

UNIVERSITA' CATTOLICA DEL SACRO CUORE

MILANO

Dottorato di ricerca in Discipline Filosofiche, Artistiche, Teatrali, Cinematografiche

ciclo XX

S.S.D: L-ART/ 05

Elettra nel Novecento: frammenti di riscritture possibili

Tesi di dottorato di: Ilaria Dazzi

Matricola: 3380038

Anno Accademico 2006/2007



UNIVERSITA' CATTOLICA DEL SACRO CUORE

MILANO

Dottorato di ricerca in Discipline Filosofiche, Artistiche, Teatrali, Cinematografiche

ciclo XX

S.S.D.: L-ART/ 05

Elettra nel Novecento: frammenti di riscritture possibili

Tesi di dottorato di: Ilaria Dazzi

Matricola: 3380038

Anno Accademico 2006/ 2007

*Getta il tuo seme al mattino
e a sera non dare requie
alla tua mano,
perché tu non sai quale seme verrà,
se questo o quello, o se forse non verranno tutti e due.*

(Qohèlet 11, 6)

*L'opera è amore che si fa visibile.
(K. Gibran)*

A mio padre per il suo sostegno

A mia madre per la sua forza

A Nicola per il suo sorriso

Ringraziamenti

ogni cosa bella ha infiniti precedenti e migliaia d'invisibili nodi/ e un piccolo ago di pazienza con dita mille volte punte.

(G. Ritsos)

Questo lavoro deve la propria realizzazione a numerosi contributi umani ed intellettuali: il mio ringraziamento va, in primis, al *Prof. Luigi Allegri*, mio tutor, per aver creduto nelle mie capacità, per la sua intransigenza e il suo perfezionismo.

Ringrazio sentitamente il *Prof. Andrea Bisicchia* e il *Prof. Gian Paolo Minardi* del Dipartimento di Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma, per la disponibilità e i contatti che mi hanno fornito.

Per la perizia, la professionalità, gli utilissimi spunti che loro devo e il materiale fornito, ringrazio profondamente il *Prof. Massimo Bacigalupo*, il *Prof. Stefano Bajma Griga*, persona di grande sensibilità e aiuto notevole nella parte conclusiva del mio lavoro, e il *Prof. Guido Barbujani* che, su mia richiesta, si è addentrato da genetista nei sentieri del mito.

Ringrazio la *Prof.ssa Caterina Carpinato*, il *Prof. Emanuele Ciccarella*, il *Dott. Davide Dall'Ombra*, il *Prof. Dario Del Corno*, il *Prof. Felix Duque*, la *Prof. Francesca Fedi*, il *Prof. Massimo Fusillo*, il *Prof. Giulio Iacoli*, la *Prof.ssa Maria Teresa Imbriani*, il *Prof. Sergio Manghi*, il *Dott. Luca Manini*, il *Prof. José Luis Mora*, il *Dott. Robert Morrison*, il *Prof. Diego Saglia*, la *Prof.ssa Ikuko Sagiyama* e, non ultima, la *Prof.ssa Giovanna Silvani*.

Un ringraziamento speciale va alla *Prof.ssa Lucia Marcheselli Loukas*, che mi ha fornito materiale prezioso e mi ha permesso di conoscere la *Prof.ssa Alda Tacca*, incredibile aiuto nel recupero di materiale introvabile su Ghiannis Ritsos e ammirevole artista: a lei va la mia più profonda stima.

Altrettanto speciale è il ringraziamento che devo al *Prof. Tino Sangiglio*, eccezionale critico di Ritsos.

Per aver condiviso con me un'interessante prospettiva di indagine sul mito, ringrazio *Gigi Dall'Aglio*.

Per avermi aiutata nella traduzione e, in taluni casi, aver verificato le mie intuizioni in merito, devo ringraziare la *Prof.ssa Natalia Nadotti*, la *Prof.ssa Adriane Klarner*, la *Prof.ssa Roser Serra*. Un ringraziamento particolare va anche al *Prof. Ernesto Cavatorti*, supporto non solo tecnico ma anche e soprattutto umano.

Per avermi aiutata per mesi nel reperimento di materiale, ringrazio la *Dott.ssa Riccarda Tosi*, la *Dott.ssa Marina Usberti*, la *Dott.ssa Alessandra Bondavalli* e la *Dott.ssa Cristina Donati* dell'Università degli Studi di Parma, che si sono prodigate senza confini spazio-temporali, e, infine, il *Dott. Sergio Levi* della Biblioteca dell'Istituto di Cultura Giapponese di Roma, che mi ha fornito materiale fondamentale su Yukio Mishima. Infine ringrazio *Kaori Suzuki* del Museo Mishima di Tokyo.

Per avermi permesso la consultazione del materiale su *Elettra* di Giovanni Testori, ringrazio la Fondazione Mondadori di Milano e, in particolare, il *Dott. Tiziano Chiesa*. Senza di loro una parte della mia indagine non sarebbe stata possibile.

Per le interviste che mi hanno concesso e per la cortesia con cui mi hanno fatto conoscere la loro arte, ringrazio *Emilio Isgrò* e *Nanni Balestrini*; per avermi permesso di entrare in contatto con quest'ultimo, ringrazio *Daniela Rossi* e *Adriano Vignali*.

Per avermi concesso i loro inediti, ringrazio il maestro *Piero Marelli*, poeta e uomo di grande spessore, e *Rosella Scarabelli*, non solo architetto, non solo poeta.

Per avermi ascoltata, per aver visto oltre l'apparenza, oltre le mie personali inquietudini, per aver curato questo progetto quando era solo una remota possibilità, per averlo reso possibile, per avermi infuso quell'entusiasmo e quella passione che io stessa, talora, ho sentito vacillare, e per esserci sempre stati in ogni modo possibile, il mio più profondo ringraziamento va ai miei genitori, *Giorgio* e *Maria*, i miei primi critici, i miei migliori critici.

Per la sua presenza, per quel che è stato detto e scritto, per quello che non lo è ancora stato, per la sua creatività, per quanto di lui c'è in queste pagine, ringrazio *Nicola*.

Perché “nella vita ci si lega e si è legati”, perché la sua amicizia mi ha resa migliore e ha reso questo lavoro migliore, per quel che lei ha saputo leggere oltre le mie parole e i miei silenzi, ringrazio *Manuela*.

Per esserci stata nella gioia e nel pianto, per avermi fatto capire che l'avrei sempre trovata al mio fianco e per il nipote che sta per darmi, ringrazio *Cristina*.

Per il tragitto intenso e inatteso che abbiamo condiviso, per le sue parole, la sua trasparenza, ringrazio *Lorianna*.

Per avermi regalato tanti momenti di amicizia, per avermi tenuta per mano e sostenuta con il sorriso sulle labbra, ringrazio *Letizia*.

Per avermi assistita sotto il profilo tecnico, per le nostre risate, le confidenze, i sogni, i riti di passaggio, le canzoni, ringrazio *Andrea*.

Perché devo loro davvero tanto, ringrazio *Ksenjia*, *Mario* e *Simona*.

Per l'affetto incondizionato, ringrazio *Rossella* e *Augusto*.

Per la nostra personale “preghiera di gioia”, ringrazio *Paolo*, *Remo*, *Luca*, *Laura*, *Lorena*, *Silvia*, *Pinuccia*, *Elisabetta*, *Ofelia*, *Margherita*, *Monica*, *Laura*, *Enrico*, *Carlo* e *Cristian*.

Per le sue parole, ringrazio *Patrizia*.

Per l'impareggiabile supporto umano durante l'intera preparazione della ricerca, ringrazio la *Dott.ssa Maripiera Mantovani*, segretaria presso il Dipartimento di Storia del Teatro dell'Università di Parma e il *Dott. Niccolò Baldari*, esperto di teatro contemporaneo.

Per la fase di sistemazione e stampa, ringrazio lo staff di Copyland.

Ovunque dal cielo mi stiano osservando, grazie ad *Aldo*, *Bianca* e *Irma*.

INDICE

Ringraziamenti

Introduzione

Premessa: Alle origini

CAPITOLO PRIMO: DALLA TRAMA ALLA RIELABORAZIONE

- 1.1 Oltre l'intrigo
- 1.2 Il tragico e il mito
- 1.3 Presupposti e filiazioni
- 1.4 Il percorso di indagine: oltre la drammaturgia, dentro la società
- 1.5 Il senso della vendetta
- 1.6 La tragedia è realmente morta?
- 1.7 Tempo e racconto
- 1.8 Odio e famiglia
- 1.9 Sperimentare la sofferenza
- 1.10 Elettra oggi

CAPITOLO SECONDO: AL CENTRO DEL MITO

- 2.1 L'ingresso del mito nella modernità
- 2.2 L'approdo al Novecento: 1901, Benito Pérez Galdós
- 2.3 Il mito rovesciato: 1905, Gabriele D'Annunzio
- 2.4 Il ritorno a Sofocle: 1903, Hugo von Hofmannsthal
- 2.5 La riscrittura della trilogia: 1931, Eugene O'Neill
- 2.6 Il mito oltreoceano: 1936, Robert Turney
- 2.7 Il reale nell'irreale: 1937, Jean Giraudoux
- 2.8 La riscrittura in Inghilterra: 1939, Thomas Stearn Eliot
- 2.9 Frammenti di un intreccio possibile: 1942, Jean Anouilh

- 2.10 Il mito attraverso la filosofia: 1943, Jean-Paul Sartre
- 2.11 “Uno sguardo spietato sul male”: 1944, Marguerite Yourcenar
- Un caso ‘di confine’: 1936, *Fuochi*
- 2.12 Ritorno alla Tetralogia: 1947, Gerhart Hauptmann
- 2.13 Gli anni Cinquanta: 1959, Sylvia Plath
- 2.14 La vita umana come processo rovesciato: 1960, Yukio Mishima
- 2.15 Il dramma epico-lirico sul potere: 1966, Pier Paolo Pasolini
- 2.16 La prospettiva degli altri: Ghiannis Ritsos
- 1962-66 *Oreste*
- 1966-70 *Agamennone*
- 1967-70 *Crisotemi*
- 1971-72 *La casa morta*
- Il ritorno di Ifigenia*
- 2.17 Dalla parte della donna: 1978, Dacia Maraini
- 2.18 Il mito “nel ventre del teatro”: Giovanni Testori e l’inedita *Elettra*
- 1991 *sdisOrè*
- 2.19 Il recupero della trilogia: 1983-85, Emilio Isgrò e *L’Orestea di Gibellina*
2. 20 Il nuovo millennio: 2000, Nanni Balestrini
- 2.21 La danza della passione: 2005, Piero Marelli
2. 22 Le ragioni femminili: 2005, Rosella Scarabelli
2. 23 *Il Verdetto*: 2007, Valeria Parrella

CAPITOLO TERZO: ELETTRA E IL CINEMA

- 3.1 Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un’Orestide africana*
- 3.2 Luchino Visconti, *Vaghe stelle dell’Orsa*
- 3.3 Theo Anghelopulos, *La recita*

3.4 Elettra oltre la macchina da presa

CAPITOLO QUARTO. CONCLUSIONI: ELETTRA O DELLA SPERIMENTAZIONE

4.1 Elettra o della sperimentazione

4.2 Elettra e Clitennestra

4.3 Elettra ed Egisto

4.4 L'attesa di Elettra

4.5 Elettra e Oreste

4.6 La morte di Clitennestra ed Egisto

4.7 Il finale

4.8 Erinni o Eumenidi?

4.9 Dalla pagina allo schermo

4.10 Al termine

Bibliografia



Claudia Cardinale nel ruolo di Sandra in “Vaghe Stelle dell’Orsa” di L. Visconti

Introduzione

Il percorso del mito di Elettra nella storia del teatro, nella letteratura e nel cinema, ha avuto uno sviluppo considerevole. Non possiamo paragonare la diffusione e la quantità di riscritture relative a questa vicenda ad altri celebri casi mitici come Antigone, Edipo o Medea, solo per citarne alcuni, ma la curiosità manifestata verso questa figura e le rivisitazioni che ne sono derivate costituiscono il segno tangibile di una ricchezza interna alla vicenda della figlia di Agamennone assolutamente rilevante e specifica, al punto da adeguarsi con estrema flessibilità a vari esiti.

Ciò che rende ancora più affascinante lo studio della figura di Elettra è il suo legame e, allo stesso tempo, la sua indipendenza rispetto all'*Oresteia*. Potremmo infatti affermare che Elettra, in quanto tragedia, nasce dalla trilogia, pur distaccandosene e seguendo un percorso indipendente.

La ricerca si è concentrata sul meccanismo delle riscritture del mito di Elettra nell'età contemporanea, attraverso una serie di esempi noti, meno noti e, addirittura, inediti: lo scopo è indagare lo sviluppo di questo mito non solo sulla base delle drammaturgie e delle opere più convenzionali, ma anche e soprattutto di osservarlo alla luce delle prospettive che meglio possono porre in risalto segni di continuità e discontinuità rispetto alla classicità. E' necessario indagare il mito nella sua metastoricità, perché solo questa metodologia può fornirci un'indagine efficace, in cui sia possibile verificare cosa abbia rappresentato e cosa rappresenti il mito e, in particolare, quello di Elettra nel Novecento e nei giorni nostri.

Le opere selezionate sono il frutto di una scrupolosa ricerca che, pur riguardando prevalentemente la drammaturgia, non mancano di esempi letterari e cinematografici: l'interdisciplinarietà di questo mito mi ha infatti spinta a non trascurare le riscritture che potevano consentire una prospettiva di indagine più ampia secondo un'ottica sia temporale che sociale e oserei, antropologica. E' stata mia intenzione non limitarmi naturalmente ad una prospettiva nazionale, ma attingere ad opere europee ed extraeuropee, proprio a dimostrazione della diffusione di questo mito e delle peculiarità che ha assunto in rapporto ai luoghi e alle epoche.

La scelta di concentrare l'analisi sulle riscritture in età contemporanea deriva dall'intenzione di verificare la prospettiva di rivisitazione e di indagine della figura di Elettra all'interno della nostra società, con particolare riferimento al rapporto fra le fonti classiche e le riscritture, sostanzialmente, degli ultimi due secoli.

Cambiano gli eventi storici, si modificano i nomi dei personaggi in scena, si alterano i luoghi, ma il mito della figlia di Agamennone si ripropone; questa considerazione mi ha spinta ad interrogarmi sulla ragione di questo fenomeno, constatando che il meccanismo della riscrittura è già fecondo tra i tragediografi greci: nella stessa Grecia, ad esempio, il mito si 'sposta' fra Argo e Micene. Per Eschilo, Argo non sarà la pianura omonima ma la città, anche perché la tradizione ci racconta dell'incendio della città e della roccaforte di Micene verso la fine del XII° secolo. L'intenzione di Eschilo è celebrare l'alleanza avvenuta nel 450 a. C. fra Atene e la città di Argo, necessità che gli autori del nostro tempo hanno perso, sostituendola spesso con la volontà di collocare la tragedia in un luogo specifico a seconda dei riferimenti storici e politici da considerare.

Dietro il mito di Elettra c'è l'evoluzione di un archetipo, la trasformazione di una femminilità, una prospettiva filosofica, una 'fotografia' sull'antropologia di

un'età che lascia già intravedere futuri cambiamenti e possibili prospettive di indagine. Nella tragedia greca la trascendenza appartiene all'essenza: il mito incarna una possibile finalità modificando il proprio compimento attraverso l'ambiguità, l'errore, il conflitto; nel mito c'è, necessariamente, un'attesa verso un cambiamento radicale, positivo o negativo. Questa speranza origina la tragedia greca e la rende assolutamente aperta alle nostre necessità di comprensione, ad una sorta di richiesta costante dilatata nel tempo.

Premessa

Alle origini

Nella casa dei Plistenidi un senso imprescindibile di morte attraversa tutte le generazioni: i figli di Plistene, Atreo e Tieste, non aprirono una contesa solo per l'impero. La moglie di Atreo si macchiò infatti di adulterio con il cognato; per vendicare l'atto, i figli di Tieste furono trucidati barbaramente dallo zio che li offrì poi, nel corso di un banchetto, al loro padre. Così Egisto, nipote di Atreo, sedurrà Clitennestra e con lei ucciderà Agamennone, suo sposo, di ritorno da Troia. Gli amanti tuttavia, destinati a non vivere l'idillio amoroso, saranno vittime della mano di Oreste, vendicatore dell'uxoricidio mediante un matricidio. Fra le tragedie greche sopravvissute a «selezioni e naufragi»¹, ben quattro si occupano dell'episodio di Elettra, pur cogliendone aspetti differenti e, soprattutto, nonostante l'indagine si concentri diversamente sui singoli personaggi: l'*Orestea* di Eschilo, unica trilogia interamente rimasta in cui viene presentata l'uccisione di Agamennone (*Agamennone*), la vendetta (*Coefore*) e l'espiazione (*Eumenidi*); seguono *Elettra* di Sofocle, *Elettra* e *Oreste* di Euripide.

I drammi argivi si compiono sullo sfondo di una tradizione poetica già antica nel V secolo avanti Cristo. Lo stesso ruolo di Elettra, oggetto della nostra indagine, inizialmente inesistente, si è trasformato in quello di complice e sottomessa al fratello, diviene ruolo da protagonista solo progressivamente; se in Eschilo ella non è ancora al centro della scena, nell'*Iliade* non è nemmeno presente. Nel IX canto infatti sono citate Crisotemi, Laòdice e Ifianassa (*Iliade*, vv. 141-156), ma di Elettra nessuna notizia. I primi riferimenti a questa figura ci giungono attraverso il *Catalogo delle donne* attribuito ad Esiodo: al suo fianco una sorella, Ifimede, con una sorte identica a quella di Ifigenia. E' il poeta Xanto, vissuto nel

¹G. Avezzi, «Lontananza di Elettra», in *Elettra. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2002, n. ed. 2004, p. 7.

VII secolo a.C. (ed erroneamente confuso da Elieno e Ateneo, due mediocri scrittori del II secolo dopo Cristo, con Stesicoro), ad attribuire il nome *Elettra* a Laodice, rimasta *álektròs*, cioè nubile dopo l'uccisione del padre². Tuttavia, nel percorso di recupero della tradizione letteraria di questo mito, non sono certo assenti discrasie: pensiamo alla scomparsa quasi totale dell'*Orestea* di Stesicoro³ appunto, all'incertezza sull'antiorità della tragedia di Sofocle in rapporto a quella di Euripide, alle lacune presenti sul testo eschileo e, in particolare, al 'silenzio' omerico sulla figura di Elettra.

Il tema del sacrificio di Ifigenia, assente nei poemi omerici eppure causa, secondo lo stesso Pindaro, della condotta di Clitennestra verso il proprio sposo⁴, compare invece nei *Canti Cipri* di Stasino (fr. 24 Bernabè), dove comunque non vi è ancora alcun riferimento alla figura di Elettra.

La comparsa e, quindi, l'intervento di Pilade risalirebbe addirittura all'epoca post-omerica, in particolare al poema *I ritorni*⁵, di cui restano pochi versi, che gli antichi hanno attribuito ad Egesia, ad Eumelo e, ipotesi maggiormente accreditata, ad Agia di Trezene: l'opera faceva parte di un ciclo dedicato alla guerra di Troia che precedette l'*Odissea*.

Le ambiguità non riguardano solo il personaggio di Elettra: l'agguato mortale che determina la sorte di Agamennone viene narrato dal Vecchio-del-mare a Menelao; ma, in quella sede, Clitennestra non viene neppure menzionata (*Odissea*, vv.519-537), mentre già nell'*Agamennone* di Eschilo sarà proprio lei l'ideatrice del piano. Sarà Nestore, nell'*Odissea*, a precisare il ruolo di Clitennestra, definendola sostanzialmente plagiata da Egisto che «molto la donna

² Ivi, cit. p. 9. Tuttavia il dato è oggetto di posizioni contrastanti: Carl Robert sostiene assolutamente attendibile la fonte in *Bild und Lied; archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Weidmann, Berlino, 1881, pp. 174 sg. Al contrario, studiosi autorevoli come Jebb e Mazon, tendono a non pronunciarsi o a mettere in discussione non tanto l'esistenza di Xanto, quanto la sua influenza su Stesicoro.

³ P. Brunel, *Le mythe d'Électre*, Parigi, Armand Colin, 1971, p. 17.

⁴ Pindaro, *Pindaro l'opera superstite. Le Olimpiche*, introduzione, traduzione e note a cura di E. Mandruzzato, Milano, SE, 1989.

⁵ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 18.

d'Agamennone con parole incantava». Ancora, «E lei prima rifiutava l'orribile azione» (v. 264).

Se, in questo caso, siamo legittimati a pensare che Nestore minimizzi il ruolo di Clitennestra in gesto d'amicizia verso Telemaco, in cerca del padre, ben consapevole che ad Itaca è rimasta la madre, sola, a lottare contro i Proci, diverso è quanto siamo portati a pensare nel caso di Poseidone che, nella *Telemachia*, attribuisce tutta la colpa dell'assassinio ad Egisto (v. 265). Sarà invece Agamennone, per primo, a dare la responsabilità della propria morte alla moglie, definendola «sposa malvagia» durante l'incontro con Odisseo nell'Oltretomba (vv. 35-36).

Di matricidio non si parla nell'*Odissea*: Oreste è collegato alla morte di Clitennestra solo in un caso, le parole di Nestore nel III libro: «E dopo averlo ammazzato, cena funebre celebrò con gli Argivi,/ per la madre odiosa e l'imbelle Egisto;» (vv. 309-310).

Nelle raffigurazioni più antiche della vendetta, Oreste è per lo più armato di tutto punto: l'omicidio era quindi considerato un gesto bellico a tutti gli effetti, che «non contempla [...] un atto di violenza interno alla famiglia, col suo strascico di colpa»⁶. L'Oreste che invece la tradizione tragica ci ha tramandato è il figlio a metà fra il dovere di vendicare il padre e la colpa di aver ucciso colei che gli ha dato la vita.

E' probabile che sia stato il teatro ad imporre di rendere verosimile l'azione del vendicatore: le figure ausiliarie come la nutrice nelle *Coefore* e la stessa Elettra, nonché lo sviluppo dell'intrigo che condurrà Clitennestra ed Egisto nelle mani di Oreste, sarebbero, con ogni probabilità, necessità drammaturgiche; il cardine della vicenda è, infatti, il momento del contatto fra i due fratelli, che lo spettatore attende e di cui già conosce i risvolti. A cominciare da Eschilo, all'evoluzione dell'intrigo e al mascheramento di Oreste, corrisponde un cambiamento preciso:

⁶ G. Avezzi, «Lontananza di Elettra» cit., p. 10.

vendicarsi infatti non è più, semplicemente, un dovere verso il *ghenos* per rifondare il primato del Re dei re e conferirvi una continuità, bensì è un'impresa che riporta una forma di violenza 'giusta'⁷ all'interno del contesto familiare.

Dicevamo che, nella saga, è fondamentale l'intrigo: in Eschilo è infatti Oreste il solo protagonista, perfettamente conscio di quanto si verificherà. Dal momento in cui l'azione si focalizza su Elettra, invece assistiamo alla definizione di due percorsi paralleli, in cui Elettra vive l'agonia per l'attesa di Oreste e per il compimento degli eventi che soltanto con lui possono giungere a termine.

ORESTEA di Eschilo

Nel 458 a. C., quando Atene vive la propria espansione democratica, Eschilo rappresenta la trilogia, cui segue il dramma satiresco *Proteo*, ottenendo l'ultima vittoria prima della morte, che si sarebbe verificata due anni dopo.

Ad Argo, davanti alla reggia degli Atridi, giunge il segnale che, dopo dieci anni di assedio, Troia è stata conquistata; il Coro dei vecchi Argivi volge il proprio animo a ripercorrere le vicende che condussero alla spedizione greca contro Troia e a considerare ciò che accompagna ogni guerra, confidando che i soldati si siano astenuti da atti che avrebbero provocato l'ira di Dike e pensando a quanti fra coloro che partirono sono rimasti vittime: «Giustizia dà come contrappeso a chi ha sofferto/l'apprendimento: il futuro/potrai udirlo quando si sarà realizzato»⁸ (vv. 251-253). E' Clitennestra che ha ordinato alla vedetta di rimanere a controllare: per lei il segnale significa che il marito, che per partire ha sacrificato Ifigenia, è di ritorno e potrà così pagare il prezzo del proprio crimine. Da questo momento, prende avvio l'azione vera e propria⁹: un araldo precede l'arrivo del re e annuncia, esultando, che Troia è distrutta ma che la flotta è stata decimata da una tempesta durante il ritorno (v. 659). Eschilo prepara l'arrivo di

⁷ Ivi, p. 12.

⁸ Eschilo, *Orestea*, introduzione, traduzione e note a cura di E. Medda, Milano, Rizzoli, 1995, p. 215.

⁹ M. Pohlenz, *Die griechische tragödie*, Göttingen - Vandenhoeck & Ruprecht, 1954, traduzione a cura di Maria Bellincioni, *La tragedia greca*, Brescia, Paideia, 1961, p. 115.

Agamennone. Già dal prologo vi è accenno alla vittoria, nonché ai pronostici gravidi di sventura che la guerra porta con sé: quale bene può infatti derivare da una guerra scatenatasi per la passione di una donna? Il ritorno del Re dei re non è caratterizzato da canti d'allegrezza e di gioia: un senso di sinistra minaccia è alle porte; non a caso ad attenderlo ci sono tappeti rossi che Clitennestra ha fatto disporre e che, tuttavia, l'uomo è restio a calpestare, quasi fossero stati gli anni di guerra a farlo meditare (vv. 922-930).

Cassandra, prima di entrare nella reggia come bottino di guerra di Agamennone, profetizza il regicidio e la propria morte per mano di Clitennestra (vv.1101-1104 e ss.). Di lì a breve, le grida di Agamennone, ferito mortalmente, ne annunciano la fine, «Ahime! Sono colpito a fondo con un colpo mortale» (v. 1343).

Ora la scena appartiene completamente a Clitennestra: lo spettatore vede la donna all'interno della propria casa accanto al cadavere di Agamennone, avvolto in un drappo, e di Cassandra; «Non mi vergognerò di dire il contrario di molte cose che ho detto prima perché lo richiedeva la circostanza» (vv.1371-1373) e ancora «Da molto tempo pensavo a questa lotta decisiva, frutto di un'antica contesa, e alla fine è giunta» (vv.1377-1378). La tragedia volge verso il termine con un dialogo tra Clitennestra e il Coro, fino all'intervento di Egisto (v. 1577) che entra accompagnato da alcune guardie dicendo: «Ora finalmente posso dire che gli dei vigilano dall'alto sui dolori della terra come vendicatori dei mortali» (vv.1578-1579). Il dramma si chiude con la ricomparsa della regina che regge in mano la scure, l'arma della tremenda vendetta.

Ma altro sangue si profila all'orizzonte: così nelle *Coefore* Oreste, esiliato da Clitennestra quando era ancora bambino, su ordine del dio di Delfi, ritorna ad Argo per uccidere l'assassina. Le *Coefore* (cioè le “portatrici di offerte”¹⁰ che

¹⁰ La libagione per i morti e per gli dei sotterranei (dal greco *khoē*, libagione appunto) era già attestata nell'*Odissea* (X libro, v. 518 ss. e XI, 26 ss.) e consisteva nel versare miele alla terra, con vino e acqua, oppure latte e olio; l'offerta era intesa come nutrimento per i morti e la terra.

rappresentano il Coro), vengono inviate da Clitennestra alla tomba di Agamennone con libagioni funebri per alleviare i tristi presagi che la tormentano; insieme a loro vi è anche Elettra mentre sulla tomba è già sopraggiunto Oreste (vv. 10-19) con il fedele amico Pilade, per deporre un proprio ricciolo di capelli. Elettra, vedendo la ciocca, pensa immediatamente al fratello (vv. 183-188): Oreste, non visto, sente le parole della sorella e ha conferma dell'odio di Elettra verso Clitennestra; quindi decide di rivelarsi a lei ed esprimerle la ragione del ritorno (v. 219 ss.).

Non resta che organizzare la vendetta: il duplice assassinio della madre e di Egisto (v. 554 e ss.); Oreste e Pilade si avvicinano al palazzo travestiti da mercanti, entrano nella reggia e si presentano a Clitennestra, raccontandole la falsa morte di Oreste (v. 682). Alla notizia, la donna fa chiamare Egisto che così entra disarmato: poco dopo il figlio di Agamennone fa strazio del suo corpo usando una spada (v. 886)¹¹; ma la vendetta non è compiuta, infatti malgrado le preghiere della madre (vv. 896-898) e il gesto di mostrare il seno che lo allattò, a cui segue un'evidente momento di incertezza da parte del giovane (v. 899), supportato da Pilade, il sacrificio della regina si deve compiere. E' il vaticinio di Apollo che lo impone del resto.

Ora tocca ad Oreste: vendicando il padre, si è macchiato di matricidio e, come Clitennestra gli aveva ricordato prima di morire, uscendo dalla reggia lui solo vede le rabbiose vendicatrici dell'uccisa che, da lontano, lo cercano (vv.1048-1050). Lì ha inizio la sua fuga.

Le *Eumenidi*, ultimo atto della trilogia, prevedono una scena suddivisa in tre parti diverse: il tempio di Apollo, il tempio di Atena e l'Areopago; è la Pizia ad aprire il dramma uscendo sconvolta dal tempio di Apollo. Infatti un uomo con le mani ancora coperte di sangue è inginocchiato all'interno e davanti a lui giace

¹¹ Si tratta di un caso straordinario, perché Eschilo volle che il cadavere rimanesse in scena contrariamente alle abitudini del teatro greco.

una folla di di mostruosi esseri addormentati: si tratta di Oreste e delle Erinni (vv. 34-59).

Quindi dal tempio escono Oreste e Apollo e, quest'ultimo profetizza la continuazione della fuga di Oreste (vv.64-83). Sarà Apollo a scacciare le Erinni e l'ombra di Clitennestra apparsa ad ammonirle (v. 179 ss.).

Le Erinni inseguono Oreste presso il tempio di Atena, ma anche in quel luogo vengono ostacolate: è Atena che interviene e tenta di comporre la lite fra le Furie e l'accusato (v. 418 ss.); Oreste chiama in causa Apollo e Atena, accortasi della complessità della situazione, opta per un processo vero e proprio, fondando perciò il tribunale dell'Aeropago (vv. 470-488).

I giudici prendono dunque posto e ascoltano entrambe le parti in causa: Oreste viene assolto ma non giustificato e Atena placa la furia delle Erinni, garantendo ad esse onori eterni ed una nuova sede; dovranno infatti proteggere Atene dai nemici e dalla discordia civile (vv. 948-955). Accettando esse divengono Eumenidi, cioè "Benevole" (vv. 977-987) e con una solenne processione vengono accompagnate da tutti i cittadini alla loro nuova dimora.

ELETTRA di Sofocle

Nel dramma sofocleo tutta l'attenzione è concentrata sulla figlia di Agamennone, presente in scena dall'inizio alla fine (fatta eccezione per la prima parte del prologo), sebbene il matricidio comporti la collaborazione con Oreste.

Numerosi sono i dubbi sulla datazione dell'opera¹²: il tema del matricidio di Oreste era uno di quelli maggiormente trattati, perciò non dobbiamo necessariamente pensare che Sofocle si sia ispirato alle *Coefore* di Eschilo o che Euripide si sia rivolto all'*Elettra* di Sofocle; la critica comunque propende per datare il dramma fra il 418 e il 410 a.C. .

¹² L'annosa domanda se l'*Elettra* di Sofocle preceda o segua l'omonima tragedia euripidea, collocabile probabilmente nel 413 a.C., è, attualmente, priva di risposta.

Come per le *Coefore*, la scena è collocata a Micene, presso la reggia degli Atridi: il lungo prologo è affidato al pedagogo, che accompagna Oreste, ritornato dopo molti anni in patria per portare a compimento la propria vendetta; al suo fianco c'è l'amico Pilade che, tuttavia, non proferirà parola.

Elettra entra in scena al verso 77 proclamando la propria infelicità: la giovane narra «le lunghe veglie notturne», il pianto che non cesserà «fin quando vedrò i fulgidi raggi degli astri/ e questa luce del giorno» (vv. 92 e 103-106)¹³. «Ma gran parte della mia vita/ è ormai trascorsa senza speranza,/ e non ho più forze: senza genitori,/ senza un uomo che mi ami e mi protegga/ io mi consumo» (vv. 185-190): la condizione della giovane è chiara per lo spettatore, Elettra è sola nella consapevolezza del delitto che affligge la casa del padre Agamennone. Compare in scena, per la prima volta, anche Crisotemi (v. 328): figura ausiliaria, che permette a Sofocle di sottolineare la contrapposizione fra le due sorelle, l'una che vive nel ricordo del padre morto e nel pensiero di rendere giustizia al crimine commesso dalla madre e dal suo amante, l'altra che invece cerca di dissuadere la sorella dal tremendo proposito e attenuarne l'ira.

La tragedia prosegue con un dialogo tra Clitennestra ed Elettra (vv. 516-559): la madre, provocata, cerca di dimostrare alla figlia che con l'assassinio di Agamennone ella ha vendicato la morte di Ifigenia, ma Elettra non accetta ragioni e le rinfaccia la convivenza con Egisto («il tuo odio e la tua condotta mi costringono a viva forza a comportarmi così: da opere turpi si apprendono opere turpi», vv. 613-615).

Nel frattempo, come stabilito da Oreste che ha ordito un piano preciso, sopraggiunge il pedagogo ad annunciare la falsa notizia della morte del figlio (v. 676): per Clitennestra questo corrisponde al termine di un'agonia, mentre per la sorella è la fine di ogni speranza («sono perduta, me sventurata, non sono più nulla!», v. 677); a quel punto Elettra decide di uccidere da sola la madre

¹³ Sofocle, *Aiace, Elettra*, introduzione e note di E. Medda, traduzione a cura di M. Pattoni, Milano, Rizzoli, 1997.

chiedendo aiuto a Crisotemi che, chiaramente, rifiuta inorridita, rivendicando il proprio ruolo di donna.

Oreste torna in scena camuffato da messaggero: porta con sé le finte ceneri del figlio di Agamennone (vv. 1112-1113), un piano ordito per entrare nella reggia e compiere il massacro; tale è la disperazione di Elettra alla notizia della morte certa del fratello che Oreste, mosso a pietà, decide di svelarsi (vv. 1222-1224).

Oreste si introduce perciò nella reggia e consuma il matricidio mentre, dall'esterno, Elettra lo incita terribilmente (vv. 1410-1428); subito dopo sopraggiunge Egisto (v.1442), destinato alla stessa atroce fine: viene infatti condotto in casa per pagare il proprio delitto.

ELETTRA di Euripide

Datato appunto 413 a.C., rispetto alle altre tragedie legate a questo ciclo l'*Elettra* in questione presenta notevoli varianti che riguardano sia la trama, sia il carattere dei personaggi.

Elettra è sposata, solo nominalmente, ad un uomo povero ma nobile d'animo (vv. 33-35)¹⁴: l'azione si svolge in un paesaggio agreste, al confine fra l'Argolide e la Laconia, nella valle attraversata dal fiume Tanao, davanti alla dimora di un contadino miceneo. E' il contadino stesso a narrare nel prologo i fatti che precedono l'attuale situazione. Elettra era stata costretta alle nozze da Clitennestra e da Egisto (vv.31-32) che speravano, in questo modo, di impedire la nascita di un figlio di stirpe regale che avrebbe potuto cercare la vendetta per Agamennone.

Oreste, che dopo la morte del padre aveva trovato scampo nella Focide, ritorna in patria sotto mentite spoglie insieme al fidato Pilade (che, anche in questo caso, è un personaggio muto v. 82 e ss.): si finge amico del fratello di Elettra e sostiene di essere arrivato sul luogo per organizzare la vendetta (particolarmente

¹⁴ Euripide, *Elettra*, in *Tragedie*, traduzione a cura di O. Musso, Torino, Utet, 1993.

suggestiva, a tal proposito, è tutta la sticomitia che anima il primo episodio, vv. 215-296). E' il vecchio aio, nel secondo episodio (v. 567 e vv. 573-547), a riconoscere Oreste, suscitando la gioia di Elettra che vede profilarsi la possibilità di attuare una vendetta a lungo desiderata. I fratelli predispongono subito l'azione: Egisto viene ucciso nei campi mentre attende ad un sacrificio (lo narra il messaggero, vv. 761-764), mentre Elettra manda a chiamare la madre fingendo di aver partorito da poco. L'*escamotage* funziona: Clitennestra sopraggiunge nella povera dimora dove l'attende la morte (v. 998) Oreste uccide la madre con la spada (v. 1142-1146), sgozzandola.

A concludere l'azione intervengono i Dioscuri, fratelli di Clitennestra, che ordinano ad Oreste di dare la sorella in sposa a Pilade, predicendogli quanto lo attende (v. 1238 e ss.), compresa l'assoluzione da parte dell'Areopago.

ORESTE di Euripide

L'ultimo dramma rappresentato da Euripide prima di stabilirsi in Macedonia fu l'*Oreste*, datato 408 a.C., una tragedia che, più di qualsiasi altra, trasforma la tradizione mitica da cui trae origine.

L'azione si svolge ad Argo, presso la reggia che fu di Agamennone, sei giorni dopo che Oreste ed Elettra hanno ucciso la madre: in quella data infatti si tiene il processo per determinare la sorte dei matricidi. L'unica speranza rimasta è quella di un intervento di Menelao, giunto per riprendere la figlia Ermione, abbandonata prima di partire per Troia (v. 112, l'arrivo del Capo spartano è invece al v. 348-349)¹⁵. Oreste, a digiuno da giorni, è in uno stato di delirio (v. 211 e ss.): in un momento di tregua egli implora Menelao ma, l'arrivo di Tindaro, padre di Clitennestra, spegne qualunque iniziativa dell'Atride (v. 470). Sopraggiunge anche Pilade (v. 729) che vuole condividere la sorte dell'amico: i due stabiliscono di appellarsi all'assemblea degli Argivi ma il popolo, su

¹⁵ Euripide, *Oreste*, in *Tragedie*, traduzione a cura di O. Musso, Torino, Utet, 2001.

proposta del demagogo, li condanna a morte: essi, tuttavia, potranno scegliere il suicidio; è la fine per i due fratelli, a cui non resta che meditare una vendetta contro Menelao, per cui pensano di uccidere Elena. E' un servo a giungere raccontando come la donna sia scomparsa proprio mentre i due giovani tentavano di ucciderla.

L'arrivo di Menelao costringe però Elettra, Oreste e Pilade a nascondersi nella reggia portando con sé Ermione (v. 1347 e ss.): puntandole la spada alla gola, Oreste ricatta Menelao perché convinca gli Argivi a revocare la condanna ma, appena costui cede, egli decide di dar fuoco alla reggia e di farla finita (v. 1617-1620). A questo punto, Apollo *deus ex machina* risolve la situazione rivelando che Elena non è morta, ma è stata assunta in cielo e lì vivrà con i Dioscuri; Oreste invece andrà ad Atene dopo un anno di esilio, sarà processato e assolto, per poi sposare Ermione. Elettra invece sposerà Pilade (v. 1658).

INDAGINE

In principio non c'è dunque Elettra: l'*Oresteia*, nostro punto di partenza, è una vicenda in cui *ghenos*, guerra, valori etici, giustizia, ordinamento dello Stato, hanno, in percentuali diverse, un ruolo di primo piano; il *ghenos*, la cellula primitiva della società arcaica, è così forte, così determinante da annullare qualunque autonomia comportamentale nei singoli esterni ad essa. Il «processo disgregativo» nella trilogia si arresta grazie all'intervento delle strutture della *polis*, che impongono un diverso criterio di giustizia. Secondo la legge della stirpe, infatti, Oreste pur avendo dovuto uccidere la madre, non può fare la stessa fine per mano delle Erinni, poiché questo comporterebbe la completa dissoluzione degli Atridi. Attraverso il giudizio dell'Areopago, il processo 'consueto' viene interrotto e l'assoluzione da parte del tribunale salva la stirpe.

Agamennone è l'*exemplum* di un'etica «ammissibile solo nel mondo omerico», secondo la quale l'unica gloria degna di un re è quella che si ottiene sul campo di

battaglia: per questo egli rinuncia alla paternità, per questo egli si macchia del sacrificio della figlia Ifigenia ma, soprattutto, per questa ragione Clitennestra, che non è, evidentemente, simbolo di un'etica omerica, si arroga il diritto di punirlo col sangue.

La stessa guerra, causa primitiva dei conflitti familiari, assume in Eschilo valenze assolutamente differenti: nell'*Agamennone* essa rappresenta la ricerca di gloria personale del singolo e della sua stirpe, mentre nelle *Eumenidi* è un'espressione della politica estera di Atene, gestita mediante la partecipazione dei cittadini ad un obiettivo comune; la guerra a cui allude Atena nell'ultimo libro della trilogia, caratterizza appunto una politica di conquista che segnava in quegli anni la vita della città, ampiamente riconosciuta e apprezzata dal popolo. Altrettanto tangibile è l'invito da parte di Eschilo alla concordia civile (la lotta politica era precipitata con l'assassinio di Efialte), simboleggiata dalla processione conclusiva. La questione della partecipazione all'amministrazione della vita pubblica dà l'avvio all'altra fondamentale tematica dell'*Oresteia*: l'ordine sociale che, secondo una prospettiva più ristretta, corrisponde all'ordine familiare.

Questa premessa è fondamentale per comprendere che la difesa della memoria e, di conseguenza, della vendetta del padre da parte di Elettra, rientra pienamente nel principio di tutela del *ghenos* e della tradizione ma, altresì, è fondamentale per comprendere verso quale direzione virano le tematiche dall'*Oresteia* in poi. Non casualmente, già nel passaggio tra le *Coefore*, che segnano la comparsa in scena del personaggio, e l'*Elettra* di Sofocle, assistiamo al delinearsi di notevoli differenze che vanno sempre più a caratterizzare l'individualità: infatti Sofocle non è più premo dall'esigenza di metaforizzare i problemi sociali e politici di Atene, bensì è interessato ad entrare nelle dinamiche singolari dei personaggi, nelle ragioni stesse che li animano.

In Eschilo, Elettra è ‘guidata’ dalla corifea nel maledire gli assassini del padre¹⁶, in Sofocle invece il personaggio protagonista è interamente fondato sulla determinazione nella volontà di compiere il matricidio, una condizione che l’avvicina profondamente ad Antigone, alla sua ostinazione.

