

## Giuseppe Pucci

### *Se una Luna Rossa rischiara la reggia degli Atridi*

#### **Abstract**

Antonio Capuano's *Luna Rossa* (2001) adapts Aeschylus' *Oresteia* to the deeds of a modern family of *camorra* (the Neapolitan mob). Capuano uses the Greek myth to explore, in an anthropological perspective, the persistence of archaic archetypes in contemporary South Italian society.

In *Luna Rossa* (2001) Antonio Capuano adatta l'*Oresteia* di Eschilo alle vicende di una moderna famiglia di camorristi napoletani. Il mito greco è utilizzato per indagare, con sguardo da antropologo, le sopravvivenze di archetipi arcaici nella società meridionale contemporanea.

Antonio Capuano, scenografo e regista fra i più notevoli di quel 'laboratorio napoletano' che a partire dagli anni Novanta del secolo scorso ha innovato i moduli espressivi del cinema italiano<sup>1</sup>, ha un rapporto profondo con il mito greco. Nel 1994 ha tratto dalla *Medea* di Euripide una intrigante *sceneggiata* (tale la definisce il sottotitolo) in dialetto napoletano<sup>2</sup>, e nel 2001, con il film *Luna Rossa*<sup>3</sup>, ha trasposto le vicende dell'*Oresteia* di Eschilo<sup>4</sup> nel contesto di una famiglia di camorristi napoletani<sup>5</sup>.

Nel corso di un dibattito pubblico seguito all'uscita del film nelle sale<sup>6</sup>, l'autore ha spiegato di aver voluto dare una «rappresentazione del moderno attraverso una struttura archetipica», e che «essendo io napoletano, e quindi legato culturalmente in qualche modo alla Grecia, mi sento particolarmente vicino ad una certa visione della drammaturgia». Volendo che «il racconto di questa famiglia si trasformasse in un racconto esemplare [...]

---

<sup>1</sup> Vedi A. MARLOW-MANN (2011); TABANELLI (2011).

<sup>2</sup> CAPUANO (1994).

<sup>3</sup> Produzione: Poetiche cinematografiche, 2011 (colore) 116'; soggetto, sceneggiatura e regia: A. Capuano; interpreti principali: I. Celoro (Toni), T. Servillo (Amerigo), L. Maglietta (Irene), A. Iuorio (Egidio), D. Balsamo (Oreste), A. Truppo (Orsola), C. Cecchi (Antonino), A. Pennarella (Liberio), S. Del Giudice (Elena); fotografia: T. Borgstrom; musiche: L. Gatti, P. Polcari, Raiz.

<sup>4</sup> La trilogia, composta dalle tragedie *Agamennone*, *Le Coefore*, *Le Eumenidi*, fu rappresentata per la prima volta ad Atene, nel teatro di Dioniso, nel 458 a.C. e valse ad Eschilo la vittoria sugli altri tragediografi in concorso. È l'unica trilogia di tutto il teatro greco ad essere sopravvissuta integralmente.

<sup>5</sup> In aggiunta alle pagine critiche dedicate a quest'opera nei saggi citati alla n. 1, vedi anche MORREALE (2012, 223-27). Fra le recensioni apparse sulla stampa specializzata si segnalano CAUSO (2001, 66-68) e BARISONE (2002, 49).

<sup>6</sup> Vedi la trascrizione a cura di Stefano Coccia in «Cinemassessanta» III (maggio/giugno 2002) ([http://bibliotecadelcinema.it/incontri/inc\\_capuano.htm](http://bibliotecadelcinema.it/incontri/inc_capuano.htm)).

ho pensato di usare questa struttura drammaturgica presa direttamente dalla grande tragedia, dalla tragedia greca, per conferire un tono di astrattezza e sublimazione».

Al fosco mito degli Atridi Capuano dice di aver voluto ricorrere per «distanziarsi dai modi cronachistici con cui viene raccontata solitamente la violenza [...] che c'è dietro questo mondo»; ma così è andato anche oltre la rappresentazione – cruda, ma in qualche misura emotivamente coinvolgente – della famiglia mafiosa offertaci dal cinema americano (Coppola, Scorsese, De Palma, Ferrara): ha eliminato dalla narrazione ogni traccia di 'simpatia' (nel senso etimologico del termine) per i protagonisti. Il suo sguardo, brechtianamente straniato, è quello dell'anatomopatologo che disseziona i corpi sul tavolo di marmo. Il mito però gli consente di proiettare sordide storie di criminalità contemporanea in una dimensione immemoriale, e la tragedia di elevarle a simboli delle primordiali pulsioni immanenti in ogni essere umano.

