrazione, moltiplicando i punti di vista, da cui derivano tre linee narrative distinte.

Abbiamo innanzi tutto l'intreccio principale, la versione della vicenda narrata da Angelopoulos, la sua personale ricostruzione, nella quale si inseriscono, interrompendola, la ricostruzione della polizia e quella giornalistica.

L'indagine della polizia è basata sull'ossessiva richiesta degli inquirenti di replicare i fatti che hanno visto protagonisti gli indagati, nella speranza di cogliere dietro le loro azioni spiragli di verità che possano conciliare le versioni contrastanti che essi si ostinano a riferire.

Subentra quindi l'inchiesta di cronaca: un gruppo di giornalisti accorsi nel piccolo borgo cerca di pervenire alle cause sociali e antropologiche che hanno spinto la coppia di amanti a macchiarsi di un delitto che probabilmente poteva essere evitato visto che il marito, sempre all'estero, non intralciava in alcun modo la relazione clandestina. Nel gruppo, nascosto da cappello e occhiali da sole, è riconoscibile lo stesso Angelopoulos. A questa linea narrativa viene affidata la denuncia sociale.

---

<sup>2</sup> Moine 2002: 101 sgg.

Senza soffermarci su una analisi dettagliata delle scene, riportiamo una sinossi del film strutturata in modo da evidenziare i passaggi tra le tre 'ricostruzioni'.

1. **Introduzione:** un autobus si avvicina, piove; il veicolo si ferma perché si è impantanato nel fango, poi riparte e riprende il suo tragitto salendo lungo la strada. Il villaggio è un insieme di casupole di pietra, circondate da muretti che delimitano le proprietà e i piccoli campi coltivati dalle donne rimaste sole con i figli e degli anziani. Intanto la voce off parla del villaggio di Tympeha: abitato da 85 persone tra vecchi, donne e bambini, mentre gli uomini sono quasi tutti emigrati in Germania, da dove tornano saltuariamente per una breve visita alla famiglia.
2. **Intreccio principale:** un uomo, Kostas, scende dall'autobus e si avvicina al villaggio; percorre le strade del villaggio entra dentro la casa, arrivano la moglie Eleni e i figli. Fermo immagine, parte la musica e i titoli di testa del film.
3. **Ricostruzione della polizia:** Kostas entra in casa, chiama la moglie; un uomo da dietro la porta lo immobilizza con una corda al collo. Si tratta di una ricostruzione che i poliziotti cercano di fare con l'aiuto di Eleni; la donna si sottrae alle domande cruciali e si mantiene sul vago.
4. **Intreccio principale:** Eleni e Christos di notte nascondono in cantina il cadavere di Kostas, hanno una breve discussione e dopo lo seppelliscono nel giardino. L'uomo si allontana e lo vediamo vagare da solo fino alla riva di un lago. Il giorno dopo Eleni pianta delle cipolle sul cumulo di terra smossa.
5. **Ricostruzione della polizia:** una donna vestita di nero piange in strada; ci sono molte persone intorno alla casa di Eleni. I poliziotti interrogano Christos che fa vedere come è riuscito ad immobilizzare la vittima, ma nega di averlo ucciso lui; racconta invece come è stato nascosto il cadavere in cantina e poi seppellito in giardino.