Nell’*Elettra* non possiamo parlare di una visione tragica del mondo: piuttosto dobbiamo parlare di una tragedia dell’odio, un odio irrefrenabile, che la fa vivere in funzione della vendetta. La vendetta è una questione viscerale per Elettra, che la conduce al disprezzo anche verso Crisotemi, che non l’aiuta nel piano, verso Oreste, assente, ‘colpevole’ di una lontananza che è fisica e ‘morale’ insieme per le conseguenze che comporta. Elettra, in Sofocle, non è la mano della vendetta, è la mente, ne rappresenta il senso profondo.

L’asse tragico si sposta ulteriormente in Euripide: al dissidio interiore che animava Oreste nelle *Coefore*, si è sostituita la conflittualità di Elettra verso Egisto e Clitennestra, motivata non dalla pura volontà di vendetta, bensì dallo spirito di rivalsa per chi l’ha costretta ad una vita da serva, senza felicità. Il matricidio è dunque una questione sempre più personale, che non rientra nel meccanismo eschileo bensì nel presupposto «occhio per occhio, dente per dente». La rabbia di Elettra è evidente fin dall’inizio del dramma, come se Euripide volesse caratterizzarla in questo modo già dalla primissima parte del testo.

Anche Oreste e Clitennestra non passano indifferenti alla penna euripidea: la regina non è più l’essere sanguinario e tremendo che la tradizione ci riportava, bensì una donna che in tanti anni ha meditato ed è cambiata; non gioisce più del proprio delitto e raggiunge la figlia appena costei la fa chiamare. Allo stesso modo, Oreste ha perso ogni connotazione eroica: entrambi, dopo il matricidio, non proveranno soddisfazione ma raccapriccio, disgusto per il proprio gesto, malgrado la necessità.

¹⁶ Si vedano i versi 118-121, esemplari a tal proposito: Elettra arriva a chiedersi infatti se non sia empio chiedere agli dei che la morte del padre sia contraccambiata con la morte degli assassini.

Nelle *Coefore* la vendetta di Oreste sulla madre è determinata dal fatto che la tragedia è parte di un tutto, di una trilogia. I rimorsi conclusivi di Oreste non divergono poi molto dal trionfo di Clitennestra nell'*Agamennone*¹⁷: sono semplicemente la conclusione di una parte in cui il matricidio è un anello nella catena di colpa ed espiazione, di delitti e sofferenze. Oreste prende la decisione di vendicarsi da uomo libero, tuttavia, c'è un ordine di Apollo precedente: l'atto insomma non è una questione personale dei due fratelli, è una necessità «condizionata dall'ordinamento del mondo»¹⁸.

In Sofocle e in Euripide non è più l'azione ad essere determinante, bensì la prospettiva umana: perché Elettra ha vissuto nel dramma da sempre, ha condiviso la propria quotidianità con i sicari del padre e con la casa che lo ha visto morire, mentre Oreste ha vissuto lontano.

Euripide elimina lo sfondo scenico del palazzo¹⁹: l'ambientazione è rappresentata da una capanna ai confini del territorio di Argo; Egisto non ha sposato Elettra ad un principe temendo una possibile vendetta ed essa si presenta e vive come un'umile contadina, moglie di un povero uomo che, tuttavia, la rispetta. Elettra attende la vendetta e piange il padre notte e giorno.

Oreste è già sul luogo, sotto mentite spoglie, e tende l'orecchio alle parole della sorella recatasi alla festa di Era: si spaccia per un amico di Oreste e così accoglie le confidenze della giovane ed entra in casa sua. In questo dramma, tuttavia, non è Elettra a riconoscere Oreste bensì il vecchio servo, introdotto solo con questa finalità; colpito dalla somiglianza, egli osserva lo straniero da tutti i lati e trova una cicatrice che Oreste si è fatto cadendo da cavallo: solo a questo punto il giovane getta la maschera. Ed è ancora il vecchio ad indicare un'occasione propizia in cui uccidere Egisto nel corso del sacrificio, così che anche Clitennestra possa essere attirata da Elettra fuori dalla città con l'*escamotage* del parto della giovane. Ma il figlio uccide la madre solo dopo l'esortazione della sorella che

¹⁷ M. Pohlenz, *La tragedia greca* cit., p. 354.

¹⁸ Ivi, p. 355.

afferra la spada insieme a lui: vedere infatti la regina lo aveva precipitato nel dubbio se agire o meno. L'atrocità del fatto è delineata sia sotto il profilo di chi lo compie, sia sotto quello di chi lo subisce: non è debolezza quella di Oreste che, infatti, uccide senza pietà il patrigno, ma la madre ridesta in lui un sentimento filiale che Eschilo aveva completamente rimosso.

In Sofocle, come in Eschilo, la tragedia si apre con l'arrivo di Oreste: è giunto a Micene accompagnato da Pilade e dal vecchio pedagogo, che gli mostra i luoghi a lungo vagheggiati; siamo di fronte ad un eroe «assetato d'azione»²⁰, completamente rivolto al compito che lo aspetta. Come nelle *Coefore*, la falsa notizia della morte di Oreste deve permettere l'accesso al palazzo prima al vecchio e poi ad Oreste con l'amico, il resto si compirà 'spontaneamente'; l'incontro fra i fratelli è dilazionato affinché lo spettatore abbia modo di sentire il punto di vista di Elettra e verifichi la sua miseria materiale e spirituale.

Nel delineare Elettra, Sofocle si rifà ad un motivo che aveva utilizzato anche per la figura di Antigone: affianca alla protagonista una sorella completamente opposta²¹, tuttavia Crisotemi è individualmente studiata, non è solo la 'controparte'.

Per Eschilo come per Euripide, è naturale che il primo ad essere eliminato sia Egisto, così da riservare tutta la tragicità al matricidio: in Sofocle invece l'uccisione di Clitennestra viene sistemata rapidamente e quella di Egisto, spostata alla fine. In questo modo Oreste viene, subito dopo il matricidio, rimesso di fronte ad un compito che esige massima determinazione e prontezza: l'impressione finale è che del dramma non rimanga orrore per il matricidio ma equità per la punizione. Pohlenz²² non trascura di sottolineare che una parte di critica ha accusato Sofocle di non essersi accostato al problema etico-religioso: egli non riconosce il conflitto di obblighi in cui, secondo Eschilo, si colloca la

¹⁹ Ivi, p. 357.

²⁰ Ivi, p. 364.

²¹ Ivi, p. 365.

²² Ivi, p. 372.

tragicità per Oreste, perché di fronte alla madre i figli non hanno più responsabilità. Se Euripide protesta contro la divinità delfica, Sofocle dimostra invece che il matricidio non è un delitto e che Apollo, ordinandolo, ha agito secondo la Giustizia: Sofocle, insomma, ha fondato la tragedia sull'animo dell'eroina in modo assolutamente nuovo.

Discorso differente si deve fare per l'*Oreste*: l'opera si presenta infatti come un dramma dagli sviluppi imprevedibili in cui rimane invariata solo la sopravvivenza del figlio al matricidio. Il dramma prende avvio dalla conclusione dell'*Elettra* euripidea: i due fratelli hanno dato sepoltura alla madre e Oreste giace spossato. Fondamentale è il fatto che il matricidio sia visto come un delitto che necessita del normale processo per omicidio, e prima che dalla divinità è dagli uomini che deve essere giudicato²³. Ora il giovane non è più in preda all'ansia per l'atto che deve compiere, bensì è tormentato dalla valutazione di esso: è la forza della coscienza ad emergere, quella coscienza che, in questa tragedia, tocca quasi esclusivamente Oreste. E' realmente «un quadro di immensa miseria umana»²⁴: colui che vediamo soffrire non è uno spietato assassino, è un uomo che ha obbedito alla volontà divina. Ancora una volta, è Pilade a sostenere l'amico pronto a difendere la propria causa davanti al popolo: Elettra viene a sapere tutto questo da un servitore.

In questa tragedia l'assassinio viene giudicato, per la prima volta, come un'autentica violazione del *nomos* sotto il profilo umano, sociale²⁵. In Eschilo la tragedia degli Atridi terminava con la restituzione di Oreste assolto dall'Areopago; anche nelle *Elettre* il matricidio è problema etico-religioso che concerne solo chi lo ha compiuto.

²³ Tra le ipotesi formulate sul concetto in base al quale Euripide sembra dire che prevalgono coloro che meglio sanno guidare la volontà della massa, cioè i demagoghi, si è legittimamente pensato a qualche riferimento alla vita politica dell'Atene dell'epoca: Monaco riferisce della condanna al demagogo Cleofonte, di parte democratica, narrata da Eschine. Cleofonte sarebbe riuscito a rendere vane le trattative di pace avanzate da Sparta nel 410, dopo il disastro di Cizico.

²⁴ M. Pohlenz, *La tragedia greca* cit., p. 474.

²⁵ Ivi, p. 479.

Nell'*Oreste* si fa strada il problema dell'atteggiamento assunto dagli uomini davanti al matricidio: il problema religioso passa in secondo piano.

Dopo aver ripercorso l'evoluzione del nucleo del dramma nell'antichità, è necessaria una puntualizzazione che sarà una chiave interpretativa di notevole valore per tutto il percorso sul mito nella contemporaneità: Clitennestra in Eschilo amplifica l'accusa verso Agamennone per il sacrificio di Ifigenia definendo la fanciulla *philàten emòì odìna*²⁶: *odìs* è il sostantivo che indica la sofferenza al suo apice durante il parto. La fanciulla è dunque per la madre una vita staccata dal corpo di Clitennestra, come se la donna non avesse mai smesso di «procrearla in un interminabile parto»²⁷: di questo la Clitennestra dell'*Orestea* è segno tangibile.

Non solo: c'è un dato che si fa sempre più evidente già dalla classicità, cioè che la vendetta segue strade differenti a seconda che la madre abbia un figlio maschio o una figlia femmina; una madre non uccide mai la figlia, indipendentemente dall'odio. Ma una madre il cui sposo ha ucciso la figlia, ucciderà a propria volta il padre colpevole. Una madre assassina lo è dei propri figli perché si tratta di colpire lo sposo che, in quanto padre, è colpevole in primo luogo di essersi frapposto nel rapporto di naturalezza immediata.²⁸ A chiudere questo quadro, c'è l'invocazione di Elettra a Niobe, che ella proclama suo nume tutelare: questa creatura, violentemente in lutto per il padre defunto, non sembra avere equivalenti mitici se non nei racconti delle madri assassine. In sintesi, il lutto per il padre che Clitennestra ha ucciso, Elettra vorrebbe averlo subito: lei avrebbe voluto sostituirsi ad Agamennone, ma Clitennestra le impedisce quel piacere pieno di odio e sofferenza che avrebbe ottenuto dall'anticipare la propria morte sotto i colpi materni.²⁹

²⁶ N. Loraux, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990, traduzione a cura di M.P. Guidobaldi, *Le madri in lutto*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 41.

²⁷ Ivi, p. 41.

²⁸ Ivi, p. 51.

²⁹ Ivi, p. 62.

Sulla base di queste considerazioni, traiamo un nuovo punto di partenza: non esiste una versione *vera*, in base alla quale tutte le altre costituiscano delle copie; infatti tutte le versioni appartengono al mito.³⁰

³⁰ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 23, citando un'affermazione di Claude Lévi-Strauss.



... Un sorriso tranquillo è appeso dentro di noi, / come appendiamo
in una stanza nuda un quadro - un'antica battaglia scure,
su fondo verde scuro, di notte, con macchie rosse e d'oro; /
in un angolo davanti, sulla sinistra, si sorge un vecchio
marinaro che ha acceso un po' di fuoco (...) con solo, stanco
di guerra, come fuori dal mondo, foggando l'universo sopra
due pietre affiancate... (Y. Rizzo "Crisotemi" -)

Crisotemi, penna e pastelli, opera di Alda Tacca

CAPITOLO PRIMO: DALLA TRAMA ALLA RIELABORAZIONE

Colui il quale canta al Dio un canto di speranza, vedrà compiersi il suo voto
(*Eschilo*)

1.1 Oltre l'intrigo

«Ogni uomo nella vita conosce la tragedia. Ma la tragedia come forma drammatica non è universale»¹: così George Steiner inizia un'opera fondamentale per chiunque decida di accostarsi al fenomeno della tragedia, sottolineando come l'idea di proporre in pubblico, su un palcoscenico, le sofferenze individuali, non risulti più così originale nella contemporaneità, poiché la tragedia è entrata pienamente a far parte delle nostre abitudini comportamentali; tale meccanismo ha un'origine greca, così come tutte le forme tragiche. Questo presupposto sta ad indicare che la tragedia è assolutamente estranea alla concezione ebraica del mondo, ossia che laddove c'è ricompensa, necessariamente troviamo il concetto di Giustizia e non quello di Tragedia². La necessità infatti è cieca e, venendo a contatto con essa, l'uomo in un certo senso si 'priva della vista' (l'allusione ad Edipo è spontanea), poiché è costretto ad affidarsi ad una dimensione della quale non ha nessun controllo, in cui l'ordine dell'Universo e la condizione umana non sono razionalmente provviste di una spiegazione adeguata.

L'incendio di Troia, ad esempio, è un punto di non ritorno: in quella sede sono stati l'odio umano e la misteriosa volontà della Sorte a determinare gli eventi, non vi è nessun presupposto per accennare ad un atto di giustizia. L'episodio di Troia è, non casualmente, la prima grande metafora tragica.

¹ G. Steiner, *The Death of Tragedy*, traduzione a cura di G. Scudder, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965, p. 7.

Nelle tragedie il personaggio è condizionato da forze che la razionalità non può né vincere né comprendere pienamente³: «quando le cause della catastrofe sono contingenti e il conflitto si può risolvere con mezzi tecnici o sociali, avremo magari un dramma, ma non una tragedia»⁴. Vale a dire che la sorte di Agamennone non sarebbe cambiata se le leggi sul divorzio fossero state maggiormente ‘all’avanguardia’: ne sarà una dimostrazione quanto andremo leggendo nelle riscritture contemporanee. La tragedia è, in sintesi, irreparabile: per questo la punizione è sempre, pressoché necessariamente, più tremenda della colpa; con l’eccesso della sofferenza, con la sperimentazione esasperata del dolore, l’uomo ottiene un diritto alla dignità.

La tragedia in quanto fenomeno è, realmente, morta: non lo è il mito, pur non nell’accezione che sperimentavano i Greci, poiché è vivo e attivo anche nella nostra civiltà, non solo in quanto retaggio.

Questo è lo sfondo in cui si inserisce il destino di Elettra: un destino segnato «dall’impossibilità dell’oblio»⁵, da una memoria talmente implacabile da rendere impossibile qualunque ‘colpo di spugna’ sul passato. Non poter dimenticare costringe Elettra fuori dal tempo, la rende una creatura che si alimenta alla fonte imperitura del ricordo: come se avesse contratto una sorta di debito simbolico con il padre Agamennone, che lei stessa contribuisce a rendere ulteriormente imprescindibile e insuperabile.

1.2 Il tragico e il mito

La tragicità nel mito di Elettra assume un’«enigmatica connotazione metafisica»⁶, che conduce questa donna verso un rapporto di assoluta inimicizia con la vita; inoltre è necessario considerare che l’assassinio di Agamennone ha

² Ivi, p. 8.

³ Ivi, p. 11.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Grande, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche, 1994, p. 27.

⁶ Ivi, p. 28.

determinato una radicale trasformazione politica nella città, poiché con la morte del Re dei re si è estinto il diritto paterno, maschile, evento che ha comportato una regressione al diritto materno, erinnico. Secondo la logica, è chiaro che la vendetta di Clitennestra può essere considerata anche un crimine politico⁷, un tentativo di restaurare la ginecocrazia al posto dell'androcrazia, un ritorno - in sintesi - al principio matrilineare⁸. Pertanto l'antagonismo fra Clitennestra ed Elettra rifletterebbe anche il passaggio da un'epoca all'altra della civiltà, oltre che un'inconciliabile differenza fra maschile e femminile. Gli autori che ci hanno restituito la figura di Elettra, soprattutto nella contemporaneità, ci hanno reso spesso l'immagine di una pulsione di morte che alimenta lo stimolo alla vita e che la caratterizza di una certa 'estraneità' appunto all'esistenza. L'odio della protagonista nei confronti della madre è il rifiuto verso la continuità e la conservazione della vita: il rinnegare la femminilità nella sua forma più elevata e complessa, cioè la maternità. Perciò l'atto di vendetta di Elettra non è che l'ultima tappa di una «legge di sangue», a cui seguirà la giustizia del tribunale affidata all'Areopago, simbolo dell'ordine supremo della *polis*⁹: questa teoria risulterebbe effettivamente convincente se vedessimo in Elettra il mito della palingenesi, cioè della morte - rinascita della città dopo la distruzione di un ordine precedente¹⁰. Quindi la giovane sacrificherebbe se stessa per dare inizio ad un nuovo ordine giuridico-politico, in cui vendicare Agamennone è un valore che supera la stessa legge del sangue: l'ordine maschile (l'apollineo) sconfigge quello femminile (il dionisiaco).

⁷ *Ibidem*.

⁸ A proposito di questo concetto fondamentale, Bachofen sottolinea che «il diritto materno è il diritto alla vita materiale, il diritto alla terra, dalla quale esso trae origine. All'opposto, il diritto paterno è il diritto della nostra natura immateriale, incorporea»: l'uno sarebbe dunque il diritto delle divinità dell'Ade, l'altro quello delle divinità dell'Olimpo. Ho usato l'aggettivo 'erinnico' poiché le Erinni compaiono solo come vendicatrici del matricidio e persecutrici del figlio che si è macchiato del tremendo crimine: solo il sangue materno è in grado di destarle dal sonno. J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, Hoffmann, 1861, traduzione a cura di G. Schiavoni, *Il matriarcato: ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 150- 152.

⁹ M. Grande, *Dodici donne* cit., p. 31.

¹⁰ *Ibidem*.

Nelle riscritture moderne del mito l'odio affiorerà sempre più apertamente come elemento chiave nel rapporto madre-figlia: da Giraudoux a O'Neill, la pulsione di morte è incrementata dall'odio che ha la propria origine in un'insanabile conflittualità verso «l'uomo che si è appropriato della donna»¹¹. Anche per questa ragione, per la pulsione di morte che 'costringe' Elettra alla castità, prendiamo coscienza dell'odio che intercorre fra le due: Clitennestra è la Natura o, perlomeno, ne è metafora, ne è espressione. La Morte sarà perciò il simbolo della vita rifiutata, «sconfessata e *smascherata*»¹² contro ogni possibile accordo fra divenire della natura e storia: colpire colei che è tramite della vita equivale ad impedire, ostacolare la vita stessa. La castità di Elettra è il contributo da pagare per l'astensione dalla vita, da quella colpa che è 'sustanzializzata' nell'*eros*. Pertanto possiamo leggere questa figura come un'autentica negazione della figura umana stessa¹³, come colei che concepisce la morte prima ancora che la morte spontanea ponga termine all'esistenza.

Elettra, come Antigone, Aiace, Filottete, segue un preciso codice morale che le impone un dovere da compiere ed esercita questo compito accettando l'isolamento, la miseria materiale, il tormento profondo che ne derivano. E' riuscita a rinnegare la propria capacità di tenerezza negli affetti, ha rifiutato qualunque soluzione per una possibile esistenza serena all'interno del contesto familiare: in particolare, rispetto ad altre figure drammatiche, in lei prevale la sofferenza sull'azione e il grande 'terreno' lasciato al lamento e alla stanchezza per un'esistenza che si consuma nel pianto¹⁴.

Allargando la prospettiva di indagine, tuttavia, non possiamo non osservare con attenzione l'affetto, il legame profondo con il fratello, legame sacrificato all'assenza, legame spesso evidenziato dalla critica come ben più che fraterno. Il rapporto lascia emergere qualcosa di diverso: la questione arricchisce infatti la

¹¹ Ivi, p. 37.

¹² Ivi, p. 41.

¹³ Ivi, p. 42.

¹⁴ E. Medda, «Elettra o il vuoto della vendetta», in Sofocle, *Aiace, Elettra*, traduzione a cura di M. P. Pattoni, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 60-61.

figura di Elettra contemporaneamente di un desiderio, di una pulsione e di una resistenza; questa dimensione ci obbliga ad indagare la protagonista non semplicemente secondo l'ottica filologica, storica o, soprattutto, antropologica, bensì secondo una lettura psicanalitica. Non a caso già nel 1947 lo psichiatra americano Frederic Wertham sottolineò la distinzione fra il “Complesso di Edipo”, di ideazione freudiana, e il “Complesso di Oreste”, che si caratterizzerebbe come l'impulso del figlio maschio ad uccidere la madre¹⁵.

Jung aveva già parlato di “Complesso di Elettra”, definendolo come l'affetto della figlia verso il proprio padre che andrebbe di pari passo con un sentimento di gelosia nei confronti della madre¹⁶.

A ben guardare le opposizioni fra Edipo e Oreste sono numerose: il primo lascia Tebe, il secondo rientra ad Argo, nel primo caso a dominare sono le figure maschili, nel secondo quelle femminili; Edipo è ‘giocato dalla sorte’ (agisce infatti nella completa inconsapevolezza) e Oreste al contrario è assolutamente consapevole di quanto sta per compiere; Oreste sarà punito ma, dopo l'espiazione, potrà ‘rinascere’, mentre al contrario Edipo troverà pace solo attraverso la morte. Però una chiave lega le due vicende: il dominio dell'immagine del padre morto che dà un senso di colpevolezza¹⁷; nel caso di Edipo per un episodio per molto tempo ignorato, nel caso di Oreste ad opera di un fantasma. Eppure, parricida senza esserne consapevole, Oreste sarebbe ugualmente incestuoso: la sua aggressività verso Clitennestra deriverebbe dal risentimento che egli prova per essere stato trascurato da lei in favore del padre¹⁸; Hauptmann e O'Neill saranno esempi piuttosto significativi di questa ipotesi. Ed Elettra? Per la protagonista si è parlato di “Complesso di Edipo femminile positivo”¹⁹, caratterizzato appunto da un profondo attaccamento al

¹⁵La teoria è genericamente espressa dal volume di F. Wertham, *Dark legend, a Study in Murder*, London, Victor Gollancz, 1947, ma viene ripresa anche da Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 33.

¹⁶ Si veda in proposito P. Mullahy, *Œdipe, du mythe au complexe exposé des théories psychanalytiques*, a cura di S. Fabre, Paris, Payot, 1951, pp. 140-141.

¹⁷ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 34.

¹⁸ Ivi, p. 35.

¹⁹ Ivi, p. 38.

padre e da una forte aggressività verso la madre. Un'aggressività che, considerando complessivamente le versioni letterarie del mito, lascia apparire Elettra sia come l'anima stessa del crimine, sia come colei che rimane preda dell'orrore davanti al cadavere di chi l'ha generata.

Le variazioni sul tema, prevalentemente, saranno delineate secondo uno schema psicanalitico di base che è semplicemente lo schema edipico e che può rappresentare la «migliore fonte del dramma»²⁰.

1.3 Presupposti e filiazioni

Possiamo affermare che numerose filiazioni contemporanee riprenderanno le tre fonti classiche da noi ripercorse: ad esempio Eliot riprenderà Eschilo, Hofmannsthal ritornerà a Sofocle, Giraudoux e la Yourcenar invece ad Euripide. Tuttavia si tratterà di una sorta di nucleo di partenza: infatti è più opportuno affermare che il mito nell'era moderna riflette una costellazione di immagini²¹, quasi sempre metastoriche, che assumeranno valenze ben oltre la semplice simbologia originaria (penso a Ritsos, a Testori, a Plath, solo per citare alcuni esempi). Pertanto l'aderenza alle fonti classiche non sarà per noi necessariamente motivo di autenticità: tutte le versioni letterarie di un mito sono infatti da ritenersi autentiche.

L'approfondimento sulla diacronia del mito di Elettra diventa fondamentale dal momento in cui ci interessiamo alla destinazione letteraria del mito o, più precisamente, quando rinunciamo allo studio del mito per entrare nelle dinamiche del mito letterario: non più dunque lo studio del mito in quanto tale, ma la sua contestualizzazione all'interno dell'antropologia e della dimensione storico-sociale in cui è riproposto.

²⁰ Ivi, p. 40.

²¹ Ivi, p. 42.

Possiamo suddividere la trilogia *orizzontale*, rappresentata dalle opere sul tema di Eschilo, da quella *verticale*, costituita propriamente dalle opere in cui la nostra protagonista ha un ruolo attivo o di primo piano, cioè *Le Coefore*, l'*Elettra* di Sofocle e l'*Elettra* di Euripide.

Malgrado le incertezze sulla datazione, alcuni commentatori hanno cercato di spiegare le differenze tra le *Elettre* di Sofocle, Euripide e l'*Oresteia*, seguendo il contesto storico a cui ciascuna appartiene: Eschilo, ad esempio, è l'espressione della società greca contemporanea all'*Oresteia*, ma non è certo l'eco della propria città. L'eroina di Sofocle, invece, rifletterebbe la crisi religiosa che la popolazione ateniese visse durante la peste del 430 a. C.: tuttavia, se datassimo l'opera a qualche anno prima (come abbiamo presunto nella presentazione), questa tesi risulterebbe decisamente meno convincente; potremmo infatti ugualmente supporre una crisi religiosa ma non certamente in conseguenza della peste. Discorso analogo si dovrebbe formulare per Euripide: essendo mutato il gusto del pubblico, ciò che per Eschilo era necessario mostrare, cioè la violenza e la morte, non fu più tale per Euripide²².

1.4 Il percorso di indagine: oltre la drammaturgia, dentro la società

E' mia intenzione mostrare quale percorso, quali dinamiche caratterizzino la trasformazione del personaggio di Elettra e delle sue relazioni, quali connotazioni la definiscano e, spesso, la conducano ben oltre i presupposti che ne avevano animato i tratti durante la classicità. Fino a contraddirli. La contemporaneità ha reso questa figura specchio di realtà assolutamente nuove e lontane dai valori che non solo lo spirito greco, ma anche l'età shakespeariana o il Settecento, ad esempio, avevano posto in rilievo. I valori che animano le nuove *Elettre* sono i nuovi valori che guidano l'uomo del nostro tempo ma, ancora di

²² Ivi, p. 51.

più, rappresentano la necessità di porre in discussione un metodo di lettura e rilettura del mito in cui questa età non è in grado di identificarsi. L'episodio mitico si è perciò caricato di significati che ci possono consentire un'indagine ampia e dettagliata, senza confini geografici, poiché gli esempi non sono solo all'interno del Vecchio Continente. Il dato testimonia un processo di generale di assunzione del mito a contenitore di significati e tematiche tra loro diversissimi eppure fondamentali per comprendere la civiltà in cui esso è contestualizzato; tale ipotesi entra tuttavia in conflitto con l'interessante indagine di Steiner, il quale sostiene che i principali miti greci siano impressi nell'evoluzione del nostro linguaggio e che, pertanto, corrispondano ad archetipi interni alle nostre 'grammatiche'²³. Se infatti la teoria junghiana sostiene che determinati archetipi si fissino, se così è lecito dire, in qualche 'entità' che noi oggi potremmo chiamare patrimonio ereditario, la scienza ci dimostra tuttavia che è particolarmente difficile immaginarsi una mutazione grazie a cui il nostro linguaggio produca una nicchia specifica per alcuni miti o tradizioni. Non solo: anche supponendo possibili trasformazioni, affinché esse si fissino nel DNA è necessario molto tempo; in 2500 anni, qualunque mutazione avvenuta in un greco, non ha avuto il tempo per diffondersi adeguatamente²⁴. Ma questa è una prospettiva evolucionistica: biologia a parte, è innegabile che l'intuizione di Steiner ci costringa ad una riflessione poiché numerose sono le riconferme in questa direzione. Quindi, sotto il profilo biologico, la prospettiva steineriana non è scientificamente dimostrabile, tuttavia il meccanismo di *osmosi*, la necessità di ricorrere al mito per la profondità che lo caratterizza, rimangono un punto di riferimento per lo studio delle sue trasformazioni.

Il mito è sempre esistito: o, meglio, il mito esisteva di certo prima di Eschilo, Sofocle ed Euripide; il mito apparteneva all'uomo greco.

²³ G.Steiner, *Antigones*, traduzione a cura di N. Marini, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1995, p. 336.

²⁴ Queste illuminanti considerazioni mi sono state confermate dal prof. Guido Barbujani, studioso delle teorie evolucionistiche.

Non sappiamo esattamente come fosse Elettra prima che Eschilo la facesse ‘entrare in scena’, ma sappiamo che la sua vicenda faceva parte della tradizione degli spettatori che sedevano a teatro. Quello che mi pare realmente interessante è non solo la sopravvivenza della figura nel tempo e nello spazio, ma anche le caratteristiche che sono sopravvissute e quelle che sono scomparse o che si sono decisamente ridimensionate: il rapporto fra ciò che Elettra era e ciò che Elettra è, alla luce dei contesti e delle loro varietà, sottolineando necessariamente la diffusione a cui assistiamo nel Novecento, che tocca profondamente il mito in questione.

Mi è sembrato necessario fare un breve percorso di indagine per comprendere le attinenze del mito in ambito psicologico e sociale, in cui ho analizzato alcuni aspetti determinanti per comprendere cosa può celarsi dietro questa sorta di ‘necessità al mito’.

René Girard osserva²⁵ che ogni volta in cui una testimonianza orale o scritta documenta «violenze direttamente o indirettamente collettive»²⁶, è spontaneo chiedersi se essa comprenda la descrizione di una crisi sociale e culturale o se gli autori dei relativi crimini siano contraddistinti da segni specifici che, in qualche misura, li distinguono e li espongono alla condanna prima ancora che essi si siano macchiati della colpa. I miti sono i documenti delle società mitico-rituali eppure ci siamo abituati a considerare fittizie le caratteristiche verosimili degli eroi mitologici «perché accompagnati da aspetti inverosimili»²⁷: preserviamo la nostra attenzione semplicemente verso ciò che riteniamo storico senza considerare che nella mitologia «la maschera è ancora intatta»²⁸; spesso non consideriamo infine che per gli antichi il mito aveva una dimensione sacra che la modernità ha ufficialmente perso: uso questo avverbio perché, in realtà, se è vero che da Cristo in poi, dal concetto “perdona settanta volte sette”, la vendetta perde

²⁵ R. Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1985, traduzione a cura di C. Leverd e F. Bovoli, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987, p. 45.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 66.

²⁸ *Ivi*, p. 67.

la propria consistenza e così si modifica il concetto di capro espiatorio, è altrettanto vero che l'idea di vendetta, nella modernità, sembra toccare maggiormente l'aspetto etico-morale che non l'atto pratico, sacrificale, se così si può dire, pur non uscendo di scena ma anzi amplificandosi.

Come sottolinea Eva Cantarella, attraverso l'*Oresteia* Eschilo ricordava ai suoi cittadini che «il tempo della vendetta era finito»²⁹, eppure quel tempo sembra avere ancora qualcosa da dire.

La conclusione della maggioranza dei miti ci mostra un autentico ritorno all'ordine compromesso e, frequentemente, la nascita di un ordine nuovo nell'unità religiosa della comunità che ha sperimentato la crisi. Pertanto «l'ordine assente o compromesso dal capro espiatorio si ristabilisce grazie a colui che lo ha inizialmente turbato» o, mi verrebbe da sottolineare, *per mezzo* di colui che lo ha turbato: nelle drammaturgie greche Clitennestra ha interrotto un ordine che si riequilibra quando lei e l'amante vengono sacrificati; Oreste (ed Elettra), trasgredendo al ruolo di figli e aderendo a quello di vendicatori, si trasformano in restauratori di un ordine che è, oggettivamente, basato su un crimine. La forza malefica si trasforma in benefica, in una forma di autentico paradosso: l'inversione dei rapporti tra persecutori e vittime, produce il sacro. La conclusione della maggior parte dei miti, del resto, ci mostra un vero e proprio ritorno dell'ordine che era stato compromesso in una fase di crisi, e altresì la nascita di un ordine assolutamente nuovo all'interno della comunità che ne è stata colpita. Così nei miti, frequentemente, si attua una congiunzione fra una vittima colpevole e una conclusione violenta e liberatoria spiegabile proprio attraverso il capro espiatorio³⁰.

Veniamo ad un'altra implicazione che mi sembra significativa: quella della teoria mimetica³¹. Girard la descrive come il «desiderio di essere secondo

²⁹ E. Cantarella, *Il ritorno della vendetta, pena di morte: giustizia o assassinio?*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 28.

³⁰ Ivi, p. 74.

³¹ R. Girard, *Pour un nouveau process de l'étranger*, traduzione a cura di A. Signorini, *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Milano, Cortina, 1999, p. 2.

l'altro»³², cioè riconoscere in ciascuno di noi un essere non autonomo, non autosufficiente, ma che si trasforma attraverso l'altro seguendo il meccanismo dell'interazione umana. L'altro diventa un modello che non possiamo non imitare: come se desiderassimo assorbire quell'essere. E' il triangolo soggetto-modello-oggetto che dà forma al desiderio: poiché l'altro è nostro modello, amato e sublimato, esso rappresenta anche il nostro più temibile rivale perché è là dove noi vorremmo essere ma non siamo. Il legame dunque si fa così profondo che «un solo orizzonte di due o più sguardi ugualmente desideranti comporta inevitabilmente il rischio di un conflitto»³³: la rivalità cresce e «non è più possibile dividere il campo tra 'me' e 'l'altro'»³⁴. Credo che in questa teoria sia 'ritratta' la condizione di conflittualità fra Elettra e Clitennestra: uno snodo fondamentale, una contrapposizione determinante in pressoché tutte le riscritture, soprattutto perché è la tipologia di relazione familiare che subisce maggiori evoluzioni nelle riscritture del dramma dalle sue origini. I rapporti Elettra-Agamennone, Elettra-Oreste ed Elettra-Crisotemi, si mantengono, come vedremo, maggiormente uniformi.

Fondamentale per l'approccio al mito nella contemporaneità è inoltre la psicanalisi: nella cultura americana degli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento, cominciò a farsi strada il movimento della terapia sistemica, caratterizzato dal prevalere di una tendenza volta al superamento della settorializzazione degli studi e del recupero di un approccio olistico ai problemi; lo sviluppo di nuove discipline come l'antropologia e la sociologia, dà un contributo significativo alla conoscenza dei contesti in cui l'individuo vive, soprattutto relativamente allo studio delle influenze che le relazioni e l'organizzazione familiare sembrano giocare sullo sviluppo della personalità. Fra le idee innovative che animano il movimento, c'è il principio in base al quale la

³² *Ibidem.*

³³ *Ivi*, p. 4.

³⁴ *Ibidem.*

famiglia viene considerata ‘come se fosse’ un sistema e che ogni comportamento deve essere letto e compreso come funzione della relazione. La famiglia viene definita come un sistema emozionale, caratterizzato da forze che muovono verso la differenziazione e forze che invece aspirano a perpetuare uno stato di coesione; all’interno di questo modello un ruolo fondamentale appartiene alla storia, al rapporto con le figure significative del passato e le famiglie d’origine. Pertanto la costruzione di nuovi legami affettivi e la loro evoluzione risultano legate alla possibilità di separarsi da questi vincoli passati.

Un grosso contributo all’elaborazione del modello sistemico è stato offerto da Janet Helmick Beavin, Don Jackson, Paul Watzlawick solo per citarne alcuni, e Gregory Bateson per quanto concerne l’inquadramento del modello che ha condotto la sistemica all’evoluzione che noi oggi conosciamo. Ogni membro del sistema esercita dunque una serie di effetti e influenze sugli altri membri che si ripercuotono sul sistema intero della famiglia. Pertanto una malattia psicologica presenta una serie di schemi relazionali che si ripetono con continuità: riuscire ad attuare un cambiamento implica interrompere e modificare determinati schemi relazionali e, quando essi vengono interrotti, si apre una fase determinata da un periodo che prevede la riorganizzazione del sistema individuo-famiglia-società. Secondo la sistemica, ogni famiglia possiede un certo numero di opinioni ben sistematizzate, condivise da tutti i componenti, che riguardano i ruoli familiari e la natura della loro relazione: sono i miti familiari che comprendono molte regole nascoste, sepolte nelle abitudini e nei clichés familiari³⁵. Le azioni che i componenti del nucleo mettono in atto sono finalizzate a perpetuare quel mito che caratterizza il contesto e non viene mai sottoposto a verifica né messo in discussione; è «il risultato di un intreccio di processi percettivi, simbolici e interattivi in cui, tuttavia, il mito familiare è una sorta di variabile indipendente, una sorta di distorsione non consapevole della realtà»³⁶.

³⁵ L. Fruggeri, *Famiglie. Dinamiche interpersonali e processi psico-sociali*, Roma, Carocci, 1997, pp. 76-77.

³⁶ *Ibidem*.

I miti familiari sono dei meccanismi di difesa a cui la psicanalisi si è riferita per rappresentare gli individui, «delle valvole di sicurezza che proteggono la famiglia dalla disgregazione»³⁷; nel contempo, tuttavia, essi impediscono l'evoluzione del gruppo.

Osservando i miti familiari descritti in letteratura, incontriamo quello dell'armonia, della salvezza, della pseudomutualità, del catastrofismo, della trasparenza, solo per citarne alcuni; tuttavia, osserviamo anche un'interessante tipologia, che non può non farci riflettere: quella del *capro espiatorio*, che prevede di attribuire tutti i problemi ad un componente della famiglia. La continuità con Girard è evidente, ma non solo: tornando a Bateson, egli sostiene che la parentela sia un punto di partenza per un *linguaggio ecologico della mente*, così come Girard, a proposito del linguaggio mimetico, afferma che la reciproca imitazione è la base indistruttibile della parentela e della relazione umana: «the unit of measurement, in both cases, is not the individual»³⁸.

Margaret Mead, proprio negli anni in cui iniziava a farsi strada la teoria sistemica, pose in rilievo, attraverso la prospettiva antropologica, un dato molto interessante per il nostro studio: «E' diventato di moda in questi ultimi anni definire la società americana come matriarcale, adoperando così a sproposito un utile concetto antropologico»³⁹; secondo le riscritture del mito che andremo ad esaminare, il dato registrato negli Stati Uniti è affine al dato europeo e non solo, basti pensare a Giraudoux, Eliot, Sartre, Yourcenar, Hauptmann, solo per citarne alcuni che confermano, in quegli anni, il passaggio da una sorta di patriarchismo al matriarchismo. E ancora: «nelle società moderne, dove la poligamia non è più legale e le donne non sono più rinchiusi, si deve affrontare un nuovo problema: la rivalità tra le femmine per i maschi [...] parallelamente alla lotta degli uomini

³⁷ Ivi, p. 78.

³⁸ S. Manghi, *Traps for sacrifice: Bateson's schizophrenic and Girard's scapegoat*, lettura presentata in occasione dell'incontro internazionale "La natura sistemica dell'uomo. Il pensiero di Gregory Bateson a cento anni dalla nascita", 22-23 Ottobre 2004, Torino, traduzione inglese di E. Campari. Per gentile concessione del prof. Sergio Manghi.

³⁹ M. Mead, *Male and Female. A Study of the Sexes in a Changing World*, traduzione a cura di M. L. Epifani e R. Bosi, *Maschio e Femmina*, Milano, Mondadori, 1991, p. 270.

per le donne, si va sviluppando anche la lotta delle donne per gli uomini. Forse la migliore dimostrazione di ciò che la società può compiere è questo particolare spostamento per il quale il sesso biologicamente inadatto alla lotta assume un ruolo di competizione attiva»⁴⁰.

La mia impressione, non solo nell'avvicinarmi a queste teorie ma anche osservandole alla luce dei testi, è che i punti di contatto siano numerosi e consistenti; anzitutto è evidente che se le teorie freudiane hanno influenzato profondamente la trattazione dei miti soprattutto agli inizi del Novecento, la sistemica e l'antropologia hanno 'operato' sulla generazione successiva, producendo tuttavia un 'effetto domino' che arriva fino a noi e, soprattutto, fino alle riscritture più recenti. Non mi riferisco necessariamente ad un meccanismo consapevole, attuato dagli autori volontariamente, credo piuttosto che sia una questione di *osmosi*. Ipotizzerei perfino che sia una necessità intellettuale quella di rendere i miti contenitori di realtà che, in maniera diversa ma non antitetica alla classicità, siano specchi per l'uomo contemporaneo: la componente sacra, rituale, caratteristica della Grecia antica, si è persa, ma non è così convincente l'idea che si sia persa quella catartica, ad esempio. Vedere il mito a teatro, o leggerlo, ha per noi ugualmente (anche se non coralmemente) tale rilievo: al punto che sentiamo la necessità di ripercorrere attraverso quelle vicende le 'zone d'ombra' che caratterizzano la società e, in un'ottica più ristretta, la famiglia.

Elettra, proprio per i rapporti familiari che ne caratterizzano l'identità, forse anche nel contesto di un sensibile aumento di episodi in cui la famiglia è stata, progressivamente, oggetto di gravi fatti di cronaca e di un crescente interesse, si presta particolarmente al fenomeno della riscrittura.

Prendiamo in esame, alla luce delle teorie esposte, il rapporto fra Elettra e Clitennestra: si tratta di un rapporto in cui si riconoscono perfettamente le dinamiche sulla teoria mimetica esposta da Girard: infatti Elettra sperimenta una forte rivalità con la madre perché, a prescindere dall'ovvio risentimento per

⁴⁰ Ivi, pp. 183-184.

l'assassinio del padre, Clitennestra è là dove lei stessa vorrebbe essere. L'attaccamento morboso al padre non può che determinare una rivalità con la madre, concetto già chiarito da Jung: le teorie successive costringono a riflettere sul fatto che, secondo modalità diverse, il rapporto persiste in una sorta di ulteriore lacerazione proprio perché rappresenta una sorta di *trasgressione* rispetto al canone del mito familiare in quanto tale.

La trasgressione, come l'abbiamo definita, implica una rottura degli equilibri tra madre e figlia entrambe in lotta per il padre, tra figlia e padre (sebbene defunto) poiché la persistenza del ricordo e l'ansia di vendetta impediscono alla prima una vita normale, tra fratello e sorella poiché, in assenza del padre, è questo ad ereditare il ruolo ma, soprattutto, i sentimenti e l'investimento emotivo della protagonista e, infine, con la sorella, che continua a rappresentare quella linea femminile, quell'«eredità» materna che ne limita un autentico coinvolgimento nella vendetta e che la rende estranea ai sentimenti di Elettra.