Non è certo la prima volta che l'*Oresteia* viene riattualizzata in chiave moderna. Per la letteratura, basterà citare due opere, di diverso valore artistico ma ugualmente interessanti: *Mourning becomes Electra*, la trilogia drammatica di O'Neill (1931) ambientata alla fine della guerra di secessione americana – da cui fu tratto l'omonimo film (Nichols, 1947) – e il romanzo di Thomas Berger *Orrie's story* (1990), ambientato alla fine della seconda guerra mondiale. Anche il cinema ha già adattato la stessa tragica vicenda ad un contesto narrativo diverso: oltre al ben noto capolavoro di Theo Angelopoulos *O thiasos* (1975), la cui azione si svolge nella Grecia degli anni 1939-1952, va ricordato il western-spaghetti *Il pistolero dell'Ave Maria* (1969) di Ferdinando Baldi (già insegnante di Lettere nei licei), nel quale un generale messicano torna a casa dopo la guerra (presumibilmente quella del 1846-1848 con gli Stati Uniti), viene ucciso dall'amante della moglie con l'aiuto di quest'ultima ed è vendicato anni dopo dai figli ormai adulti.

Nessuna di queste trasposizioni segue pedissequamente lo schema della trilogia eschilea, ma vi introduce varianti più o meno rilevanti dal punto di vista drammaturgico<sup>7</sup>. Anche Capuano ha apportato all'*Oresteia* modifiche e aggiunte significative.

Il capo supremo dei Cammarano è all'inizio l'anziano Toni, un personaggio che non ha corrispondenti nell'*Oresteia*. Sotto di lui sta Amerigo/Agamennone, che è stato accolto nella famiglia per avere sposato sua figlia Irene/Clitennestra. Essi hanno avuto tre figli – Amina/Ifigenia, Orsola/Elettra e Oreste (l'unico personaggio che mantiene il nome originale) – ma Irene da tempo va a letto con Egidio/Egisto, un nipote di Toni. Amerigo torna vincitore da uno scontro con un clan rivale, ma sul terreno è rimasta Amina, che

---

<sup>7</sup> Per esempio, nel film di Baldi sopra citato Tomas/Egisto rivela morendo a Isabella/Elettra e Sebastian/Oreste che essi non sono figli di Anna/Clitennestra ma di una domestica con cui il padre ha avuto una relazione adulterina.

faceva parte del gruppo di fuoco. Orsola, disobbedendo a tutti, va a recuperare il cadavere della sorella per darle sepoltura (Capuano contamina la figura di Elettra con quella di Antigone). Amerigo si è anche portato in casa la donna del capoclan rivale che ha ucciso, la greca Elena/Cassandra, acuendo così l'odio di Irene. Amerigo ora però è stanco di morti ammazzati. La vecchia camorra – pensa – ha fatto il suo tempo: il futuro non è più nelle pistole ma nella politica e nella finanza. Il vecchio patriarca è contrario a una simile 'modernizzazione', che considera un tradimento. Mentre ascoltano insieme il disco di *Luna Rossa*, la vecchia canzone di De Crescenzo che parla appunto di tradimento (e che dà il titolo al film), Amerigo lo uccide e ne prende il posto. Irene istiga allora Egidio a eliminare Amerigo. Egidio convince Libero, un altro nipote di Toni, a farlo al posto suo – altro scarto importante rispetto all'*Oresteia* – dopodiché lo uccide. Capo della famiglia diviene un altro figlio di Toni, il debole Ignazio, ma solo per breve tempo, perché viene a sua volta tradito ed eliminato da Antonino, un cugino di Toni, che gli succede. Il giovane Oreste, che aveva abbandonato la famiglia nauseato da quanto accadeva intorno a sé, torna dopo sette anni e annienta i parenti ad uno ad uno. Lascia per ultima la madre, che fa a tempo a rivelargli che il suo vero padre non è Amerigo ma Egidio, che egli ha appena freddato. È questa una torsione della trama originale che era già stata introdotta da Marguerite Yourcenar nella sua *Électre ou la Chute des masques* (1943) e fatta propria anche da Berger nel romanzo sopra ricordato. In quest'ultimo Orrie/Oreste porta a termine la sua vendetta rimanendo ignaro della verità. Nella *pièce* della Yourcenar Oreste è disgustato non tanto dalla verità che Egisto stesso gli rivela quanto dall'idea di dover fare i conti con un altro padre – lui che tanto aveva odiato quello che l'aveva costretto alla vendetta – e se ne libera con una rapida coltellata. In *Luna Rossa*, invece la rivelazione lascia impassibile Oreste che, avendo ormai ucciso in sé qualunque sentimento, spara anche alla madre. Se l'Oreste di Eschilo veniva assolto dal tribunale dell'Areopago in nome di una nuova legge che superava quella della vendetta di sangue<sup>8</sup>, quello di Capuano fa pace con se stesso rendendo piena confessione davanti alla legge delle colpe sue e di tutta la sua famiglia. Al magistrato – che non vediamo mai – spiega di non essersi a sua volta ucciso perché, spietato anche con se stesso, non vuole la pietà di nessuno.