6. **Intreccio principale:** Christos ed Eleni dopo l'omicidio inscenano una falsa partenza di Kostas per sviare le indagini: vanno insieme a Jannina con l'autostop, prendono una stanza in una locanda dove Christos si registra con il nome di Kostas e Eleni con quello di Sofia, e da qui inviano una lettera a Eleni firmata da Kostas. Mentre i due amanti sono in strada un veicolo annuncia uno spettacolo teatrale per la sera stessa. Rientrati in albergo si uniscono in un silenzioso e frettoloso amplesso; il giorno dopo tornano a Tympeha.
7. **Ricostruzione dei giornalisti:** un gruppo di giornalisti raccoglie materiale e testimonianze sul delitto; riprende i luoghi con la telecamera e perlustra la casa, il cortile e cerca di intervistare la gente del posto.
8. **Intreccio principale:** Eleni lavora in un'osteria, viene qui raggiunta da Christos: i due confabulano sospettosi, si sentono osservati; intanto una donna, la sorella di Kostas, si allontana dal paese e denuncia la scomparsa alle autorità.
9. **Ricostruzione dei giornalisti:** il gruppo intervista un vecchio che racconta come il villaggio e i campi stanno morendo, mentre gli uomini abbandonano le loro case e la loro terra.
10. **Intreccio principale:** nell'osteria Eleni serve da bere a un gruppo di soldati che cantano. Nella notte Christos si avvicina all'osteria di Eleni; dalla finestra la vede mentre mostra alla polizia la lettera che ha ricevuto dal marito. Poi entra nel locale: i due discutono e lui la picchia. Il giorno dopo Eleni raduna i vestiti del marito e si arrampica su una collina rocciosa dove li brucia.
11. **Ricostruzione dei giornalisti:** Mentre i giornalisti si aggirano tra le stradine del paese avvicinando gli abitanti del villaggio, fuori campo si ascoltano le interviste di donne che narrano le loro difficoltà quotidiane, rimaste sole con i figli, mentre gli uomini sono in Germania. Le

- voci fuori campo sono le registrazioni delle interviste fatte dallo stesso regista, durante i sopralluoghi per il film.
12. **Intreccio principale:** i poliziotti e gli inquirenti setacciano e frugano il villaggio e il territorio circostante. Eleni riceve la visita di suo fratello, il quale le comunica che gli inquirenti sono vicini alla verità: a Jannina è stata rintracciata una prenotazione a nome di Kostas e Sofia, e nel villaggio esiste una sola Sofia, appunto la moglie di Christos. Eleni a quel punto confessa il delitto. Non c'è alcun tentativo di giustificazione del misfatto, non c'è alcuna motivazione: le cose sono andate così come dovevano andare, non si poteva fare altrimenti. Il fratello di Eleni la denuncia. Agli inquirenti non resta ora che scoprire l'esecutore materiale dell'assassinio.
  13. **Ricostruzione della polizia:** gli inquirenti mettono a confronto Eleni e Christos: Christos nega con veemenza la responsabilità del delitto, Eleni si scaglia con violenza contro l'ispettore. Viene invitata dunque a far vedere come ha stretto al corda intorno al collo del marito: Eleni prende la corda che le viene porta e con freddezza la getta a terra davanti a sé.
  14. **Convergenza delle tre versioni:** la coppia viene portata via mentre fuori la troupe dei giornalisti li riprende. Mentre si appresta a salire sulla camionetta della polizia, Eleni viene assalita da un gruppo di donne, che vengono allontanate con difficoltà dalle forze dell'ordine. Per aumentare la tensione del momento questa scena viene realizzata con un lungo piano-sequenza: una carrellata circolare che inquadra prima Eleni, poi le donne che le stanno di fronte, per chiudersi nuovamente su Eleni.
  15. **Scena finale che si riallaccia alla prima:** Christos entrare in casa di Eleni, poi arriva Kostas, la porta si chiude. Nel cortile arrivano i tre figli che si rincorrono e giocano, dopo un po' Chrisos esce via correndo. Poi Eleni richiama i figli in casa. Il delitto è avvenuto durante il lasso di tempo che

la porta è rimasta chiusa e nessuno saprà mai con certezza cosa è successo dietro quelle mura.

L'inchiesta giornalistica, come già rilevato, trasferisce allo spettatore la chiave interpretativa del delitto: distogliendo l'attenzione dai particolari di una banale vicenda di adulterio e dalle eventuali motivazioni personali, apre uno scenario più ampio che offre nuovi spunti di riflessione attraverso la descrizione di una società profondamente depressa e arretrata. Questa arretratezza si riflette nella povertà spirituale dei protagonisti della vicenda ma anche da tutti gli abitanti di Tymphaea: assenza di sentimenti, di legami, nella profonda solitudine vissuta. Non a caso Angelopoulos stesso indica la scena dell'aggressione di Eleni da parte delle donne del villaggio (14) come un episodio esplicativo di per sé della reale situazione sociale e psicologica di questa povera gente.