La contrapposizione fra ciò che non può ammettere a se stessa e ciò che vorrebbe, fra il valore familiare come assoluto da cui dipendere e l'incapacità di essere senza quel contesto, né di sopravvivergli, fanno di Elettra la negazione della vita stessa, il rovesciamento degli equilibri interiori e la conferma del mito del capro espiatorio allo stesso tempo: dapprima è toccato a Ifigenia morire per permettere la partenza per Troia; poi è toccato ad Agamennone, colpevole a sua volta dell'assassinio. A questo omicidio segue la vendetta, che altro non è che un ennesimo omicidio. La contemporaneità ha sostanzialmente escluso l'assoluzione dell'Aeropago, cioè la giustificazione dell'atto di Oreste, anche perché, frequentemente, l'atto non è più soltanto di Oreste ma anche di Elettra.

1.5 Il senso della vendetta

«Nel 1998 William Ian Miller osservava che la vendetta è un'espressione dell'azione individuale che non può essere pubblicamente ammessa»⁴¹ poiché Chiesa, Stato e Ragione la condannerebbero in egual misura: eppure nella realtà contemporanea la vendetta è una motivazione dell'azione per la quale si propone una giustificazione teorica. La vendetta era per gli antichi un sentimento nobile, un ideale ma anche un dovere sociale. In sintesi la vendetta rappresentava un comportamento funzionale all'interno di una società in cui la violenza era una virtù: «fu solo quando accanto ai modelli competitivi cominciarono ad affiancarsi quelli collaborativi che la vendetta venne dapprima consuetudinariamente limitata e poi giuridicamente vietata»⁴².

La violenza determinava una serie di altre violenze che richiedevano una controvendetta, pertanto il divieto della vendetta rappresentò l'espressione di un cambiamento di valori fondamentale per determinare una convivenza civile. Quando le Erinni accusano Oreste lo fanno perché, secondo la loro prospettiva, la morte di Clitennestra impone una vendetta: ma Apollo ricorda ai giudici che il 'vero' genitore è il padre, per cui la madre ha un ruolo assolutamente secondario; quindi al momento del giudizio, alla questione vendetta/diritto, si contrappone quella principio paterno/principio materno. Con la persuasione verbale e con l'aiuto di Zeus, suo ispiratore, Atena placa la furia delle Erinni che, divenendo Eumenidi, scompaiono e insieme a loro scompare il mondo governato dagli antichi principi. Eppure gli antichi principi oggi sono nuovamente in discussione: la vendetta non è morta, nemmeno quando, come nella riscrittura di Dacia Maraini ad esempio, è messa in discussione, è dichiaratamente considerata un peso.

⁴¹ E. Cantarella, *Il ritorno della vendetta* cit., p. 113.

⁴² *Ivi*, p. 118.

Il mito di Elettra, un po' come quello di Antigone malgrado le diverse modalità, affronta una questione di grande rilievo nella società contemporanea, il tema cioè del rapporto tra fratello e sorella: Edipo era figlio unico e non è un caso che l'insistenza della psicanalisi sul complesso edipico come fulcro dello sviluppo psichico abbia portato a trascurare l'importanza delle relazioni fraterne. Ma il ruolo di fratelli e sorelle, i sentimenti che provano tra loro e le relative dinamiche hanno una parte determinante nella vita emotiva e nella strutturazione del mondo interiore. Curiosamente, nelle descrizioni psicoanalitiche del mondo interno, fratelli e sorelle non compaiono come figure significative⁴³: «di fratelli e sorelle quasi non si fa parola nella letteratura psicoanalitica e il concetto di transfert fraterno non compare in nessun dizionario di psicoanalisi»⁴⁴. Come dicevamo, nella maggioranza dei casi, o è Elettra che 'trasferisce' su Oreste la carica affettiva rivolta al padre, oppure è Oreste a mettere in atto lo stesso meccanismo spostando la prospettiva dalla madre alla sorella: un esempio clamoroso in proposito è *Elettra* di Testori.

Coles ipotizza⁴⁵ una correlazione fra un Super-io eccessivamente severo e l'esperienza della crudeltà fraterna: cioè esiste la possibilità che un Super-io inesorabile e crudele sia legato all'interiorizzazione di fratelli o sorelle come figure di autorità. Pertanto l'idea di Freud che tra fratelli debba esserci essenzialmente ostilità, nel nostro caso specifico, viene rapidamente messa in discussione: l'ostilità, anche nelle riscritture, si colloca piuttosto nel rapporto fra Elettra e Crisotemi, che rimane tuttavia un esempio di transfert del rapporto fra la protagonista e la madre, con la quale Crisotemi ha diverse caratteristiche in comune. Il rapporto Elettra/Oreste è piuttosto una dimostrazione di un transfert fraterno «altamente seduttivo»⁴⁶, in cui l'attaccamento e la dipendenza producono una distorsione nella capacità di amare e di essere amati. In

⁴³ P. Coles, *The importance of sibling relationships in psychoanalysis*, London, Karnac Books, 2003, traduzione a cura di G. Noferi, *Le relazioni fraterne nella psicoanalisi*, Roma, Astrolabio, 2004, p. 9.

⁴⁴ Ivi, p. 10.

⁴⁵ Ivi, p. 23.

⁴⁶ Ivi, p. 24.

quest'ottica, non vi è riscrittura nella contemporaneità che, più o meno esplicitamente, non adotti o non enfatizzi questo tipo di relazione. A ben guardare, la mancata espressione del proprio *eros* dapprima verso il padre, poi verso il fratello, si rintraccia anche nel martirio e nel masochismo di Elettra: tanto che nei casi in cui la giovane non sacrifica completamente se stessa per la 'missione vendicativa' e sembra aprirsi alla possibilità di una vita propria (penso ad O'Neill, per esempio, e a Maraini), ecco che il senso stesso della vendetta, il suo compimento, sfumano e, soprattutto, sfuma il ruolo di Oreste come vendicatore. Oreste privato di vendetta si trasforma in una debole creatura, Elettra senza 'braccio' muore avvelenata dal proprio odio e dalla solitudine che il suo non essere pienamente donna e non essere in grado di superare il proprio passato, le comporta.

L'interesse degli autori verso queste dinamiche vanta una lunga tradizione: pensiamo al mito di Iside e Osiride, dove, pur essendo presente un certo rilievo per la rivalità fraterna e il fratricidio, vi è notevole spazio anche per l'amore e la collaborazione fra fratello e sorella; in questo caso l'incesto fraterno conduce ad esiti diversi rispetto a quelli della vicenda di Edipo⁴⁷. Oppure pensiamo al romanzo *Il mulino sulla Floss* (1860) di George Eliot che ha come tema dominante il rapporto fra Tom e la sorella minore, Maggie: Tom si accorge di amare la sorella e di essere riamato quando ormai è troppo tardi per salvare se stesso e lei dall'annegamento. Si tratta comunque di relazioni, ovviamente, senza lieto fine, in cui si estremizza e distorce la condizione di parentela.

⁴⁷ Iside e Osiride erano fratello e sorella oltre che regnanti in Egitto; anche i loro genitori, Geb e Nut erano fratello e sorella. I fratelli dei regnanti, Seth e Nefti, erano anch'essi fratelli e sposati fra loro. Osiride aveva portato pace e prosperità al regno, ma Seth, invidioso, lo invitò ad un banchetto dove gli donò una cassa in cui lo rinchiuse per gettarlo poi nel Nilo. Annegato, Osiride fu smembrato dal fratello che sparse i suoi resti in tutto il mondo. Fu Iside a ricomporlo e a servirsi di un fallo di legno per concepire Horus, il figlio, che vendicò il padre e scese nell'Oltretomba per scambiarsi con lui il *ka*, cioè la potenza generante maschile: da quel momento Osiride regnò sul mondo dei morti e Horus divenne faraone.

1.6 La tragedia è realmente morta?

La tradizione ebraica in cui il male è regolato dalla giustizia e prevede risarcimento o riscatto, non permette alla tragedia come fenomeno di sopravvivere, né di rinascere nella contemporaneità⁴⁸.

A differenza di Steiner, è interessante verificare come, nella contemporaneità, Dio sia vittima di quelle discipline (psicanalisi, socialismo, trionfo della scienza) fondate sull'idea che sia possibile per gli uomini migliorare o trasformare il mondo in cui vivono: riesce più facile, come già anticipavo, pensare che all'uomo attuale serva *vedere in atto*, vedere allo specchio, quanto quotidianamente sperimenta, legge sul giornale o ascolta in televisione. Per Steiner la tragedia è già morta in Shakespeare, ad esempio, mentre 'salvi' invece risultano Schiller e Wagner: l'autore infatti sostiene che il limite della tragedia sta nell'incapacità delle culture moderne di ricreare una mitologia e da un eccessivo legame fra il teatro del Novecento e la tradizione classica⁴⁹.

Ad un certo punto ne *Le Antigoni*⁵⁰ Steiner si pone un interrogativo fondamentale: fino a che punto la forza immaginativa esercitata su di noi dai motivi della tragedia shakesperiana, ad esempio, deriva dall'espressione già data a questi temi nella teatralizzazione della casa di Atreo ad opera di Eschilo, Sofocle ed Euripide? Come sottolineavo prima, se ogni riscrittura deve essere considerata metastoricamente e come esempio a sé stante, specie quando le dinamiche dell'intrigo differiscono sensibilmente dal 'punto di partenza', cioè gli autori greci, osservarne le trasformazioni serve piuttosto a verificare quanto le varie teatralizzazioni siano relativamente, molto relativamente, simili o assolutamente dissimili dall'originale. Insomma, le Elette che animano questo lavoro, assumono valore se viste alla luce del contesto in cui nascono e dello

⁴⁸ G. Paduano, «Morte della tragedia? Con una nota sull' "Œdipus Rex di Stravinskij"», in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. Gabelli e F. Malcovati, Roma, Bulzoni, 2005, p. 17.

⁴⁹ G. Steiner, *La morte della tragedia* cit., p. 30.

⁵⁰ G. Steiner, *Le Antigoni* cit., p. 150.

spaccato che vogliono mostrare, non certo alla ricerca del modello della tragedia in quanto tale.

Occorrerebbe piuttosto interrogarsi sulla nostra percezione del concetto di tragedia e, di conseguenza, di mito oggi: quali sono infatti i parametri che definiscono, attualmente, per la nostra cultura, il fenomeno della tragedia? Barthes definiva il mito una parola⁵¹, un linguaggio o, ampliando la prospettiva, un sistema di comunicazione, un messaggio: «un modo di significare, una forma»⁵². Secondo l'intellettuale non sussistono limiti formali al mito, quindi potenzialmente tutto potrebbe essere mito: alcuni oggetti «diventano preda della parola mitica per un momento, poi scompaiono, altri prendono il loro posto, accedono al mito»⁵³, è la storia umana che fa passare il reale alla dimensione del linguaggio e lei soltanto regola l'esistenza o meno del linguaggio mitico. Il mito come parola si 'appoggia', nella nostra società, ad altre forme di espressione come la fotografia, il cinema, gli spettacoli, perfino la pubblicità: si può pertanto parlare del mito come di un sistema tridimensionale costituito da significante, significato e segno⁵⁴. Infatti sono per lo più queste forme espressive che lo rendono tale, che 'classificano' un fenomeno come *mito*. Esso trasforma un senso in una determinata forma, in una sorta di «furto di linguaggio»⁵⁵, perché naturalizza, attraverso un simbolo o un'esemplificazione, una realtà, un principio ben più grande: niente, fondamentale, è al riparo dal mito.

Il mito è, per eccellenza, luogo delle *passioni*: nella cultura classica le donne sono soggetti di passione ma non sono suscettibili di «autonoma configurazione morale»⁵⁶, che devono mutuare dal padre-marito. Infatti la tirannia rappresenta «l'estrema proiezione politica della psicologia della passione erotica»⁵⁷:

⁵¹ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, traduzione a cura di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Milano, Lerici, 1962, n. ed. Torino, Einaudi, 1974, p. 191.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 192.

⁵⁴ Ivi, p. 196.

⁵⁵ Ivi, p. 212.

⁵⁶ M. Vegetti, «Passioni antiche: l'io collerico», in S. Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 60.

⁵⁷ Ivi, p. 61.

l'attrazione erotica verso la bellezza corporea poteva quindi venire deviata verso la bellezza ideale per la verità e per la giustizia, ma senza la prima non poteva certo attuarsi la seconda. Il nostro tempo ha assunto verso la passione un atteggiamento estremamente ambivalente: da un lato le passioni sono state 'liberate', sciolte da vincoli radicatissimi, dall'altro questo sentimento esiste se esistono valori in cui è possibile credere con forza e rigore⁵⁸ ed essi si verificano solo in un rapporto con un'oggettività teleologica-assiologica. La centralità del teatro in un discorso sulle passioni è da attribuirsi al presupposto in base al quale chi agisce a teatro svela un atto in cui la volontà si manifesta e, al tempo stesso, «si oltrepassa e trascende. O è trascesa»⁵⁹: la tragedia antica insomma «era povera di azione e di tensione, ma musicale. Poi prevalse su tutto l'intrigo, il dramma si trasformò in un gioco di scacchi, una lizza per piccole passioni...»⁶⁰. Il teatro, nella modernità, tende a laicizzare il destino tragico in una prospettiva quasi interamente negativa: si verifica quello che Genette definisce «demotivazione»⁶¹, una sorta di 'strumento' per introdurre una causa più profonda, che l'eliminazione di una causa superficiale serve a valorizzare, a porre in rilievo. Il mito non era e non è una semplice favola: si tratta di autentici racconti tradizionali trasmessi in origine per via orale che, ad un certo punto, si sono letteralmente sedimentati nella memoria collettiva, avendo una funzione culturale di grande importanza. La ripetizione di queste narrazioni contribuiva a consolidare l'identità dei greci, trasmettendo credenze, riti e istituzioni che rappresentavano l'intero patrimonio culturale⁶²: in più il mito era (come dimostra anche l'attuale impiego della materia), *creazione*, al punto che, forse per ragioni

⁵⁸ S. Moravia, «Esistenza e passione», in S. Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni* cit., p. 33.

⁵⁹ N. Fusini, «L'eroe tragico, ovvero: la passione del dolore», in S. Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni* cit., p. 104.

⁶⁰ F. Nietzsche, *Die Philosophie im tragischem Zeitalter der Griechen; Nachgelassene Schriften, 1870-1873*, Naumann, Leipzig 1896, traduzione a cura di G. Colli e M. Montinari, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Milano, Adelphi, 1973, p. 18.

⁶¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, traduzione a cura di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 392.

⁶² E. Cantarella, *L'amore è un dio. Il sesso e la polis*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 6.

cronologiche, anche nell'unione fra Egisto e Clitennestra c'è discendenza⁶³. Mi riferisco ad Erigone, anche nota come Aletis, "la girovaga": quando infatti i genitori erano stati uccisi dal fratellastro Oreste, la ragazza aveva deciso di vendicarli inseguendo Oreste fino ad Atene ma, una volta giunta in loco, la leggenda vuole che fosse stata colta da scoraggiamento e che avesse posto termine ai suoi giorni impiccandosi. Gli Ateniesi celebravano questa eroina durante le Antesterie poiché quando la fanciulla si era uccisa, le vergini ateniesi avevano iniziato ad impiccarsi: il rimedio previsto dall'oracolo delfico consisteva nel costruire delle altalene, così che le giovani potessero dondolarsi nell'aria come coloro che s'impiccavano. Il collegamento morte-altalena si fa determinante, così come quello fra sessualità e impiccagione. Erigone non ha avuto la fortuna letteraria e teatrale di Elettra: ma anch'ella aveva un'unica ragione di vita, la vendetta e, quando le forze per compierla vengono meno, non c'è più motivo di sopravvivere. Ma la morte di Erigone che, sostanzialmente, chiuderebbe 'il cerchio' nel complesso sistema degli Atridi ponendo la parola fine alla tragedia, non ha trovato terreno fertile nel meccanismo delle riscritture.

1.7 Tempo e racconto

Le narrazioni che noi facciamo costruiscono la nostra realtà, possono esse stesse diventare realtà: questo è il principio guida sulle teorie narrative della famiglia, perciò la famiglia è la storia narrata dai propri attori⁶⁴. Alla vicenda, naturalmente, contribuiscono tutti i componenti, reali e ipotetici, passati e presenti, che nel tempo acquisiscono valore per quel gruppo di persone. Ogni volta che viene raccontata, una tradizione ricrea la propria versione personale, la propria storia: la parola mito si riferisce a una serie di convinzioni condivise da tutti i membri di quel nucleo familiare, e nella storia narrata si cela il modo di

⁶³ A proposito di questo ulteriore ampliamento del tema, Ivi p. 171.

⁶⁴ L. Boscolo, P. Bertrando, *I tempi del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 84.

vivere e di adattarsi alla realtà interna ed esterna della famiglia⁶⁵. Nel mito dell'eterno ritorno sopravvive quindi l'idea che solo nel momento del rituale l'uomo è davvero se stesso, poiché scandisce i suoi atti significativi: perciò l'uomo è pienamente se stesso non quando sperimenta la soggettività del tempo, bensì quando ripete le azioni archetipiche «compiute una volta per tutte, *in illo tempore*, dalla divinità»⁶⁶. Quindi la memoria popolare non è storica ma archetipica. I rituali familiari perpetuano il sistema di credenze e significati della famiglia e ne confermano i legami con le generazioni passate: un mito familiare può essere una variazione di un mito socialmente accettato e un mito personale può essere a sua volta l'adattamento individuale di un mito familiare⁶⁷.

L'impressione che ne deduciamo in relazione a quanto ci interessa è che anche la scelta di riscrivere il mito (e, nello specifico, un dato mito) non sia affatto casuale.

1.8 Odio e famiglia

L'antica connessione fra famiglia e discordia è ampiamente trattata all'interno dell'*Oresteia*: nel palazzo degli Atridi dominano le Erinni, il genio vendicatore della razza⁶⁸, che fanno risalire il conflitto ai tempi di Atreo e Tieste. Porre in rilievo il conflitto familiare è un modo, benché indiretto, di proclamare il valore fondamentale della famiglia: nell'Atene del mito un tribunale di cittadini, a cui ha partecipato Atena, assolve Oreste dall'assassinio della madre. Una sentenza tanto decisiva quanto ambigua perché emessa a parità di voti, con gli uomini schierati da una parte e la dea dall'altra; sarà Atena a convincere le Erinni a rinunciare alla vendetta, poiché rispetto alla verità non possono considerarsi vinte. Una volta stabilitesi in città, esse potranno essere onorate, a condizione

⁶⁵ Ivi, p. 85.

⁶⁶ Ivi, p. 203.

⁶⁷ Ivi, p. 214.

⁶⁸ N. Loraux, *La cité divisée: l'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot & Rivages, 1997, traduzione a cura di S. Marchesoni, *La città divisa*, Vicenza, Neri Pozza, 2006, p. 421.

che trattengano la *stasis*, ben diversa dal *polemos*: l'esterno è competenza di Atena, l'interno è delle Erinni, che possono scatenare la discordia oppure, divenute Eumenidi, presiedere alla riproduzione della città secondo il ritmo regolare dell'avvicendamento tra generazioni⁶⁹. Anche in Eschilo quindi, avevamo a che fare, in un certo senso, con un meccanismo letterario, quello della *demotivazione*⁷⁰, meglio identificato come specifico della nostra modernità ed equivalente al principio secondo cui non esiste condotta senza ragione. «E' la situazione che definisce la tragedia»⁷¹, non il personaggio; la situazione precede la tragedia, dal momento che ogni tragedia non è che una delle possibili «attuazioni drammatiche»⁷².

C'è da sottolineare che in Eschilo, Sofocle ed Euripide, la crudeltà è «soltanto nelle parole»⁷³, poiché nessuno dei personaggi si mostrerà sulla scena nell'atto di ferire fisicamente qualcuno: nel Novecento invece l'atto, anche e soprattutto se esasperato, è determinante per cogliere l'atrocità del dramma interiore e del principio etico che ne è alla base.

Il ruolo dell'atrocità, l'idea del delitto come forma esasperata di psicosi, è talmente attuale da creare implicite ri-letture del mito dentro e fuori dalla scena: penso, ad esempio, all'interpretazione dell'*Elettra* di Hofmannsthal di Andrea De Rosa⁷⁴ o ad un recente romanzo di Janet Hobhouse, *Le Furie*⁷⁵, entrambi

⁶⁹ Ivi, p. 81.

⁷⁰ G. Genette, *Palinsesti* cit., p. 390.

⁷¹ J. Kott, «Oreste, Elettra, Amleto», in *The eating of gods, an interpretation of Greek tragedy*, New York, Vintage books, A division of Random House, 1974, traduzione di E. Capriolo, *Mangiare Dio. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Il Formichiere, 1977, n. ed. Milano, Mondadori, 2005, p. 279.

⁷² Ivi, p. 280.

⁷³ U. Albini, *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*, Milano, Garzanti, 2005, p. 29.

⁷⁴ Ho personalmente assistito allo spettacolo il 4 marzo 2006: il progetto, di De Rosa e Hubert Westkemper, prevede l'utilizzo della tecnica olofonica, ossia gli spettatori sono dotati di cuffie per sentire le voci degli attori; ogni spettatore è quindi 'singolarmente' e, nel contempo, coralmemente, immerso nella tragedia. Ad ispirare il regista sono stati episodi legati alla cronaca, come il celebre caso dell'assassinio della madre e del fratellino compiuto da Erica e Omar a Noviligure: quasi la tragedia fosse rintracciabile, per l'uomo contemporaneo, in questi episodi di terribile ferocia, che manifestano evidenti conflitti all'interno del nucleo familiare. Queste osservazioni mi sono state riportate nel corso di un'intervista realizzata agli interpreti (Frédérique Loliée-Elettra, Maria Grazia Mandruzzato-Clitennestra, Moira Grassi-Crisotemide e Gabriele Benedetti-Oreste), presso il Teatro Stabile di Parma, il 4 marzo 2006.

dimostrazione di un evidente interesse verso l'aspetto più oscuro, interiore del mito.

La storia di Elettra nella contemporaneità è, quasi sempre, la messa in scena di un atto di violenza, subito e compiuto: non c'è vendetta senza conseguenza, non c'è ordine sconvolto che non comporti nuovamente la ricerca di un equilibrio. Tornando all'iniziale complesso di Elettra, gli psicologi sono soliti affermare che risolvere tale complesso significa superare l'aggressività attraverso l'identificazione con la madre che equivale a comportarsi, pensare e sentire in un modo simile a quello della madre. In questa prospettiva risulta evidente la persistenza e l'ampliamento del presupposto junghiano nei risvolti novecenteschi: Elettra non tenta il superamento dell'astio nei confronti della madre, né, di conseguenza, riesce ad avvicinarsi al suo modo di pensare e sentire; i drammaturghi novecenteschi affermano l'identità di Elettra enfatizzando la contrapposizione con la madre e ponendo spesso Oreste a vertice di questo morboso triangolo.

Questa contrapposizione, metaforicamente, si potrebbe leggere come l'esemplificazione di una distanza culturale, psicologica, individuale: come se dietro una figura vi fosse l'idea dell'Altro; in Elettra sopravvive la cultura del passato, delle radici, in Clitennestra si fa strada quella del nuovo, della trasgressione, del rinnovamento. Si tratta di due stereotipi, non completamente falsi ma volti ad esagerare alcuni aspetti della realtà⁷⁶.

A questo punto mi pare evidente che la storia del mito di Elettra nel Novecento, rappresenti, più in generale, un approccio alla storia sociale non solo del mito ma dell'evoluzione nel rapporto fra teatro e realtà⁷⁷, in modo, oserei, parallelo a

⁷⁵ J. Hobhouse, *Le Furie*, Milano, Rizzoli, 2007. Progettato come uno sguardo all'indietro su una vita ricca di sofferenze e di amori vissuti, l'opera narra il rapporto indimenticabile tra una madre (giovane, fragile e amorevole) e una figlia (stupita, affascinata dalla mamma che adora, protettiva nei suoi confronti). A quel primo legame si aggiungono via via altri legami: per la nonna, forte e fantasiosa; e per alcuni uomini. Il tutto culmina in una stagione finale di solitudine non meno vitale delle epoche precedenti, marcate dall'intensità divorante dei rapporti affettivi.

⁷⁶ P. Burke, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, London, Reaktion Book, 2001, traduzione di G. C. Brioschi, *Testimoni oculari*, Roma, Carocci, 2002, p.145.

⁷⁷ Ivi, p.208.

quello che nella critica letteraria è noto come teoria della ricezione (o *reader-response*). Per dirla con Barthes, si tratta del «miracolo della tragedia»⁷⁸: la ricerca infatti non è indirizzata all'esito delle cose, bensì alle loro motivazioni, al senso.

E' innegabile che da Jung in poi⁷⁹ si sia verificato un autentico interesse verso la dimensione dei motivi mitici e del loro rapporto con l'incoscio collettivo: storicamente, da quel momento in poi crebbe l'attenzione verso i collegamenti tra grandi sogni, produzioni di miti e proiezioni religiose⁸⁰. Non solo: anche il termine *matriarcale* e *patriarcale*, così determinanti nelle dinamiche del mito, trovarono, attraverso la psicanalisi, ulteriori luoghi di indagine. Per Neumann⁸¹ matriarcato significa predominio dell'inconscio, mentre patriarcato significa predominio della coscienza⁸²: nella fase matriarcale l'Io inizia soltanto a manifestarsi, ma dipende ancora fortemente dall'inconscio, la cui immagine migliore è costituita dalla Grande Madre. Quindi la fase patriarcale coincide con il tentativo di sganciarsi dal predominio materno, disprezzandolo e rifiutandolo profondamente: a questa fase appartengono i riti di iniziazione, è «il momento del tabù e dell'incesto»⁸³, che impedisce un'eventuale desiderio di ritorno al grembo materno⁸⁴.

L'origine della coscienza sembrerebbe avere un carattere mascolino: per Neumann lo sviluppo della coscienza femminile presenta altre dinamiche poiché,

⁷⁸ R. Barthes, «Culture et tragédie», in *Écrits sur le théâtre*, Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002, traduzione a cura di M. Consoli, «Cultura e tragedia», in *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002, p. 39.

⁷⁹ F. Livorsi, *Psiche e Storia*, Firenze, Vallecchi, 1991, p. 113.

⁸⁰ Ivi, p. 114.

⁸¹ Eric Neumann (1905-1960), laureato in medicina e filosofia, è considerato l'allievo di Jung che più degli altri contribuì allo sviluppo della psicologia analitica: egli sostenne che l'uomo, trascurando il proprio aspetto femminile inconscio, si sia reso responsabile del disagio contemporaneo. Ipotizzò quattro fasi nello sviluppo femminile: in un primo momento regna incontrastato il dominio della madre da cui la bambina stenta a staccarsi, poi subentra la fase patriarcale in cui la donna sperimenta un senso di inferiorità; successivamente la donna troverà una propria compiutezza nell'abbandono totale di sé all'altro e, infine, nella fase dell'incontro, la donna non può più essere sottomessa all'uomo ma ne diventa la compagna, rapportandosi consciamente e inconsciamente. E. Neumann, *Die psychologischen Stadien der weiblichen Entwicklung*, Zürich, Rascher, 1949, traduzione di M. G. Tacarico, *Gli stadi psicologici dello sviluppo femminile*, Padova, Marsilio, 1972, p. 1.

⁸² Ivi, p. 13.

⁸³ *Ibidem*.

quando subentra il momento della separazione nel rapporto originario madre-bambino, la bambina non percepisce il 'tu' come un estraneo⁸⁵. L'irruzione dell'uroboro patriarcale conduce la donna ad un contatto con le 'forze interne' che hanno un potere aggressivo/creativo, secondo alcune coordinate archetipiche; la donna sperimenta quindi la piccolezza di fronte al maschile, a cui è costretta ad abbandonarsi⁸⁶, entrando nella fase della rinuncia a sé. Elettra è un esempio evidente di blocco a questa fase psicologico-esperienziale, che determina un'autentica psicosi e interrompe la maturazione di una propria personalità. In questo senso il personaggio diviene un modello (o, meglio, un anti-modello) comportamentale.

Nel mito solo l'intervento di una forza eroica può (inter)rompere la superiorità dell'uroboro patriarcale: nel nostro caso si tratta del ritorno di Oreste per compiere la vendetta e, nell'*Orestea*, dell'intervento di Atena per la sua assoluzione: in entrambi i casi siamo davanti al lato cosciente patriarcale. Il legame con l'uroboro patriarcale⁸⁷ impedisce ad Elettra un eventuale rapporto con un partner, come già appariva chiaro in Euripide dove il legame era imposto da Clitennestra ed Egisto.

Elettra non è in grado, nemmeno nel *Pilade* di Pasolini o nell'*Elettra* inedita di Testori in cui il rapporto con Pilade e con il fratello si fa dichiaratamente amoroso, di individuare e condurre alla coscienza la figura dell'uroboro patriarcale e il pericolo che ne deriva, indipendentemente dalle dinamiche col partner maschile.

Nella tragedia, in generale, si nota una corrispondenza tra l'èros e la vista: èros è, in primis, un particolare modo degli individui «di manifestarsi gli uni agli altri, un tipo di percezione particolarmente acuto»⁸⁸; lo sguardo del desiderio

⁸⁴ Infatti fra gli Ottentotti è consuetudine andare a letto con la propria madre poiché, così facendo, le si dimostra che non è più una madre ma semplicemente una donna, *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 15.

⁸⁶ Ivi, p. 17.

⁸⁷ Ivi, p. 71.

⁸⁸ S. Durup, «L'espressione tragica del desiderio amoroso», in C. Calame (a cura di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1983, seconda edizione 1997, p. 143.

appartiene alla materia scandalosa della tragedia e, come tale, può essere evocato ma non mostrato sulla scena. «Alla reversibilità del rapporto visivo si aggiunge quella del rapporto erotico»⁸⁹: l'amato è infatti spesso delineato come un aggressore, mentre l'amante rappresenta l'agredito. Pensando ad Elettra ci riesce difficile cogliere elementi legati alla vista: l'aspetto, lo sguardo, sono infatti connotati caratteristici di Clitennestra. E' la regina a suscitare l'attenzione visiva, a guardare negli occhi Oreste ad un passo dalla morte, ad adornarsi di gioielli: Elettra si nega l'èros e così ogni caratteristica in qualche modo connessa. «Se uno scrittore/scrittrice assume il punto di vista realistico, si concentra sul presente che conosce, non su una tradizione letteraria già elaborata; quest'ultima può tutt'al più essere una risorsa di modelli, forme, ispirazione»⁹⁰: l'idea di dare una rappresentazione più completa della femminilità già in autori come Ibsen e Flaubert comporta l'allontanamento dell'eroe maschile dal centro della scena, sostituendolo con una protagonista femminile⁹¹. «Sradicate dalla loro dimensione omosociale, le eroine portarono una forza redentrice nel dramma moderno, divenendo popolari negli ambienti culturali»⁹²: dunque nel dramma moderno il personaggio che sfida l'ordine è spesso una donna ma, «se il dramma moderno ha la funzione sociale di registrare il progresso dell'umanità all'interno di un determinato spazio e tempo, allora, quando il realismo entra nel dramma, 'uccide' la *hybris* tragica»⁹³. In questo contesto è evidente che le donne diventano copie imperfette degli uomini, dotate di una personalissima autonomia: pertanto possiamo affermare con sicurezza che il realismo uccida la *hybris* tragica? Forse dovremmo più facilmente supporre che l'abbia «contrassegnata con il genere»⁹⁴: il cambiamento del genere dell'eroe tragico destabilizza il principio di una soggettività universale, maschile. In quest'ottica il

⁸⁹ Ivi, p. 148.

⁹⁰ S. Anderlin D'Onofrio, *Due in una. Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, Roma, Il Manifesto, 2003, p. 39.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Ivi, p. 134.

⁹³ Ivi, p. 135.

⁹⁴ *Ibidem*.

personaggio di Elettra è un'espressione concreta di uno spostamento di prospettiva non solo e non prevalentemente culturale.

Il linguaggio non è una 'sede' neutrale. «I generi, maschile e femminile, non sono, come affermano i linguisti, casuali»⁹⁵: si tende ad interpretare come passivo tutto ciò che concerne il femminile e attivo quel che riguarda il maschile; la donna diventa soggetto attivo e parlante dentro un linguaggio in cui è divenuta oggetto. Tale presupposto funziona particolarmente bene nel caso di Elettra: infatti in lei la negazione della femminilità in funzione della mascolinità è determinante, ed è solo a partire dalla contemporaneità che anch'ella si fa 'braccio' della vendetta, non lasciando più solo Oreste a macchiarsi dell'assassinio.

E' opinione diffusa che Elettra somigli ad Antigone: stessa personalità indomabile, stesso sguardo pietoso verso il mondo dei morti, stessa incapacità di dimenticare. Eppure Elettra non ha avuto la stessa fortuna letteraria di Antigone o, meglio, almeno fino al XX secolo non ha goduto della stessa attenzione da parte di drammaturghi e intellettuali, esplosa poi proprio dalla messa in scena di Hofmannsthal. In realtà c'è una differenza fondamentale fra le due figure mitiche: Antigone è donna, sacrifica consapevolmente la propria esistenza, l'amore per Emone, il futuro, sacrifica se stessa per un principio etico fortissimo che esalta il suo senso dell'amore verso la famiglia, le radici ma, soprattutto, il prossimo; Elettra non ha questa connotazione, infatti per compiere la vendetta deve attendere il ritorno di Oreste, il fratello, l'uomo, e il valore del suo gesto non è universalmente positivo poiché a guidarla, a sacrificarla, c'è semplicemente l'idea della vendetta, di colmare l'oltraggio subito dal padre. Il confine fra il rispetto per la memoria e l'ossessione per la vendetta è talmente labile da lasciare qualche perplessità. In Elettra trionfa la negazione, infatti la protagonista vive nell'umiliazione, paragonata ad una serva, ma anche nell'attesa

⁹⁵ L. Guadagnin, V. Pasquon (a cura di), *Parola, mater-materia. Per una poetica nella differenza sessuale*, Venezia, Arsenale, 1989, p. 23.

di qualcuno che arriverà a modificare lo stato delle cose. Anche quando, nella drammaturgia contemporanea, Elettra è parte attiva nella vendetta, non agisce mai completamente sola, in assoluta autonomia da Oreste: Elettra ha necessità del fratello per agire, difende una condizione non un principio etico universale. Elettra, fondamentale, è un maschio mancato: l'impulso alla vita, alla femminilità, alla sua difesa, non ha spazio. Infatti le Elette novecentesche, quando riscoprono o tentano di recuperare queste caratteristiche, sembrano 'uscire' dal proprio personaggio, riescono goffe, inadeguate quasi.

Tornando con il pensiero alla struttura dei teatri greci, notiamo una curiosa corrispondenza fra questi e alla psiche umana⁹⁶:

Personaggio (es. Elettra) ----- ES

Coro ----- IO

Spettatori ----- SUPER-IO

Il vocabolo *psyche*, nella Grecia classica, è usato primariamente come sinonimo di 'vita': al verso 1385 di *Ifigenia in Aulide*, ad esempio, Euripide usa l'espressione "volere bene alla propria psyche" con il significato di aggrapparsi alla vita. Per la cultura contemporanea invece psyche equivale ad anima, e sembrerebbe derivare da quello di 'spirito': sostanzialmente un concetto legato strettamente all'esistenza e un altro alla morte⁹⁷; gli studiosi ritengono che il passaggio da un significato all'altro si sia verificato nel VI secolo a. C., dato che dimostra l'estraneità della tragedia a questo aspetto lessicale⁹⁸. Il termine *soma* (ancora presente nel greco moderno), ad esempio, significava 'cadavere', 'stato di morte': la parola ha poi assunto il valore di 'corpo', riconfermando una sorta

⁹⁶ Devo questo suggerimento a Gigi Dall'Aglio, regista e interprete, il quale, in occasione di un'intervista che gli ho personalmente fatto a proposito delle mie ricerche sul mito, mi ha proposto questa prospettiva d'indagine.

⁹⁷ J. Jaynes, *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, New York, 1976, traduzione di L. Sosio, *L'origine della coscienza e la crisi della mente bicamerale*, Milano, Adelphi, 1984, terza edizione 2007.

⁹⁸ Ivi, p. 348.

di passaggio da un ambito all'altro, in questo caso dalla morte alla vita. Le trasformazioni lessicali rappresentano trasformazioni di concetti ed essi equivalgono, di conseguenza, a trasformazioni nei comportamenti sociali. Ma, in misura sorprendentemente significativa, vita e morte rimangono legate da un filo sottile.

Veniamo ad un altro aspetto: il matrimonio, individuato dalle prime leggi «come luogo centrale della vita femminile e come istituto in previsione e in funzione del quale tutta la vita delle donne era orientata»⁹⁹. Una donna non poteva scegliersi il proprio destino, ma dipendeva strettamente dall'uomo: che si sposasse, divenisse una concubina, un'etéra o una prostituta, era il rapporto con l'uomo a determinare la sua esistenza. Elettra è priva delle nozze in Eschilo e Sofocle, poi viene costretta ad un matrimonio 'formale', privo di reciprocità, dalla madre e da Egisto; ma anche senza appartenere a nessuna delle categorie che abbiamo riportato, il destino della protagonista è fortemente determinato dalla presenza (e dall'assenza) maschile. Questo è l'unico elemento che corrisponde al suo sesso, l'unico dato che la rende femmina.

«Il mito “fa piacere” a chi lo ascolta, lo incanta, lo seduce; ci si ritrova nel mito, ci si ritrova in una comunicazione affettiva che può mascherare le differenze culturali»¹⁰⁰: il mito è dunque un luogo di proiezioni individuali ben più dell'economia, delle regole di parentela e delle strutture politiche.

1.9 Sperimentare la sofferenza

«Ogni uomo afflitto dal dolore, nel momento stesso in cui lo esperisce in un certo senso lo tradisce: lo *tradisce* nel doppio significato che lo *dissimula* ed

⁹⁹ E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 57.

¹⁰⁰ C. Backès-Clement, «Il mito e le sue letture», in R. Copans, C. Tornay, M. Godelier, C. Backès-Clement, *Anthropologie: Sciences de Société Primitives?*, Paris, Denoel, 1970, traduzione a cura di P. Ruffo, *Antropologia culturale*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 231.

insieme lo *trasmette*»¹⁰¹: questa è l'ambiguità intorno a cui ruotano le maschere della sofferenza, intese sia in quanto individuali, sia in quanto sociali, oltre che «come immagini universali che mettono capo ad un *eidetica* del dolore»¹⁰². Il dolore si consegna, si trasmette, ma, nel contempo, lascia intravedere, trasparire; nessuna maschera offre completamente l'identità di chi soffre, pur contrassegnando la condizione della sofferenza e custodendola.

Il dolore individuale non è nulla di più che una determinazione della sofferenza del mondo: è attraverso il sentimento del lutto che si definisce la dimensione universale della sofferenza. Nel lutto si condivide l'universalità del dolore ed il dolore stesso diventa compassione. «L'esperienza del dolore, nella cultura dei greci, è direttamente collegata alla centralità dell'individuo e nel contempo alla sua mortalità»¹⁰³: a sua volta, tutto questo è strettamente legato alla circolarità della natura umana.

La sensazione che lo spettatore avverte è che il dolore di Elettra sia un'esperienza silenziosa che, nel silenzio dell'oltraggio subito, si amplifichi fino ad alimentarla e condannarla insieme. Clitennestra invece dà libero sfogo alla propria sofferenza, prima tradendo il marito con Egisto, poi assassinandolo: la regina sembra voler 'gridare' la propria sofferenza, non c'è pudore nel suo atteggiamento, non c'è sottomissione alle regole della società greca. Forse, prima ancora che di una femminilità assente e di una femminilità presente, dovremmo parlare di una femminilità accolta e di una femminilità rifiutata.

Non è possibile individuare le radici profonde della violenza se accanto alla condizione storica, politica e sociale, non si verifica anche un'analisi psicologica che permetta una trattazione più precisa del fenomeno¹⁰⁴: nella società contemporanea «la devianza delle donne è interpretata soggettivamente e

¹⁰¹ S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 11.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Ivi, p. 52.

¹⁰⁴ G. Giacomo Rovera, «Sulla psicodinamica dell'aggressività e della violenza», in R. Villa (a cura di), *La violenza interpretata*, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 13.

socialmente come deviazione dal ‘ruolo biologico’, quindi come mostruosità, anormalità, snaturamento»¹⁰⁵. La famiglia, la rete dei rapporti primari e il tempo libero rappresentano «i luoghi di contenimento, individualizzazione, patologizzazione e, naturalmente, di “legittima” espressione, di vissuti sociali conflittuali e frustranti»¹⁰⁶: lì il disagio e la sofferenza si svelano ed esplodono secondo una trama connessa al perpetuarsi del dominio.

Creuzer e Schelling riflettevano sul simbolismo del mito come modo di espressione differente dal pensiero concettuale, oltre che come una delle componenti principali dell’indagine moderna sul significato e la portata delle mitologie; Freud e Jung, ma anche Otto e Ricœur ad esempio, vedono nel concetto di simbolo il filo conduttore del pensiero¹⁰⁷: esso è “tautegorico”¹⁰⁸, nel senso che mentre il segno è arbitrario, duplice (significante e significato) e ha valore significante solo in virtù delle sue relazioni con altri segni, il simbolo implica invece un aspetto naturale e concreto, cioè si pone e afferma da sé; è presenza in sé e per sé. Il segno ha valore solo nel sistema a cui appartiene, mentre un autentico simbolo «vale per la sua dinamica interna», la sua capacità di porre un «aspetto dell’esperienza umana in risonanza con tutto l’universo»¹⁰⁹. Il simbolo tende verso un superamento indefinito del proprio contenuto, servendosi della lingua comune utilizzandola diversamente: per l’antropologo il mito è una parte, un aspetto frammentario di un insieme più ampio e, in questa prospettiva, smette di apparire come portatore di una rivelazione religiosa ma anche di una verità metafisica¹¹⁰. Il mito, nel suo legame al rito, risponde alle esigenze della vita collettiva: soddisfa il bisogno di regolarità, di stabilità e di mantenimento di quelle forme che caratterizzano la società umana. Sarà Lévi-

¹⁰⁵ T. Pitch, «Violenza e controllo sociale sulle donne», in R. Villa (a cura di), *La violenza interpretata* cit., p. 155.

¹⁰⁶ Ivi, p. 157.

¹⁰⁷ J. P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Parigi, Maspero, 1974, traduzione a cura di P. Pasquino e L. Berrini Pajetta, *Mito e società nella Grecia antica*, Torino, Einaudi, 1981, p. 226.

¹⁰⁸ Ivi, p. 227.

¹⁰⁹ Ivi, p. 228.

¹¹⁰ Ivi, p. 230.