Capuano opera anche altre variazioni sul tema dell'*Oresteia*. Nella claustrofobica villa-bunker dei Cammarano, il sesso è un'arma di potere e uno strumento di reciproca manipolazione. Egidio è l'amante di Irene, ma allo stesso tempo desidera ossessivamente Orsola. Lei, che pure lo disprezza profondamente, alla fine gli si concede, per sottomerlo a sé e scalzare la madre. Elena, ridotta a mero oggetto sessuale da Amerigo, seduce Oreste sperando di consolidare la propria posizione (invano, perché sarà eliminata lo stesso).

---

<sup>8</sup> Vedi JELLAMO (2005, spec. pp. 121-42).

Sapendo quanto incerto sia Oreste sulla propria identità sessuale (si atteggiava a *macho*, ma indossa in privato *lingerie* femminile), Orsola gli si offre in un amplesso incestuoso, sotto gli stessi occhi della madre, chiaramente in rivalità con quest'ultima. Anche la madre è del resto consapevole del complesso edipico del figlio, e quando Oreste torna per ucciderla gioca la carta della seduzione sessuale («Non è quello che hai sempre voluto, avermi solo per te? Vieni qua, stenditi, spogliati»), offrendogli insieme al suo corpo il potere che esso simbolicamente rappresenta. Ma come l'Oreste di Eschilo, quello di Capuano si è ormai affrancato dall'arcaico potere patriarcale (anche se rifiuta parimenti il modello patriarcale nel quale è cresciuto, autorecludendosi nel ruolo di *misfit*).

L'intento di Capuano, comunque, non è (solo) quello di analizzare le dinamiche psicologiche che agitano quel *noeud de vipères*. Egli mette i componenti di questa famiglia, i loro comportamenti, i loro valori sotto la lente dell'antropologo che studia la criminalità organizzata in una società meridionale le cui radici affondano in qualche modo nella civiltà della Magna Grecia (è molto significativa la scena del sogno di Oreste, che si aggira tra le rovine di Paestum e scava il suolo con le nude mani fino a farne affiorare del sangue).

*Luna Rossa* descrive la famiglia camorrista come una struttura sociale primitiva, fortemente gerarchizzata e rigida, che sopravvive nella società contemporanea annidandosi in essa come un cancro, fino a quando non implode, rivolgendo su se stessa la propria violenza.

Il film si apre con le prime parole che Oreste rivolge al giudice: «Abbiamo rappresentato la società e la barbarie preistorica nel cuore dell'epoca della modernità». È una barbarie che Capuano mette in scena in tutta la sua brutalità, ma con uno stile antinaturalistico che ne espunge la volgarità. Ne risulta una rappresentazione stilizzata e sublimata, che mutua dalla tragedia antica un codice espressivo rigorosamente formalizzato (scenografie essenziali, spazio scenico perlopiù di tipo 'teatrale'), innestando sul *sermo cotidianus* dialettale un registro 'alto' che esibisce a tratti una sentenziosità gnomica di sapore classico. Inoltre, così come nella tragedia greca i fatti di sangue avvenivano fuori scena, qui gli ammazzamenti avvengono quasi tutti fuori campo, oppure sono sottaciuti e resi intuibili dalle scene successive.

La preoccupazione di Capuano non è peraltro quella di narrare ma quella di indagare: non vuole ritrarre ma radiografare; gli individui e le loro azioni gli interessano nella misura in cui esemplificano dei modelli antropologici. Ma è un'antropologia *negativa* quella che *Luna Rossa* delinea. La degradazione così lucidamente osservata nei suoi protagonisti porta inevitabilmente alla disgregazione di quel mondo. Siamo vicini al concetto di *entropologia*

di Lévi-Strauss: modelli comportamentali e valori che in ultima analisi riescono solo a «fabbricare ciò che i fisici chiamano entropia, cioè inerzia<sup>9</sup>».