Un'altra nota che ha contribuito alla spontaneità degli attori presi dalla vita è stata la completa identificazione nei personaggi. [...] La stessa cosa va detta per le donne che si gettano sull'omicida (solo le donne), le quali si sono identificate totalmente nella loro parte. Si trattava per loro di qualcosa di eccezionale: una donna aveva osato fare quello che anch'esse avrebbero voluto: l'adulterio, avere un amante e magari uccidere il marito che forse si trovava a lavorare in Germania, come quello della protagonista. Si comportavano perciò come in una specie di psicodramma: come se avessero voluto punire se stesse e i propri desideri repressi. È stato terribile, non potevamo trattenerle. La scena in cui si scagliano contro la camionetta della polizia che porta via l'omicida era più che vera! (Foglietti-Vergerio 1975: 38).

L'indagine giornalistica si pone anche come contrappunto a quella della magistratura. Se gli investigatori sono impegnati nella ricerca dell'esecutore materiale del delitto, se le loro ricostruzioni puntano a trovare qualche debolezza nelle confessioni e nelle posizioni dei due imputati, i giornalisti si concentrano sul ricercare le vere cause di un delitto che non può ascriversi ad una volontà omicida consapevole;

esso deve essere attribuito alla situazione di profondo degrado morale nella quale sono sprofondata gli abitanti del villaggio, e come loro tutti i cittadini di una Grecia svenduta nelle sue origini, nella sua tipicità, nella sua tradizione, alle logiche del mercato e del potere. Il Governo greco ha autorizzato l'emigrazione in Germania, ha autorizzato i propri uomini, le proprie forze lavorative, ad abbandonare il territorio, le campagne da coltivare, le famiglie e le donne. Lo stesso Governo, impersonato da un gruppo di scalinati poliziotti, ora vorrebbe ristabilire l'ordine e la giustizia semplicemente condannando la persona che ha stretto la corda intorno al collo di un povero emigrante.

Mentre gli inquirenti vorrebbero arrivare alla verità attraverso l'incontestabilità dei fatti e delle azioni provate, i cronisti si concentrano sulle motivazioni sociali che hanno contribuito a creare una certa situazione dalla quale è scaturito il delitto: i primi si occupano delle azioni, gli altri delle situazioni.

Questo doppio canale interpretativo configura una contrapposizione all'interno del film tra l'inchiesta giudiziaria, armata di un'utopia rappresentativa, e quella giornalistica, i cui fini socio-antropologici si avvicinano all'interpretazione che vuole restituire il regista del fatto di sangue. Tuttavia in questa sede si vuole porre l'attenzione sull'intreccio principale, la ricostruzione 'narrativa' dei fatti offerta dall'autore, che si presenta come un superamento di questa visione duale evidenziandone le componenti peculiari: la scena teatrale come luogo di elaborazione e interpretazione della realtà e il ruolo della componente mitica.

Nel film si possono rintracciare alcuni riferimenti espliciti alla scena teatrale. Innanzitutto durante il viaggio di Eleni e Christos a Jannina, passa un furgone dal cui altoparlante viene annunciato uno spettacolo teatrale che avrà luogo la sera stessa (6). Una componente isolata della scarna colonna sonora del film che appare come un elemento straniante all'interno di una situazione narrativa che va verso tutt'altra direzione. Inoltre le scene (4, 6, 8, 10, 12) che riprendono esclusivamente Eleni e Christos sono costruite come una sorta di quinta teatrale naturalizzata: lo stipite di una porta, le colonne di una parete, il telaio di una finestra circoscrivono i due amanti-assassini e li

incorniciano all'interno di una scenografia teatrale. Infine il finale del film che nega la visione dell'omicidio, ribadendo l'insolubilità di questo caso dal punto di vista dell'inchiesta poliziesco-giuridica, si manifesta anche come un palese richiamo alla prassi della tragedia attica che impediva ai drammaturghi di rappresentare le scene di omicidi e di sangue direttamente sulla scena.