Strauss, dopo la seconda guerra mondiale, a distinguere nel mito accanto al senso ordinario, un altro senso «nascosto, e che non è cosciente come il primo»¹¹¹, un senso che non è più narrativo, che assume una funzione non soltanto diacronica ma anche sincronica, uno spazio semantico da cui il racconto è prodotto. Fin dall'inizio l'intellettuale ha sottolineato che è proprio della natura dei miti comportare varianti e che tutte le versioni si equivalgono per lo studioso dei miti. Attualmente lo studio del mito si è spinto, come abbiamo constatato, oltre le considerazioni strutturaliste e simboliste: Elettra non è che un esempio, ma un particolare, un complesso esempio, un emblema del legame con il ricordo e con la sua sublimazione attraverso la dissoluzione dei rapporti familiari.

1.10 Elettra oggi

Quando nella coscienza si fa strada il problema della fatalità, della necessità e del limite, quando l'uomo fa esperienza della sofferenza e della morte, si ripresenta il concetto di tragico che rappresenta «il *pathos* della finitezza»¹¹², ma anche l'interrogarsi sul senso di quanto avviene, sul paradosso che rende l'uomo vittima e carnefice allo stesso tempo.

In tempi relativamente recenti la complessa, luttuosa, feroce storia della casa di Atreo, è diventata materia per la tragedia in versi di Michele Di Martino, *Gli Atridi*, che debuttò al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1998: la Grecia di Eschilo si trasforma nella Sicilia d'oggi e le vicende della casa di Agamennone si trasformano in una terribile faida familiare segnata dalla legge mafiosa. Di Martino utilizza un linguaggio denso e potente spesso corredato da vocaboli dialettali in cui il mito diventa materia allusiva e la grandezza dei personaggi

¹¹¹ Ivi, p. 237.

¹¹² A. Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, p. 3.

inevitabilmente viene meno: di Eschilo in questa opera rimane la spinta etica verso la ricerca di giustizia e la visione sociale della vita¹¹³.

In Canada, nel settembre 2005, ha invece debuttato *The house of Atreus*¹¹⁴. Anche questa messa in scena tenta di porre in rilievo parallelismi fra la realtà contemporanea e il mito greco: «As one of the 48 percent of Americans who did not elect George W. Bush (and a san activist who did everything she could to keep him from getting elected - both times) I cannot help but see the parallels»¹¹⁵. Si tratta semplicemente di due esempi che, tuttavia, sono fortemente indicativi di un percorso vivace che non riguarda solo Elettra ma l'*Oresteia* in senso lato.

Facendo qualche passo indietro, risale al 1958 lo storico balletto *Clytemnestra* di Martha Graham; nel 1983 invece, il regista e drammaturgo giapponese Tadashi Suzuki compone una *Clitennestra* basata sulla sintesi fra tradizione orientale e occidentale sulle orme di Grotowski: una sorta di versione onirica in cui tutto sembra un' allucinazione del folle Oreste; infatti nel finale i due fratelli sono uccisi dal fantasma della madre che li sorprende nell'atto incestuoso¹¹⁶.

Nel 1970 l'ungherese Gyurkó László scrive *Elettra amore mio*¹¹⁷ (da cui Miklòs Jancsó trarrà il suo omonimo film-balletto), un dramma in cui la figura mitica diventa simbolo della resistenza come rifiuto della normalità e come difesa assoluta della realtà. Elettra si innamora dello straniero che annuncia la morte di Oreste, ignorando che si tratta del fratello: dopo la scoperta della verità, si giunge ad un'autentica rivendicazione dell'incesto. Alla fine Oreste uccide Elettra urlando appunto "Elettra amore mio".

¹¹³ M. Di Martino, *Atridi*, Cosenza, La Mongolfiera, 1998.

¹¹⁴ *The house of Atreus*, adattamento di John Lewin dall'*Oresteia* di Eschilo, regia di K. J. Sanchez, scenografie e costumi di M. Patton, musica del Cast e Jane Loong e luci di G. Wolpert. Rappresentato dal 28 settembre all'8 ottobre 2005 presso il Frederic Wood Theatre.

¹¹⁵ K. J. Sanchez, «Questions & Tensions from the Past and the Present», in *Theatre at UBC Companion Guide to: The house of Atreus*: www.theatre.ubc.ca/index.shtml.

¹¹⁶ M. McDonald, *Ancient sun, modern light : Greek drama on the modern stage*, New York, Columbia University Press, 1992, traduzione a cura di F. Albin, *Sole antico, luce moderna*, Bari, Levante, 1999, cap. 2.

¹¹⁷ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 249. Letteralmente: *Szerelmem, Elektra*.

«La rottura con la tradizione, lo sradicamento, l'inaccessibilità delle storie, l'amnesia, l'indecifrabilità ecc., tutto questo scatena la pulsione genealogica, il desiderio dell'idioma, il movimento compulsivo verso l'anamnesi, l'amore che distrugge l'interdetto»¹¹⁸: dietro il problema del mito così come dietro la questione della lingua, affrontiamo il problema dell'identità culturale. Le nostre origini costituiscono un luogo di verità mai data completamente e, di conseguenza, mai posseduta in assoluto: il mito è un luogo 'di origine', è una metafora formale e contenutistica insieme in cui recuperiamo la nostra identità culturale e la riesaminiamo, interrogandoci.

Nel 1973 un' *Elettra* in greco antico fu rappresentata nel La Mama Experimental Theatre Club, una delle sale dove, accanto a Broadway, artisti provocatori e spericolati tentavano esperimenti di qualità. Di recente è stato pubblicato un romanzo, scritto vent'anni fa, che allude alla vicenda degli Atridi, *La figlia di Agamennone* di Ismail Kadaré, uno fra i più noti scrittori europei: una storia avvincente e indimenticabile sulla crudeltà del potere e il prezzo che l'individuo è costretto a pagare. L'opera è ambientata a Tirana, durante la sfilata del primo maggio: in una delle tribune delle autorità, un invitato, l'anonimo io narrante, ha all'improvviso l'impressione di scorgere, tra gagliardetti e ritratti di alti dirigenti, il volto del vecchio comandante greco Agamennone. Si tratta di un'allucinazione? O piuttosto è l'effetto del dolore di un uomo appena abbandonato dalla donna amata, Suzanna, figlia di un alto dirigente di partito destinato a succedere al capo assoluto? La figura mitologica del comandante disposto a sacrificare gli affetti familiari per la ragione di stato è la chiave interpretativa di una storia d'amore distrutta dalla crudele macchina del potere.

Il mito di Elettra è, oggi, il frutto delle necessità di questo tempo in rapporto alle caratteristiche che contraddistinguono questa figura drammaturgica, sia sulla base di quanto riporta la tradizione, sia proprio per contrasto ad essa. «La

¹¹⁸ J. Derrida, *The monolingualism of the other, or The prosthesis of origin*, translated by Patrick Mensah Stanford, Stanford University Press, 1998, traduzione a cura di G. Berto, *Il monolinguismo dell'altro*, Milano,

tragedia greca presenta, in parole e azione, una costellazione di donne incomparabili per autenticità e varietà. Nessuna letteratura penetra con maggior audacia e sensibilità nella condizione della donna»¹¹⁹: Elettra oggi non indossa più il peplo perché in esso nessuna donna si riconoscerebbe, ma difende ancora strenuamente un valore, un principio etico, un'eredità culturale e, infine, un'identità.

Oltre l'intrigo c'è, soprattutto, il rapporto con la società e con la storia: sostanzialmente la necessità di conoscersi, di capirsi, di mettersi alla prova, attraverso la creazione artistica e i suoi esiti. Per dirla con le parole di Deleuze: «Ciò che è al presente è quello che l'immagine "rappresenta", ma non l'immagine stessa. L'immagine è un insieme di rapporti di tempo, da cui scaturisce il presente come comune multiplo o come minimo divisore. I rapporti di tempo non sono mai visibili nella percezione ordinaria, ma lo sono nell'immagine, non appena essa diventa creatrice»¹²⁰.

Raffaello Cortina, 2004, p. 82.

¹¹⁹ G. Steiner, *Le Antigoni* cit., p. 265.

¹²⁰ G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création? Le cerveau, c'est l'écran. Portrait du philosophe en spectateur*, traduzione a cura di Antonella Moscati, *Cos'è la creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003, p. 36.

CAPITOLO SECONDO: AL CENTRO DEL MITO

Il linguaggio è una pelle: io sfrego il mio linguaggio contro l'altro. E' come se avessi delle parole a mo' di dita, o delle dita sulla punta delle mie parole. Il mio linguaggio freme di desideri.

(R. Barthes)

2.1 L'ingresso del mito nella modernità

Sebbene il percorso all'interno delle riscritture del mito di Elettra vada affermandosi propriamente nei primi anni del Novecento, le premesse a questo evento iniziano a farsi strada già alcuni anni prima. Partendo infatti dal presupposto secondo cui il primo esempio di riscrittura moderna del mito degli Atridi porta l'autorevole firma di Shakespeare, che ripercorse con evidenti tratti di continuità la vicenda di Oreste nell'*Amleto*, per Elettra il cammino è stato caratterizzato spesso da una sorta di co-presenza con la figura del fratello, appunto, oppure di Agamennone e Clitennestra. Forse in conseguenza di una certa 'dipendenza' dall'*Orestea*, oppure a causa di alcuni tratti della sua personalità decisamente esasperati per la cultura rinascimentale prima e settecentesca poi, o ancora per un'identità sotto determinati aspetti assolutamente vicina alla figura di Antigone, mito che non teme confronti quanto a numero di riscritture e rivisitazioni dalle origini ad oggi.

Se dunque nel Cinquecento abbiamo notizia di un'unica riscrittura del mito, *Elektra*, datata 1558, realizzata da Péter Bornemisza¹, e altrettanto nel Seicento², nel Settecento sono già sei le versioni del mito, dall'*Électre* di Crébillon a quella di Dubois De Rochefort³. L'Ottocento continua a preoccuparsi soprattutto della vicenda di Oreste e di Clitennestra, con un paio di

¹ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 381. Datata 1537 è un'*Electre* di Lazare de Baif che, tuttavia, è una traduzione del testo di Sofocle.

² *Ibidem*: abbiamo notizia di una riscrittura del mito datata 1677, *Electre*, ad opera di Nicolas Pradon.

³ *Ivi*, p. 382.

episodi di ritorno alla figura di Ifigenia⁴, almeno fino al 1859, anno in cui Charles Baudelaire firma il poemetto *Le Voyage*. Da questa data in poi, pur permanendo una costante e parallela attenzione verso la vicenda di Oreste, Elettra riesce a conquistarsi un ruolo di primo piano, una certa autonomia dalla tradizione delle riscritture del mito degli Atridi e in generale nella letteratura e nella drammaturgia.

Anche nel secolo successivo sarà talora impossibile scindere il filone da cui deriva la vicenda della giovane eroina rispetto a quella di Oreste; tuttavia è significativo rilevare come la figura di Elettra si sia andata progressivamente affrancando, conquistandosi il ruolo di protagonista secondo presupposti ben diversi dalla tradizione classica.

Le Voyage, contenuto all'interno de *Les fleurs du mal*, non può considerarsi propriamente una riscrittura del mito; tuttavia il riferimento del poeta alla figura di Elettra nella parte conclusiva del poemetto è particolarmente significativo, specie per l'accezione che interessa Baudelaire. Il componimento è dedicato al tema del viaggio e dei viaggiatori, a ciò che il viaggio riserva, alle attese, alle speranze, al riscontro- inevitabilmente amaro- con la realtà, «amara scienza/ si ricava dal viaggio!» (VII, vv. 1-2); un poemetto dunque dedicato al Tempo, alle soste e alle partenze come metafore dell'esistenza.

Elettra è un'allusione a Marie D'Aubran: la giovane e il fratello sarebbero, autobiograficamente, l'autore e la donna amata a cui più volte nel corso de *Les fleurs du mal* Baudelaire alluderà come simbolo dell'amore sororale⁵, in contrapposizione ad altre due donne a cui il poeta si legò intimamente, Jean Duval, metafora dell'amore sensuale, e Anne Sabatier, simbolo dell'amore intellettuale. Elettra è per l'autore metafora della creatura femminile fedele ai propri sentimenti, quasi che la fedeltà sia una forma di coerenza e, in quanto tale, una virtù degna di contemplazione. «Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton

⁴ *Ibidem*: mi riferisco a *Iphigenia in Delphi* di Herbert Kannegiesser nel 1843 e a quella di Peter Von Halm nel 1856.

⁵ M. Richter, *La 'moralité' di Baudelaire. Lettura de «Les fleurs du mal»*, Padova, Cleup, 1991, p. 1637.

Électre!/ Dit celle dont jadis nous baisions les genoux»⁶ scrive il poeta chiudendo la settima strofa: Elettra è metafora del ristoro⁷, della tranquillità familiare; il gesto di baciare le ginocchia è infatti una forma di familiarità perfino materna; trovare conforto è una necessità dettata dall'incapacità del poeta di orientarsi nel contesto in cui vive, dalla disillusione verso il proprio tempo. Non casualmente infatti il mito è portatore di una dimensione passata, lontana nel tempo e nello spazio: una dimensione di conforto, di certezza che riporta all'ideale dell'armonia, non recuperabile nel presente. Dunque «*la femme-spectre que l'on définit avec le nom d'Electre ("ton Electre") ne semble donc pas être seulement une sœur, mais certainement quelque chose de plus, d'où n'est peut-être pas exclue l'idée d'une amante*»⁸: pur non esasperando eccessivamente questa ipotesi, è evidente una connotazione ambigua della figura femminile, che lo stesso Richter sottolinea come l'idea abbia preso avvio proprio con la scrittura di Baudelaire; l'immagine di un'Elettra incestuosa, che sarà ripresa da Swinburne, infatti, deriverebbe anche dalla lettura di quell'opera, senza tuttavia dimenticare il rapporto di continuità fra *Le Voyage* e *Confessions of an English Opium-Eater* di Thomas De Quincey.⁹ L'opera, datata 1821 e revisionata successivamente nel 1856, è una paradossale autobiografia caratterizzata da una prosa raffinata e vicina ai valori ritmici della poesia, nonché dall'enfatizzazione degli aspetti imprevedibili e fantasiosi della quotidianità. In essa De Quincey paragona la figura di Elettra alla moglie, vicina all'autore fino alla morte malgrado i problemi legati alla tossicodipendenza, sottolineando anch'egli la connotazione della fedeltà come carattere distintivo di questa personalità, «he represents himself as a suffering and isolated figure

⁶ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal* prefacée et annotée par Ernest Raynaud, ed. integrale rev. sur les textes originaux, Paris, Garnier, 1949, traduzione e cura di L. De Nardis, *I fiori del male*, introduzione di E. Auerbach, Milano, Feltrinelli, 1991.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Richter, *La 'moralité' di Baudelaire* cit., p. 1638: Richter allude in questo passo all'uso dell'espressione 'baciare le ginocchia' che utilizzò Sibilla Aleramo riprendendo il passaggio baudeleriano, in una lettera all'amato Dino Campana, in Dino Campana, Sibilla Aleramo, *Lettere*, Firenze, Vallecchi, n. 8, 1958, p. 28.

⁹ *Ibidem*.

undergoing severe torments and with only one ally, his wife Margaret, so he calls her Electra»¹⁰. Baudelaire non fece mistero della stima e dell'interesse verso l'opera di De Quincey, pertanto non è da escludersi un riferimento a questo testo.

La volontà di avanzare si traduce per il viaggiatore in un ritorno al passato, alla memoria letteraria di viaggi lontani, dall'*Odissea* alla *Divina Commedia* ad esempio; lo stesso dedicatario del poemetto, Maxim du Camp, non era solo un cantore della vita moderna ma anche un rappresentante dei grandi viaggiatori dell'epoca, molto noto per opere come *Souvenirs e paysages d'Oriente* (1848) o *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852). Il riferimento ad Elettra è preceduto da quello a Pilade, «Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous», simbolo dell'amicizia e della solidarietà per il superamento dei condizionamenti sociali. Richter sottolinea che Oreste esercita la propria vendetta certo per decreto divino, ma anche e soprattutto in virtù dell'aiuto di Elettra e di Pilade¹¹, 'giustificando' in un certo senso la voluta omissione del personaggio da parte del poeta.

La figura di Elettra ritorna a far parlare di sé qualche anno dopo, in Inghilterra, all'interno di un romanzo incompleto eppure molto discusso, non solo per la sua inconsueta struttura ma, soprattutto, per i suoi contenuti. Una evidente marginalità di Algernon Charles Swinburne rispetto al canone della letteratura inglese è una questione critica ampiamente consolidata, sebbene riaffermi l'idea 'scomoda' di trasgressione dell'autore alla ben nota 'Englishness': Swinburne fu definito infatti 'un-English' proprio in virtù di una scrittura decisamente

¹⁰ La frase è tratta da un'intervista che ho personalmente fatto a Robert Morrison il 15 ottobre 2006, esperto di letteratura inglese dell'Ottocento presso l'Università della California. Morrison conferma che De Quincey non alluse alla figura mitica di Elettra in nessun'altra sede.

¹¹ M. Richter, *La 'moralité' di Baudelaire* cit., p. 1641.

estranea allo spirito caratteristico inglese¹², non a caso fu proprio un saggio del poeta, nel 1862, ad introdurre Baudelaire in Inghilterra¹³.

Lesbia Brandon, questo è il romanzo in questione, scritto fra il 1864 e il 1867 ma pubblicato postumo nel 1952 grazie a Randolph Hughes¹⁴, non è solo un manifesto della frammentazione, dello smembramento e della distruzione di un certo canone inglese, ma è anche e soprattutto il sintomo di una crisi profonda che investì la cultura dell'epoca, in cui il mito di Elettra si integra in modo assolutamente innovativo. Non è chiara la ragione della rinuncia a completare il romanzo da parte dell'autore, anche se è evidente nel percorso di Swinburne una predilezione per la lirica; sul romanzo pesò soprattutto il giudizio in forma negativa del critico Theodore Watts-Dunton, grande amico di Swinburne che la critica riconosce come responsabile di un progressivo impoverimento creativo del poeta¹⁵.

Adulterio, flagellazione, omosessualità e incesto, componenti fondamentali dell'opera, la rendevano decisamente non pubblicabile: tuttavia il materiale di cui disponiamo è sufficiente a permettere una lettura che colga la struttura del romanzo, della cui «carica esplosiva»¹⁶ Swinburne era assolutamente consapevole.

Nel romanzo la vittima della frusta è il giovane studente Herbert Seyton: personaggio decisamente autobiografico, costituisce la figura centrale, almeno nella forma del romanzo di cui disponiamo, tanto da suscitare evidenti

¹² A. Violi, *The hybrid book: Swinburne, Balzac e il corpo di Passione*, in G. Sertoli e G. Maglietta (a cura di), in «Transiti letterari e culturali», Trieste, E. U. T., 1999, p. 201.

¹³ Il titolo del saggio in questione è «Charles Baudelaire: *Les Fleures du Mal*»: l'atipicità dell'opera di Swinburne favorì una sorta di allontanamento di quello che Violi definisce «l'ibrido-Swinburne».

¹⁴ Poco dopo la morte del poeta (1909), lo studioso T. Wise acquistò quanto restava del romanzo, cioè il manoscritto e delle bozze di stampa del 1877, anno in cui Swinburne fece stampare il testo ad uso privato; Wise e E. Gosse, altro specialista di Swinburne, fornirono al romanzo il titolo che ha ancora e ad avvertire gli ambienti accademici. Gli stessi studiosi, tuttavia, si opposero alla pubblicazione giudicando il testo eccessivamente scandaloso; fu appunto Randolph Hughes a risolvere vari problemi testuali e ad inserire il capitolo X, trovato in una biblioteca americana e sconosciuto fino a quel momento. Da F. Vassarri, «Introduzione», in *Lesbia Brandon*, Milano, SugarCo, 1991, pp. 9-10.

¹⁵ F. Vassarri, «Introduzione», in *Lesbia Brandon* cit., pp. 8-9.

¹⁶ Ivi, p. 11: oltre all'originale idea di creare un progetto di prosa mista a versi, Swinburne scriveva all'amico Richard Burton nel 1867 della speranza che l'opera risultasse «più sgradevole e deplorabile» di quanto avesse prodotto fino ad allora. Dall'espressione è facile intuire l'intento assolutamente controcorrente che animò l'autore.

perplexità sul titolo attribuito da Wise e Gosse. Inquieto, velleitario, masochista, egli vive l'esperienza del dolore e del godimento, della rivolta e dell'accettazione secondo un principio di ambivalenza psicologica che anticipa le teorie freudiane. La flagellazione che subisce dal maestro infatti diventa metafora della passione amorosa, secondo un'ottica anche sadomasochista: Herbert si innamora, senza essere corrisposto, di Lesbia Brandon, sua coetanea e i tormenti che sperimenterà per questo sentimento non saranno meno dolorosi delle frustate subite da Denham, suo maestro, che userà lo strumento a scopo, apparentemente, solo educativo. Margaret Wariston, sorella di Herbert e protagonista femminile, è una creatura fredda e passionale, sadica, capace di far innamorare di sé contemporaneamente Denham e Lesbia, senza contare la passione che riesce a suscitare in Herbert, ben più che fraterna: adultera, potenzialmente incestuosa, la donna è una madre tiepida e una donna insoddisfatta; Lady Wariston dà al lettore l'immagine di un trionfo patriarcale: canta infatti crudeli ballate scozzesi ai figli e teme che l'amante si spari alla testa sfigurandosi il volto per la sofferenza causata dal loro legame.

Un triangolo dunque, in cui Lesbia Brandon costituisce un personaggio di notevole complessità, caratterizzato da un'omosessualità consapevole, evidentemente ripresa da altri modelli letterari, anche perché simbolicamente ermafrodita: Lesbia è caratterizzata da una spiccata androginia¹⁷, una bellezza indefinita che oscilla tra maschile e femminile, segnata da una sensibilità particolare, ma anche da un assoluto male di vivere e da un destino tragico. Se dunque Lesbia è figura ambigua, dalla sessualità oscillante, così Herbert, che somiglia straordinariamente alla sorella, è caratterizzato da una grazia che sembrerebbe quasi femminile; a questo proposito Monneyron affermò che l'androginia deve essere considerata come una forma di ossessione di tutta la

¹⁷ Il motivo androgino caratterizza già il Romanticismo francese a partire dall'opera di Henri de Latouche *Fragoletta*, datato 1829, romanzo storico in cui un ermafrodito determina una passione impossibile fra un fratello e una sorella. Così vale anche per la *Séraphîta* di Balzac (1833-35) e per il breve romanzo *La ragazza dagli occhi d'oro* (1834-35), storia di una giovane lesbica che viene uccisa dall'amante per essere stata tradita con un uomo.

letteratura decadente¹⁸: diciamo che essa non rappresenta più, come avveniva per la letteratura romantica soprattutto, la riunione dei due sessi in uno solo, ma si incarna piuttosto all'interno di un personaggio ben inserito nella società decadente, sia esso il giovane adolescente effeminato (come Herbert) oppure la donna mascolina (come Lesbia). I rapporti fra androginia e incesto, del resto, non sono specifici solo del periodo decadente: basti pensare alle indagini di Jung o Kerenyi oppure a René Girard quando afferma che «la pensée qui assimile la violence à la perte de différences doit aboutir au parricide et à l'inceste comme terme ultime de sa trajectoire»¹⁹. *Lesbia Brandon* è sostanzialmente costruito su un particolare imbroglio di situazioni amorose, ambientate in Inghilterra, oltre la metà dell'Ottocento, che hanno una caratteristica in comune, quella di essere incestuose: Lesbia prova desiderio verso Margaret, sorella di Herbert, ed Herbert allo stesso tempo; Margaret ed Herbert sono legati da desiderio pur essendo fratelli, Herbert è innamorato di Lesbia ma, nel contempo, ha un rapporto sadomasochista e incestuoso con Denham, suo maestro ed educatore, il quale a sua volta ha un rapporto incestuoso, che lo condurrà al suicidio, con Margaret, sposata a Lord Wariston e madre. Il desiderio che lega il fratello e la sorella ponendoli al centro di un conflitto amoroso, è amplificato ulteriormente dalla loro somiglianza fisica.

Il romanzo si presenta dunque non solo come un esercizio di scrittura che attinge ai generi maggiormente apprezzati da Swinburne ma anche alla cultura francese come luogo di indagine e scoperta, «un groviglio di motivi insistentemente provocatori»²⁰ dove l'incesto occupa un ruolo determinante. Swinburne stesso lo definì romanzo “ibrido”, alludendo certo alla mescolanza fra prosa e poesia, ma anche al contrasto e alla varietà che caratterizzano il testo e i personaggi. La stessa androginia, una sorta di aporia del desiderio, sfocia in

¹⁸ F. Monneyron, *L'androgynie dans "Lesbia Brandon" de Swinburne*, in «Cahiers Victoriens & Edouardiens», 1989, 29, p. 55.

¹⁹ Ivi, p. 60.

²⁰ F. Vassarri, «Introduzione» cit., p. 15.

Swinburne nel tema della morte: Denham e Lesbia muoiono entrambi: solo Herbert rimane, quasi riaffermando che il Decadentismo predilige un'androginia solidamente radicata nella realtà maschile piuttosto che in quella femminile²¹.

«Mr. Denham, com'era Elettra secondo voi?»²² chiede Herbert sotto la minaccia di possibili frustate, «Mi chiedo se assomigliava a sua zia, cioè Elena, signore»: Swinburne attraverso Herbert ci racconta che «Era molto più grande di suo fratello. [...]. Mi sarebbe piaciuto essere Oreste: ma non da adulto. Io penso che assomigliasse a Elena. Perché se invece avesse assomigliato a sua madre, lui non avrebbe potuto ucciderla. Clitennestra voglio dire» (p. 43). «Mia sorella mi sarebbe stata altrettanto fedele?», «Come Elettra a Oreste? Forse; suppongo di sì»: «io so che lo sarebbe stata. E nessuno potrebbe essere più bello» (p. 44). Dunque le allusioni al mito di Elettra non sono solo sotto l'aspetto dell'intrigo, essendo presenti concreti riferimenti alla vicenda: l'impressione è che a Swinburne interessi creare una costante intertestualità fra intrigo e personaggio, oscillando fra la tragedia come fonte e il romanzo come rielaborazione. L'autore sembra coinvolto dalla prospettiva di mostrare l'aspetto sororale della figura, spingendolo tuttavia all'estremo, là dove il legame di fratellanza, la parentela, tocca l'incesto, compromettendone l'equilibrio, l'essenza.

L'interesse di Swinburne verso il mito troverà ulteriore espressione nella poesia, già anticipata in diversi passi del romanzo: basti pensare alla ripresa del mito cosmogonico della terra, che riveste sempre il ruolo fondamentale di una primordiale divinità materna²³, o alla rivisitazione di Venere e Proserpina; il nucleo poggia sul rapporto sconvolgente fra il protagonista maschile e una figura femminile dotata di un potere devastante, assoluto, che è archetipo della figura materna incestuosa, in cui Eros e Thanatos si uniscono fra energia e

²¹ F. Monneyron, «L'androgynie dans *Lesbia Brandon* de Swinburne» cit., p. 63.

²² A. C. Swinburne, *Lesbia Brandon*, introduzione, traduzione e note a cura di F. Vassarri, Milano, SugarCo, 1991, p. 42.

²³ G. Silvani, *Paradigmi e figure in "Poems and Ballads, I series"*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 72.

distruzione, fra desiderio e angoscia, in cui a dominare è sempre la creatura femminile, che si impone sul «servo d'amore e incesto»²⁴.

2.2 *L'approdo al Novecento: 1901, Benito Pérez Galdós*

Electra di Benito Pérez Galdós debuttò in scena il 30 gennaio 1901, in un periodo in cui la situazione politica del governo spagnolo sperimentava una profonda crisi, in conseguenza anche della sommossa del '98 e in coincidenza con il celebre caso di cronaca di Adelaida Ubao, obbligata dalla propria famiglia a chiudersi in convento: tali presupposti posero quest'opera galdosiana a simbolo dei valori liberali.²⁵ Tutta la tragedia si svolge a Madrid, nel palazzo dei signori García Yuste, Evarista e Don Urbano, dove vive Elettra, diciottenne: nello stesso palazzo, a pianterreno, vive un nipote dei signori della casa, il marchese Máximo, un vedovo di trentacinque anni proprietario di un laboratorio scientifico presente nel palazzo. Elettra è una ragazza giocherellona e vivace, «juguetona, muy juguetona, señor»²⁶, un angelo e un diavolo allo stesso tempo, «Un ángel, si es que hay ángeles parecidos a los diablos. A todos nos trae locos» (p. 10). Galdós immagina una ragazza graziosa, ben lontana dunque dal modello della giovane provata e deturpata dalla vendetta e dall'attesa del fratello: Elettra non ha vendette da compiere, non attende nessun ritorno; persa la madre Eleuteria Díaz, nota per aver condotto una vita scandalosa e disordinata, piccolissima, è stata cresciuta dalla cugina. Il padre era invece uno sconosciuto. Il nome le viene attribuito dalle Orsoline di Bayona, dove la bambina viene inviata compiuti i cinque anni: il Marchese narra che la madre della ragazza era anch'essa chiamata Elettra poiché il padre, un valoroso militare con una vita coniugale infelice, era soprannominato Agamennone (p. 12); Eleuteria tuttavia

²⁴ Ivi, p. 118.

²⁵ J. L. Mora García, «*Electra* en Segovia», in «El Adelantado de Segovia», 27/09/2001, versione elettronica.

²⁶ B. P. Galdós, «*Electra*», in *Teatro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, p. 10, edizione digitale basata su quella di Madrid per i tipi de La Viuda e Hijos di M. Tello, Madrid, 1901.

si pentì della propria condotta libertina e si chiuse nel convento di San José de la Penitencia, dove morì.

Galdós insiste su personaggi caratteristici dell'epoca, come Don Leonardo Cuesta, agente di borsa, oppure Don Salvador de Pantoja, amico di famiglia, che contribuiscono a delineare un'atmosfera di corte, non a caso più simile alle prospettive seicentesche del Siglo de Oro che non al teatro borghese caratteristico di questo periodo: basti pensare al tema dell'eredità, così presente. Elettra è corteggiata da Cuesta e da Pantoja (p. 51), che le offrono la propria protezione in cambio del suo affetto: non più una figura ai margini, divorata dalla vendetta e dal tormento, ma una giovane che partecipa alla vita sociale, che si ribella alla volontà di chi la circonda di annullarla, di decidere per lei e che confida queste sensazioni a Máximo, per il quale nutre un sentimento forte (pp. 71-72).

Nel secondo atto Elettra si sofferma a ricordare la defunta madre, a cui, nel corso di alcune visioni, confessa le proprie inquietudini: la madre, specie da bambina, le appariva quando era triste, sola o ammalata, «Cuando estaba yo muy triste, muy solita o enferma; cuando alguien me lastimaba dándome a entender mi desairada situación en el mundo, venía mi madre a consolarme» (p. 95).

Un elemento di continuità con le fonti classiche tuttavia permane: chi la circonda desidera emarginare Elettra, relegarla, che sia nelle stanze adibite alla servitù oppure in convento. Il comportamento di Elettra suscita perplessità, preoccupazione: quasi che l'elemento interno, in qualche modo 'diverso' dagli altri attanti, debba essere emarginato, allontanato.

Nel terzo atto Máximo conferma ad Elettra che dichiarerà agli zii la volontà di sposarla (p. 139), ma è solo nel quarto atto che assistiamo effettivamente ad uno snodo decisivo: Pantoja racconta alla giovane che la madre Eleuteria, a diciotto anni, aveva avuto una relazione con il padre di Máximo, Lazzaro Yuste, e che al momento della nascita il padre lo aveva portato in Francia; Elettra rimane

sconvolta dalla confessione e invoca la madre defunta «¡Madre, madre mia! La verdad, dime la verdad...¿Dónde estás, madre?...Quiero la muerte o la verdad...» (p. 235). Da questo momento in poi Elettra viene definita matta («la señorita ha perdido la razón», p. 245): la disperazione della giovane è considerata una forma di follia, un eccesso che non può essere consentito, che esce dalla normalità (pp. 247-248).

Il destino ormai, apparentemente, segnato per la giovane subisce una svolta all'inizio del quinto atto: è morto Don Leonardo Cuesta, che nel proprio testamento ha nominato Elettra unica erede di metà del suo patrimonio, a condizione che la ragazza abbandoni la vita religiosa. Il Marchese (nella scena terza) racconta poi che la moglie Virginia gli ha confessato che Josefina Perret è la vera madre di Máximo e che dunque le parole di Pantoja sono assolutamente false: pertanto nulla impedisce ad Elettra e Máximo di sposarsi, malgrado la giovane stia già cercando di convertire il proprio amore per l'uomo in una sorta di amore fraterno («Trato, con la ajuda de Dios, de transformar en amor fraternal el amor de un orden muy distinto que arrebató mi alma», p. 271). In realtà, come si confermerà alla scena ottava, non esiste nessun vincolo di sangue tra i due e l'episodio è un semplice raggiro tramato alle spalle della giovane Elettra.

Nel finale compare l'ombra di Eleuteria, «hermosa figura vestida de monja» (p. 279), che sembra quasi voler guidare, voler condurre questa sorta di liberazione della giovane dal peso dell'incertezza sperimentata di fronte a quella scelta fondamentale per il suo futuro; non appena si sente la voce di Máximo, il fantasma della donna scompare («La Sombra calla y desaparece en el momento en que suena la voz de Máximo» p. 280). Il dramma si conclude in modo davvero particolare: Elettra, dopo la comparsa dell'amato, si dirige verso di lui, allontanandosi invece da Pantoja che chiede alla ragazza la ragione della sua fuga: «No huye, no... Resucita» (p. 281), cioè «non fugge, no...Resuscita». In questa sorta di finale dal chiaro accento cristologico pronunciato da Máximo,

Elettra viene restituita alla vita, liberata da una scelta errata e si affranca definitivamente dall'Ombra, dal ricordo opprimente della madre, per quanto rievoca, per i tormenti che suscita in questa sorta di ritorno all'infanzia.

L'evidente polemica contro la Chiesa e la religione rappresentano una chiave interpretativa fondamentale del testo e della poetica di Galdós: «Electra anhela la búsqueda de alternativas ante la peligrosa situación político-religiosa creada en el país por el poder del clero²⁷». E' un'autentica polemica contro l'idea di una fede 'artificiale', finta, luogo di rifugio piuttosto che di fede, di motivazione autentica. La madre-ombra compare al termine come *deus ex machina*, con una funzione quasi salvifica: il rapporto fra le due, malgrado la licenziosità che contraddistingue il passato della donna, non è contraddistinto da un'assoluta ed esasperata contrapposizione. Permane invece l'idea di Agamennone come modello eroico e valoroso, il soldato, l'uomo assente per adempiere ai propri compiti di cittadino.

Determinante è, ancora una volta, il tema dell'incesto: si sospetta fino al termine della tragedia che Elettra e Máximo siano fratelli e la scoperta che il dato è falso permette l'unione dei due e la 'rinascita' della protagonista.

«En *Electra* puede decirse que he condensado la obra de toda mi vida, mi amor a la verdad, mi lucha constante contra la superstición y el fanatismo»²⁸: Galdós voleva dare rilievo alla necessità di mettere da parte una certa consuetudine alla menzogna, all'ipocrisia, cercando di attuare invece la trasformazione di una nuova Spagna che favorisse la scienza e la giustizia. Basti pensare che l'autore dà spazio alle azioni decisamente discutibili di alcuni esponenti religiosi che tentano di conferire alla Chiesa un potere politico e sociale che non le

²⁷ A. G. Andreu, *En conciencia y Electra: conflicto y discrepancia en la dramaturgia de comienzos de siglo*, «Anales Galdosianos», Madrid, XXXVI, 2001, p. 25.

²⁸ Ivi, p. 26.

corrisponde. Con questa coraggiosa scelta Galdós affronta il problema del teatro contemporaneo, dello stallo artistico e dell'ideologia borghese²⁹.

Prestiamo attenzione al personaggio di Eleuteria: etimologicamente la parola significa 'libera'; potrebbe trattarsi di un riferimento simbolico alla volontà di Elettra di essere libera, ma anche un'indicazione in merito al tema della promiscuità o della libertà sessuale di Eleuteria, la cui fuga rappresenta motivo di scandalo in tutta la città³⁰. Eleuteria non è un personaggio monodimensionale e la sua indipendenza non è una caratteristica esclusivamente positiva: infatti non si macchia dell'assassinio del padre di Elettra come faceva Clitennestra ma la sua promiscuità e il suo 'usare' gli uomini per il proprio piacere, producono come conseguenza l'assenza della figura paterna nella vita della figlia, che subisce così i tentativi di sostituirsi al padre da parte di svariati personaggi, da Urbano García Yuste, a Leonardo Cuesta, a Salvador Pantoja, fino allo stesso Máximo. Al punto che l'amore della giovane per il Marchese sembra oscillare tra il romantico coinvolgimento amoroso e il tenero rapporto di continuità con una figura, appunto, pseudo-paterna, in cui la giovane sembra cercare soprattutto protezione.

2.3 Il mito rovesciato: 1905, Gabriele D'Annunzio

Il riflesso della coscienza malata di un'epoca e l'idea di una generazione assetata di nuove certezze è lo sfondo in cui si inserisce *La fiaccola sotto il moggio*: la modernità di D'Annunzio era stata confermata dalla critica che aveva parlato di questa poetica come una vera e propria forma d'invenzione che «collocava nell'artificio un'ineludibile tendenza della civiltà contemporanea»³¹. Con questa operazione, nel 1905, l'autore era riuscito a perseguire compiutamente il

²⁹ M. Kidd, *Playing with fire: the conflict of truth and desire in Galdós "Electra"*, «Anales Galdosianos», Madrid, XXIX-XXX, 1994/95, p. 105.

³⁰ Ivi, p. 107.

³¹ M. Giammarco, *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, p. 145.

prototipo di tragedia borghese che lo aveva animato, dando una moderna sorella alla Elettra delle *Coefore*³². La tragedia narra la vicenda di cui sono protagonisti gli ultimi discendenti della decaduta stirpe dei De Sangro, durante la vigilia di Pentecoste, all'interno di una casa ormai in rovina: nella nuova tragedia borghese, non è protagonista l'eroe legittimato dalla tradizione, cioè Oreste, bensì la moderna sorella Elettra, che D'Annunzio chiama Gigliola, facendo propria l'antica funzione corale e sfidando regole tragiche ormai affermate e una certa tradizione che ne ha prediletto la passività.

La fiaccola sotto il moggio, definita da D'Annunzio la perfetta tra le sue tragedie, venne rappresentata la prima volta nel 1905. La storia narra gli ultimi momenti della nobile famiglia che vive in un antico palazzo di Anversa e celebra l'impotenza di Gigliola, che non riesce a vendicare la morte della madre, avvenuta ad opera della matrigna Angizia, con la complicità del padre Tibaldo. La vicenda fa da sfondo ai canoni della tragedia, dove i personaggi possono essere paragonati ad Egisto, Clitennestra ed Elettra, e l'inutilità del sacrificio di Gigliola dipinge questa eroina come un personaggio antico e moderno insieme, poiché in lei è maturata una malattia interiore che non è solo vendetta, ma anche trasporto morboso raggiunto attraverso la sofferenza, che si manifesta anche nel rapporto ossessivo con la madre morta. Solo mostri come fantasmi si aggirano nella casa dei de Sangro, non più eroi ma ombre ormai in disgregazione: l'antica casa crolla, i personaggi sono affetti da malattie e tare ereditarie come l'emofilia di Simonetto, fratello di Gigliola, il tremore di Tibaldo, odierno Agamennone, la corruzione morale di Bertrando, suo fratellastro, e la sfrontatezza di Angizia, 'Egisto al femminile': tutto è vetusto, consunto, costretto a scomparire.

La decadenza della famiglia, la loro sorte logorata ormai dai tarli che lentamente lavorano alla loro sepoltura, segnerà la fine della loro nobile e antica storia. Dietro questa vicenda, leggiamo la fine di un'epoca che D'Annunzio ritrae agli

³² Ivi, pp. 9-10.

inizi del XX secolo e che ben illustra il destino dell'umanità sull'orlo della Grande Guerra. Come *La figlia di Iorio*, anche *La fiaccola sotto il moggio* è di ambientazione abruzzese ed è scritta in versi: a differenza della precedente tragedia però, la *Fiaccola* non è "fuori dalla storia": essa si svolge in un luogo preciso (nel territorio di Anversa d'Abruzzo) e in un preciso momento storico, al tempo di Ferdinando I, Re di Borbone. Dentro questa cornice di spazio e di tempo, si apre il primo atto: nell'antica e decaduta casa dei de Sangro, ricorre il primo anniversario della morte della contessa Loretella. Gigliola, la figlia, confessa a nonna Aldegrina e alle due nutrici il proprio dolore per l'assenza della madre (pp. 12-14)³³, ma anche l'incontenibile odio che ella nutre per la matrigna Angizia, ex serva che il padre di Gigliola, Tíbaldo, ha sposato in seconde nozze a seguito della vedovanza. Il terribile sospetto è che Tíbaldo possa avere ucciso la moglie proprio per poter sposare Angizia.

Tutta la famiglia dei de Sangro sembra portare i segni della medesima decadenza e corrosione cui è soggetta la casa paterna, a cominciare proprio da Tíbaldo, incapace di sottrarsi all'influenza della nuova moglie (p. 46). Il fratellastro, Bertrando Acclozamòra, è legato a Tíbaldo da un rapporto di reciproco odio alimentato dalla leggendaria avarizia che li accomuna (pp. 20-32); l'ultimogenito diciassettenne di Tíbaldo, Simonetto, fratello di Gigliola, è una creatura fragile e abulica (pp. 52-53). Gigliola, in un duro confronto con il padre, esprime i suoi sospetti in merito alla morte della madre e lo spinge a liberarsi della sua ex serva, ma Tíbaldo nega qualsiasi coinvolgimento nella morte della prima moglie e si rivela succube di Angizia, quest'ultima, invece, confessa con orgoglio la propria colpa e accenna ad una presunta complicità del marito, il quale decisamente nega (pp. 71-78). A questo punto compare in scena il «serparo», Edia Fura, padre di Angizia, che però è da lei rinnegato.

³³ G. D'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M. M. Cappellini, Milano, Mondadori, 1998.

Nel secondo atto Gigliola vigila sul fratello Simonetto (pp. 57-60, scena seconda), nel timore che la matrigna voglia avvelenarlo. Ella è mossa da un irrefrenabile desiderio di vendetta nei confronti di Angizia, la quale, di fronte ad Aldegrina, dichiara l'inefficienza del marito e ribadisce la complicità di lui nell'omicidio della contessa Loretella (scene quarta e quinta, pp. 63, ss.). Gigliola, così, non può che confermarsi nell'irremovibile proposito di morte: dovrà uccidere Angizia, per vendicare la madre, ma dovrà anche uccidere se stessa per non sopravvivere all'onta e all'orrore della complicità paterna nell'omicidio.