Siamo invece distanti, nonostante alcune indubbe analogie, dalla lettura antropologica che dell'*Oresteia* faceva Pasolini<sup>10</sup>.

Comune a quest'ultimo e a Capuano è la volontà di analizzare la realtà non mettendone in luce la realtà contingente ma indagandone la dimensione strutturale più profonda; e proprio per questo la chiave di lettura scelta da entrambi non poteva che essere quella del mito. Ma la loro ottica è diversa.

Nello stabilire un rapporto tra l'Africa e la Grecia arcaica, Pasolini voleva rintracciare nel Continente Nero la purezza e la spontaneità di una società ancora incorrotta dal capitalismo mercantile. L'Africa era per lui lo specchio di un mondo contadino che in Occidente – e specialmente in Italia – era ormai in via di sparizione. D'altro canto, la situazione politica africana degli anni Sessanta gli sembrava consentire la speranza di una transizione 'dolce' alla modernità, che evitasse le aberrazioni del consumismo e la perdita di identità dei popoli. Nel mito dell'*Oresteia* – e segnatamente nelle *Eumenidi* di Eschilo – Pasolini individuava il modello della costruzione pacifica di una nazione moderna, tale da traghettare l'arcaico – compreso il suo patrimonio magico-simbolico – nel presente, senza le dolorose amputazioni che le culture europee avevano sofferto nell'analogo processo.

Per Capuano, al contrario, una struttura sociale arcaica del tipo di quella camorra magistralmente messa a nudo in *Luna Rossa*, è destinata ad autoannullarsi: non si estinguerà certo la criminalità organizzata, anzi diventerà certamente più pericolosa, ma sarà costretta, mutando pelle, a lasciare cadere le forme e i riti di una cultura antica, ormai superata. Capuano però non ha nessun rimpianto in questo senso. Il mito dell'*Oresteia* – con la sua tragica, opprimente fatalità – gli serve proprio per non cadere nel melodramma, per togliere ai suoi personaggi ogni possibile tratto accattivante e mostrarne invece la brutalità, anche autodistruttiva. Come egli stesso ha detto in un'intervista<sup>11</sup>, «volevo che i camorristi risultassero veramente repellenti [...], che gli spettatori pensassero: siete degli schifosi, dei veri pezzi di merda!».

---

<sup>9</sup> LÉVI-STRAUSS (1960, 402s.).

<sup>10</sup> Come è noto, Pasolini progettò – senza mai realizzarla compiutamente – una *Orestide africana* (il documentario assemblato nel 1970, *Appunti per un'Orestide africana*, era inteso come propedeutico al film 'da farsi'). Vedi MEDDA (2004, 109-26); BERSOTTI (2013-2014); USHER (2014, 11-149). Il documentario di Pasolini ha inaugurato la nuova collana editoriale della Cineteca di Bologna *Il cinema ritrovato. DVD e libro*, a cura di R. Chiesi (2008).

<sup>11</sup> MARLOW-MANN (2011, 129).

*riferimenti bibliografici*

BARISONE 2002

L. Barisone, *Luna Rossa*, «Segnocinema» XXXIII/117 (settembre-ottobre) 49.

BERSOTTI 2013-2014

A. Bersotti, *Il mito greco e la tragedia in Pier Paolo Pasolini*. Appunti per un'Orestiade africana, Tesi di laurea, Università di Venezia (a.a. 2013-2014 <http://dspace.unive.it/handle/10579/5855?show=full>).

CAPUANO 1994

A. Capuano, *Medea*, Napoli.

CAUSO 2001

M. Causo, *Alle (postmoderne) radici della tragedia*, «Cineforum» XLI (novembre) 66-68.

JELLAMO 2005

A. Jellamo, *Il cammino di Dike. L'idea di giustizia da Omero a Eschilo*, Roma.

LÉVI-STRAUSS 1960

C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, trad. it. Milano.

MARLOW-MANN 2011

A. Marlow-Mann, *The New neapolitan Cinema*, Edinburgh.

MEDDA 2004

E. Medda, *Rappresentare l'arcaico: Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestiade africana*, in E. Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, 109-26.

MORREALE 2012

E. Morreale, *Tragedia, sceneggiata e astrazione: Luna Rossa di Antonio Capuano*, «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali» LXVII 223-27.

TABANELLI 2011

R. Tabanelli, *I 'pori' di Napoli. Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Ravenna.

USHER 2014

M.D. Usher, *An African Oresteia: Field Notes on Pasolini's Appunti per un'Orestiade africana*, «Arion» XXI/3 11-149.