Questi riferimenti alla scena teatrale all'interno dell'immagine cinematografica suggeriscono anche un richiamo esplicito alla rappresentazione tragica. In *Ricostruzione* assistiamo praticamente al ribaltamento della prospettiva storico-sociale in quella tragica, dalla definizione di verità assolute e inconfutabili a enigmi insolubili. Come scrive Jean-Pierre Vernant:

Nella prospettiva tragica l'uomo e l'azione tragica si profilano non come delle realtà che si potrebbero circoscrivere e definire, delle essenze, per dirla con i filosofi del secolo seguente, ma come dei problemi che non comportano risposta, degli enigmi i cui doppi sensi restano incessantemente da decifrare. (Vernant-Vidal-Naquet 2001: 71)

Nel film questo passaggio dal linguaggio e dalla struttura narrativa propria del film poliziesco all'azione tragica avviene tramite il richiamo al tema mitico.

Il mito serve cioè a realizzare quello scarto che, partendo dal film di genere, attinge a una dimensione trascendentale: il mito funge qui da reagente rispetto alla storia (della Grecia, colta nella sua componente socio-politica), per rivelare l'impossibilità di una verità storica assoluta (nel senso del singolo accadimento individuale).

In ogni caso per la rappresentazione della storia Angelopoulos è costretto a ricorrere al mito per tentare di decifrare la verità insita nei fatti che si appresta a narrare. Una rappresentazione storica immanente di un evento rischia di essere influenzata dall'ideologia o da altre contingenze, invece la rappresentazione di una verità storica deve essere appoggiata al mito, visto come garante del tenore di verità del fatto storico. Il mito è quello che rimane nella memoria popolare di un

fatto storico, il mito conserva pertanto la verità storica che l'artista può rappresentare.

Il personaggio storico viene assimilato al suo modello mitico (eroe, ecc.), mentre l'avvenimento viene integrato nella categoria delle azioni mitiche. Se certi poemi epici o ballate conservano ciò che si chiama verità storica, questa verità non riguarda quasi mai personaggi e avvenimenti precisi, ma istituzioni, costumi, paesaggi culturali. (Stathi 2000: 21)

Nei film di Angelopoulos il discorso mitico è costantemente presente, dal momento che ne evidenzia la terribile e ineluttabile attualità. Il regista greco sembra avere un conto in sospeso con la sua eredità culturale: il ricorso al mito significa per lui tornare alle radici della sua civiltà, alle origini della storia e allo stesso tempo per fare i conti fino in fondo con essa.

Parlando con il Ministro della Cultura francese, una signora molto simpatica ed intelligente, dicevo che il mito per la cultura greca ha un ruolo ed un peso diverso rispetto ad altre culture europee. Tutta la cultura, la storia greca è impregnata di mito un mito che si tramanda da una generazione ad un'altra. Tutta la letteratura greca, dal teatro antico ad oggi è piena di miti. Ed oggi se leggete i nostri grandi poeti, Cavafis, Seferis, Elitis, Ritsos sentite che il mito esiste nelle loro opere in maniera anche più intensa. (Martini-Pedrini 2000: 3-4)

Il mito di Angelopoulos non ha nulla di divino e trascendente, egli lo introduce nel contesto storico ed esso diviene con ciò realmente storia. Il regista greco non intende dunque interpretarlo, ma solo restituirne la dimensione mitica al livello umano e quindi storico.

Quello che è solo accennato in *Ricostruzione* viene meglio definito in *La recita*. Qui Angelopoulos ripercorre la vicenda degli Atridi, affidando ai ruoli della compagnia di attori le stesse funzioni del mito classico; questo permette di sorvolare sulle motivazioni psicologiche dei personaggi, superflue se si vuole raggiungere l'effetto di

straniamento seguendo le regole del teatro epico brechtiano, che per Angelopoulos rappresenta una pratica fondamentale per il recupero del mito classico.

Tuttavia in *Ricostruzione* il riferimento all'*Orestea* si traduce in realtà in un ricorso al mito originario concepito come barbarie. In questo senso la figura di Eleni è esemplare: la cieca determinatezza con la quale pianta le cipolle sulla tomba clandestina del marito, il gesto estremo di bruciare i suoi vestiti, il suo incedere nella notte come una figura misteriosa e lontana dal resto del mondo, la sua furia contro l'ispettore e la scena catartica nella quale Eleni getta la corda ai piedi degli inquirenti, rifiutandosi di ricostruire la scena del delitto, sono tutti riferimenti impliciti, anzi indizi del fatto che le sue azioni non vengono suggerite da una personalità razionale. Eleni è l'incarnazione dell'istinto primordiale, della violenza mitica delle Erinni, rappresentate poi nel film dalle donne che le si avventano contro nel finale. Eleni diventa cioè funzione esemplare del dissidio fondamentale che sussiste tra violenza originaria del mito e sua riarticolazione storica nei termini di una sua razionalizzazione (nelle forme della giustizia moderna): riassumendo cioè, con la sua assunzione implicita della colpa dell'omicidio, le vesti delle antiche Erinni.