Il terzo atto porta allo scontro aperto tra Angizia e Gigliola. Quest'ultima, che era uscita al tramonto per incontrare il padre di Angizia e sottrargli delle serpi velenose, si prepara al tragico gesto della vendetta, non prima di aver messo al corrente dell'omicidio della madre e della colpevolezza di Angizia anche il fratellino Simonetto, il quale rimane sconvolto dalla notizia (pp. 99-110). Intanto, Angizia e Bertrando (sospettati da Tibaldo di essere amanti), intimano al Serparo di allontanarsi. E il Serparo, esperto nell'antica e tradizionale arte marsica dell'allevamento delle serpi, a metà fra medicina e magia, scaglia contro la figlia una maledizione che l'atterrisce (p. 93). Il quarto atto porta la vicenda al culmine della tragicità e al conseguente scioglimento finale.

Rispetto ai casi esaminati fino ad ora, *La fiaccola sotto il moggio* è da considerarsi come il primo caso di riscrittura che, sulla base dell'intrigo classico, rifonda i personaggi modificando la prospettiva maschile in quella femminile, lasciandosi guidare dalla psicologia come filo conduttore dell'opera. La stessa epigrafe³⁴ posta dall'autore in prossimità dell'elenco dei personaggi può essere letta come una sorta di peritesto³⁵, utilizzato per trovare una chiave interpretativa

³⁴ CHORVS/ ΔΡΑΣΑΝΤΙ ΠΑΘΕΙΝ/ ΤΡΙΓΕΡΩΝ ΜΥΘΟΣ ΤΑΔΕ ΦΩΝΕΙ/ ELECTRA/ ΠΙΡΕΠΕΙ ΔΑΚΑΜΤΩ ΜΕΝΕΙ ΚΑΘΗΚΕΙΝ: la citazione è tratta dall'edizione G. D'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio* cit., p. 2.

³⁵ Ivi, p. 151.

del testo drammaturgico che, nella realtà storica in cui il testo si contestualizza, assiste alla condizione tragica di un personaggio ancora scisso tra l'agire e il non agire. D'Annunzio rispetta le unità di tempo e di luogo, sebbene l'azione drammatica proceda in modo tutt'altro che lineare, anzi quasi convulsamente, contaminata dalle complicazioni psicologiche dei singoli personaggi. Sappiamo che il punto di riferimento è Eschilo, nel tentativo di portare a compimento l'azione coerentemente fino all'epilogo e cioè all'uccisione di Egisto e Clitennestra da parte di Oreste: la faida familiare dei De Sangro delineata da D'Annunzio è invece caratterizzata da intrighi, sospetti, rancori e volontà di vendetta covati per molto tempo, fino a giungere infine a due fatti di sangue assolutamente afunzionali allo scioglimento della trama³⁶. La matrigna, Angizia, di cui Gigliola ha assunto il ruolo di vendicatrice, finisce per annientare con il suicidio ogni possibilità di salvare la casa dalla rovina imminente.

In Eschilo il ruolo di Elettra era quello della deuteragonista che attende il ritorno del fratello, lo accoglie e lo sostiene nella propria impresa: così pure il rapporto fra Oreste ed Elettra si rafforza attraverso ricordo del padre ucciso, contrapponendosi alla complicità che lega profondamente Egisto e Clitennestra. D'Annunzio pone una struttura familiare assai più complessa, caratterizzata da altre presenze legate ai personaggi da rapporti di parentela: Donna Aldegrina, madre di Tibaldo, le nutrici Annabella e Benedetta, il fratellastro di Tibaldo, Bertrando, sua moglie Giovanna, e il padre di Angizia, il serparo Edia Fura. Perfino le relazioni che si stabiliscono tra i componenti della famiglia si presentano contorte, difficili, caratterizzate dalla ambiguità: Angizia, ad esempio, è personaggio fortemente lussurioso, guidato dal piacere dei sensi, di cui è testimonianza la sordida relazione con Bertrando.

³⁶ M. Giammarco, *La parola tramata* cit., p. 152.

Dunque D'Annunzio pone al centro «l'oggetto dell'antefatto»³⁷, la madre e non il padre, e inserisce in qualità di vendicatrice la figlia Gigliola, portando la figura femminile al ruolo di protagonista e, di conseguenza, riducendo la funzione di Simonetto (odierno Oreste), producendo un autentico rovesciamento rispetto alla prospettiva eschilea. Nella *Fiaccola sotto il moggio* il destino dei personaggi è profondamente legato al destino della casa in cui vivono: la dimora dei de Sangro è infatti vittima di una dissoluzione inarrestabile, che fa presagire che nulla può impedire che l'antica dimora decada completamente, sia in senso fisico che in chiave metaforica (p. 3). D'Annunzio inserisce il tema della malattia, come «autentico scarto drammaturgico»³⁸ tra teatro antico e nuovo, fra tradizione e innovazione: è la malattia infatti a 'negare' Tbaldo, Gigliola e Simonetto. Tbaldo soffre di cuore («E' l'edema, è l'edema molle e freddo [...]. Il mio cuore è ammalato» (p. 27), un male che ha tuttavia una chiara accezione morale, mentre Gigliola lo esorta a scacciare colei che ha rimpiazzato la madre e che ora trama per liberarsi anche di lui. Tbaldo è un debole che si finge forte, un inetto in conflitto fra azione e inazione.

E' caratteristica determinante del teatro dannunziano l'inserimento della protagonista femminile: un'eroina tragica che, debole e perseguitata, testimonia comunque la propria superiorità sugli antagonisti maschili³⁹; il male che tormenta Gigliola è la follia, una sorta di vocazione esasperata alla morte ereditata dalla madre, che la pone, proprio come nel caso di Galdós, in un rapporto morboso e malato con l'Ombra. Gigliola sceglie la morte perché è l'unica occasione di riappropriarsi di un legame con la nascita: come per Elettra, i suoi anni scorrono all'ombra della sepoltura della madre («Mi sono maturata/ non al sole ma all'ombra,/ all'ombra d'una sepoltura», p. 39). Gigliola, creatura

³⁷ Ivi, p. 153.

³⁸ Ivi, p. 155.

³⁹ G. Bàrberi Squarotti, «L'eroina intrepida: Gigliola» in *La fiaccola sotto il moggio- Atti del IX Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara-Cocullo, Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara, 1987, p. 39.

simbolo di morte, è alla ricerca della Verità: ha infatti nascosto sotto il moggio la fiaccola, pronta a recuperarla nella notte di Pentecoste per tutelare il sepolcro della madre dalla disintegrazione a cui va incontro la casa. Tuttavia l'Elettra nelle *Coefore*, 'luogo' di riferimento per D'Annunzio, compare come una fanciulla ingenua e inesperta che, secondo l'ordine imposto da Clitennestra, porta offerte alla tomba del padre, aspettando consigli da parte del Coro sul comportamento da mantenere durante la preghiera.

Elettra si rimette ad una volontà esterna, Gigliola invece vive un tormento interiore molto profondo che si sublima nella ricerca di verità sulla morte della madre: questo tormento, questa ricerca di verità (pp. 15-16), l'avvicina ancora e fortemente all'*Electra* di Galdós, ma non certo a quella di Sofocle. Gigliola dunque non è animata soprattutto dal desiderio di vendetta, bensì da una «spinta ossessiva nella sua tensione alla verità»⁴⁰, unita ad un'inguaribile attrazione verso la morte, accompagnata da un fratello, Simonetto, roso da una malattia del corpo e dell'anima, che è l'assoluta negazione dell'Oreste greco da cui trae spunto. Gigliola è dunque sola a combattere una battaglia contro il male che è situato all'interno delle sue mura, incarnato nella figura di Angizia, che le ha ucciso la madre e ne ha usurpato il posto sposandone il padre e assumendo 'il dominio' nella vecchia dimora dei de Sangro.

L'allegoria della decadenza della famiglia, della corruzione e della menzogna contro cui si ribella Gigliola: così si determina «una corrispondenza letterale e diretta fra le impalcature che servono a reggere le pareti della casa e quelle che sostengono la convivenza fra padri e figli»⁴¹. La fine dell'infanzia di Simonetto e Gigliola, cioè la conclusione dell'età felice, corrisponde anche al termine dell'*ancien régime*, cioè del dominio di re Roberto⁴². Tibaldo è succube di

⁴⁰ M. Giammarco, *La parola tramata* cit., p. 162.

⁴¹ V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, FrancoAngeli, 1992, p.42.

⁴² *Ibidem*.

Angizia, della sua sensualità, ed è malato, pressoché privo di forze, inetto, in costante conflitto con Bertrando per questioni di interesse e per la relazione che anch'egli ha con Angizia.

Due sono gli scopi che animano la protagonista: sapere se il padre è stato davvero complice del delitto e, successivamente, vendicare con la morte di Angizia l'assassinio della madre. La determinazione anima Gigliola fin dall'inizio, per la precisione dal dialogo con donna Aldegrina e con la nutrice Annabella, dove è inoltre evidente che l'autore deve aver tenuto presente l'*Amleto*⁴³ shakesperiano. Come Amleto, nonostante le parti invertite, Gigliola vuole essere certa della complicità o meno del padre; e, proprio come lui, nel corso del dialogo con la nonna finge poi di essere pazzo proprio come la zia Giovanna, confinata nelle sue stanze. Rivede l'ombra della madre invendicata che, come in Shakespeare, la spinge alla vendetta (l'ombra, tuttavia, resta muta) e contempla affascinata la pazzia nella rievocazione della zia Giovanna. Come in Amleto, anche in Gigliola c'è il momento oscuro della follia, derivante dagli scopi che si è imposta e che le impediscono di dirigere ad altro il proprio pensiero: ossessione e follia sono simili ed estraniano il soggetto, lo isolano; l'ombra è diventata un personaggio in questa tragedia, un personaggio che significa orrore e dovere al tempo stesso, ammonimento e personificazione esterna della volontà di agire.

La fiamma non purifica: è umiliata sotto il moggio vecchio e inutile, ma per Gigliola è l'unica verità della vendetta nella rovina della casa, una luce che può dare pace e serenità all'ombra della sepoltura dove si trova il corpo straziato della madre uccisa. La fiamma dovrebbe risplendere, mentre quella della protagonista deve rimanere nascosta, poiché non vi è nulla di puro e riconsacrato che possa essere illuminato dopo che Tibaldo ha ucciso Angizia: in sintesi, la fiamma è inutile. Nemmeno la fiamma dello spirito scende su Gigliola: su di lei

⁴³ G. Bàrberi Squarotti, «L'eroina intrepida: Gigliola» cit., p. 40.

vi è solo la tenebra senza fine di un'eroina tragica che non ha vinto, però, il male; l'innocenza, la giovinezza, sono state calpestate, distrutte e la vita di Gigliola è maturata alla presenza dell'ombra ossessiva della madre. Morendo ella si assumerà tutto l'orrore della famiglia de Sangro, ma sconfiggerà anche le pochezze, le ambiguità, la decadenza, con un solo gesto.

La madre assassinata rappresenta la martire sacrificata dal male della corruzione: in quest'ottica è evidente una certa volontà di imitarla, di infliggersi il dolore per essere simile a colei che ha perduto ed espiare così il senso di colpa per non averla potuta salvare dall'attentato di Angizia. Il linguaggio di Gigliola è attraversato da formule evangeliche e rituali cristiane che mirano a rafforzare la determinazione verso l'atto tremendo e conclusivo.

Tra le fonti della *Fiaccola* viene inserita una morte che aveva già caratterizzato un giovane infelice nella novella *La madia*, tratta dalle *Novelle della Pescara* di Masuccio Salernitano in cui una moglie infedele finisce punita nello stesso modo, insieme alla novella *La mala matrè* compresa in *Usi e costumi abruzzesi*⁴⁴. Con quest'opera l'autore avrebbe del resto voluto continuare il discorso sulla razza, iniziato con *La figlia di Iorio* e strettamente connesso con le sue esperienze politiche dell'epoca: la tragedia è infatti una sintesi fra opera simbolista, dramma verista, trasfigurazione moderna del mito e vicenda borghese di tradimenti e conflitti di interesse, saga dedicata al tema della razza e della decadenza di antiche casate. Inoltre occorre sottolineare che i temi fiabeschi si mescolano agevolmente con le suggestioni caratteristiche di fine secolo e tipiche del teatro dannunziano.

«Gli idoli rovesciati dopo la bancarotta del dramma romantico sono tornati alla ribalta»⁴⁵: così Steiner accennava a quella che è, di fatto, una regressione

⁴⁴ M. M. Cappellini, «Il dramma borghese, la tragedia abruzzese e la fiaba crudele», in G. D'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio* cit., pp. XL-XLI.

⁴⁵ G. Steiner, *La morte della tragedia* cit., p. 264.

anomala e interessante insieme. La concezione del teatro che ha ispirato molte riscritture di *Elettra* come, ad esempio, *La riunione di famiglia* di Eliot infatti, sono, secondo la definizione del critico, «un nobile fantasma»⁴⁶. Con Yeats, Hofmannsthal in particolare, ma anche Cocteau ed Eliot stesso, oltre alla rivalità fra poesia e prosa, fra ispirazione classica e apertura verso una nuova forma drammaturgica, si fa strada il recupero di un percorso teorico antecedente, che volge l'attenzione alla riscoperta di antichi eroi e protagonisti: certo è che il dramma in versi non è semplicemente una reazione al realismo, bensì una sfida a ritrovare la nobiltà caratteristica dello stile tragico.

Nelle liriche, nelle novelle e nei romanzi, il ruolo attivo è sempre affidato al personaggio maschile, che agisce, percepisce e immagina, mentre il personaggio femminile «è percepito come oggetto di desiderio erotico o di piacere estetico»⁴⁷. Solo nel teatro la donna si trasforma, diviene attiva e mediante le passioni e la volontà, determina lo sviluppo dell'azione drammatica. La donna è la protagonista, l'eroina dei drammi dannunziani: creature spesso 'feroci', spinte dall'amore, dalla vendetta e dal potere, con una fortissima carica di volontà e determinazione. La purezza, la verginità di Gigliola la chiude in una sfera di doveri assoluti e le conferisce una durezza senza scalfiture: ma Gigliola non è *Elettra*, il mito tragico calato in un ambiente borghese «si scompone e si ricompone seguendo nuove linee di significazione»⁴⁸.

2.4 Il ritorno a Sofocle: 1903, Hugo Von Hofmannsthal

Il caso di Hofmannsthal è, in particolare, un'operazione a metà strada fra la traduzione e la reinterpretazione: un tentativo che deriva dalla consapevolezza che nessuna mitologia creata nell'età del razionalismo empirico è in grado di raggiungere gli stessi esiti della forza tragica propriamente detta o di riprendere

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ L. E. Chomel, *D'Annunzio. Un teatro al femminile*, Ravenna, Longo, 1997, p. 9.

⁴⁸ *Ivi*, p. 125.

pienamente la forma drammatica dell'antichità. La sensibilità moderna è soprattutto influenzata da Freud e da Frazer, cioè dalla lettura in chiave psicanalitica e antropologica, poiché i miti sono un retaggio ancestrale, hanno sede nella «memoria primordiale dell'uomo»⁴⁹: se queste leggende non fossero derivate dal nostro essere, molto probabilmente non avrebbero suscitato e non susciterebbero ancora oggi tanto interesse da parte nostra. Invocando Elettra, il drammaturgo è consapevole che questa grande figura suscita in noi una serie di associazioni: la memoria viene infatti stuzzicata, anche perché la storia, nelle sue linee essenziali, è nota al pubblico e al poeta non occorre creare una trama plausibile; piuttosto gli è necessario ricontestualizzarla nella contemporaneità o, più in generale, inventare variazioni.

L'*Elektra* di Hofmannsthal fu rappresentata per la prima volta a Berlino, nel 1903, per la regia di Max Reinhardt, ottenendo subito un grande successo: la pubblicazione avvenne l'anno successivo. Il profondo legame professionale e d'amicizia che legò l'intellettuale a Richard Strauss, definitivamente stretto nel 1906, condusse alla messa in scena del testo nel 1909 e, da quel momento in poi, determinò un sodalizio longevo e determinante per la carriera di entrambi.

Elektra suscitò successivamente l'attenzione di Eleonora Duse, che avrebbe dovuto interpretare il testo con la collaborazione di Gordon Craig e che ne acquistò i diritti di rappresentazione nel novembre 1904⁵⁰, in seguito a trattative verbali.

La tragedia si compie in un atto: il sipario si apre su un cortile interno, limitato dal fianco posteriore di un palazzo e dagli edifici bassi in cui risiedono i servi; Elektra è presentata come un «gatto selvatico»⁵¹, rabbiosa, spesso distesa a gemere. Una sorta di animale in gabbia, di creatura delle tenebre, che rifiuta il contatto con l'umanità; costretta a cibarsi in una ciotola accanto ai cani, vive

⁴⁹ Ivi, p. 281.

⁵⁰ H. Von Hofmannsthal, *Elektra per Eleonora Duse*, traduzione a cura di A. Taglioni, Milano, Mondadori, 1978, p. 9.

⁵¹ Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar, *Elettra. Variazioni sul mito* cit., traduzione a cura di N. Giacomini, p. 123.

relegata nelle stanze adiacenti a quelle della servitù, divorata dal rancore, in attesa del ritorno di Oreste.

Quest'opera potrebbe essere senz'altro classificata come la riscrittura che apre «the twentieth century re-statement of an old tale of retribution and redressment of balance»⁵²: l'esperienza teatrale, non solo drammaturgica appunto, e il successo che riscosse, hanno reso *Elektra* un autentico punto di riferimento nella storia delle riscritture del mito. L'innegabile continuità con Mallarmé e, in particolare, con *Herodiade*, si delinea attraverso la forte contrapposizione (di matrice peraltro già sofoclea) dei principi di impura affermazione e pura negazione di cui sono investite Elettra e la sorella Crisotemi, proprio come la Principessa e la Nutrice del poema firmato da Mallarmé. L'autore, sulla scia del modello greco, sottolinea l'incomunicabilità fra Crisotemi e la sorella: il desiderio di vivere, di amare, dell'una («Io voglio uscire! [...] Voglio anche vivere,/prima di morire», p. 132) e l'impossibilità dell'oblio per l'altra, negazione che impedisce qualunque superamento del dramma interiore («non sono bestia, io, io non so dimenticare», p. 135).

La tensione concentrata nel singolo atto deriva da una tecnica simbolista di evocazione, che termina con un evento che gli spettatori possono accogliere appunto come una morte in preda al delirio e alla gioia nel compimento di quella che è diventata un'autentica missione al conseguimento della vendetta. Hofmannsthal segue il personaggio delineato da Sofocle, Oreste rimane 'il braccio' che distribuisce la vendetta⁵³: il tempo sembra essersi fermato, tutto è immobile, da anni; le azioni si ripetono quasi svuotate di senso, di valore. La

⁵² W. Ramsey, *The "Oresteia" since Hofmannsthal, images and emphases*, in «Revue de Littérature Comparée» 38, July-September, 1964, p. 359.

⁵³ Ne è interessante riprova, la messa in scena prodotta dal Teatro Mercadante Stabile di Napoli in collaborazione con la Fondazione Teatro Stabile di Torino, allestito presso il Teatro Due di Parma nel marzo 2006, per la regia di Andrea De Rosa. Il regista si è ispirato infatti all'episodio di cronaca nera avvenuto a Novi Ligure, legato all'assassinio della madre e del fratellino compiuto da Erika, figlia e sorella delle vittime, e dal fidanzato Omar: l'idea del massacro, della brutalità nel compiere un atto come quello di accoltellare un proprio simile è determinante per la resa scenica. Il pubblico ascolta lo spettacolo attraverso una cuffia stereofonica, per mezzo di una tecnica di ripresa del suono detta omofonica, così che la sensazione è quella di immergersi totalmente nella rappresentazione, di esserne parte.

stessa idea di un ordine da ristabilire si è impoverita, la fiducia nel ritorno di Oreste ha perso la propria consistenza, la forza in grado di animare un'attesa proficua, attiva, non subita.

«Hofmannsthal is known to have admitted that his *Electra* reveals the delight he felt in the contrast between his play and the “devilishly humane atmosphere” of Goethe’s *Iphigenia*»⁵⁴: infatti Oreste è mosso a compiere l’atto estremo dalla sofferenza della sorella e, inoltre, «there are only a couple of humane references made by two of the servants who cannot hear without commiseration the abusive, cruel comments the other servants make about frenzied, ferocious Electra»⁵⁵. La protagonista vive nell’atmosfera infernale che producono i frammenti del ricordo dell’assassinio di cui è stata testimone molto tempo prima («L’ora in cui ti hanno scannato,/ la tua donna e quello che con lei dorme/ in un letto, nel tuo letto regale», p. 128): durante le sue visioni, lei crede di percepire l’ombra del padre e profetizza il flusso del sangue della vendetta sulla tomba paterna (p. 129). Elettra non può compiere sola la vendetta: infatti davanti all’ipotesi della morte del fratello, tenta di trovare collaborazione nella sorella («Ora, noi, tu e io,/ dobbiamo andare a uccidere la donna e il suo uomo», p. 160); tuttavia, non può lasciarsi alle spalle l’evento, non può vivere a prescindere da esso.

Clitennestra è una figura «gialla, i capelli neri tirati all’indietro, somigliante a un’egizia, con il volto liscio come quello di un serpente eretto», (p. 138): la prima apparizione della regina è preparata dai rumori e dalle luci del corteo ed è connotata dai colori che, come sottolinea Elettra, sembrano realmente presagire un’epifania divina. La regina non menziona mai la figlia Ifigenia come giustificazione al proprio atto: è una donna letteralmente infastidita dalle notti insonni e dagli incubi che la tormentano; Elettra la accusa di legarla a ciò che desidera, «si, tu mi tieni alla catena» (p. 141), aggiungendo poi la tragica

⁵⁴ E. H. Falk, *Some concepts of the tragic in versions of Electra*, Leland R. Phelps- Chapell Hill, University of North Caroline Press, 1978, p. 7.

⁵⁵ *Ibidem*.

affermazione «Di che altro mai potrei morire, un giorno,/ se non della tua morte?», che prepara pienamente il finale. Clitennestra è ossessionata, si sente osservata, perseguitata, «tutto mi guarda,/ come dall'eternità all'eternità» (p. 144): le sensazioni tremende che vive la spingono a chiedersi se sia possibile consumarsi senza essere malati (p. 145), «Tanto che il midollo/ mi si scioglie nelle ossa, e mi rialzo barcollante».

«In this play, so obviously tinged with Freudian notions, Electra provides the most significant self-revelation in the scene in which Orestes discloses his identity»⁵⁶: infatti nel dialogo con il fratello Elettra assume consapevolezza del proprio corpo e del proprio desiderio (di morte), ha le visioni, avverte i lamenti del padre ed è quasi come se 'sposasse' l'odio e la vendetta.

Il mondo di Hofmannsthal è in gran parte un mondo privo di valori, in cui il caos dell'iniziativa personale non è in grado di sostituirsi ad essi: a fungere da sorte è la psiche⁵⁷, 'fossilizzata' al momento della privazione del padre, una perdita violenta che è avvenuta in tempi ancora lontani dalla maturazione di Elettra in quanto donna. La protagonista infatti continua a vedere proiettate le visioni, cioè le immagini che la riportano al tragico evento: l'unico moto di energia in questa spirale le serve per avviare la danza, conclusiva, di morte, che testimonia l'assenza di liberazione, di catarsi»⁵⁸. Elettra muore nel momento in cui giunge a compimento l'atto stesso che l'ha tenuta in vita: l'attesa di Oreste, la condanna a vivere come una sorta di bestia, ai margini, nell'agonia della progettazione dell'atto finale in cui poter vendicare Agamennone, l'ha tenuta in vita; quando il compito è portato a termine, non vi è più alcuna ragione per cui la protagonista debba continuare a vivere.

Nella classicità, la giovane si dileguava alle spalle della figura di Oreste, quasi avvolta tra le pieghe di un finale che già prevedeva il seguito, cioè il processo e

⁵⁶ Ivi, p. 9.

⁵⁷ A. Cascetta, «Il mito secolarizzato. La scena degli anni sessanta fra ideologia politica e utopia antropologica», in *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di A. Cascetta, Milano, Vita e Pensiero, p. 168.

⁵⁸ *Ibidem*.

l'assoluzione conclusiva del fratello; la scelta di Hofmannsthal invece le permette di dominare la scena dall'inizio alla chiusura del sipario. Oreste, in Sofocle, sopraggiungeva all'inizio del dramma: in questo caso è invece Crisotemide a rientrare in scena dopo l'uscita della madre, ancora scossa dalle parole di Elettra, urlando la morte del fratello (p. 155); l'autore contrappone i due senza che essi si conoscano, riprendendo l'idea di mostrare il giovane sotto mentite spoglie, ma, soprattutto, accentra al piano del suo dramma il patetismo della circostanza sulla figura di Elettra⁵⁹, con qualche variante: Elettra è infatti la prima a rivelarsi nonostante lo stile di vita e la sofferenza perpetuata negli anni l'abbiano talmente trasformata da costringere Oreste a faticare per riconoscerla.

Dunque Elettra si compie assumendo la propria femminilità attraverso la morte: Crisotemide narra di cadaveri in giardino, di sopravvissuti imbrattati di sangue, feriti ma raggianti, che baciano i piedi ad Oreste (p. 185), *figura Christi* rovesciata poiché la salvezza che rappresenta non gli è data dal proprio sacrificio, ma dalla vendetta legittimata dal legame di sangue. Come l'ape, per riprendere una metafora che risulterà molto cara anche a Sylvia Plath, Elettra viene risvegliata da un lungo letargo, in cui ha tutelato la memoria del padre, e compresa, nel tempo drammaturgico di una giornata, nel progetto che riconfermerà la paternità: ella appartiene ad un disegno e cessa di avere un ruolo nel momento in cui esso si compie.

Strauss in *Elektra* usa i timbri orchestrali nel ruolo dei personaggi drammatici e si mantiene lontano dall'idea di sfruttare l'orchestra come accompagnamento alla voce, idea a cui si riacosterà in parte nelle opere successive⁶⁰: il dito viene posto sulla tradizione occidentale, operando sulla presenza del fato «come nucleo non eludibile della cultura d'Occidente»⁶¹; la selvaggia crudeltà di

⁵⁹ D. Del Corno, *La discendenza teatrale dell'Oresteia*, in «Dioniso», 68, 1977, p. 354.

⁶⁰ Q. Principe, «L'invenzione musicale in *Elektra*», in H. Von Hofmannsthal, *Elektra*, musica di Richard Strauss, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1994, p. 72.

⁶¹ Ivi, p. 73.

Elettra è barbarica, e la «*Zivilisation*»⁶² la rifiuta, pertanto si genera un chiasmo culturale che riconduce le barbarie del mito alle radici profonde della civiltà umana: la Grecia di Hofmannsthal quindi non è olimpica, è bensì dionisiaca.

L'opera si apre con «un grande gesto sinfonico»⁶³: la tonalità iniziale è tenebrosa come il dramma che prende avvio, re minore, un'area tonale che va dal lugubre all'infernale. La femminilità di Elettra è particolare, insidiosa, ed è caratterizzata da un senso di nevrosi e frattura spirituale che sfocia nella schizofrenia; la malattia interiore della protagonista è completamente mentale, «rapida e furiosa»⁶⁴. L'opera è dirompente, dissonante, tagliente: c'è il demone espressionista dietro *Elektra*.

Curiosa è la riscrittura del testo per Eleonora Duse che non arrivò in scena tuttavia: curiosa perché pressoché identica al testo originale a cui Hofmannsthal non apportò appunto sostanziali modifiche, quasi in una sorta di rispetto assoluto nei confronti della drammaturgia, specie nel finale: questa variante, notevole rispetto al mito sofocleo, della musica e della danza, *annulla* la parola mentre Elettra cade a terra; l'autore affermò spesso infatti che, nei momenti più sublimi della propria arte, la Duse appariva come una danzatrice nell'estasi dionisiaca⁶⁵.

Da questo momento, fino agli anni Trenta, non registriamo altre riscritture dell'opera, complici senz'altro la guerra e l'atmosfera politica.

2.5 La riscrittura della trilogia: 1931, Eugene O'Neill

Il riavvicinamento al mito avviene nel 1931 negli Stati Uniti: nato nella mente del drammaturgo qualche anno prima, precisamente nel 1929 in Francia, *Il lutto si addice ad Elettra* è certo il dramma più complesso di Eugene O'Neill.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Ivi, p. 61.

⁶⁴ Ivi, p. 63.

⁶⁵ H. von Hofmannsthal, *Elektra per Eleonora Duse* cit., p. 115.

Debuttò il 26 ottobre del 1931 al Theatre Guild e rappresentò da subito un'ulteriore svolta nella riscrittura del mito di Elettra. L'intreccio è noto: durante la guerra di Secessione americana, il generale Ezra Mannon, odierno Agamennone, ritorna a casa dai campi di battaglia e nella propria dimora è ucciso dalla moglie Christine, che gode della complicità del proprio amante, il capitano Adam Brant. La figlia Lavinia, legata morbosamente alla figura del padre, convince il fratello Orin a vendicarlo. Anche lui è reduce dalla guerra: sottomesso alla sorella, Orin uccide il capitano Brant, a cui seguirà Christine, condotta alla fine dalla presenza opprimente e vendicativa della figlia. Una sintesi, sostanzialmente la prima nel percorso novecentesco, fra politica e psicanalisi, in cui l'archetipo della guerra di Troia viene sostituito da quello della guerra di Secessione appunto⁶⁶.

I due fratelli si imbarcano per un lungo viaggio, ma un destino di sofferenza incombe su di loro. Infatti Orin si ucciderà e Lavinia, consapevole dell'appartenenza alla propria stirpe, in preda ad una nemesis definitiva, si chiuderà nella casa paterna, offrendosi in sacrificio per la vendetta dei defunti (a ciò allude, infatti, il titolo della terza parte, *The Haunted*).

L'opera è uno dei più monumentali tentativi di progettazione teatrale che la drammaturgia moderna ci offra: si percepisce fortemente il dramma eschileo che, per sua stessa ammissione, O'Neill tenne assolutamente presente, e anche se nel disegnare la psicologia dei personaggi egli non tentò di seguire nessuna fonte greca. Il dato è significativo, soprattutto perché implica una volontà netta di distaccarsi dalla tradizione e di formalizzare una propria 'indagine' sul testo: «Tutto quello che volevo prendere in prestito era il modello tematico di Eschilo, per poi tentare di interpretarlo in chiave di moderna psicologia, con il Fato e le Furie che operano dall'interno dell'anima di ciascuno»⁶⁷.

⁶⁶ M. Fusillo, «Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi», in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento* cit., p. 117.

⁶⁷ E. O'Neill, *Il lutto si addice ad Elettra*, traduzione a cura di B. Fonzi, Torino, Einaudi, 1962, p. 6.

Quindi il modello eschileo si fonde con la psicanalisi, con Freud e le sue teorie; O'Neill focalizza la propria produzione teatrale sui conflitti dell'anima⁶⁸, del dramma interiore nella sua disperazione, non senza cercare una certa spettacolarizzazione del dramma stesso.

Christine /Clitennestra ama Brant/Egisto e prova per il marito ripugnanza, un rifiuto che ha quasi preso il posto della vendetta; la vendetta invece muove Brant. «L'eros, nella doppia faccia di attrazione e repulsione, diventa così il nucleo motore del dramma, rispetto al quale la vendetta è ridotta a motivo complementare»⁶⁹: O'Neill ha realmente esteso il modello al limite assoluto dell'indagine. Le relazioni sentimentali dei personaggi sono infatti improntate all'ambiguità e comportano delle trasformazioni all'interno dell'intrigo rispetto alla vicenda per come ce la tramandano le fonti greche: Christine si uccide appena le viene rivelata la fine di Brant. Alla sua morte seguirà quella di Orin che, diversamente da Oreste, non sarebbe affatto in grado di compiere il matricidio.

O'Neill mantiene la funzione del coro, segnalata nelle didascalie che accompagnano l'inizio di ciascuna parte della trilogia: esso infatti rappresenta la città e costituisce lo sfondo umano al dramma dei Mannon. Tutta l'opera è una rappresentazione chiarissima del cosiddetto *complesso di Elettra*: la protagonista, Lavinia, desidera prendere il posto della madre nel rapporto con il padre e anche con il fratello; tutta la trilogia si rifà al «senso di compattezza del *ghenos*»⁷⁰, seguendo una prospettiva focalizzata sull'attrazione sessuale. Prevalgono temi come il ritratto e la somiglianza, che servono a delineare le relazioni umane come rapporti erotici e aggressivi, che ripropongono all'infinito la relazione fra genitori e figli: Lavinia/Elettra è incredibilmente attratta dal padre Ezra/Agamennone, attrazione che si riflette sul fratello Orin/Oreste,

⁶⁸ Ivi, p. 7.

⁶⁹ D. Del Corno, «La discendenza teatrale dell'Oresteia», in *Dioniso*, XLVIII, 1977, p. 357.

⁷⁰ M. Fusillo, «Sorella amata, Elettra tradita», in V. Pravadelli (a cura di), *Visconti a Volterra. La genesi di "Vaghe Stelle dell'Orsa"*, Torino, Lindau, 2000, p. 74.

mentre al termine riemerge anche la più oscura fra le pulsioni, quella verso Brant/Egisto, fratellastro del padre legato a lui da una somiglianza sconvolgente. Ugualmente Orin è attratto dalla madre Christine/Clitennestra, condizione che si riflette inevitabilmente sulla sorella e si proietta perfino sulla madre di Brant, Marie. Un luogo segnato dalla nevrosi, ‘traumatizzato’ nel concetto di identità, perfettamente inserito nel contesto del grigio palazzo dei Mannon, in stile neoclassico.

Ne *Il lutto si addice ad Elettra*, Orin uccide Adam Brant non allo scopo di vendicare il padre, verso il quale manifesta un’aggressività edipica, perché roso dalla gelosia verso la madre a cui vorrebbe tenere nascosto l’assassinio che, al contrario, la sorella ostenta con soddisfazione. Anche verso di lei, da cui palesemente dipende, Orin nutre una passione ossessiva e regressiva. Non sussistono più le imposizioni di Apollo a determinare la vendetta di Agamennone, quindi la trasformazione avviene in una «nevrosi autodistruttiva»⁷¹: O’Neill sostituisce il matricidio con il suicidio di Christine-Clitennestra. Soprattutto nell’ultimo dramma della trilogia, Orin, annientato dal senso di colpa per la perdita della madre, svela la gelosia ossessionante che prova per la sorella: e, infatti, finisce suicida come la madre. Al suicidio, piuttosto prevedibile, Lavinia non rivolge la minima attenzione, non adoperandosi in alcun modo per sventarlo, malgrado i segnali.

Da Eschilo O’Neill ‘eredita’ la forma della trilogia: la prima parte (*Homecoming*) narra l’assassinio di Ezra, la seconda (*The Hunted*) è incentrata sulla vendetta di Lavinia e Orin e, infine, la terza (*The Haunted*) si occupa della sorte dei vendicatori. «The evil that has slowly grown in time is represented at the moment when it ripens towards catastrophe»⁷²: le unità di tempo e di spazio sono per lo più osservate, infatti l’azione dei primi due atti si compie nell’arco di una quindicina di giorni durante la primavera del 1865; il terzo atto copre

⁷¹ Ivi, p. 75.

⁷² R. Stamm, *The Orestes Theme-in three plays by Eugene O’Neill, T.S. Eliot and J-P. Sartre*, in «English Studies. A Journal of English Letters and Philology», 1949, 30, p. 245.

invece un lasso di tempo di poco più di un mese nel corso dell'estate del 1866. Eccezione fatta per l'assassinio di Brant, tutte le scene avvengono di fronte o all'interno della casa dei Mannon.

Il tema della maschera assume un ruolo di rilievo nel testo: la maschera è spesso espressione dei volti dei protagonisti, che fingono e si fingono ciò che non sono. Basti pensare alla dimora della famiglia, che riproduce essa stessa il portico di un tempio greco, simbolo di armonia, ma che in realtà cela un risvolto assolutamente opposto. «In the Mannons the *frein vital* and the *élan vital* are not only antagonistic; they tend to destroy each other. Christine is as different from the Mannon type as possible: a person made to give herself wholeheartedly to life and passion»⁷³.

Il lutto si addice ad Elettra è il dramma del determinismo: l'esistenza umana è rappresentata in esso come una sorta di circolo chiuso, nel quale non c'è via d'uscita, non vi è libertà possibile dalle meccaniche psicologiche e naturali. Non vi è più spazio per l'espiazione e la purificazione caratteristica del mondo greco ma anche delle riscritture sette-ottocentesche. E' evidente, infine, la ribellione contro la tradizione puritana, fortemente sentita in quel periodo negli Stati Uniti. Il dramma di Christine giunge allo spettatore un po' alla volta: nel quarto atto de *Il ritorno*, la donna si rivolge al marito dicendogli «Sei sempre stato amaro»⁷⁴, in risposta ad un'affermazione particolarmente significativa per delineare il disagio esistenziale di Ezra: «Credo ci sia amarezza dentro di me...La mia maledizione... A volte viene fuori prima che riesca a reprimerla». Ezra insiste sulla propria inquietudine: «Questa casa non è la mia casa. Questa non è la mia stanza, non è il mio letto. Sono vuoti, aspettano qualcuno che li occupi!E non sei mia moglie, stai aspettando qualcosa!» (p. 74). Accusa la moglie di aver sempre finto: «Mi sentirei più pulito se fossi andato in un postribolo! Sentirei più onore tra me e la vita!». Christine risponde affermando di sentirsi usata, «mi

⁷³ Ivi, p. 246.

⁷⁴ E. O'Neill, *Il lutto si addice ad Elettra* cit., p. 73.

hai resa madre, ma non sono mai stata tua, neanche una volta, non ho mai potuto! E di chi è la colpa? Ti amavo, quando ti sposai! Volevo essere interamente tua! Ma tu me l'hai reso impossibile! Mi hai colmata di disgusto!» (p. 75).

L'amore, l'attaccamento, spentosi completamente all'interno del legame tra marito e moglie, si 'trasferisce' nel rapporto fra figlia e padre: Lavinia accusa la madre di assassinio, considerandola colpevole per aver ammesso la relazione con Adam nonostante la malattia cardiaca di Ezra (p. 77). Come anticipato, l'exasperazione domina anche il rapporto fra Orin e Christine: nella seconda parte (atto I), di fronte ad un banale mal di testa, la madre accoglie il giovane come fosse un bambino, «Povero piccolo! Ti fa ancora male?»: «Non tanto. Anzi, se ci tieni la tua mano, non mi fa male affatto. Dio, mamma, com'è bello esser qui vicino a te!» (p. 101). La chiave di lettura rimane quella della *distorsione* degli affetti, dei legami nella loro natura originaria: il disagio, la sensazione di qualcosa di aberrante e di contrario alla natura, pervade tutto il testo e crea nel lettore/spettatore, una disarmante sensazione di inquietudine e disgusto.

In questa atmosfera, Lavinia mantiene un atteggiamento di considerevole autocontrollo: la rabbia verso la madre, l'affetto nei confronti del fratello, l'attaccamento per il padre, non scalfiscono la freddezza, la chiarezza di intenti della giovane. Infatti Orin le muove un'accusa precisa: «Ho trovato che tu sei fra tutti noi la criminale più interessante!» (p. 177); e ancora: «Quante cose nascoste nel passato dei Mannon si combinano in te!». Nella giovane c'è un moto di vitalità, il desiderio di amare: di fronte all'insistenza del fratello in merito alla sua relazione con l'amante, ella risponde perentoriamente: «Io non sono una cosa tua! Ho il diritto di amare!» (p. 179); ma quel moto non è sufficiente, quell'impulso non basta a modificare o, addirittura, a rimuovere il passato e, conseguentemente, il destino; ne è ulteriore conferma la battuta di Orin: «Io sono il Mannon al quale sei incatenata! Perciò è evidente...» (p. 180).

E' Lavinia a chiudere il dramma: «Non prenderò la strada che presero la mamma e Orin. Questo sarebbe sottrarsi alla punizione. Io sono l'ultima Mannon. Devo punirmi da me! Vivere qui, sola con i morti, è un atto di giustizia più crudele della morte o della prigione!» (p. 204). La promessa è quella di non uscire più dalla dimora paterna e di non vedere più nessuno, vivere cioè all'ombra della vita come all'ombra del sole, trascorrere l'esistenza all'ombra dei morti, custodirne i segreti e lasciare che questi la ossessionino fino alla morte. Quella morte che, stavolta, non è data dal compimento della propria missione, ma che è implicita alla missione da compiere, al proprio ruolo. La morte metaforica di Lavinia-Elettra è accompagnata, secondo un principio di circolarità, dalle note di *Shenandoah*, una melanconica canzone country con cui O'Neill apriva il sipario sulla «vita dei ricchi e superbi Mannon» (pp. 15-16), quasi vi fosse, dietro la metafora del brano, una reminiscenza del coro che annuncia l'inizio e la fine del dramma, attingendo dalla tradizione americana.

2.6 Il mito oltreoceano: 1936, Robert Turney

Nel 1936, sempre negli Stati Uniti, esce *Daughters of Atreus*, testo sostanzialmente sconosciuto in Europa, scritto da Robert Turney: si tratta di una rielaborazione dell'*Agamennone* e delle *Coefore*, in cui l'autore sembra conversare parimenti «with the remainder of Greek tragedy and with Homer»⁷⁵. Turney compie, attraverso le risorse della drammaturgia moderna, un tentativo di suscitare in teatro lo spirito dell'era micenea⁷⁶. In realtà è interessante constatare che l'autore inserisce personaggi assolutamente estranei alla tragedia propriamente detta, come Fria, Vortigern, Cheops ed Esculapio, fornendo frequentemente informazioni nuove, in maniera inattesa, al letterato o soprattutto all'intellettuale. La religiosità greca, la sua unicità, è contaminata da

⁷⁵ F. A. Spencer, *Daughters of Atreus*, in «Classical Weekly», 1936, 30, p. 64.

⁷⁶ *Ibidem*.

una sorta di tono neo-pagano: in questo fenomeno è evidente un certo retaggio del Puritanesimo, che si manifesta attraverso l'approccio teologico con i Classici.