Inoltre, per rafforzare questa lettura della trasposizione dell'*Orestea*, è possibile applicare a *Ricostruzione* uno dei modelli interpretativi proposti da Anton Bierl nel saggio *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna* (2004). Scendendo nel dettaglio, si può ricordare qui il terzo modello descritto da Bierl, da lui definito 'anti affermativo'<sup>3</sup>. In questo modello l'interpretazione dell'*Orestea* legge in chiave pessimistica l'evoluzione della società verso la modernità; si traduce così esclusivamente in una aspra e radicale critica al potere. Il mito

---

<sup>3</sup> Il primo modello definito da Bierl è quello evolutivo, che segue il decorso degli eventi dell'*Orestea* secondo un andamento dell'azione che si muove verso una positiva risoluzione del caos primitivo nella costituzione del moderno stato di diritto istituito da Atena. Il secondo modello interpretativo della trilogia tragica eschilea è il modello aperto, nel quale viene consapevolmente omissa il finale positivo proposto nelle *Eumenidi*.

degli Atridi viene qui interpretato e oscurato dalla vicenda contemporanea ed è utilizzato per imprimere, a quella che sembrerebbe solo una questione privata, un respiro più ampio, universale, che trova la sua naturale conclusione nella condanna di un regime politico incapace di provvedere ai propri cittadini, se non attraverso la salvaguardia di una fantomatica giustizia che ripone alla punizione la soluzione finale.

A sottolineare la traslazione verso l'atto tragico che si verifica all'interno del film è possibile riscontrare anche un'evoluzione del concetto di *mimesis*.

Le ricostruzioni degli inquirenti e dei cronisti attuano una *mimesis* intesa come riproduzione del reale; la 'versione dell'autore' invece la utilizza come interpretazione, dove il traguardo della verità assoluta diventa una utopia che mette in discussione il sistema giudiziario stesso.

Si parte dall'assunto che il diritto e la legge hanno bisogno di una rappresentazione per poter esercitare la propria funzione: essi operano su una scena che non è mai la realtà, anche se reali sono gli effetti della funzione giudicatrice. Questo corto circuito tra realtà e rappresentazione nel sistema giudiziario viene analizzato da Angelopoulos ricorrendo ai temi mitici del ritorno e dell'esilio e affidandosi alla struttura narrativa del poliziesco, pur tradendone sistematicamente le regole: non c'è mistero dietro a questo delitto, lo spettatore viene accompagnato alla scoperta di meccanismi e leggi di portata universale, dove non sono le risposte che contano, quanto piuttosto la scoperta di nuovi interrogativi destinati a restare probabilmente senza soluzione. L'omicidio non è più un evento spiegabile ma è inglobato nella materia mitica, è qualcosa di necessario e non razionalmente decifrabile, come dice Eleni stessa al fratello: non ci sono colpevoli, doveva succedere e basta. La sua figura ancestrale, archetipica si oppone alla razionalità delle forze dell'ordine che si ostinano a ricostruire il delitto per trovare l'esecutore materiale dell'omicidio.

Si crea in questo modo un'altra contrapposizione: tra la ricerca della giustizia degli inquirenti, visti come rappresentanti del diritto

positivo, e la violenza che scaturisce dalla reazione a esso della componente mitica/ancestrale di Eleni e delle donne del paese. In tal modo un esercizio cieco della giustizia, applicato ad una situazione sociale alterata, appare anch'esso, in ultima analisi, una manifestazione di violenza.