Turney senza introdurre, apparentemente, nessuna innovazione particolare, ripropone l'intera vicenda familiare dal sacrificio di Ifigenia all'assassinio di Clitennestra. L'intenzione sembra esattamente opposta a quella di O'Neill; infatti il tentativo sembra essere quello di modernizzare il cambiamento della forma espressiva senza estremizzare, senza esasperazioni che sono invece determinanti ne *Il lutto si addice ad Elettra*. Nel testo si fa strada una certa volontà di porre in rilievo il personaggio di Elettra dall'infanzia alla maturità, con una chiara accezione morale che non sembra escludere una certa curiosità sull'idea di infanzia nell'Antica Grecia e nella modernità. Nel primo atto infatti la protagonista, ancora bambina, già si contraddistingue: «I hate all men»⁷⁷, dice manifestando il proprio rifiuto verso la guerra, e, ancora, una certa intransigenza e l'ammirazione verso il padre (p. 9 e ss.).

Anche Turney presta attenzione al risvolto sentimentale della figura di Elettra: a delinearsi non è dunque una figura sulla scia di Hofmannsthal, aliena al sentimento amoroso in funzione del ricordo del padre e della vendetta, bensì una giovane che, pur nel presagio di una sciagura imminente («The day the strange Egyptian came. I heard her tell him that Ægistos was our mortal foe-one sworn to kill my father and my brother, both», p. 42), si concede una confessione: «Oh Nurse, if only someone loved me!» (p. 43), a cui segue l'ingresso di Oreste accompagnato da una richiesta di conferma: «You love me, don't you?». L'attesa per il ritorno del padre è una sorta di esperienza che i due fratelli non possono sperimentare separatamente, è una circostanza da condividere insieme, animati dall'idea che il padre sia «the greatest man on earth» (p. 44), un autentico rientro in patria del Re dei re, colui che porterà doni a profusione: «A thousand things! Peacocks and ivory elephants and golden balls that ring» (p.

⁷⁷ R. Turney, *Daughters of Atreus*, New York, Knopf, 1936, p. 9.

61). La sensazione che il lettore può trarre è che i personaggi esterni alla vicenda siano stati inseriti dall'autore quasi in sostituzione al Coro: si tratta infatti delle voci dei servi, di personaggi ausiliari che non svolgono ruoli determinanti all'interno dell'intrigo, ma che, tuttavia, aumentano la tensione e 'preparano' il precipitare degli eventi.

A delitto compiuto, Elettra mantiene la fierezza e la consapevolezza che la contraddistinguono e che la tenerezza, vagheggiata nel secondo atto, non può cancellare né porre in secondo piano: «I am not afraid to die- I that am without hope» (p. 125). Nuovo è invece il rifiuto di Oreste per la sorella, il tentativo di prendere le distanze da lei: «I'm not afraid of you. I'm Orestes, the mother-slayer!»; il fratello ha compiuto la vendetta, ma il rimpianto, la presenza della madre lo perseguita (p. 125), nell'invocazione a lei.

«Orestes, do not turn away from me. I'm so very lonely» (p. 126): esausta come una vecchia donna, Elettra si avvicina ad Oreste, abbracciandolo e volgendo il capo verso la luna piena «rocks it upon her breast as though he were a sickchild, the child she never is to have»; Elettra piange silenziosamente pronunciando solo questa frase: «Oh, that the sea had me!» (p. 126). La protagonista non muore nell'estasi di ciò a cui ha partecipato, muore nella sofferenza, aggrappata ad Oreste eppure ugualmente sola.

Curiosa è la lettura che propone Turney, che dal titolo sembrerebbe dedicare il testo alle figlie di Atreo e, in realtà, amplia la prospettiva e finisce per concentrarsi sul tema della vendetta.

2.7 Il Reale nell'Irreale⁷⁸: 1937, Jean Giraudoux

L'attenzione da parte di Giraudoux verso il mito greco trovò occasione di esprimersi non solo in *Elettra*, ma anche in *Amphitryon 38* (1929) e *La guerra*

⁷⁸ Il titolo è un'allusione ad un articolo di Barry Garnham, «'Real in the Unreal'. Giraudoux and Greek Myth», in *Myth and its legacy in European literature*, Neil Thomas and Françoise Le Saux, University of Durham, 1996, pp. 27-35.

di Troia non si farà (1935), che precedettero di pochi anni l'opera: segnale evidente di una tendenza che in Francia trovò consensi anche in altri celebri intellettuali come Gide e Cocteau, che rielaborarono il mito durante una fase particolarmente feconda tra gli anni Venti e Quaranta del Novecento.

« The attractiveness of these well-known stories is understandable in a turbulent age where many old certainties have disappeared; [...] where Newton's cosmos is replaced by Einstein's, where everything becomes relative and science reveals that the more we know the less we understand.»⁷⁹: la perdita di fiducia nell'uomo stesso, la condizione umana vista sotto la lente del dubbio e dell'incertezza costituiscono elementi determinanti nell'opera di Giraudoux. «[...] for Giraudoux, the actor is a statue barely brought to life by speech, the theatre a spectacle and a filter which is directed not to the audience's intelligence but to his imagination and its senses;»⁸⁰.

Nella tragedia l'autore inserisce alcuni personaggi nuovi: Agata, un Mendicante e il Presidente del tribunale, oltre ad altri personaggi secondari (il ragazzo, il capitano, il paggio e i maggiordomi); escono di scena invece Ifigenia e Crisotemi: il luogo della tragedia è la corte interna del palazzo di Agamennone. Oreste, sotto le mentite spoglie di uno straniero, entra in scena già nel primo atto, accompagnato da tre bambine: è straniero all'interno del contesto in cui è nato, una sorta di precursore della figura di Mersault, il protagonista de *Lo Straniero* di Camus. Il giardiniere e le bambine narrano all'ospite la morte dei figli di Atreo, di Cassandra («strangolata nella torre»⁸¹) e di Agamennone che, «al ritorno dalla guerra scivolò (in piscina) e si uccise cadendo sulla sua spada» (p. 351). L'atteggiamento delle bambine, sprezzanti, pronte alla critica, abituate a dire tutto il male che possono trovare, farebbe pensare ad una metafora per indicare le Erinni, malgrado l'indicazione del giardiniere: «Se si chiede loro chi sono, sostengono di chiamarsi le piccole Eumenidi» (p. 351). Sempre da loro

⁷⁹ Ivi, p. 27.

⁸⁰ Ivi, p. 29.

⁸¹ J. Giraudoux, «Elettra», in *Teatro scelto*, prefazione di V. Pandolfi, Parma, Guanda, 1959, p. 350.

veniamo a sapere che Elettra ha diciannove anni e che l'indomani sarà il giorno delle sue nozze con il giardiniere, in piena osservanza della trama secondo Euripide.

Il personaggio di Agata e del Presidente del tribunale sono presenti per impedire il matrimonio di Elettra, malgrado l'imposizione da parte di Egisto: Giraudoux delinea una protagonista differente rispetto alla tradizione, una ragazza di bell'aspetto (p. 354), intelligente, che, come vuole la tradizione, «è di quelle che piantano le grane» (p. 354). Ogni sera si reca alla tomba del padre e «adesca tutto ciò che senza di lei avrebbe lasciato questa terra amena e pacifica: i rimorsi, le confessioni, le vecchie macchie di sangue, le ruggini, le ossa dei delitti, i detriti delle delazioni» (p. 356).

Agata e il Presidente sembrano essere metafora di una sorta di intenzione dell'autore a riflettere sul contenuto morale degli eventi: il timore del Presidente e della donna è che Elettra diventi loro cugina, perché si scoprirebbe «che la nostra vecchia zia ha strangolato da giovane il suo bambino in fasce, perché il marito venga a saperlo e, per calmare quell'energumeno, non si possa più nascondergli nulla degli attentati al pudore di suo nonno» (p. 357). Sostanzialmente Egisto vorrebbe scaricare sulla famiglia dei Teococli tutto ciò che potrebbe gettare una luce sinistra sulla famiglia degli Atridi. Il nemico insomma è l'alleato di Elettra, la giustizia: «[...] Sei il solo a non vedere la manovra di Egisto. Egli vuol scaricare sulla famiglia dei Teococli tutto quello che un giorno o l'altro può gettare una luce sinistra sulla famiglia degli Atridi» (p. 357).

Giraudoux, come dicevamo, segue la versione di Euripide: ne abbiamo indicazione già dalla scena terza del primo atto, quando Egisto, acclamato dai presenti e accolto con favore, dichiara che «Il giardiniere sposerà Elettra» (p. 358). Egisto è un uomo di Stato: un uomo che polemizza con gli dei, che sostiene di credervi, ma che li immagina giunti ad un tale livello di serenità e universalità, da non poter essere altro che incoscienti: «Essi sono incoscienti al

vertice della scala delle creature come alla base di essa è insciente l'atomo» (p. 359).

Egisto ritiene indispensabile allontanare Elettra dalla famiglia reale (p. 360), perché in questa città ha condotto «una guerra senza pietà a quelli che facevano segnali agli dei» (p. 361); l'uomo non è più un personaggio che dipende da Clitennestra, un amante scelto per senso di abbandono, per nostalgia del marito, bensì un capo, pronto ad uccidere, che vuole togliere di scena chiunque costituisca una minaccia al proprio potere.

La presenza del mendicante serve a puntualizzare la bassezza di Egisto: «E il problema oggi, se volete credermi, è sapere se il re si rivelerà in Egisto prima che Elettra riveli se stessa» (p.364), poiché è facile «uccidere la moglie di un giardiniere, molto più facile che uccidere una principessa nel suo palazzo» (p. 365). Lasciare Elettra ad una sorte meno in vista, meno pubblica, illude Egisto di riuscire a tenere lontano le disgrazie che questa 'epifania' potrebbe comportare, che la stessa presenza di Elettra implica.

Clitennestra compare per la prima volta nella quarta scena del primo atto, mostrando, da subito, il rapporto conflittuale con la figlia (p. 367): un episodio legato all'infanzia di Oreste ed Elettra costituisce lo sfondo da cui trae avvio un'aspra polemica a cui partecipa anche Egisto; il ricordo va infatti ad una caduta di Oreste, per cui le due donne si accusano reciprocamente, episodio di rilievo perché ci mostra il profondo legame tra fratelli, un legame che si sviluppa nell'exasperazione: « Se sono stata io a spingere Oreste, preferisco morire, preferisco uccidermi... La mia vita non ha nessun senso» (p. 369).

Mentre la giovane accetta di sposare il giardiniere, Clitennestra si oppone, quasi riappropriandosi del ruolo di una tenera madre, su cui la tradizione classica tende invece ad operare secondo un'opposta chiave di lettura.

Sotto le mentite spoglie di uno straniero, Oreste è in scena fin dall'inizio ma il riconoscimento con la sorella avviene solo nella quarta scena del primo atto (p. 374): «sorella ingrata, che mi riconosci soltanto dal nome». Davanti a

Clitennestra, ignara del ritorno del figlio, Elettra finge di essere stata ceduta dal giardiniere allo straniero: «Perché odi tanto nostra madre, Elettra?» (p. 376), le chiede il fratello, un fratello in cui «ogni cosa è vera», amato dalla giovane come si trattasse di un compagno, con una evidente morbosità che la spinge a rispondere: «Prendi da me la tua vita, Oreste, e non da tua madre» (p.376). Il rifiuto per tutto ciò che crea un legame con la madre potenzia invece l'amore per «tutto ciò che nella mia nascita viene da mio padre» (p.377). Nell'atto di raccontare del padre, Elettra sembra completamente sopraffatta da una sorta di visione: «Io sono nata dalle sue notti di sonno profondo, dalla sua magrezza di nove mesi, dal conforto che trovò nelle altre donne durante la gravidanza di mia madre, dal sorriso paterno che lo illuminò quando nacqui. Tutto ciò che nella mia nascita riguarda mia madre, lo odio» (p. 377).

Le motivazioni che la giovane adduce sono particolarmente significative: «Ho cercato di credere che odiavo mia madre perché da bambino ti aveva lasciato cadere e Egisto perché ti rubava il trono. Ma non era vero». In realtà, l'idea di una grande regina che, umile e spaventata, si lascia sfuggire un bambino come fosse un'anziana paralitica, genera in Elettra un sentimento di pietà, una pietà che prova anche per Egisto: « Avevo mille ragioni per odiarli, e invece li sentivo umani e degni di compassione; ma quando il mio odio li aveva lavati e rivestiti dei loro ornamenti, e io mi ritrovavo di fronte ad essi dolce e ubbidiente, una nuova ondata di odio, più pesante della prima, si abbatteva su di loro. E' un odio più forte di me» (p.377).

Ancora una volta è la bellezza, la sensualità di Clitennestra a fare la differenza rispetto ad Elettra, a creare una contrapposizione fondamentale per tutto il dramma: «O Elettra, quanti nomi nella nostra famiglia sono stati da principio dolci e teneri, e avrebbero dovuto essere nomi felici» (p. 378).

Il ruolo che nella classicità apparteneva al coro, Giraudoux sembra affidarlo al Mendicante e al giardiniere: è infatti il primo a comunicare allo spettatore che «Elettra è la custode della verità»; un'eventuale unione fra lei e il fratello non

potrà infatti che «rimettere in vita, per il mondo e per le età che verranno, un delitto già dimenticato e che provocherà un castigo ancora peggiore» (p. 385). Al giardiniere è invece affidato l'intermezzo: una parte fondamentale, che anticipa non solo il secondo atto, ma soprattutto «ciò che la commedia non potrà dirvi» (p. 388). Una breve sezione in cui la consapevolezza da parte del personaggio del ruolo che egli esercita, ci fornisce preziosi elementi sugli altri personaggi: «Elettra cerca una madre. Accetterebbe per madre il primo che le capita. Mi sposava perché sentiva che ero il solo uomo, il solo dico, che poteva essere una specie di madre» (p. 387); e ancora: «In queste famiglie si provano sentimenti che non si trovano mai tra la povera gente [...]. Ecco che cos'è la tragedia, con i suoi incesti e i suoi parricidi: purezza, cioè, insomma, innocenza» (p. 387). Giraudoux, attraverso le parole del giardiniere, afferma che la tragedia è un atto d'amore o, meglio, che la crudeltà, cioè la tragedia, lo è.

Il secondo atto si apre sulla scena di Elettra seduta mentre il fratello, apparentemente, dorme. «Ridere, amare, vestire bene, essere allegro: ecco la vita di Oreste. [...] Con un po' di fortuna, Oreste sarebbe un fringuello» (p. 390): le Eumenidi, che appaiono come caratteristici 'grilli parlanti' e che crescono di scena in scena, si raccomandano al giovane intimandogli di prendere le distanze dalla sorella: «Oreste, sei ancora in tempo. Non dare ascolto a tua sorella» (p.393).

Fuggire da Elettra è metafora di una fuga da una verità che è talmente dolorosa da risultare inaccettabile, da impedire qualunque altra forma d'amore: indagare e, necessariamente, vendicare il padre, significherà bloccare l'esistenza a quel preciso momento, limitarne qualunque evoluzione. La novità introdotta dall'autore sta, tuttavia, nella scelta di riportare Oreste alla casa paterna assolutamente ignaro degli intrighi che lì si consumano: «Sei sicura che per un uomo, a quest'ora, voler ritrovare la propria traccia non sia la peggiore arroganza? [...]. Fidati di me. In questo momento vedo chiaramente le orme della selvaggina che si chiama felicità» (p. 393).

Oreste afferma che tutto ciò che ha importanza è rimanere insieme, cominciare una nuova vita lontani dal palazzo e recarsi in Tessaglia. Il fratello cerca ancora una strada per la salvezza, cerca una via per prendere distanza dal male che opprime questo luogo; è incredulo di fronte alla notizia che la madre ha un amante (p. 394), così come è attonito alla presa di coscienza dell'assassinio del padre a colpi di pugnale, evento verificatosi sette anni prima: «Nostro padre ucciso! Chi te l'ha detto?» (p. 395). Elettra ha appreso questa tremenda realtà durante una visione notturna (p. 395), in cui le sono apparsi il cadavere di Agamennone e la madre in compagnia di un altro uomo. Il particolare ci fa comprendere che la relazione fra Clitennestra ed Egisto non è stata ancora palesata: nella prospettiva di Giraudoux, la verità emerge progressivamente. Oreste non torna in primis per vendicare, nella certezza che occorra uccidere chi ha tremendamente posto fine all'esistenza del padre. Infatti viene lasciata a Clitennestra la possibilità di discolarsi: «Madre, ti supplico. Difenditi, difenditi ancora. Persuadici. Se questa lotta ci restituisce una regina, sia benedetta, tutto ci è restituito» (p. 397).

Per la prima volta in questo testo, assistiamo al tentativo della madre di porre la figlia di fronte alla propria femminilità, al proprio ruolo di donna: «Smetti di odiarmi. Sii solo ciò che io cerco in te: una donna. Difendi la mia causa, essa è la tua. Difendi te stessa, difendendomi» (p. 398); Clitennestra difende il proprio legame con Egisto usando un'espressione molto forte, che ci dà la misura di un personaggio che non ostenta la propria femminilità ma che la vive con serena consapevolezza, che la vive come un diritto (p. 399), mentre alla giovane l'essere donna sembra equivalente ad appartenere ad una «confraternita». Il ritratto della regina è, in realtà, profondamente nuovo. Giraudoux delinea una creatura segnata da un'esistenza faticosa, senza un momento di riposo: «Dovunque una diffidenza che conquistava perfino gli oggetti, gli animali, le piante. [...] Mai nessuna regina ha avuto fino a questo punto la sorte delle

regine, l'assenza del marito, la diffidenza del figlio, l'odio della figlia... Che cosa mi restava?» (p. 399).

Elettra si è alimentata dell'attesa del padre di ritorno da Troia, Clitennestra ha dovuto superare invece questa dimensione per non esserne sopraffatta, per non perdere il proprio legame, l'attaccamento alla vita, all'amore come significato dell'esistenza. «Sì, amo Egisto. Lo amo da dieci anni. Da dieci anni rimando queste nozze per riguardo a te, Elettra, e per il ricordo di tuo padre. Ma ora tu ci costringi» (p. 409). Egisto, 'vittima' della brama di potere, parla invece dell'unione con Clitennestra come di un legame che «si trascina tra indifferenza e oblio», aggiungendo che le nozze sono «il solo mezzo per introdurre un po' di verità nella menzogna passata, e sono la difesa di Argo. Perciò si faranno subito» (p. 409). Egisto incarna l'ideale borghese, minacciato, metaforicamente, dall'invasione corinzia (p. 406): un ideale che viene pienamente superato dalla prospettiva cosmica⁸² che Elettra delinea. A tal proposito l'introduzione del personaggio di Agata, che non presenta, malgrado l'etimologia del nome, equivalenti greci, riflette l'esigenza di rappresentare un'eroina borghese all'interno di una tragedia borghese⁸³, tragedia che tuttavia ridicolizza, deride l'idea stessa del dramma, poiché Agata lascia il marito, il Presidente ridicolmente imprigionato.

Al di là dell'ironia, che costituisce un tratto distintivo dell'opera, questa riscrittura rappresenta un episodio molto evidente di «valorizzazione secondaria»⁸⁴, cioè di promozione di una figura fino a quel momento rimasta in secondo piano: Egisto, personaggio poco apprezzato e scarsamente preso in considerazione. Egli è infatti il detentore del potere sulla città di Argo, essendo il cugino del re defunto, durante una fase molto delicata, poiché la città è minacciata appunto dai Corinzi. Per l'uomo sposare Clitennestra è semplicemente un modo per ufficializzare il proprio ruolo salvando la città. Il

⁸² P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 143.

⁸³ Ivi, p. 144.

⁸⁴ G. Genette, *Palinsesti* cit., p. 408.

punto di partenza è chiaramente tratto dal Creonte di Sofocle, ed è metafora dell'uomo di Stato che opera secondo il solo principio per cui "il fine giustifica i mezzi", manifestando evidenti punti di contatto con il Creonte delineato da Anouilh nella sua *Antigone*⁸⁵: «Riconosci che, se sposo Clitennestra, la città si calma e gli Atridi si salvano? Se no sarà la rivolta, l'incendio?» (p. 414); e ancora: «La giustizia di Elettra consiste nel rivangare ogni colpa, nel rendere ogni atto irreparabile? [...]. Parli da ragazza, non da re. Un popolo è un corpo immenso da governare e da nutrire» (p. 415). Egisto capisce perfettamente i principi di Elettra e arriva a prometterle di farsi uccidere una volta salvata Argo (p. 419), mentre Clitennestra cerca di far comprendere alla figlia quali sentimenti l'hanno spinta contro il proprio sposo: «Era pomposo, indeciso, sciocco. Era il re degli sciocchi, dei creduloni. Il re dei re non è mai stato altro che quel mignolo e quella barba che niente poteva rendere liscia» (p. 419); e ancora: «Lo uccido perché è il solo modo di assassinare il suo mignolo» (p. 421).

Alla fine del secondo atto (scena IX) è il Mendicante ad annunciare e raccontare l'assassinio di Clitennestra e dell'amante, che avviene dietro le quinte, per mano di Oreste e della sua spada: «la sgozzavano. Suo figlio la sgozzava. Aveva colpito alla cieca, con gli occhi chiusi. [...] Essa non chiamava Elettra o Oreste, ma l'ultima figlia, Crisotemide, così che Oreste aveva l'impressione che fosse un'altra madre, una madre innocente quella che uccideva» (p. 424). Il Mendicante può raccontare un'azione che non si svolge in scena proprio come il coro faceva in altre versioni, inoltre sono evidenti i suoi poteri, l'idea che in lui vi sia una sorta di «portavoce del destino»⁸⁶ che sembra conoscere l'azione perfino prima che essa si compia. Egisto muore gridando il nome di Elettra, mentre una delle Eumenidi annuncia la morte della città: «Ecco dove ti ha

⁸⁵ Ivi, p. 409. Il Creonte di Anouilh è un uomo di Stato che agisce come tale: sa cosa comporta il proprio lavoro, ma sa anche di non potersi permettere di metterlo in discussione, sa che la morale non può interferire con l'adempimento del dovere. Creonte difende un principio giuridico con l'ostinazione di chi ritiene che nessuna legge morale possa elevarsi al di sopra della legge dello stato.

⁸⁶ Ivi, p. 410.

condotto l'orgoglio, Elettra. Non sei più nulla. Non hai più nulla» (p. 425). Giraudoux tenta di attribuire al gesto di Elettra un significato decisamente più ampio rispetto alla tradizione e ciò limita anche il conflitto fra madre e figlia e l'indagine sul futuro destino di Oreste, che sarà perseguitato e non sarà mai più abbandonato dalle Eumenidi fino al giorno in cui impazzirà e si ucciderà maledicendo la sorella (p. 425). Ma la fine del dramma coincide con una parola bellissima, «l'aurora» (p. 425).

Possiamo parlare di quest'opera come di un esempio di «drammaturgia divagante»⁸⁷: Giraudoux trasforma la tragedia in una sorta di inchiesta poliziesca sul modello dell'*Edipo Re* o dell'*Amleto*. Infatti la protagonista detesta la madre e l'amante prima ancora di sapere realmente la verità, che le 'appare' solo attraverso il sogno in cui vede i cadaveri di Agamennone e della madre. La fissazione «nevrotica e infantile»⁸⁸ è l'unica ragione dell'aggressività di Elettra: Oreste condivide la passione incestuosa per la sorella, ma sempre in un'accezione nevrotica, che lo condurrà alla follia e al suicidio. C'è, evidentemente, un'indagine di natura psicanalitica, a cui fa eccezione solo la connotazione politica di Egisto.

«Il finale di questa Elettra fin troppo densa di elementi simbolici è ancora una volta senza palingenesi»⁸⁹: anche Giraudoux condanna l'eroina a diventare come la madre, a ripeterne l'identità.

«Giraudoux was able to preserve something of the atmosphere of the old civilized Europe which the First World War blew away»⁹⁰: il tema della guerra è particolarmente caro all'autore, così come lo è l'idea di Destino: «It is a useful device for avoiding the general question of Determinism. He does not write about people who are not under *le Destin*, but his implication is that ordinary

⁸⁷ S. Said, «Le mythe d'Électre dans le théâtre français du vingtième siècle», in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento* cit., p. 56.

⁸⁸ M. Fusillo, «Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi», in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento* cit., p. 119.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ L. Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World*, London, Methuen & Co Ltd, 1964, p. 267.

people are not»⁹¹. Giraudoux delinea il personaggio di Elettra senza evoluzione, senza sviluppo: si tratta di una figura statica, «Giraudoux is showing someone who has a heroic view of life, and how she is sparked off to destroy»: l'autore amplifica la distruzione di Elettra per rafforzare l'idea che la sua natura orribile sia assolutamente evidente⁹².

Parlando in occasione della messa in scena di questa tragedia, che fu rappresentata per la prima volta il 12 maggio 1937, Giraudoux disse che Elettra era nell'aria⁹³, riferendosi all'attualità di questo mito nella Francia sovraeccitata dal Fronte popolare: questo dato ci indica come l'autore abbia cercato di donare alla storia la profondità del mito, contestualizzandolo nel periodo storico in cui il testo fu redatto (novembre 1936/ febbraio 1937).

Électre e *Les Gracques* rappresentano l'eco di una questione all'ordine del giorno in quegli anni: per la prima volta in Francia, proprio grazie al fronte popolare, alcune donne entrano a far parte del governo, nonostante non avessero ancora ottenuto il diritto al voto a causa della forte opposizione del Senato⁹⁴.

Elettra non è figura estranea ad un certo femminismo: si ribella infatti contro l'immagine tradizionale della donna e contro gli stessi obblighi che le sarebbero imposti per il suo ruolo, come se, per l'eroina, le qualità definite comunemente 'virili' non fossero ad appannaggio esclusivamente maschile. Dicevamo infatti che Elettra è metafora della giustizia: è il simbolo dell'esigenza di un mondo in cui, affinché regni l'ordine, si rende necessario un atto rivoluzionario, controcorrente. Sotto un certo punto di vista Elettra è l'antitesi dello spirito 'borghese' che regna ad Argo, spirito fatto sì di prudenza ma, soprattutto, di vigliaccheria⁹⁵. Sembra che nella tragedia Giraudoux abbia voluto mettere in guardia i propri concittadini dagli odi fratricidi e dagli scontri sanguinari che

⁹¹ Ivi, p. 271.

⁹² Ivi, p. 274.

⁹³ E. Tonnet-Lacroix, *Une interprétation politique du mythe d'Électre: Giraudoux et la France*, in «Revue [de la Société] d'Histoire du Théâtre», 1989, 41 (4), [164], p. 333.

⁹⁴ Ivi, p. 336.

⁹⁵ Ivi, p. 339.

accompagnano le rivoluzioni, di cui la guerra spagnola poteva fornire un esempio particolarmente prossimo.

Così come la protagonista è metafora della giustizia, Argo è simbolo del problema della distruzione (francese), poiché uccidere Egisto non significa semplicemente uccidere un criminale, bensì condannare Argo alla distruzione. Giraudoux conferisce appunto una dimensione politica al mito, scrivendo un'opera che evoca una grave crisi interna francese, perché la giovane condanna la patria definendola una città che vive nell'ipocrisia e nella corruzione, che si fa complice di Egisto. Ad Argo la giustizia è ridotta ad una condizione ridicola e miserevole, tanto che dell'Oreste vendicatore della classicità, non rimane che il nome. L'Oreste in questione è infatti un essere leggero, incurante e un po' vigliacco, un 'giutiziere' malgrado la propria volontà⁹⁶, tanto che è Elettra a rappresentare le funzioni della Francia ideale⁹⁷. Infatti lo stesso spazio delineato dà la sensazione di uno spazio cosmico perturbato, in cui convivono i contrari in opposizione ad un equilibrio armonico: «rire/larmes, enfance/veuvage, innocence/crime, fleurs/sang, sans qu'existe la moindre relation entre le fleurs et les fenêtrés qu'elles ornent, comme si la perte de l'innocence avait entraîné la chute dans les contradictions du vécu et l'entrée dans le temps destructeur de la mort»⁹⁸.

L'idea che accomuna tutte le riscritture mitiche di Giraudoux e che si rende evidente soprattutto in *Elettra* è il considerare i miti con la loro dimensione metafisica, per suggerire che la salvezza come la perdizione sono entrambe nelle mani degli umani: se l'uomo crede nell'umanità ha speranza di poter 'sopravvivere', ma se perde tale prospettiva, perderà il controllo con conseguenze devastanti⁹⁹. L'azione tragica tende a divinizzare l'uomo: l'eroe

⁹⁶ Ivi, p. 343.

⁹⁷ Ivi, p. 344.

⁹⁸ C. Delmas, *Mythologie et Mythe: "Électre" de Giraudoux, "Les Mouches" de Sartre, "Antigone" d'Anouilh*, in «Revue [de la Société] d'Histoire du Théâtre», 1982, 34 (3), p. 257.

⁹⁹ B. Garnham, *'Real in the Unreal'. Jean Giraudoux and Greek Myth* cit., p. 33.

della tragedia è «una personificazione ‘pura’ delle idee»¹⁰⁰, come se le emozioni, i sentimenti venissero prima del personaggio. In *Elettra*, ad esempio, c’è l’odio verso Clitennestra, così come in *Clitennestra* c’era la vendetta contro Agamennone: è come se i personaggi di Giraudoux non fossero condizionati né dalle proprie azioni, né dalla sorte, ma fossero «liberi da ogni contatto con il reale»¹⁰¹; l’autore evoca un’atmosfera rarefatta, in cui ogni personaggio non trova la propria ragion d’essere in se stesso, ma nello stesso patrimonio mitico dell’umanità. «C’è in Giraudoux una viva nostalgia per un’ideale Rinascenza»¹⁰²: evocare i grandi sentimenti dei modelli umani equivale ad amplificarli, a generare attraverso loro il clima eroico della tragedia. L’ideale umano si presenta sotto le spoglie del mito e diviene «un duplicato del divino»¹⁰³ e quando Giraudoux parla della Francia, più o meno consapevolmente, si riferisce appunto ad una Francia mitica, non ad una Francia reale, senza nessuna «presa sui tessuti della storia»¹⁰⁴.

L’intrigo assume progressivamente la forma di un’inchiesta poliziesca¹⁰⁵: la sorte di tutta una città si trova ormai in gioco, l’unico sbocco possibile è su un conflitto di valori familiari in cui Egisto incarna il patriottismo ed *Elettra* simboleggia la giustizia assoluta¹⁰⁶.

Si può parlare di tragedia borghese solo in virtù della semplicità del luogo scelto per l’azione e della quotidianità descritta nella pièce, «loin d’affadir son sujet par le mélange des genres, Jean Giraudoux réalise l’exploit de faire de sa pièce une tragédie plus authentique encore»¹⁰⁷. Questo aspetto è confermato da quella sorta di «désir de banalisation que manifeste Jean Giraudoux amoindrit le prestige de la légende»¹⁰⁸: la presentazione di una borghesia caricaturale sulla

¹⁰⁰ A. Pizzorusso, *Tre studi su Giraudoux*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 75.

¹⁰¹ Ivi, p. 77.

¹⁰² Ivi, p. 78.

¹⁰³ Ivi, p. 105.

¹⁰⁴ Ivi, p. 106.

¹⁰⁵ P. Grandjean, *Électre. Giraudoux*, Paris, Hatier, 1997, p. 46.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 58.

¹⁰⁸ Ivi, p. 61.

scena tragica e la morte di Agamennone presentata come la conseguenza di un banale adulterio, tendono a desacralizzare ulteriormente il mito. I Teocatochi, Agata e il Presidente, incarnano infatti la caricatura dell'ideale borghese: la riuscita materiale conta per loro esattamente come la rispettabilità sociale; il Presidente infatti millanta di essere il responsabile del tribunale di Argo, sebbene, in realtà, non sia che un sottoposto di Egisto. Il suo conformismo è assoluto ed è dimostrato dalla sua abitudine a preferire i comforts e il benessere alla giustizia¹⁰⁹: Agata e il Presidente, non sono che il doppione ridicolo della coppia Egisto e Clitennestra.

La visione della storia che ci fornisce Giraudoux è profondamente angosciante, poiché è assolutamente priva di qualunque scappatoia: è la giustizia, la verità o la sopravvivenza a contare di più? A ciascuno la libertà di decidere, nella consapevolezza che qualunque sia la scelta essa non soddisferà completamente né le necessità morali né quelle politiche: in questo modo la tragedia, le dinamiche che essa racconta nell'ottica di Giraudoux, obbligano lo spettatore a riflettere, attraverso la messa in scena, sulle proprie responsabilità¹¹⁰.

Essenzialmente il teatro di Giraudoux si propone come un teatro che prosegue una forte tradizione che ha caratterizzato la Francia fin dal Rinascimento: da Garnier a Montherlant, passando per Sartre e Genet, i drammaturghi francesi «have been garrulous [...] plays written more to be read than performer; material conditions of staging (in the classical period, for example), reducing physical action to a minimum; and the pride of poets»¹¹¹. I personaggi di Giraudoux infatti parlano più di quanto non si muovano, gran parte del dramma può essere espressa attraverso la conversazione o il dibattito verbale.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 86.

¹¹¹ J. Guicharnaud, *Modern French Theatre. From Giraudoux to Genet*, New Haven, Yale University Press, 1969, p. 19.

«As a result, Giraudoux's theatre has often been reproached with coldness and a lack of pity»¹¹².

¹¹² Ivi, p. 43.

2.8 La riscrittura in Inghilterra: 1939, T. S. Eliot

Il teatro di Eliot, in particolare quello rivolto «alla drammatizzazione per voci differenziate»¹¹³, ha origine nella sua poesia, fin da *Prufrock, Ritratto di signora, Gerontion*, e dai personaggi che la caratterizzano. Frequentemente né caratteri, né persone, piuttosto nomi che rievocano l'inarrestabilità dell'esistenza, «presenze inquietanti, spaesate, a volte ridicole»¹¹⁴ che lasciano nel lettore un senso di paura, senza che vi sia una spiegazione precisa. *La riunione di famiglia* è il dramma del ritorno a casa di Lord Harry Monchensey: un Harry che non è Oreste, che non commette matricidio se non nelle intenzioni, e che è circondato di Furie che hanno poco da spartire con quelle di Oreste. Le Furie che appaiono al protagonista dopo il suo ritorno a casa sono «le ossessionanti e ancora incomprese presenze delle donne che lo hanno circondato e lo circondano»¹¹⁵. Prima di addentrarci nel testo è opportuno puntualizzare un dato: «As a playwright Eliot puts over an orthodox Christian view of life, based on an Anglican Thomism»¹¹⁶; nei termini cristiani in cui Eliot progetta il dramma, si rende evidente da subito una forte metafora delle Eumenidi, che potrebbero essere definite angeli, oppure che potrebbero rappresentare un determinato aspetto della volontà divina, variabile a seconda della prospettiva con cui esse vengono lette. Le Eumenidi di Eliot, insomma, malgrado i secoli di distanza, possono solo essere afferrate indirettamente, attraverso la comprensione del significato letterario del mito greco.

L'azione si concentra su Harry, messo a confronto con la propria salvezza: un'esperienza che il protagonista vive con passività, interiormente, in una sorta di graduale, progressiva illuminazione¹¹⁷. Harry è il primogenito di Amy, vedova di Lord Monchesey, e cugino di Maria, figlia di una cugina defunta di

¹¹³ R. Sanesi, «Introduzione», in T. S. Eliot, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1994, p. VI.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ivi*, p. XIII.

¹¹⁶ L. Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World* cit., p. 320.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 333.

Lady Monchensey: la scena è posta in una dimora di campagna dell'Inghilterra settentrionale.

Il dramma si apre nel salotto di Amy, durante un pomeriggio del marzo inoltrato, subito dopo l'ora del thè: la cittadina in cui è ambientata la vicenda è Wishwood, letteralmente il bosco dei desideri, un luogo che la sorella di Amy, Agata, non esita a definire freddo da sempre¹¹⁸. La conversazione fra i presenti verte sul tema delle differenze generazionali, «La generazione giovane non è quel che eravamo noi. Non ha nerbo, non ha senso di responsabilità» (p. 489); l'allusione è alla generazione di Maria, «E' una cara ragazza; ma è in un'età difficile per lei. Credo che debba andare per i trenta. Dovrebbe sposare, ecco che è» (p. 490). Scopriamo che il ritorno di Harry non è ben visto da Amy, la quale, iniziamo a presumere, aveva fatto programmi su una possibile unione fra i due: in occasione del compleanno di Lady Monchensey si riuniranno tutti per la prima volta dopo otto anni, «dopo tutto quello che è stato» (p. 491) dice Agata. Harry, lo scopriremo strada facendo, è inseguito dalle Erinni o perché reo di un uxoricidio che deve espiare, o perché in lui dovrà essere espiato l'uxoricidio bramato dal padre¹¹⁹.

Il protagonista ritorna dopo aver compiuto numerosi viaggi, ma solo a Wishwood riesce a vedere le dee a cui allude dopo l'ingresso in casa Monchensey (p. 496): Eliot volle infatti che solo alcuni personaggi riuscissero a vedere queste presenze che, pertanto, rimangono invisibili al pubblico¹²⁰ e che costituiscono una chiave fondamentale per creare una connessione sempre più forte con *Le Eumenidi* di Eschilo, punto di riferimento e di ispirazione di questo testo.

Harry è un personaggio oscuro, ambiguo, che sembra accusare da subito i familiari di un oscuro fatto avvenuto in passato, «Del passato voi sapete vedere soltanto ciò che è passato, non ciò che è sempre presente. E' questo che

¹¹⁸ T. S. Eliot, *Poesia. Prosa. Teatro*, Vicenza, Utet, 1978, p. 488.

¹¹⁹ D. Del Corno, *La discendenza teatrale dell' "Oresteia"* cit., p. 345.

¹²⁰ Ivi, p. 359.

importa» (p. 499): il pensiero torna ad una notte senza nubi in mezzo all'Atlantico, quando il giovane spinse *lei* in mezzo al mare, «Naturalmente, sappiamo quel che accadde in realtà, lo leggemo sui giornali; è inutile tornarvi sopra. Ricorda, ragazzo mio, io capisco, la vita che faceste insieme, accrebbe l'orrore della cosa» (p. 500).

La mancanza di conferme da parte del protagonista, spinge gli altri (specialmente Carlo), ad indagare sull'avvenimento: scopriamo, attraverso il medico di famiglia, che il padre di Harry era particolarmente preoccupato per la moglie e che soffriva di una sorta di depressione (p. 506).

In apertura alla scena seconda, la prospettiva si sposta su Maria che desidera andarsene da Wishwood (p. 511-512), consapevole che Lady Monchensey l'ha tenuta lì solo per Harry, nella speranza cioè di stringere una relazione fra i due (p. 512), «desiderava soltanto avere una nuora addomesticata con pochissimo denaro, una compagna che si occupasse della casa per lei e per Harry. [...] e anche quando *lei* morì: credetti che la cugina Amy- quasi lo credetti- la avesse uccisa con la volontà. Non è spaventoso?» (p. 512). L'atmosfera delineata dalle parole di Maria è quella di un luogo dove non si verifica alcun cambiamento, in cui ogni cosa è statica, «e noi non facciamo che andare avanti...disseccandoci, credo, senza notare il mutamento. Ma a te, ne sono certa, dobbiamo sembrare molto cambiati» (p. 514); la vicenda di Maria è quella di una persona assolutamente infelice, che condivide con Harry un passato sostanzialmente caratterizzato da imposizioni, da obblighi (p. 515): «Wishwood è un inganno, la tua famiglia un'illusione- e allora è tutto un'illusione quel che tu senti- non quel che pensi, ma quel che senti» (p. 518).

Harry sente l'esigenza di conoscere più cose a proposito del padre, «Non lo udimmo mai nominare; ma, in un modo o nell'altro, sentivamo che lui era sempre qui» (p. 529): Warburton accenna ad un periodo di sventura e invita il giovane a non tornare sopra la questione, «Sapete che vostra madre e vostro padre non furono mai molto felici insieme: si divisero per reciproco consenso e

lui andò a vivere all'estero. Voi non eravate più che un bambino quando egli morì» (p. 530). In realtà Warburton ha profondamente a cuore la salute della madre del protagonista, compromessa ormai: «Il cuore è fiacchissimo. [...] Un urto improvviso può finirla in qualsiasi momento. E' la sua decisione che l'ha sostenuta: è vissuta solo per il vostro ritorno a Wishwood, per vedervi prendere il comando» (p. 531). Lo spettatore ha la percezione che una maledizione gravi realmente sulla dimora di questa famiglia altolocata, i cui membri si riuniscono dopo una lunga separazione per un party in vista del compleanno di Amy, madre del protagonista appunto¹²¹: come accennavamo, la presenza delle Furie, percepibili solo dal protagonista, favorisce un evidente determinismo, il «ricorrere di identici temi fra il mondo greco e quello contemporaneo che hanno origine in quelle leggi ineludibili che limitano la libera scelta dell'individuo»¹²². Amy si è adoperata affinché a Wishwood tutto proseguisse senza cambiamenti, al contrario Harry ha cercato di allontanare il passato, che invece riaffiora prepotentemente; Agata rivela al nipote che il padre defunto, tre mesi prima della sua nascita, avrebbe voluto uccidere Lady Monchensey, e che fu proprio la stessa zia ad impedire il tragico gesto (p. 548-49). Questa scoperta lascia ad Harry un senso di liberazione (p. 552), a cui segue infatti l'apparizione delle Eumenidi, e lo spinge a sentirsi pronto a lasciare Wishwood (p. 553): «Ed ora so che il mio compito non è fuggire, ma inseguire; non evitare di essere trovato, ma cercare. Non avrei scelto questa via, se ve ne fosse stata qualche altra» (p. 555). Harry comprende che la sua esistenza è stata caratterizzata da una fuga e che i fantasmi si sono nutriti di lui mentre fuggiva; la partenza di Harry «costringe ciascuno ad andare verso una propria direzione (p. 560). E' Agata a concludere il dramma, pronunciando una sorta di rito di espiazione «intorno al cerchio che compie l'incantesimo, affinché il nodo sia sciolto» (p. 569) e affinché la redenzione sia definitivamente compiuta. L'immaginario di

¹²¹ S. Bajma Griga, «I due volti di Elettra», in E. Randi (a cura di), *Visioni e scritture. Studi sul teatro fra Otto e Novecento*, Padova, Esedra, 2006, p. 103.

¹²² Ivi, p. 104.

Amy, odierna Clitennestra, logorata da anni di eccessivi investimenti emotivi, ha costretto il padre di Harry, innamorato di Agata, a vivere da escluso nella casa di Wishwood; si tratta di una fantasia omicida che spinge il marito adultero a indossare i panni dell'uomo rispettabile per sette anni. D'altro canto Harry è responsabile della morte della moglie, evento di cui egli stesso non sa darsi spiegazione: l'odio verso la moglie sembra una proiezione del tormentoso odio verso la madre; per scagionare la madre, il protagonista ha necessità di creare una sorta di 'sostituto', di accompagnarsi ad una creatura fragile, che potrà facilmente essere distrutta, annientata¹²³. Le Eumenidi rappresentano il tragico conflitto fra matriarcato e nuova civiltà patriarcale destinata a trionfare con il voto di Atena che scagiona Oreste: Harry affida alle Eumenidi il nuovo corso con un'intenzione che, tuttavia, lo riguarda in prima persona¹²⁴. In questo dramma le vere colpe non sono quelle reali, quelle autenticamente commesse, bensì il desiderio di queste, l'impulso al peccato, l'intenzione stessa.

In *The Family Reunion* la presenza di Elettra non è esplicita, pur essendo una delle figure più frequentate: in verità, si sdoppia fra Agata e Maria, zia e compagna di infanzia, entrambe affettivamente molto legate ad Harry. L'autentica *riunione di famiglia* è infatti quella che vede Harry, Agata e Maria ognuno dirigersi per la propria strada nel tentativo di 'incontrare' il destino dopo aver spezzato le catene con il passato.

«The play is not about 'communal crime', but rather an individual conscience haunted by an individual sin»¹²⁵: Amy rappresenta il 'vecchio', la morale arcaica che deve essere distrutta prima che il 'nuovo' possa sopraggiungere, simboleggiato dall'identificazione di Harry con lo spirito di una nuova fase¹²⁶; nella figura del protagonista è piuttosto evidente l'interesse dell'autore per il significato simbolico della morte, espressa drammaturgicamente dall'immagine

¹²³ Ivi, p. 116.

¹²⁴ Ivi, p. 111.

¹²⁵ M. C. Carpenter, *Orestes in the Drawing Room: Aeschylan Parallels in T. S. Eliot's "The Family Reunion"*, in «Twentieth Century Literature», New York, vol. 35, n. 1, 1989, p. 17.

¹²⁶ Ivi, p. 18.

della morte della moglie di Harry. Non si può non notare un certo parallelismo con la passione, crocefissione e risurrezione di Cristo¹²⁷ e non solo: nei rituali per la fertilità, ad esempio, la madre non viene mai uccisa, dato che potrebbe risultare apparentemente contraddittorio e invece perpetua la continuità fra l'interesse di Eliot per il tema della morte e per la sua simbologia tra civiltà arcaiche e modernità. Possiamo quindi parlare del percorso di Harry nel testo come un'allegoria del cammino individuale e artistico dello stesso Eliot¹²⁸.

Il tempo, in questo dramma, diventa una forza attiva, attraverso la quale si distruggono le divisioni e le distinzioni con cui l'intelletto analizza l'esistenza ed elimina i possibili collegamenti con cui il singolo prova a misurare il flusso dell'esperienza¹²⁹: «Eliot has taken the material of the conception of time as growth and has incorporated it into his aesthetic world in such a way that he has completely reversed any connotation of “creative evolution”, or progress, which might have been associated with the conception»¹³⁰. Attraverso questo autore, ritorniamo a confrontarci con il problema della rivalità fra verso e prosa, «fra forma classica e forma aperta»¹³¹: dopo la fine del dramma romantico gli «idoli rovesciati» (per dirla come Steiner) tornano a prendersi spazio, come è evidente non solo in Eliot, ma anche in Hofmannsthal, Cocteau e Yeats appunto. «Il drammaturgo tende un'imboscata all'immaginazione»¹³², nella consapevolezza che queste grandi ombre determinano una serie di riferimenti e associazioni: Eliot 'usa' l'Orestea con una certa moderazione, costringendoci a constatare la vicinanza con Eschilo ma, nel contempo, non esasperando l'orrore della persecuzione (anche in virtù dell'ambientazione salottiera del mito), riduce

¹²⁷ Ivi, p. 119.

¹²⁸ A. Ward, *Speculations on Eliot's Time-World: an analysis of "The Family Reunion" in relation to Hulme and Bergson*, in «American Literature», vol. 21, n. 1, 1949, p. 21.

¹²⁹ Ivi, p. 27.

¹³⁰ Ivi, p. 28.

¹³¹ G. Steiner, *La morte della tragedia* cit., p. 264.

¹³² Ivi, p. 282.

«l'emozione tragica»¹³³ e rende le Furie più simili a fantasmi che non a creature mostruose, eppure divine.

Ciò che attraverso Eliot è particolarmente evidente, è la constatazione che «il verso non è più al centro del discorso comunicativo»¹³⁴: il verso è insomma un'espressione personale, una manifestazione del talento dell'autore, quindi non più l'unica strada percorribile che conduce, inevitabilmente, il verso a prendere le distanze dal palcoscenico. Eppure è evidente il tentativo da parte di Eliot di riaccarezzarlo, di ripercorrerlo, pur nella consapevolezza del passaggio di prospettiva.

In questo testo drammaturgico Eliot, in determinati momenti di particolare rilievo, ricorre al verso breve (il dialogo fra Harry e Maria, atto primo, scena seconda oppure in quella sorta di canto con cui Agata e Maria chiudono il finale)¹³⁵, proprio a dimostrazione la stretta funzionalità del verso nell'opera drammatica. Eliot, sostanzialmente, ha «scarnito la poesia»¹³⁶: la parola è colta nel suo significato più comune, spoglio di ogni alone suggestivo. L'autore non nutriva dubbi sulla necessità del *poetic drama*¹³⁷: per il drammaturgo soltanto l'azione teatrale era in grado di comunicare il conflitto interiore dell'uomo moderno; la prosa poteva infatti permettere di comprendere l'essenza e la parte nascosta dell'animo umano.

La riunione di famiglia rappresentò soprattutto un ulteriore gradino verso una sperimentazione drammatica teorizzata precedentemente¹³⁸, in cui si considerava l'idea di ricondurre il dramma in versi in chiave moderna e per un pubblico moderno per favorire la reazione degli spettatori davanti alle immagini che, in questo modo, liberavano il pensiero e l'immaginazione nello spettatore. Si trattava di un teatro che non doveva essere rivolto ad un élite intellettuale.

¹³³ Ivi, p. 284.

¹³⁴ Ivi, p. 267.

¹³⁵ S. Rosati, «Introduzione», in T. S. Eliot, *Teatro*, Milano, Bompiani, 1958, p. 18.

¹³⁶ Ivi, p. 19.

¹³⁷ P. Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 93.

¹³⁸ M. G. Guido, *Il linguaggio drammatico di T. S. Eliot*, Galatina, Congedo, 1992, p. 127.

«Sviluppare la sensibilità poetica di un vasto pubblico divenne per Eliot sempre più una missione che lo portò presto a desiderare di conquistare ‘dall’interno’ l’establishment teatrale londinese più alla moda: il West End»¹³⁹.

L’elemento poetico rappresenta una parte fondamentale non solo de *La riunione di famiglia*, ma anche di tutte le commedie eliotiane: quindi potremmo dire che i vari temi teatrali offrono maggiore libertà poetica e luoghi più ampi per esercitarla¹⁴⁰. In questa drammaturgia l’ambientazione borghese-aristocratica, conservatrice e tradizionale, che rispecchia e idealizza il New England in cui Eliot era cresciuto, la rende l’opera più autobiografica di Eliot¹⁴¹. La quotidianità è un punto di partenza per indagare ed esplorare il significato dei rapporti, i problemi e i dilemmi umani: il senso di liberazione dal ricatto del passato e da quello del contrasto con la madre che non accetta altro modo di essere felice se non il proprio, offre al protagonista Harry e ad Agata una visione inebriante delle possibilità per il futuro oltre che per il proprio destino¹⁴².

2.9 Frammenti di un intreccio possibile: 1942, Anouilh

Il mito di Elettra suscitò l’interesse anche di Jean Anouilh, malgrado dell’*Oreste* ci rimangano solo poche pagine, frammenti che, tuttavia, ci consentono di farci un’idea dei presupposti fondamentali su cui il drammaturgo focalizza l’attenzione. I frammenti furono pubblicati nel 1945, nel tredicesimo quaderno de *La Table Ronde*¹⁴³.

«Toutes ces pièces, noires ou brillantes, roses ou grinçantes, on peut imaginer qu’elles dessinent les traits d’une seule et même conscience, avec sa plaie douloureuse, avec son amertume, sa révolte, sa haine, avec ses évasions dans la

¹³⁹ Ivi, p. 128.

¹⁴⁰ G. Singh, *Thomas Stearns Eliot. Poeta, drammaturgo, critico*, Ravenna, Longo, 1985, p. 108.

¹⁴¹ Ivi, p. 115.

¹⁴² Ivi, p. 119.

¹⁴³ R. De Luppé, *Jean Anouilh. Suivi des fragments de la pièce de Jean Anouilh: Oreste*, Paris, Éditions Universitaires, 1959.

fantaisie ou dans le rêve, avec aussi ses éclairs de poésie»¹⁴⁴. La tragedia è ambientata nel palazzo di Argo, in una giornata di sole e, in scena, vi sono Elettra, Oreste, Clitennestra ed Egisto: ad avanzare è quest'ultimo dicendo «nous allons jouer le jeu d'Electre et d'Oreste - le jeu d'Égiste et de Clytemnestre. Un jeu terrible où tous les coups sont bons» (p. 103). Due uomini e due donne o, piuttosto, un uomo e una donna insieme a due bambini, sottolinea Egisto, e il risultato della partita scritto da tutta l'eternità su un pannello dietro i giocatori, inciso in lettere grandi come gli uomini (pp. 103-104): ogni personaggio si presenta ed Egisto introduce la figura di Elettra, «Elle criera pendant toute la partie. Elle est trop jeune. Elle ne sait pas encore très bien jouer le jeu» (p. 104). La giovane è rappresentata come una piccola furia, mentre l'amante della madre si sofferma ad avvertire il pubblico che vi è un altro personaggio che non si vedrà ma che sarà presente, «Agamemnon, le roi des rois, celui que nous avons tué avec Clytemnestre, son mari» (p. 104): un uomo forte, nobile e trabordante dentro la sua grande armatura.

L'atmosfera, l'atteggiamento di Egisto e il personaggio di Elettra, ricordano profondamente *Antigone*, tragedia scritta nel 1942, in piena seconda guerra mondiale, e messa in scena per la prima volta nel 1944. Anouilh riprende la struttura utilizzata per la tragedia precedente anche in *Oreste*, mantenendo una forte continuità fra i personaggi di Elettra e Antigone e quelli di Creonte e Egisto. Serpeggia una forte sensazione di incomunicabilità fra i personaggi, come se ognuno raccontasse il proprio punto di vista ma senza interagire con gli altri.

«Anouilh's works are essentially characterized by his conception of theatre as an absolute value and by the pleasure he takes in the stage»¹⁴⁵: l'ispirazione deriva all'autore dalla scoperta della drammaturgia di Giraudoux, di Molière e

¹⁴⁴ Ivi, p. 97.

¹⁴⁵ J. Guicarnaud, *Modern French Theatre. From Giraudoux to Genet* cit., p. 117.

di Shakespeare, ma anche dall'idea che la dimensione teatrale non possa prescindere dal realismo e dalla contestualizzazione storico-geografica.

I frammenti di cui disponiamo ci presentano una tragedia che, sulla scia di *Antigone*, enfatizza una forte contrapposizione fra due personaggi in particolare, Elettra ed Egisto, la giovane capricciosa e il capo cinico e difensore del dovere politico. Non più un amante imbranato, un giovane che restituisce la passione alla regina rimasta sola, ma un uomo di potere: «Je n'ai jamais beaucoup aimé faire tuer les enfants et puis quelque chose me disait qu'il fallait que celui-là vive, qu'il fallait que celui-là demeure grand» (p. 107). C'è un forte senso di consapevolezza a pervadere tutto il testo, infatti Egisto sa cosa li attende e non ne fa mistero: «C'est pourtant nous qui devons mourir ce soir et tous les soirs jusqu'à ce que d'autres hommes, dans un autre monde, oublient enfin cette histoire» (p. 108); l'uomo sa che uscirà dal palazzo regale quando Oreste «nous appelleras pour mourir» (p. 109).

Elettra è invece sola, «c'est moi qui faisais tout exprès pour qu'on dise: "Regardez; ils traitent la petite Électre, la fille du roi, comme une souillon» (p. 109); Clitennestra la rimprovera di averle fatto oltraggio ogni giorno, «Ah! Je n'ai pas été une mère heureuse!» (p. 110) ma, all'accusa, la stessa Elettra risponde «Est-ce que j'ai été une fille heureuse, moi?» . Anouilh esaspera, anche attraverso l'ironia, la frustrazione della giovane, «toujours seule» (p. 110): «Pardon maman, pardon Égisthe, pardon les assassins de mon père, je voudrais bien être heureuse à mon tour» (p. 110).

Elettra incoraggia Oreste a non lasciarsi intimidire dalle parole della madre e dell'amante, «Ils sont prêts à se défendre comme des rats, ils sont prêts à nous tuer, toi et moi, à tuer tout le monde dans ce palais pour vivre encore un peu tous les deux, pour jouir encore un peu tous les deux» (p. 115): i due sono infatti disposti ad uccidere chiunque possa essere loro di ostacolo, anche se il fratello, essendo più piccolo, non può avere ricordi che confermino la tesi di Elettra, dettata anche dall'astio e dal desiderio di vendetta, «Oreste, mon petit frère, ils

n'ont pas seulement tué notre père, ils l'ont fait tomber de tout son long» (p. 115).

«Anouilh's awareness of all the theatrical possibilities enables him to use still other devices of demystification. [...] He borrows from established genres (*vaudeville*, bourgeois comedy or drama, eighteenth-century comedy), switching over in midstream from one genre to its opposite»¹⁴⁶: I generi tradizionali vengono utilizzati per smascherare l'ipocrisia, le allusioni vengono adoperate per diventare accuse, la realtà è demistificata dalla poesia e il mito finisce vittima del senso comune.

L'autore iniziò a lavorare a questo testo nel 1942 ma, nello stesso anno, abbandonò questa tragedia per dedicarsi alla stesura di *Antigone*: i frammenti non furono poi pubblicati prima del 1945, «it also sheds light on the play that succeeded it, offering a glimpse of the playwright's process in writing *Antigone*»¹⁴⁷.

Si può supporre che nell'*Oresteia* «lie particular narrative figures that resonate throughout the period»¹⁴⁸: non è difficile trovare un collegamento fra potere, fratellanza e il paternalismo di Pétain, oppure cogliere nel tema del sacrificio per il futuro una rapida visione della repubblica di Vichy o della Resistenza.

E' evidente che *Oreste* possa essere considerato come un *pre-testo*¹⁴⁹ per *Antigone*: Egisto, come Creonte, è infatti un rude villano, consapevole del proprio crimine e pronto a pagarne il prezzo, mentre Elettra prefigura la giovane ribelle che si oppone al potere che contraddistinguerà meglio il personaggio di Antigone. Probabilmente Anouilh avvertì che *Oreste*, come 'veicolo' drammaturgico, non avrebbe potuto condurlo sufficientemente lontano¹⁵⁰.

L'obbiettivo era quello di mettere sulla scena un'operazione anacronistica e non

¹⁴⁶ Ivi, p. 121.

¹⁴⁷ K. Krauss, «The Politics of Intention: Jean Anouilh's *Antigone* via *Oreste*», in *The drama of fallen France. Reading la Comédie sans tickets*, New York, n. 48, v. 2, New York State University Press, 2005, p. 108.

¹⁴⁸ Ivi, p. 111.

¹⁴⁹ Ivi, p. 122.

¹⁵⁰ Ivi, p. 124.

una modernizzazione diegetica¹⁵¹: se pensiamo ad *Antigone*, ci accorgiamo che l'azione viene caratterizzata da un'ambientazione costellata di dettagli stilistici e tematici estremamente moderni benché l'azione sia situata in un'epoca anteriore.

La modernizzazione del conflitto in Anouilh lo rende, in un certo modo, più equilibrato, infatti entrambi i personaggi (o, meglio, gli schieramenti) aderiscono ad un sistema di valori in cui, di fatto, non c'è una ragione e nemmeno un torto assoluto. Per dirla come Genette, Anouilh pone in rilievo un meccanismo di *tranvalorizzazione*¹⁵². In più il travestimento, la 'caricatura', l'uso della parodia, come per Sartre e per O'Neill, in questo caso non corrispondono ad un «tenore ludico»¹⁵³, come invece potremmo rilevare per Giraudoux.

Nella drammaturgia di Anouilh è presente, fin dalle origini, la necessità di una strutturazione «di tipo estremamente semplificato, addirittura classico, intesa come schematizzazione costante del Personaggio, con preminenza del ruolo eroico, in opposizione ad un universo necessariamente mediocre, sgradevole, alienato»¹⁵⁴. In questa prospettiva rientra anche l'idea stessa di due condizioni e o categorie in costante opposizione: *raison/déraison*, *oui/non*, *mort/vie*¹⁵⁵; il ricorso a tipi e situazioni caratteristiche della belle époque si mescolano ad un clima di falso realismo: l'eroe rifiuta infatti di integrarsi con un mondo marionettistico e derisorio.

Il drammaturgo rientra nella linea di rinnovamento che si affermò negli anni Trenta, coeva al pensiero di Bergson, Valéry e Maritain: il teatro che ne deriva è quindi veicolo di idee e situazioni, in cui i personaggi sono già in possesso di

¹⁵¹ G. Genette, *Palinsesti* cit., p. 371.

¹⁵² Ivi, p. 398.

¹⁵³ Ivi, p. 470.

¹⁵⁴ R. Gasparro, *Jean Anouilh. Il gioco come ambizione formale*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 5.

¹⁵⁵ *Ibidem* e Ivi, p. 6.

una psicologia complessa, preordinata e lo svolgimento della storia poggia completamente sul dialogo¹⁵⁶.

Il periodo di maturità spirituale di Anouilh coincide con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale: questo avvenimento, benché non vi siano «tracce di impegno diretto»¹⁵⁷ come in altre opere coeve, lo aiutò ad approfondire nuove direzioni drammatiche; il sentimento della morte si fa incombente, l'eroismo cede il posto ad una sorta di pietà con differenti motivazioni. La soluzione per i problemi umani consiste nell'annullamento dell'individuo, realizzato con un rifiuto a priori di vivere, e la rivolta si manifesta attraverso «formule che mostrano teatralmente la sua inefficacia»¹⁵⁸: è infatti innegabile la presenza di un'atmosfera sartriana e camusiana, soprattutto in *Antigone*.

Il teatro di Anouilh «c'est la présence du pauvre dans le monde»¹⁵⁹: «révolte, revendication, meurtre, liés à la pauvreté; car, [...] les personnages souffrent de l'humiliation plus encore que de la gêne matérielle»¹⁶⁰. L'accostamento alla tragedia greca, più ancora che per il tema del Destino, pone in rilievo la tematica della Liberazione¹⁶¹. Gli eroi rappresentati hanno infatti l'opportunità di liberarsi dalla sorte che opprime la propria famiglia e «la trilogie de l'*Orestie* s'achemine, toute entière, vers la *purification*, dans le temple du dieu, où Oreste est venu en suppliant»¹⁶².

De Luppé ci tiene a sottolineare una certa somiglianza, oltre che tra Elettra e Antigone, anche fra Elettra e Teresa, protagonista de *La Sauvage*, opera del 1934: «c'est la même jeune fille obstinée, intransigeante, noire et maigre, mais plus proche de Thérèse que d'Antigone. Comme Thérèse, en effect, Électre a connu la misère, elle a vécu sous les combles du palais paternel»¹⁶³.

¹⁵⁶ Ivi, p. 8.

¹⁵⁷ Ivi, p. 41.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ R. De Luppé, «Avant-propos», in *Jean Anouilh. Suivi des fragments de la pièce de Jean Anouilh: Oreste*, Paris, Édition Universitaires, 1959, p. 22.

¹⁶⁰ Ivi, p. 24.

¹⁶¹ Ivi, p. 64.

¹⁶² Ivi, p. 65.

¹⁶³ Ivi, p. 67.

Più in generale, potremmo concludere che l'*anouilhesques*¹⁶⁴, inteso come complesso delle tecniche drammaturgiche e dello stile, è «un volontario bilanciamento dell'autore tra alternative tematiche divergenti»¹⁶⁵. La scrittura classica è sempre accompagnata da didascalie che circondano l'invariabilità del testo e che sostengono i personaggi in azione e, In sintesi, i personaggi di Anouilh mettono sempre in risalto «qu'on ne construit pas l'harmonie sur la soillure»¹⁶⁶.

2.10 Il mito attraverso la filosofia: 1943, J-P.Sartre

Una piazza di Argo: la statua di Giove, dio delle mosche e della morte, presenta il volto imbrattato di sangue e gli occhi bianchi, così si apre il primo atto de *Le Mosche*; Oreste entra subito in scena insieme al Pedagogo, «Puah! Queste strade deserte, l'aria che tremola, e questo sole...che c'è di più sinistro del sole?» (p. 8)¹⁶⁷. Oreste sembra essere di ritorno dopo un lungo viaggio, ma appare anche estraneo, *straniero* a questo luogo, «Sono nato qui e devo chiedere la mia strada come un passante» (p. 8): i due sono alla ricerca della casa di Egisto, il re di Argo, accompagnati da un'insolita presenza, «Ah! Queste qui, le mosche di Argo, sembrano molto più accoglienti delle persone» (p. 10). Scopriamo che queste mosche infestano la città da quindici anni e che è stato un forte odore di carogna ad attirarle: da allora continuano ad ingrassare al punto che, nell'arco di una quindicina d'anni, potrebbero diventare delle dimensioni di piccole ranocchie (p. 10). La simbologia legata al mondo animale, così evidente ed insistita, ritornerà in Ritsos, malgrado un accenno alle mosche come presagio di morte già comparisse in Giraudoux, nella cui opera era effettivamente presente un'intenzione ironica su cui anche Sartre insisterà continuativamente.

¹⁶⁴ R. Gasparro, *Jean Anouilh. Il gioco...*cit., p. 251.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ R. De Luppé, *Jean Anouilh* cit., p. 98.

¹⁶⁷ J-P. Sartre, *Huis clos. Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947, traduzione di G. Lanza e M. Bontempelli, *A porte chiuse. Le mosche*, Milano, Bompiani, 1947, VII edizione, 1975, p. 8.

Sotto le spoglie dell'ateniese Demetrio, Oreste incontra Giove, che gli racconta di Agamennone e della relazione fra Egisto e Clitennestra: sono stati gli dei ad inviare le mosche (p. 12), perché rappresentassero l'afflizione a cui la città è costretta. Ma gli dei che Sartre coinvolge in questo dramma, non sono creature al di sopra delle parti, «Non giudicate gli Dei, giovinotto: hanno segreti dolorosi» (p. 15) e, soprattutto, in virtù dei loro modi, sembrano più simili a maghi o prestigiatori, «io muovo il polso così, faccio un gesto col braccio, e dico “Abraxà, gallà, gallà, tsé, tsé”» (p. 17); da loro, tuttavia, veniamo a sapere che Agamennone è stato assassinato quindici anni prima e l'arrivo di Oreste coincide con l'anniversario di questo evento.

L'autore conserva l'idea di presentare Oreste sotto mentite spoglie, «Mi chiamo Filebo e sono di Corinto. Viaggio per istruirmi, con uno schiavo che fu mio precettore» (p. 16). Il ritratto di Oreste è quello di un giovane che soffre profondamente per l'esilio a cui è stato costretto, «Lo sapevo già, io, a sette anni, che ero esiliato» (p. 20), che soffre per una vendetta che non si è ancora compiuta, «giovane, ricco e bello, avveduto come un vecchio, liberato da tutte le servitù e da tutte le credenze, senza famiglia, senza patria, senza religione, senza mestiere» (pp. 19-20) a detta del Pedagogo. Lo stesso dubita poi che le intenzioni del giovane siano rivolte a scacciare Egisto per prenderne il posto (p. 22): Oreste smentisce l'ipotesi, ma non nasconde che «Se ci fosse un atto, vedi, un atto che mi desse diritto di cittadinanza fra loro; [...] se io potessi impadronirmi, fosse pure con un delitto, dei loro ricordi...» (p. 22), sarebbe anche disposto ad uccidere la propria madre.

«Sono giovane, io, sono viva, questo ti deve fare orrore» (p. 23): Elettra entra alla scena terza, mentre tutta la città è in preghiera, deridendo la statua di Giove (che chiama “babau”), sfoderando una sfacciataggine inconsueta rispetto alla tradizione; Oreste si presenta alla giovane sotto mentite spoglie appunto, spacciandosi per Filebo di Corinto, «Sei bella. Non somigli alla gente di qui» (p. 24), «Non me lo dicono qui. Non vogliono che io lo sappia. Del resto a chi

servirebbe? Io sono una serva» (p. 24). Elettra è dunque costretta a servire, a «vuotare la cassa dell'immondizia» (p. 25), è oggetto delle violenze da parte dei familiari, e subisce queste angherie perché non ha il coraggio di scappare (pp. 25-26): «Io sono una rogna, una peste: la gente di qui te lo dirà. Non ho amiche» (p. 26). Elettra è in attesa: aspetta qualcuno (p. 28), qualcuno con cui pensa evidentemente di condividere una 'faccenda' (al momento lo spettatore non ha consapevolezza delle dinamiche sulla possibile vendetta) che sembra toccarla intimamente e riguardare un omicidio, «Oppure sguainerebbe la spada e picchierebbe sull'assassino sino a spaccargli la testa?» (p.28).

Clitennestra è assolutamente consapevole dei sentimenti che la figlia nutre verso di lei, «Tu mi odi, figlia mia, ma ciò che mi preoccupa di più, è che mi somigli», anche Sartre mantiene un distacco, una forte contrapposizione fra le due, seguendo le linee della tradizione. La regina disprezza nella figlia ciò che sente proprio, che, in qualche misura le appartiene, «la tua giovinezza» (p. 33); «Ci ingiuriamo come due donne della stessa età messe l'una contro l'altra da una rivalità amorosa. Eppure sono tua madre. [...] figlia mia, mia troppo fedele immagine, io non t'amo è vero. Ma mi taglierei la mano destra piuttosto che nuocerti» (p. 34): Egisto è divenuto re della città, ed è lui ad avere potere assoluto sugli eventi, sulle scelte e, perfino, su Elettra, perciò la regina esorta la giovane a non opporsi a lui.

La città si sta preparando ad una festività, quella dei morti, quei morti che Egisto, davanti alla folla definisce coloro che «non sono più- comprendete queste parole implacabil- ed è per questo che son diventati i guardiani incorruttibili dei vostri delitti» (p. 43). Elettra è considerata sacrilega, gli abitanti della città l'additano guidati dal Gran Sacerdote, convinti che lei sia una creatura degli Inferi (pp. 48-49): Oreste quindi le propone di fuggire insieme, «Il tempo stringe, Elettra. Ascolta: fuggiremo insieme. Uno deve procurarmi i cavalli, ti prenderò in groppa» (p. 51).

«Ho voluto credere di poter guarire la gente di qui con le parole. Hai visto cos'è accaduto: amano il loro male, hanno bisogno di una piaga familiare e la custodiscono accuratamente grattandola con le unghie sporche» (p. 52): Sartre 'impiega' la figura di Elettra perché sia lei il simbolo della sua filosofia, perché, attraverso lei, emerga una questione che è chiaramente sociale e che prescinde la tragedia, «E' con la violenza che bisogna guarirli, perché non si può vincere il male che con un altro male» (p. 52). La protagonista non sospetta che lo straniero sia Oreste e dichiara di aspettarlo ancora, «lo aspetto e lo amo» (p. 53), nella certezza che ritorni attratto dalla città, perché è lì che lui può compiere il male peggiore.

Nella concezione della sorella, il giovane non può essere stanco del sangue, della vendetta e della sofferenza: «Ma il destino verrà a cercarti nel tuo letto: avrai prima l'onta, e poi commetterai il delitto, a dispetto di te stesso!» (p. 53). E' a questo punto che Oreste si rivela, che narra di essere stato allevato da borghesi di Atene e che viene rifiutato dalla sorella che ammette di essere in cerca di un complice (p. 55), non di un uomo che rifiuta la vendetta, «Esisto appena: fra i fantasmi che gironzolano oggi per la città, nessuno è più fantasma di me» (p. 56).

Elettra e Oreste sono due anime assolutamente sole, nessuno le attende, nessuno ha cura di loro: mentre la sorella è in cerca di vendetta, il fratello desidera una patria, desidera essere «un uomo di qualche parte, un uomo fra uomini» (p. 56); Oreste soffre della propria estraneità, mentre Elettra persiste nel categorico rifiuto che, di fatto, sembra un rifiuto del Bene, oltre che un rifiuto della persona. Di fronte all'atteggiamento della sorella, Oreste si sente in dovere di «colare a picco, sino in fondo ad Argo» (p. 59), abbandona la leggerezza, la speranza di pace che lo guidava, e sceglie di compiere la vendetta «diventerò ascia e mi conficcherò nel cuore di questa città come l'ascia si conficca nel cuore di una quercia» (p. 60). Solo in questo frangente, solo ora Elettra lo 'riconosce', lo accoglie e si fa avvolgere tra le sue braccia (p. 62).

Nel secondo atto (scena terza), emerge un nuovo aspetto della figura di Egisto: egli si dichiara stanco, «son quindici anni che tengo su, con tutte le mie forze, il rimorso di un intero popolo. Son quindici anni che mi trucco da spaventacchio: tutte queste vesti nere hanno finito con lo stringersi sulla mia anima» (p. 66); Egisto è infelice, il re è stanco, il ‘gioco’ della guerra, del potere, non lo divertono più. «Sono un guscio vuoto: una bestia mi ha mangiato quello ch’era dentro senza che io me ne accorgessi. Ora guardo in me stesso e vedo che sono più morto di Agamennone. [...] Ah! Darei il mio regno per versare una lacrima!» (p. 67). Egisto si lamenta dell’indifferenza divina, dubita della ‘simpatia’ divina verso di lui che afferma di aver compiuto un compito che, infondo, serviva agli dei (pp. 70-71). «Il doloroso segreto degli Dei e dei re: è che gli uomini sono liberi. Sono liberi, Egisto. Tu lo sai, e loro non lo sanno» (p. 72): dietro alla metafora di Giove si nasconde l’assenteismo, la noncuranza divina, la consapevolezza di tutto, soprattutto di ciò che gli uomini ignorano, di un ordine a cui il genere umano è sottoposto, «Sono vissuto senza desideri, senza amore, senza speranza: ho fatto ordine. Oh passione terribile e divina!» (p. 73).

Dunque Egisto, dopo aver identificato grazie a Giove il giovane Oreste, si nega qualunque forma di difesa, «voglio che tu mi uccida» (p. 75), a cui il figlio di Agamennone risponde colpendolo con la spada. Dopo la morte di Egisto, la convinzione di Elettra vacilla, «Ah! Io l’ho voluto! Lo voglio, *devo volerlo* ancora» (p. 76): con la fine dell’uomo si esaurisce l’odio di Elettra, che ha atteso questo momento per quindici anni ma che sembra non essere più assolutamente convinta di quanto sta accadendo. Quando finalmente, compiuta anche la morte di Clitennestra, i fratelli percepiscono la libertà, la sensazione di appartenersi completamente e di potersi amare senza limitazioni ulteriori, una miriade di mosche li invade, li circonda, li spia (pp. 78-79).

Le mosche sono in realtà le Erinni, che prendono possesso dei colpevoli (p. 83): come risvegliandosi da un tremendo incubo, Elettra rinnega non solo Oreste,

bensi il delitto compiuto, spaventata dalle Erinni e dalle loro minacce persecutorie; la libertà di Oreste sembra coincidere con la progressiva 'prigionia' di Elettra.

La parte conclusiva dell'opera dà lo spazio a Sartre per dibattere sul tema della libertà individuale: «Rientra in te stesso, Oreste: l'universo ti dà torto, e tu sei un acaro nell'universo. Rientra nella natura, figlio snaturato: conosci la tua colpa, aborriscala, strappala da te come un dente cariato e fetido» (p. 94). La libertà di Oreste è «un esilio» (p. 96), che lo costringe ad una lontananza non solo da Giove, ma dalla sua legge; così Elettra, debole non solo rispetto alla vendetta ma anche rispetto alla capacità di dominare gli eventi che la vedono protagonista, incapace di aderire alla legge del fratello, chiede protezione a Giove, «Difendimi dalle mosche, da mio fratello, da me stessa, non lasciarmi sola, io dedicherò la mia vita intera all'espiazione. Mi pento, Giove, mi pento» (p. 99). Oreste rimane solo: Elettra volge le spalle a lui e alla vendetta e il fratello, come «un re senza terra e senza sudditi» (p. 103), saluta la propria esistenza e si prepara, seguito dalle Erinni, poiché «tutto è da cominciare».

Spesso Sartre ha ipotizzato in opposizione sia alla tragedia che al teatro psicologico, un unico genere teatrale da lui considerato come possibile per la nostra epoca: il teatro di situazioni¹⁶⁸. Tale teatro è, correlativamente, un teatro della libertà¹⁶⁹, come *Le Mosche* sembrano porre in rilievo. Oreste, diciottenne, accompagnato dal Pedagogo, fa ritorno ad Argo, sua città natale da cui è stato espulso all'età di tre anni, cioè al tempo dell'assassinio di Agamennone per mano di Egisto, amante della madre. Allevato da una famiglia di ricchi borghesi ateniesi, Oreste ha viaggiato, ha letto libri e ha appreso la soggettività: la sorte del ragazzo è, di fatto, una sorte invidiabile, l'esperienza di un uomo *libero*, che ha potuto comprendere cosa significhi questa espressione. Oreste non sembra tuttavia particolarmente soddisfatto di questo: a lui manca il senso di

¹⁶⁸ F. Jeanson, *Sartre*, Paris, Seuil, traduzione di R. Vitiello, *J-P. Sartre. Teatro e filosofia*, Roma, Editori Riuniti, 1995, p. 3.

¹⁶⁹ Ivi, p. 4.

appartenenza ad un luogo, ad una famiglia, ad un palazzo o, meglio, al suo luogo d'origine, alla sua famiglia, al palazzo di suo padre. Assolutamente differente è stato il destino di Elettra, che in quel luogo, in quel palazzo e, soprattutto, all'interno della sua famiglia, ha vissuto maturando un senso di rivolta e di odio. Da anni attende che il fratello sia di ritorno per punire i colpevoli e guarire il popolo di Argo: per la giovane la violenza è una necessità, una necessità per vincere altro male, altro dolore, altra sofferenza. Le mosche, proprio come la peste di Edipo, dominano Argo da quindici anni ormai e sono il simbolo dei rimorsi che la città soffre per colpa di Egisto, responsabile dell'assassinio di Agamennone¹⁷⁰.

Per l'epoca in cui il dramma fu messo in scena, le allusioni alla politica del governo di Vichy risultarono piuttosto evidenti: Oreste non condivide la storia delle mosche ma, d'altra parte, ciò dipende dal suo essere straniero in patria e dal suo rappresentare un essere che ha «sempre voluto solo il bene». Al punto che scomparirà, sconfessato dalla sorella, per aver voluto il bene della città e aver liberato i cittadini dall'usurpatore e da Clitennestra; agli occhi di Oreste, il re degli Dei non è più il padrone degli uomini: anzi, riesce ad approdare a se stesso solo riscattandosi dalla natura, affermandosi cioè come antinaturale¹⁷¹.

Oreste è solo: non ha un giudizio altrui a gravargli come un pesante fardello, è straniero, una sorta di nessuno; decide di incarnare la propria libertà, impegnandosi nel contesto in cui si inserisce; non a caso, ci offre due versioni del proprio atto: averlo compiuto per lasciare consistenza alla libertà, per «sentirsi esistere», e per liberare Argo da Egisto e dalle mosche. Tuttavia, la trappola è l'atto stesso: con il duplice assassinio, Oreste «violenta Argo e si mette egli stesso in condizione di essere violentato dallo sguardo del popolo di Argo»¹⁷², poiché il fascino che egli suscita in queste persone è una sorta di forte fascinazione che prova per se stesso. In questo atto di violenza si compie così un

¹⁷⁰ Ivi, p. 6.

¹⁷¹ Ivi, p. 10.

¹⁷² Ivi, p. 20.

reciproco possesso che, diversamente, non avrebbe possibilità di attuarsi, lasciando l'eroe privo di quel senso di appartenenza che egli cerca con ostinazione. Non più dunque tragedia 'della fatalità', bensì tragedia appunto 'della libertà' come riferì lo stesso autore, «La tragédie est le miroir de la Fatalité. [...] Oreste est libre pour le crime et par-delà le crime: je l'ai montré en proie à la liberté comme Œdipe est en proie à son destin»¹⁷³.

L'intreccio de *Le Mosche* è evidentemente ispirato alle *Coefore*, tuttavia il rapporto con la tragedia classica è ottenuto attraverso una contaminazione di alcune sue parti «perché gli eventi aprono invece alla comprensione di un altro tempo, di un'altra realtà»¹⁷⁴: Oreste ritorna al centro del dramma, malgrado sia evidente come la fabula assuma la particolare configurazione di cronaca storica secondo una prospettiva ideologica e di testimonianza. Basti pensare che Egisto officia ogni anno il rito di una festività dedicata ai morti, in cui gli abitanti della città sono costretti per un intero giorno a convivere con i propri defunti in un contesto di «sogno e allucinazione»¹⁷⁵.

Per Elettra non è possibile attuare un cambiamento decisivo nelle circostanze, così come Giove, autentico avversario di Oreste¹⁷⁶ non è sostanzialmente una divinità pagana, bensì una divinità che può uscire dal centro della storia e lasciare che il meccanismo proceda da sé. L'azione che dovrebbe ridare ad Elettra la tanto sublimata libertà, resta quindi un'illusione¹⁷⁷ mentale, che la riporta, in realtà, alla schiavitù di Argo, lasciando così che si compia nuovamente la dinamica di colpa/punizione della genealogia degli Atridi. Elettra rientra pienamente nel tragico contesto familiare a cui appartiene, Oreste invece se ne allontana, vi approda da straniero e ne esce da straniero.

¹⁷³ J. P. Sartre, *Un Théâtre de situations*, Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par M. Contat et M. Rybalka, Paris, Gallimard, 1973, p. 223.

¹⁷⁴ S. Bajma Griga, *Elettra e altre Elettire*, Torino, Trauben, 2007, p. 90.

¹⁷⁵ Ivi, p. 91.

¹⁷⁶ G. Genette, *Palinsesti* cit., p. 411.

¹⁷⁷ Ivi, p. 98.

La scelta della rappresentazione teatrale «come proiezione dell'elaborazione speculativa al vivo di una *situazione* in grado di coinvolgere direttamente lo spettatore piuttosto che il lettore»¹⁷⁸, compare piuttosto presto in Sartre, infatti *Le Mosche* e *Porte chiuse* si datano nel biennio 1943-1945 cioè immediatamente dopo *La nausea* e *Il muro*: è evidente nell'autore l'esigenza di assegnare all'azione scenica il compito di definire l'esperienza personale di un personaggio inserito in un particolare contesto storico e sociale. La drammaturgia di Sartre è sempre calata nelle situazioni, quindi la scelta del modello greco permette di rappresentare «casi-limite»¹⁷⁹ capaci di porre in rilievo la capacità sartriana di fissare le specifiche responsabilità storiche e gli atteggiamenti della borghesia anche attraverso il superamento del teatro psicologico-borghese. Sartre individua nel teatro la possibilità di mettere in luce i destini umani attraverso una sofferta presa di coscienza di sé dei personaggi, in cui la conquista della dialettica è l'unica soluzione possibile per uscire dall'Io.

L'allusione al mito, nella Francia di quegli anni, permetteva di affrontare il problema della libertà umana e della dignità offesa¹⁸⁰, ossia del destino dell'uomo «nel naufragio di ogni regola civile provocato dal nazismo». L'appello sartriano è indirizzato alla rivolta, al diritto di ribellione: gli abitanti di Argo sono accecati dai loro capi e hanno perso di vista il concetto di libertà, quindi l'invito alla rivolta da parte di Oreste ricorda notevolmente le aspirazioni della Resistenza francese di quel periodo, così come la prepotenza di Giove spinge a pensare appunto alla Germania di Hitler.

Dove il potere viene esercitato solo con la forza e il terrore, la morte rappresenta la libertà, «unico affrancamento possibile perché si realizzi la totalità dell'essere»¹⁸¹: questa è la ragione per cui nella tragedia il solo a salvarsi è Oreste che resiste imperterrito e sicuro all'assalto delle mosche, sfuggendo alle

¹⁷⁸ W. Mauro, *Invito alla lettura di Jean-Paul Sartre*, Milano, Mursia, 1976-1979, pp. 120-121.

¹⁷⁹ Ivi, p. 122.

¹⁸⁰ Ivi, p. 128.

¹⁸¹ *Ibidem*.

trappole di Giove che vorrebbe suscitare in lui il rimorso, così da privarlo della libertà ottenuta attraverso il delitto. Tuttavia il prezzo di questa libertà è il nulla, il vuoto della coscienza e la libertà umana esiste solo poiché l'uomo non può essere pienamente libero.

Oreste è la metafora dell'uomo moderno che è solo, condannato alla libertà della disperazione e dell'angoscia: può trovare una ragione di vita solo nella propria coscienza e lucidità¹⁸², «Oreste conosce una specie di via di Damasco, ma a rovescio, perché egli scopre la solitudine radicale di un mondo vuoto di Dio»¹⁸³. L'uomo è nel tempo, è determinato dal tempo, ne fa parte e non può staccarsi da lui per nascondersi in una dimensione ideale, così come non può lasciarsene fagocitare.

C'è poi un dato personale sulla vita dello scrittore che risulta particolarmente interessante in relazione a questo mito: a Sartre è mancata l'esperienza della paternità, avendo perduto il padre quando era ancora un bambino; la madre si risposò successivamente, ma Sartre provò sempre per lui un sentimento di gelosia, riversando sulla madre una sorta di sentimento d'amore non accolto¹⁸⁴. Il parallelismo con Oreste, Clitennestra ed Egisto è inevitabile: Sartre, tuttavia, tesse a non porsi mai davvero in primo piano nella sua opera, rimanendo sempre piuttosto avaro quanto a particolari sulla propria esistenza, quindi non ci è possibile scendere maggiormente in profondità. Certo è che siamo davanti ad una drammaturgia che identifica nelle passioni dei personaggi le radici dei loro comportamenti¹⁸⁵: del resto valorizzare la componente psicologica significherebbe ignorare il ruolo della libertà nella scelta individuale; l'uomo non può mai essere puramente oggetto per l'uomo, quindi la comprensione presuppone una simpatia, una partecipazione in cui Sartre colloca l'essenza

¹⁸² C. Moeller, *La fede in Gesù Cristo. J-P. Sartre, H. James, R. M. du Gard, J. Malègue*, Milano, Vita e Pensiero, 1963, p. 20.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 29.