Nel film Angelopoulos rompe dunque la doppia corrispondenza civiltà/giustizia e mito/violenza inserendovi un corto circuito che pare inglobare, in una spirale senza soluzione, la costellazione mito-violenza-giustizia. In tale costellazione ognuno di questi tre elementi sembra declinarsi esclusivamente a partire dalla relazione con gli altri due. Il mito si pone al di sopra della violenza esercitata dal sistema giuridico; la violenza è presente come componente fondamentale sia nel mito (barbarie primitiva) sia nella giustizia (che viene esercitata prescindendo dalle situazioni); la giustizia, infine, in un sistema sociale che rinuncia alla civiltà del diritto, ha come unico referente il mito e solo violenta può risultare la sua azione.

La ricerca della verità da parte degli inquirenti sarà un traguardo impossibile da raggiungere. Non vi sono spettatori e l'azione non esiste. La ribellione di Eleni a questa ricostruzione, che vorrebbe essere oggettiva, imparziale e definitiva, rigetta nell'indeterminatezza la ricerca della verità: una illusione sia per i rappresentanti della giustizia sia per la ricostruzione della realtà operata dall'arte, in questo caso dall'arte drammatica, teatrale o cinematografica. Tuttavia nel film viene evidenziato come la giustizia abbia disperatamente bisogno di una rappresentazione del delitto per fissare le coordinate di verità che vengono nascoste. Non ci sono testimoni all'omicidio: allora ricreiamo l'omicidio, rappresentiamolo davanti ad una platea di occhi giudicanti che possano così avvalorare scampoli di realtà mancanti, posizionare i tasselli di un mosaico frammentato e frammentario e dargli in tal modo un senso logico e definitivo. È questo atteggiamento che rifiuta con decisione Angelopoulos. La *mimesis* non può essere imitazione della realtà per sostituirsi ad essa, ma ne è sempre una interpretazione; la consapevolezza di questo meccanismo evita la ricaduta nella barbarie costituita dalla relazione circolare di mito-violenza-giustizia già citato. A questo proposito sembra appropriato ricordare brevemente il

pensiero di Walter Benjamin, che sottolinea appunto il nesso strettissimo tra mito, violenza e giustizia mitica, insieme alla denuncia dei pericoli di questo nesso, e alla necessità di criticarli, ovvero distruggerli, nel suo lessico:

Lungi dall'aprirci una sfera più pura, la manifestazione mitica della violenza immediata si rivela profondamente identica ad ogni potere giuridico, e trasforma il sospetto della sua problematicità nella certezza della perniciosità della sua funzione storica, che si tratta quindi di distruggere. (Benjamin 1962: 26)

In questo modo Benjamin attua uno smascheramento del nesso occultato nella storia che sussiste tra violenza mitica e giustizia storica, che mi pare possa valere anche per il cinema di Angelopoulos.

Come abbiamo già avuto modo di osservare, in questo film sono presenti gli elementi stilistici che caratterizzeranno le opere successive del regista greco, primo tra tutti l'effetto di straniamento attraverso il quale è possibile risolvere la dicotomia tra realtà e rappresentazione. Esso è attuato tramite la circolarità della narrazione, la negazione di un genere cinematografico comunque suggerito, un uso della colonna sonora diegetica che evoca il vuoto e la solitudine dell'esistenza umana, i dialoghi ridotti a monologhi, nessuna vera interazione tra i protagonisti della vicenda. Inoltre i numerosi canti popolari richiamano un archetipo lontano, il destino comune che unisce i padri ai figli.

Come nelle altre opere di Angelopoulos, anche in *Ricostruzione* lo straniamento è funzionale a superare la dicotomia attraverso il ricorso a un discorso mitico di secondo grado: non si tratta cioè – come sostanzialmente avviene nelle tragedie classiche – di mostrare, attraverso il ricorso al mito, una sua sostanziale insuperabilità sanzionata dal nesso destino-punizione, bensì di ricordare allo spettatore la funzione 'artificiale' – e per ciò stesso storica – del mito stesso.

L'arte dunque, per Angelopoulos, riveste una funzione genuinamente allegorica, nel suo senso più profondamente

etimologico: così come l'allegoria serve per condurre 'altrove' il lettore rispetto al senso primo delle parole e delle figure di un testo, allo stesso modo la funzione teatrale e cinematografica esibisce qui una dimensione allegorica nella misura in cui produce uno scarto consapevole tra le aspettative tradizionali dello spettatore e l'intenzione dell'artista di compiere un processo di straniamento all'interno dell'opera da lui prodotta.

In tal modo il film *Ricostruzione* mette in scena una serie di duplici allegorie di senso: tra la storia della Grecia durante la Dittatura dei Colonnelli e la vicenda personale di Eleni; tra il mito dell'*Oresteia* velatamente accennato, che si manifesta innanzitutto nella ciclicità della narrazione, e il percorso lineare e sequenziale del processo storico moderno; tra il ricorso al genere poliziesco e la sua negazione; proponendo infine in tal modo e più in generale la contrapposizione tra l'irrazionalità del mondo arcaico e la razionalità delle istituzioni: un monito circa il possibile ritorno alla violenza mitica incarnata dalle Erinni a scapito della evoluzione razionalizzata delle Eumenidi.

## Bibliografia

- Arecco, Sergio, *Thodoros Anghelopulos*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bierl, Anton, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne: Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, 1996, trad. it. di Luca Zenobi, *L'Oresteia sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Camerino, Vincenzo - Sotiris, Demetriou, *Il cinema greco*, Manduria, Edizioni Barbieri, 2002.
- Ciment, Michel - Tierchant, Helene, *Theo Angelopoulos*, Parigi, Edilig, 1989.
- Demopoulos, Michel - Liappas, Frida, "Intervista con Theo Angelopoulos", *Synkronos Kinematographos*, 1 (1974); *Positif*, 174 (1975); *Incontro con il cinema greco: dal dibattito svoltosi a Venezia al*

*Palazzo del cinema il 31 agosto 1975*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976: 35-39.

Fainaru, Dan (ed.), *Theo Angelopoulos: interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001.

Foglietti, Mario - Vergerio, Flavio, "Al di là del mito. Colloquio con T. Anghelopulos", *Rivista del cinematografo*, 12 (1975): 35-42.

Horton, Andrew, *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, New York, Praeger, 1997.

Maraldi, Antonio - Martini, Giacomo (eds.), *Cinema greco*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1998.

Martini, Giacomo - Pedrini, Tiberio, *Theo Angelopoulos & New Greek cinema*, Sasso Marconi, I quaderni del battello ebbro, 2000.

Minucci, Paola Maria (ed.), *Theo Angelopoulos*, Bologna, Revolver, 2004.

Moine, Raphaëlle, *I generi nel cinema (Les genres du cinéma)*, 2002), Torino, Lindau, 2002.

Rollet, Sylvie (ed.), *Théo Angelopoulos: au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

Stathi, Irini, "Theo Anghelopoulos: Mito, Storia e Rappresentazione", *Theo Angelopoulos & New Greek cinema*, Eds. Martini Giacomo - Pedrini Tiberio (2000): 13-24.

Vernant, Jean-Pierre - Vidal-Naquet, Pierre, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 2001.

## **Filmografia**

*La recita (O thiasos)*, Dir. Thodoros Angelopoulos, Grecia, 1974-75.

*Ricostruzione di un delitto (Anaparastassi)*, Dir. Thodoros Angelopoulos, Grecia, 1970.

## **L'autrice**

**Paola Fallerini**

Paola Fallerini, ha studiato a Roma dove si laureata in storia e critica del cinema con una tesi sul cinema sperimentale e a L'Aquila dove ha conseguito il dottorato in Generi Letterari; si è dedicata negli ultimi anni al rapporto tra cinema e letteratura indagando soprattutto nell'area culturale neo-greca e tedesca.

Ha pubblicato:

“La formazione italiana di Dionysios Solomós”, *L'Italia vista dagli altri, atti del convegno internazionale di italianistica*, Ed. Roberto Russi, Firenze, Cesati, 2010: 203-218.

“Dionysios Solomós: dall'isola di Zante la formazione del linguaggio poetico neogreco”, *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>

Email: [paola.fallerini@libero.it](mailto:paola.fallerini@libero.it)

## L'articolo

Data invio: 31/03/2012

Data accettazione: 21/05/2012

Data pubblicazione: 30/05/2012

## Come citare questo articolo

Fallerini, Paola, “*La mimesis al servizio della giustizia nel film di Angelopoulos Anaparastassi*”, *Between*, II.3 (2012), <http://www.between-journal.it/>