¹⁸⁵ G. Rubino, *Jean-Paul Sartre*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 75.

profonda del teatro¹⁸⁶. «L'ideale, osservò Sartre, sarebbe un'impostazione scenica in grado di riunire i pregi delle due tendenze neutralizzandone gli svantaggi: di mostrare, cioè, e insieme di commuovere»¹⁸⁷: quindi occorrerebbe fondere l'aspetto della fruizione emotiva caratteristica del teatro borghese, con una presa di coscienza priva di adesione affettiva.

Nello sforzo compiuto da Oreste ed Elettra per convincere i cittadini di Argo a rinnegare il senso di colpa collettivo in cui Egisto e Giove li hanno costretti, Sartre poneva un reale appello al pubblico francese. La lacerazione che tormenta Oreste lo spinge infatti a cercare di integrarsi nel contesto in cui torna, alla ricerca di un annullamento dell'infelicità in cambio di una coesione. Solo che Oreste è destinato alla solitudine, anche dopo il delitto, poiché la ribellione lo esilia definitivamente¹⁸⁸.

Come nel romanzo, anche nel teatro sartriano lo spettatore ne sa quanto l'eroe e lo accompagna nella ricerca dei valori, «condividendone incertezze, illusioni, traversie, sorprese»¹⁸⁹: ne deriva un certo effetto di suspense morale, drammatico piuttosto che tragico. «Allestire *Le mosche* a Parigi non era certo un atto di eroismo; non era, di per sé, un gesto per il quale si rischiava la vita; ma, in compenso, è un fatto che, per dirla con Sartre, ci parla sicuramente di uno scrittore che resisteva»¹⁹⁰.

2.11 «Uno sguardo spietato sul male»¹⁹¹: 1944, Yourcenar

Elettra o *La Caduta delle Maschere*, scritta nel 1944 ma pubblicata dieci anni dopo, è preceduta da un'attenta prefazione in cui l'autrice presenta la genesi

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Ivi, p. 76.

¹⁸⁸ Ivi, p. 78.

¹⁸⁹ Ivi, p. 104.

¹⁹⁰ B. H. Lévy, *Il secolo di Sartre. L'uomo, il pensiero, l'impegno*, Milano, Il Saggiatore, 2000, p. 298.

¹⁹¹ D. Canciani, M. A. Vito (a cura di), *M. Yourcenar. S. Weil. Elettre. Letture di un mito greco*, Milano, Medusa, 2007, p. 41.

compositiva e le motivazioni interiori di questo lavoro, «sia rispetto alla classicità sia in rapporto ad altre rielaborazioni novecentesche del mito di Elettra»¹⁹². Nell'*Oresteia* di Eschilo, Marguerite Yourcenar sottolinea la marginalità della figura di Elettra, relegata in un ruolo decisamente sussidiario rispetto al fratello. Elettra diviene poi centrale in Sofocle, che la rende l'incarnazione della creatura che chiede giustizia, in analogia con Antigone ma con le dovute differenze, poiché in Elettra è forte il sentimento di vendetta, in Antigone invece emerge il sentimento di pietà¹⁹³. Marguerite Yourcenar si ispira tuttavia alla riscrittura di Euripide, in cui la protagonista è una figura femminile estrema, «che esprime più sete di rancore che di giustizia»¹⁹⁴, in cui la nobiltà originaria è svanita nel risentimento per il matrimonio forzato con un contadino che, tuttavia, la rispetta profondamente.

Elettra conduce a sé la madre attraverso un'attenta macchinazione, utilizzando l'inganno; Clitennestra è invece una donna ormai anziana, che il tempo ha intenerito e che è divenuta capace di un'insospettabile sollecitudine materna nei confronti della figlia che sembra prossima al parto. In questo caso è Oreste ad avere degli scrupoli, a porsi degli interrogativi prima del delitto e a farsi prendere dall'angoscia subito dopo. Nessuna emozione particolare tocca invece Elettra, la cui inflessibilità è ancora più evidente nel confronto con Oreste. La realtà della giovane è guidata semplicemente da una smisurata volontà di vendetta.

I personaggi in scena sono Elettra, Clitennestra, Egisto, Pilade e Teodoro; non vi è dunque notizia di Crisotemi e Ifigenia. La tragedia si apre su una camera «imbiancata a calce [...]. Elettra dorme sulla sinistra in un giaciglio di terra battuta, sotto le coperte»¹⁹⁵. Elettra continua ad avere incubi e Teodoro, amorevolmente, la assiste, si prende cura di lei e dei suoi tormenti: «Io non

¹⁹² Ivi, p. 46.

¹⁹³ Ivi, p. 48.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar, *Elettra. Variazioni sul mito* cit., p. 189.

dimentico che la tua durezza è parte del tuo dolore, così come non posso scordare le tue mani screpolate» (p. 192). Elettra fa riferimento ad un evento, previsto per il giovedì seguente, «E' giovedì che si deciderà tutto» (p. 190), un evento che sembra coinvolgere anche il contadino malgrado i dettagli non siano ancora noti.

Il legame con Teodoro è un obbligo, un dovere imposto da Egisto, e la tenerezza dell'uomo non gli impedisce comunque di rilevare che la giovane non è stata una moglie per lui e che, soprattutto, non lo ha mai amato come Oreste (p. 193), malgrado Elettra consideri questo amore pari a quello per un figlio. In questo caso il ritorno di Oreste è già avvenuto; infatti nella scena seconda (p. 195) Pilade si presenta alla porta di Elettra e Teodoro comunicandogli che il fratello è rimasto sulla spiaggia «nel timore di cattive sorprese». Scopriamo che da tre anni Teodoro fa da messaggero fra Argo e la protagonista: «per almeno venti volte avrà attraversato le montagne sotto il temporale, e il golfo di Argo tra le burrasche. [...] Ed è solo grazie a lui che abbiamo potuto prendere in città dei contatti con amici che faciliteranno il nostro ritorno» (p. 197). Non vi è quindi più alcuna necessità di un riconoscimento fra i due fratelli, anche perché sono tre anni che Teodoro medita questo atto di giustizia (p. 197): in realtà Elettra, all'oscuro dal marito, ha organizzato un piano alternativo: «Lei verrà a riconciliarsi con me dopo cinque anni di assenza, strofinerà la sua cipria alla vista della topaia in cui mi fa vivere, constaterà con soddisfazione che a venticinque anni sono più appassita di lei a quarantasette» (p. 198).

Abbiamo davanti un' Elettra dunque più adulta rispetto alla tradizione, che progetta di condurre la madre nella propria dimora con l'inganno, facendole sapere di essere incinta (p. 199), anche se la vendetta finale sembrerebbe destinata ad Oreste; Pilade, per la prima volta in quest'opera parte attiva nel compimento del progetto, si rivolge infatti ad Elettra sottolineando che «quello che tu e Oreste state per commettere, si chiama matricidio» (p. 199), malgrado la sorella continui a parlarne come di un atto di giustizia. Da parte sua, Pilade

decide di collaborare attivamente alla vendetta per rientrare in possesso dei beni che Egisto gli ha confiscato (p. 200) ma, soprattutto, perché desidera arrivare ad Elettra: «E non hai mai pensato che attraverso il fratello si poteva arrivare alla sorella?» (p. 201). Ma quelli che un tempo erano sentimenti profondi di amore e devozione, emozioni che avevano spinto Pilade ad aiutare Oreste non solo essendogli amico, bensì essendo affezionato alla sorella, ora hanno subito un contraccolpo: «tu, immobile al tuo posto, a poco a poco, hai implacabilmente iniettato i germi di questa necessità» (p. 202). E ancora: «quanto più la mia esistenza era mescolata alle sue lacrime, ai suoi improvvisi scoppi di risa, alle sue folli disperazioni, al suo tenero egoismo di protetto e di vittima, tanto più io sentivo che quella bocca debole, quel fragile corpo, non erano che l'abbozzo di un altro corpo più forte, di una bocca più dura» (p. 203). Pilade quindi vive da dieci anni in funzione di Oreste, a cui ha dedicato tutto, «ma la causa è Elettra» (p. 203).

Oreste, di fronte alla vendetta imminente, tenta: «Se invece la vedrò da vicino, non ce la farò ad ucciderla...[...]. Non potrò mai ucciderla se qualcosa mi ricorderà che sono suo figlio» (p. 210): nel fratello si fa strada il senso di colpa, l'inquietudine per un atto tanto necessario quanto doloroso, mentre in Elettra l'accanimento si fa più incalzante di qualunque altra forza contrastante.

La prima parte della riscrittura termina con una blasfema quanto curiosa riscrittura di una preghiera, il *Padre Nostro*, dedicata ad Agamennone (p. 216), a cui i figli chiedono perdono poiché «noi non perdoniamo a coloro che ti hanno offeso». Yourcenar sceglie di condannare l'atto della vendetta proprio attraverso il simbolo più significativo, per la cultura occidentale, del perdono. Il Padre buono a cui allude la preghiera nel Nuovo Testamento è infatti colui che perdona per eccellenza, colui che accoglie ogni 'figlio', perfino il più colpevole. L'incontro fra madre e figlia avviene nella seconda parte del testo (p. 217): Clitennestra è seriamente preoccupata per la figlia e per le sue inquietudini legate al parto, facendo perfino un'ammissione di colpa di fronte alla figlia: «Se

ti avessi tenuta ben stretta a me, se ti avessi insegnato ad aver fiducia in tua madre, sicuramente saresti cresciuta con l'aspetto di una lupa» (p. 219).

Clitennestra si concede ammissioni impegnative: «Noi ci lavavamo nell'adulterio come ad una fonte battesimale. Ah, come sono stata felice, felice come tu non potrai mai essere, nel tuo letamaio, col tuo gallo da cortile; e tuo padre, il vecchio boia, ha avuto solo quello che si meritava, quel putrido, venduto... E il padre di Oreste...» (p. 224). Elettra, presa dalla furia, la strangola da sola: è lei a vendicarlo, è lei a compiere l'atto estremo, mentre Oreste si tappa le orecchie (p. 225).

E' la volta di Egisto: «Elettra, tua madre soffriva da due anni di un male incurabile. Le hai risparmiato mesi di terribile agonia» (p. 229), dettaglio che si fa ancora più interessante alla luce della dichiarazione dell'amante: «Mi sono ormai rassegnato all'idea che tutto finisce male, che i folli trionfano e agli innocenti non resta che passare alla storia come assassini» (p. 229). La svolta apportata da Marguerite Yourcenar riguarda proprio il rapporto Egisto/Oreste: il giovane è infatti figlio dell'usurpatore, «il frutto di un tradimento, di una menzogna [...]. Così dall'età di dodici anni io piango un falso padre» (p. 235). Oreste ha dunque ventidue anni, è figlio del suo peggior nemico e non è integralmente fratello di Elettra: «Nascondere suo padre ad Oreste era la più grande prova d'amore possibile» (p. 236). In questa fase Egisto non è uno spietato tiranno, bensì un padre che finalmente ritrova il figlio e che gli propone di recuperare il tempo perduto, di evitargli «tutto quello che lo ha fatto soffrire» (p. 237) e di trovare riscatto in quel figlio.

La confessione non basta a salvare la vita all'uomo che viene pugnalato da Oreste (p. 238); ad un passo dall'esalazione dell'ultimo respiro, egli, con astuzia politica, ammonisce la guardia: «Non dimenticare di riferire più tardi che io avrei sostenuto fino in fondo i diritti di Oreste, la candidatura di Oreste... Oreste... Capito?» (p. 240). Elettra, Oreste e Pilade partono, rimane solo, anche se

libero, Teodoro, che conclude la tragedia affermando: «Nulla è stato fatto senza di me... Io sono il marito di Elettra» (p. 241).

Malgrado la costruzione sul modello euripideo, il ruolo delle Erinni è affidato alla sotterranea e vincolante rete di obblighi che unisce i giovani protagonisti della vicenda¹⁹⁶: questa Elettra è profondamente incentrata sul presente e su quelle azioni che interferiscono «sulla centralità e ricorrenza del mito, filtrato da un punto di vista di esemplare contemporaneità»¹⁹⁷. La contemporaneità dello *svaligiare una banca* (p. 197), del *rhum* e della *marmellata* (p. 198), di una *poltrona* (p. 201), di un *incontro di boxe* (p. 206) ad esempio, abbattano il limite temporale che rende solitamente la tragedia ‘arcaica’, lontana, avvicinandola alla quotidianità.

Elettra è una figura afflitta dallo squilibrio, dal disadattamento e dalla sofferenza fisica, che nutre un affetto ben più che fraterno verso Oreste e, contemporaneamente, ha costretto il marito ad una lontananza intima; in lei c'è l'esaltazione della sofferenza, l'esaltazione della negazione di sé.

C'è un consistente impiego della metafora metateatrale sulle esecuzioni di Clitennestra ed Egisto, che si rifà chiaramente all'*Amleto* shakespeariano, in cui il protagonista offre allo spettatore una sorta di specchio alla vita. Anche in questo caso Clitennestra è una donna dalla sensualità prorompente contrapposta ad una figlia che ne sembra del tutto priva; perfino l'interesse di Pilade verso Elettra scema di fronte all'idea della vendetta, alla brama, al desiderio di porre fine all'esistenza della madre e dell'amante. La giovane esce indenne dalla vendetta, lasciando Teodoro, ridicolmente imprigionato, in condizione di diventare un autentico capro espiatorio.

In questo contesto non c'è spazio per le divinità, bensì per una dimensione psichica dei personaggi, in cui la caduta della maschera tragica rappresenta una

¹⁹⁶ G. Avezzi, «Lontananza di Elettra», in *Elettra. Variazioni sul mito* cit., p. 11.

¹⁹⁷ S. Bajma Griga, «La catarsi privata di Elettra», in *Elettra e le altre Elette*, Torino, Trauben, 2007, p. 105.

sorta di restituzione dell'eroina afflitta da «una piaga mentale, da un'accentuazione nevrotica della sua sensibilità»¹⁹⁸.

Il concetto di tragico della classicità, nella modernità viene sostituito dal patologico e la grandezza della sventura non è che la sublimazione di un conflitto familiare, conflitto che, in realtà, resta privo delle ragioni che lo avevano animato in origine. Oreste vendica infatti l'assassinio di un uomo che non è suo padre e pertanto anche la motivazione politica della successione al potere scema; lo stesso rapporto tormentato con la madre smette di avere significato, poiché la morte di Agamennone non turba le dinamiche familiari, i rapporti di sangue e, soprattutto, non costituisce un tradimento da punire. Per dirla con le parole di Marguerite Yourcenar, «Noi sappiamo che nessuna decisione di un Areopago umano restituirà loro la pace, né potrà esorcizzare questo destino che essi forse preferiscono alla pace. Il problema della giustizia non è di competenza di questi sventurati; quello della verità meno ancora. E' già tanto se quel che è avvenuto ha fatto *tabula rasa* delle motivazioni tradizionali, dei pretesti eroici o utilitaristici ai quali essi si appoggiavano per agire o per giudicare, e che i volti abbiano divorato le maschere»¹⁹⁹. La caduta di queste suggerita dal titolo, funziona piuttosto come rivelazione delle finzioni, delle realtà ipocrite di ciascuno²⁰⁰: infatti ogni personaggio «deve affrontare in se stesso dilemmi forse irrisolvibili»²⁰¹.

Con *Elettra* l'autrice abbandona un certo 'barocchismo' caratteristico delle altre *pièces*, improntate alla mescolanza di forme e linguaggi e imposta l'opera su una forte struttura dialogica. Come l'autrice preferisce il monologo per il romanzo, così crea «labirinti di voci»²⁰² per le drammaturgie. E' fondamentale nell'opera della Yourcenar il tema della storia, affrontata secondo una prospettiva junghiana come «continua incarnazione degli stessi modelli

¹⁹⁸ Ivi, p. 119.

¹⁹⁹ M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1999, p. 22.

²⁰⁰ G. Poli, *Invito alla lettura di Marguerite Yourcenar*, Milano, Mursia, 1990, p. 136.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Ivi, p. 124.

archetipici, degli stessi mitologemi, delle stesse situazioni esemplari, vale a dire come movimento ciclico ed eterno ritorno»²⁰³. Ancora di più in *Feux* rispetto ad *Elettra*, si anticipa l'idea che il teatro possa rappresentare uno spazio affollato di anacronismi e di modernizzazioni, delineate come se i tempi passati avessero già in atto tutti gli avvenimenti successivi²⁰⁴.

E' ipotizzabile che l'interesse della Yourcenar verso questo mito, sia in parte riconducibile al suo rapporto con il padre, Michel de Crayencour, che condivise con la figlia la passione per i libri, fino a 'contagiarla'²⁰⁵ in questo senso. Non solo: l'autrice non fece mai mistero della convinzione che 'l'io' non sia isolato ma «che faccia parte di una serie impressionante di altre vite»²⁰⁶, infatti concepì la propria autobiografia come una specie di indagine sui differenti esseri di cui il suo io era costituito. Non possiamo dimenticare la celebre affermazione: «appartengo al grande magma umano»²⁰⁷ che ci dà un'idea di come lei percepisse le problematiche umane come 'comuni', universalmente diffuse e, di conseguenza, degne di universale attenzione.

Eliminando in *Elettra* ogni forma di umanità, la Yourcenar ci fornisce un'immagine lontanissima dall'ideale di giustizia messo in scena da Eschilo e Sofocle²⁰⁸.

Un caso 'di confine': 1936, Fuochi

L'interesse della Yourcenar verso gli Atridi vantava un precedente rispetto ad *Elettra: Clitennestra o del crimine*, contenuto in *Fuochi*, scritto nel 1935 e

²⁰³ G. Giorgi, *Mito storia scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 7.

²⁰⁴ Ivi, p. 14.

²⁰⁵ F. Bonali-Fiquet, *Marguerite Yourcenar. L'infanzia ritrovata*, Parma, Batei, 2004, p. 13.

²⁰⁶ Ivi, p. 39.

²⁰⁷ M. Yourcenar, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Gallimard, 1980, traduzione di L. Guarino, *A occhi aperti. Conversazioni con Matthieu Galey*, Milano, Bompiani, 1989, p. 170.

²⁰⁸ F. Bonali-Fiquet, «Dal lamento du Jardinier di Giraudoux al dialogo di Teodoro ed Elettra in "Elettra o la caduta delle maschere" di Marguerite Yourcenar», in L. Primožich (a cura di), *Il Mitico Palcoscenico*, Verona, Cierre, 1991, p. 48.

pubblicato nel 1936, ma riapparso nel 1957 quasi senza ritocchi²⁰⁹; nato da una crisi passionale - come afferma la stessa autrice, *Fuochi* si presenta come una serie di prose liriche «collegate fra loro sulla base di una certa nozione dell'amore»²¹⁰. Tra i personaggi evocati in questo testo compare anche Clitennestra: *Clitennestra o del crimine* è infatti un monologo in cui la regina racconta, davanti alla corte che giudicherà il delitto compiuto da lei e da Egisto, la propria vita in attesa di Agamennone.

Il mondo che la Yourcenar cerca di definire è «più delirante»²¹¹ di quello di Giraudoux, così ben inserito nella tradizione francese, in cui la Grecia delineata, ingegnosa e pariginizzata, suscitava nella stessa autrice una profonda irritazione. «Ora vi spiegherò tutto, Signori della Corte...[...] Ho ucciso quell'uomo con un coltello, in una vasca da bagno, con l'aiuto di quel poveraccio del mio amante che non riusciva nemmeno a tenergli fermi i piedi» (p. 85). Clitennestra sa che la sua vicenda è ben nota: «non c'è uno fra di voi che non l'abbia ripetuta venti volte alla fine di qualche lungo pranzo, accompagnato dagli sbadigli delle serve, e non c'è una fra le vostre donne che per una notte non abbia sognato di essere Clitennestra» (p. 85). Non sono più soltanto gli atti a doversi compiere, sono le motivazioni a rendersi necessarie, «benché per prendere consistenza ci abbiano messo quarant'anni» (p. 86): ogni azione compiuta da Clitennestra è stata fatta per Agamennone. Tutto è stato compiuto in funzione sua: «ho accettato di fondermi nel suo destino come un frutto in una bocca, per non dargli che una sensazione di dolcezza» (p. 86).

Clitennestra ha 'agito' per lui in sua presenza e ne ha coltivato il pensiero in sua assenza: «lottavo di giorno contro l'angoscia, di notte contro il desiderio, sempre contro il vuoto, questa forma codarda della sciagura» (p. 87); attraverso le parole di Clitennestra l'incontro con Egisto si delinea come un momento di

²⁰⁹ M. Yourcenar, «Prefazione» in *Feux*, traduzione a cura di M. L. Spaziani, *Fuochi*, Milano, Bompiani, 1984, p. V.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ivi*, p. VIII.

debolezza, una ventata d'aria fresca durante il periodo di vedovanza. «Non lo vedevo tanto come un amante quanto come un figlio che mi fosse nato dall'assenza; [...] Egisto non era per me che l'equivalente delle donne asiatiche o dell'ignobile Arginna» (p. 88). Il suo adulterio non è che «una forma disperata della fedeltà», in cui il tradimento non è stato nei confronti di Agamennone, bensì dell'amante, poiché la regina aveva bisogno di lui «per sapere fino a che punto fosse insostituibile» il marito. Clitennestra arriva ad affermare che si sarebbe uccisa, se ne avesse avuto il coraggio, per evitare che al ritorno Agamennone la vedesse sfiorita, «una specie di cuoca obesa» (p. 89).

L'uomo che torna da Troia è «bello, ma bello come un toro invece di esserlo come un dio» (p. 91): un uomo cambiato, che guarda appena la moglie nonostante gli anni di lontananza, che non sa più accorgersi dei piatti che lei prepara per lui.

«Una scure che serviva a spaccare i ciocchi era posata sul pavimento; non so perché la nascosi dietro la gruccia degli asciugamani» (p. 91): «soltanto per questo lo ammazzavo, per costringerlo a rendersi conto che io non ero una cosa senza importanza che si può lasciar cadere o cedere al primo venuto» (p. 92). La sofferenza della regina è una soffocata richiesta di aiuto, di attenzione, che non può più essere tenuta nel silenzio: Clitennestra trema, assiste al corpo del marito che cade con il viso nell'acqua, «con un gorgoglio che sembrava un rantolo» (p. 92).

Ad alcune settimane di distanza, Agamennone 'ritorna': «Inutilmente gli avevo tagliato i piedi per impedirgli di uscire dal cimitero: questo non gli impediva di sgusciare da me, la sera, tenendosi i piedi sotto il braccio come portano i ladri le loro scarpe per non fare rumore» (p. 93). Clitennestra inizia a coprirsi con la sua ombra e vede nel figlio il suo fantasma, il suo spettro: la coscienza la tormenta, nemmeno la presenza di Egisto è di conforto al ricordo dell'assassinio; «Quell'uomo io lo ritroverò in qualche angolo del mio inferno: ricomincerò a gridare di gioia sotto i suoi primi baci» (p. 93). Agamennone tornerà per beffarsi

di lei, «per accarezzare davanti a me la sua gialla strega turca abituata a giocare con le ossa delle tombe» (p. 94). Proprio a confermare l'impossibilità di spezzare questo legame, di liberarsi dal rimorso dell'atto compiuto ma, in egual misura, dal rimpianto per il marito, amato oltre il sacrificio estremo.

Il poemetto in prosa non menziona la figura di Elettra, eppure è fondamentale ripercorrerlo non solo perché diretto antecedente, in termini temporali, di *Elettra o la caduta delle maschere*, ma soprattutto perché in questo si anticipano alcuni *topoi* e l'atmosfera del dramma: Clitennestra lascia cadere la maschera, confessa il tormento e lo sconfinato amore per il Re dei re, un uomo di sconvolgente grandezza, così lontano, da diventare raggiungibile, forse, soltanto con il delitto. La femminilità di Clitennestra esplode in tutta la sua grandezza e disperazione, rendendo ancora più facile ed evidente la contrapposizione con Elettra.

La Yourcenar assume il mito come «centro di osservazione»²¹²: il tentativo non è quello di narrare la propria esperienza personale, ma recuperare in essa quegli elementi che si possono considerare universali nell'ambito di un sentimento che è caratterizzato da «innumerevoli declinazioni»²¹³. *Fuochi* anticipa e affronta il tema del congiungimento fra amore, sofferenza e morte²¹⁴: la passione e la sofferenza amorosa vengono sottratte al presente e inserite nella dimensione atemporale del mito, quasi l'autrice si fosse orientata in questo mondo per tentare di comprendere le ragioni intime che sfuggono alla razionalità, al controllo. «E' grazie al *récit mythique* che la Yourcenar può trasformare la pluralità della passione e della sofferenza d'amore nella ricerca di una dimensione permanente all'interno della realtà»²¹⁵.

La verità di Clitennestra è la volontà di far sapere al mondo che pretende di giudicare, cosa ci sia oltre l'apparenza: non hanno alcuna importanza per lei la

²¹² E. Surmonte, *Declinazione della passione in Marguerite Yourcenar*, Brescia, Schena, 2006, p. 41.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Ivi, p. 43.

²¹⁵ Ivi, p. 45.

comprensione o eventuali sconti di pena, non c'è nella donna paura dei giudici, c'è solo la necessità di lasciare libero sfogo ad una parte di sé, forse quella posta più in profondità.

L'identità di Clitennestra esiste solo nell'amore verso Agamennone²¹⁶: ogni altra dimensione passa in secondo piano rispetto ad essa, perché Clitennestra ha compreso ed accettato il sacrificio di Ifigenia; la sudditanza amplifica l'annullamento in Agamennone, proprio come la 'sudditanza' di Elettra alla vendetta; il ricordo del padre, inevitabilmente la isola, impedendole un'esistenza normale. L'atto finale, colpire l'uomo con la scure alle spalle, è infine un ulteriore atto d'amore, erotico, estremo e definitivo insieme, anche perché in quell'atto Clitennestra rivede il percorso vissuto con, e senza, il marito. Ma la morte non la libera da Agamennone, perpetua semplicemente il vivere in *sua absentia*; la condanna per la regina non è nella giustizia umana, bensì in questo amore che la perseguiterà eternamente²¹⁷.

Clitennestra in *Fuochi* non è essenzialmente madre, poiché la passione pone in secondo piano la maternità che è una conseguenza della sua dedizione totale ad Agamennone²¹⁸. Oreste, mai nominato per nome, e così pure Ifigenia, sono solo un riflesso del padre. Il dato però spinge il lettore a 'dimenticare' Elettra, quasi la donna avesse solo due figli: in questa sede non vi è spazio «per una figura dal calibro diverso, nessuno spazio per la vendetta della figlia quando tutti i fuochi sono concentrati sulla madre innamorata»²¹⁹. Il tema del parricidio è completamente assente perché Oreste ha abbandonato la madre alla giustizia del popolo invece di farsi giustizia da sé.

In *Elettra* Clitennestra veste pienamente il ruolo materno o, meglio, è pienamente madre di Oreste, figlio di Egisto, che Elettra ha allontanato da sé,

²¹⁶ Ivi, p. 89.

²¹⁷ Ivi, p. 93.

²¹⁸ R. Poignault, «Le due Clitennestre di Marguerite Yourcenar», in L. Primozech (a cura di), *Il Mitico Palcoscenico* cit., p. 19.

19.

²¹⁹ Ivi, p. 20.

ottenendone di conseguenza le eccessive misure dell'amante della madre che la fa sposare al giardiniere: la regina, in realtà, ha ucciso Agamennone proprio per salvare Oreste, figlio illegittimo del marito.

La Clitennestra delineata in *Elettra o la caduta delle maschere* si contraddistingue per un forte istinto materno che né la tradizione, né il poemetto in prosa hanno tracciato.

Marguerite Yourcenar, si riferisce maggiormente ad Eschilo in *Fuochi* e ad Euripide in *Elettra o la caduta delle maschere*. Trasformando i dati del mito di cui fornisce due letture distinte, rende Clitennestra prima metafora della passione non ricambiata e, successivamente, incarnazione di un amore fortissimo che tuttavia ha ceduto il passo al sentimento materno²²⁰. Il rancore e la gelosia l'avvicinano alla Elettra di Giraudoux, insensibile alla trasformazione di Egisto, che non gli concede il tempo di salvare la città di Argo prima di essere punita.

E' possibile intravedere un rapporto tra il testo e i terribili anni della Seconda Guerra Mondiale: l'autrice sembrerebbe suggerire che sia preferibile accettare e sacrificarsi piuttosto che ribellarsi²²¹.

2.12 Ritorno alla tetralogia: 1947, Gerhart Hauptmann

Nella storia delle riscritture di questo mito, l'unico esempio di ripresa dell'intera tetralogia, seguendo la consuetudine greca, viene da Hauptmann, studioso di scultura, filosofia e storia, appassionato di archeologia e premio Nobel nel 1912; autore di 45 drammi, 18 romanzi e tre raccolte di liriche in cui, sovente, emerge l'eco della Germania guglielmina e postbellica. Attraverso il mito Hauptmann ritrova in Grecia la propria Slesia rurale²²², confermando la convinzione che la tragedia nasca dal sangue del sacrificio dell'uomo; l'opera trae ispirazione da un

²²⁰ Ivi, p. 29.

²²¹ Ivi, p. 48.

²²² F. Cercignani, "Ferrea è la sentenza della Chera". Gerhart Hauptmann e la "Tetralogia degli Atridi", in «Studia Theodisca», XIII, 1, 2006, p. 80.

passo del *Viaggio in Italia* di Goethe, datato 19 ottobre 1786, e si riferisce alla stesura di *Ifigenia fra i Tauri* (*Iphigenie auf Tauris*), a cui l'autore stava lavorando proprio durante il viaggio nel nostro Paese²²³: Hauptmann scopre una greccità vicina al suo modo di sentire, arcaica, preclassica, da porre in contrapposizione alla tradizione classico-umanistica tedesca.

Affronta di sovente la tematica dell'ereditarietà, anche utilizzando il dialetto: la *Tetralogia* uscì postuma, ad un anno dalla sua scomparsa²²⁴. Nel 1911 con *I topi* aveva termine la fase naturalista di Gerhart Hauptmann²²⁵: importanti opere di Schnitzler e i drammi di Wedekind appartenevano pienamente al bagaglio letterario dell'epoca, insieme a Hofmannsthal e a Ludwig Thomas. Il messaggio espressionistico veniva diffuso da riviste come *Der Brenner* o *Der Sturm*: con *I topi*, Hauptmann mette in luce come il dramma sociale non debba assolutamente ridursi ad una semplice riproduzione di un'immagine perfettamente aderente all'ambiente.

L'opera di cui ci occupiamo si compone di quattro tragedie: *Ifigenia in Aulide*, *La morte di Agamennone*, *Elettra* e *Ifigenia in Delfi*, nel tentativo dunque di ricostruire la saga degli Atridi dal *casus belli*, cioè l'assassinio di Ifigenia, fino alla conclusione complessiva della tragedia nel rientro della giovane a Delfi, dopo la terribile sorte di Elettra, Clitennestra ed Egisto.

Ifigenia in Aulide, dramma ripreso da Euripide, è la narrazione di ciò che anticipa la partenza della flotta achea per Troia: la vicenda si svolge nel mese di thargelion, cioè tra maggio e giugno, nella baia di Aulide appunto, presso l'accampamento di Agamennone. E' Critolao a raccontare che il profeta Calcante ha convinto il popolo che Agamennone deve sacrificare sua figlia ad Artemide, anche se Menelao non crede che il fratello possa arrivare a tanto (seconda scena, pp. 8-9). Hauptmann insiste sul conflitto interiore del Re dei re che, pur temendo

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ L'edizione da me utilizzata è, tuttavia, successiva: G. Hauptmann, *Die Atriden. Tetralogie*, Berlin, Suhrkamp Verlag vorm. S. Fischer, 1949.

²²⁵ S. Nienhaus, «Gerhart Hauptmann», in M. Freschi (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, Napoli, Cuen, 1998, p. 19.

l'ira degli dei, vuole evitare il sacrificio della figlia (scena terza, pp. 13-14) che è stata convinta a recarsi alla baia accompagnata dalla madre per disporre in merito al matrimonio con Achille. Prima di vedere la figlia, Agamennone, disperato, sfodera il coltello meditando il suicidio, ma Critolao e Menelao lo fermano mentre Ifigenia e Clitennestra sopraggiungono (scena quinta, p. 19-20): il Re ammette di aver mentito ad entrambe a proposito delle nozze. Ifigenia si sente abbandonata dal presunto marito e non nasconde un'evidente delusione (p. 22), mentre Clitennestra, inorridita, decide di andarsene, trascinando con sé la giovane (p. 26). La versione di Euripide prevedeva che Agamennone, pentitosi di aver invitato con l'inganno la moglie e la figlia, preparasse una seconda lettera con cui annullava il precedente messaggio, ma il vecchio a cui era destinato il compito di fare da 'ambasciatore' veniva fermato da Menelao, il quale iniziava un alterco con il fratello. Nel frattempo Clitennestra e Ifigenia, giunte all'accampamento, incontravano Achille e comprendevano l'inganno. In Euripide non c'era notizia di Peitho, balia di Ifigenia, né del figlio di questa, morto per sua stessa mano per espiare un sacrificio alla dea Ecate (p. 39 e ss.) che invece viene inserito dall'autore nel secondo atto. Si denota una certa continuità fra il personaggio di Ifigenia, delusa e amareggiata per la propria sorte e, in seguito, rassegnata, e quello di Cassandra, prigioniera, costretta a sottomettersi alla volontà di Agamennone. L'estraneità nei confronti del padre amplifica ulteriormente l'avvicinamento alla madre: il Re, a differenza della tradizione classica, sperimenta un ulteriore momento di profonda inquietudine infatti, dopo il confronto con Clitennestra (scena quinta, p. 48), è preso dalle vertigini e viene sorretto dalla moglie, a cui sviene tra le braccia.

Ifigenia, rispetto alla tradizione, non accetta passivamente la sorte e si interroga, si chiede perché ha meritato questo e ammette di sentirsi 'orfana' in questa situazione (pp. 64-65).

Nel terzo atto dall'accampamento la scena si sposta al palazzo di Micene, dove Testore, padre di Calcante, interroga Peitho su quanto è accaduto alla baia,

facendo pensare alla giovane che egli possa in qualche modo intervenire per salvare Ifigenia: Egisto fa la sua comparsa alla seconda scena (p. 71), accompagnando Clitennestra che ammette che il padre non ama la figlia come lei, ma che la figlia è talmente legata al padre da essere pronta a seguirlo anche se questo comporta sacrificare se stessa. Ugualmente Egisto nutre un profondo risentimento per Agamennone, essendo stato trattato male da questo quando egli aveva chiesto la mano della figlia Ifigenia (p. 72), che ora sarebbe sicura al suo fianco. Hauptmann inserisce due elementi assolutamente nuovi: un interesse da parte di Egisto per la figlia minore della futura amante, nonché l'ammissione da parte di Clitennestra che Ifigenia subisce un fascino fortissimo da parte della figlia verso Agamennone, una figlia che, in questo senso, sembra fortemente riecheggiare la sorella Elettra. In conclusione della seconda scena scopriamo tuttavia che Egisto si era già fatto avanti anche con la madre, ma che l'età non gli avrebbe permesso di prenderla in moglie: questo dato propone un ulteriore problema, cioè la considerevole differenza d'età fra Egisto e Clitennestra che non impedisce all'uomo di dire alla regina di contare su di lui, sentendosi pronto a tutto (pp. 74-75).

L'unità di luogo viene ulteriormente interrotta nel quarto atto: la scena si sposta infatti dal palazzo di Micene alla spiaggia di Euripos dove Calcante e Ulisse discutono dell'assenza di Agamennone, che dura ormai da tredici giorni (pp. 85-86): possiamo notare da parte dell'autore un evidente intento di trasformare un dramma ritenuto dalla critica convenzionalmente molto scorrevole, privo di colpi di scena e di suspense, ricco invece di rivelazioni, di conflitti e di attese, che rendono l'intreccio decisamente più complesso.

Di fronte al popolo in subbuglio, che reclama la guerra e il pane, Agamennone invita la figlia a farsi avanti e a parlare: «Ich will für Hellas auf dem Altar sterben!» (p. 95) dice la giovane, pronta a morire per la Grecia; le nozze di Ifigenia saranno celebrate in un sarcofago.

Il quinto atto chiude la tragedia presso la parte posteriore del tempio di Artemide (p. 99): c'è un'atmosfera strana e lugubre allo stesso tempo, Peitho racconta di aver sentito che Ifigenia non è destinata né a vivere né a morire, bensì ad essere sacerdotessa di Ecate a Tauride (pp. 101-102). Nella seconda scena Ifigenia appare sonnambula, che cammina barcollando e chiede del dio che l'ha condotta in quel luogo: subito dopo crede di intravedere lo sposo, si mette lentamente a ballare (pp. 103-104), poi a piangere. Il sacrificio, il pensiero della morte imminente sembra travolgerla, toglierle completamente il senno. E' tuttavia solo nella quinta scena che accade il miracolo: Critolao comunica che Ifigenia è sparita (p. 114), e che al suo posto sull'altare è stata trovata una cerva sgozzata; il popolo si scatena ma a fermarlo si presenta Agamennone che, in una sorta di condizione estatica, alza la mano dichiarando che è giunto il momento di partire per Troia poiché gli dei si sono riconciliati (p. 115).

La seconda parte, *La morte di Agamennone*, registra l'ingresso in scena di Oreste, Pilade (in veste di cugino) ed Elettra; il luogo è ancora il tempio di Demetra vicino a Micene. Tecnicamente questo dramma è una ripresa dell'*Agamennone* eschileo, in cui si narrava il ritorno della flotta greca da Troia e la vendetta di Clitennestra e dell'amante contro il marito, reo di aver ucciso la figlia; il dramma si chiudeva con l'immagine della regina che, impugnando ancora la scure, contemplava la vendetta compiuta. Hauptmann riprende il tradizionale luogo del delitto inserendo nel tempio di Demetra una stanza per il bagno di culto e una per il guardiano: l'atmosfera è quella di un luogo di morte e di oscurità di tenebre, come del resto evidenziano le tre divinità presenti, Demetra, Plutone e Core e la notte, priva di stelle (p. 119). Testore consiglia ad Oreste e Pilade di allontanarsi perché Egisto e Clitennestra sono pericolosi e particolarmente uniti: scopriamo che Elettra e Pilade si amano (pp. 120-121), anche se il giovane è costretto a partire con il cugino data la tensione. Oreste invece vuole scoprire da Testore se il padre sia stato ucciso e se l'esercito greco

sia rovinato: l'anziano risponde che ne è all'oscuro e che aspetta con entusiasmo il ritorno di Agamennone.

Testore è stato inviato da Clitennestra, rifiutata dalla figlia, che invece nutre un forte sentimento di affetto per l'anziano, poiché per la giovane rappresenta un padre, un punto di riferimento per sfogarsi e piangere, una certezza che le impedisce di morire o di sentirsi costretta a compiere gesti assurdi (p. 121). L'inserimento di questo forte affetto che lega Testore ed Elettra è una scelta assolutamente nuova adottata dall'autore, in contrapposizione al disprezzo per la madre, che la giovane sostiene non abbia mai amato la sorella Ifigenia, anche perché questa amava il padre più di se stessa. Elettra parla del proprio amore per Agamennone come di un amore profondo, mescolato ad una incomparabile ammirazione per un uomo magnifico e grande come nessuno, bellissimo nel suo vigore e nel suo potere (p. 123), che lei sente ancora vivo (dato che si rivela autentico, poiché l'uomo si presenta al tempio sotto mentite spoglie).

Il ritorno di Agamennone secondo la prospettiva del drammaturgo tedesco, riecheggia il più 'tradizionale' ritorno, sotto mentite spoglie, di Oreste: è evidente il tentativo di creare continuità fra i due personaggi, infatti il re riconosce la figlia attraverso la narrazione di quanto è avvenuto in sua assenza (pp. 132-133, ss.).

Clitennestra non vuole difendere il marito, né sentire che qualcun altro se ne occupi: in lei domina solo lo stimolo alla vendetta: la sola a riconoscere l'uomo e a chiedere ascolto a Testore è Elettra (pp. 136-137), che riconosce il padre sotto vestito da mendicante, a differenza della moglie, che arriva a chiedere una fiaccola per poter vedere meglio l'uomo e capire se si tratti davvero del marito.

Di lì a poco, sopraggiunge Egisto (p. 153) che chiede notizie della regina e Cassandra lo informa che la donna è insieme al marito: la parola muove in lui una rabbia tale da indurlo a pugnalare la donna, che muore in silenzio. Nel frattempo si odono grida provenienti dal bagno: è Agamennone che viene colpito dall'ascia di Clitennestra; l'evento mette in fuga Critolao e Testore inorriditi,

mentre Clitennestra sopraggiunge del tutto fuori di sé (p. 154). Agamennone è morto come il più comune animale, la moglie non crede di aver compiuto l'insano gesto e ripete che egli è vivo ed è lei invece ad essere morta; in un attimo Clitennestra si riprende e afferma che il crimine che egli ha compiuto contro Ifigenia ora lei lo ha fatto a lui (p. 157). Egisto la accusa di essere una femmina terribile, in cui si uniscono la maledizione dei Tantalidi e quella degli Atridi, proclamandosi innocente, privo di qualunque responsabilità. Lo scontro fra i due si fa molto forte, le accuse reciproche incalzano, fino a che la donna supplica l'amante di perdonarla e di restare con lei.

Si raccolgono gli anziani, 'Aeropago' ricreato da Hauptmann per giudicare l'atto compiuto: da una parte Elettra e Testore tentano di dimostrare che Egisto ha ucciso Cassandra e Clitennestra, sola, ha massacrato il marito, tornato da Troia, dall'altra gli assassini cercano di far credere agli anziani che quell'uomo non fosse realmente il re; Elettra crolla, svenuta, invocando Oreste, «Orest, Orest! Ich rufe dich, Orest: Sie hat uns unsren Vater hingemordet!» (p. 162), infatti egli è stato cacciato dalla madre, ma è ancora vivo e, da qualche parte, aspetta la propria ora, «Orest, rechtmäßiger Herrscher, kehre heim und räche, räche, räche deinen Vater!» (p. 164). La sezione si chiude con Clitennestra che invita Egisto a svegliarsi insieme a lei, dopo aver allontanato gli anziani inorriditi dal luogo (p. 165).

Elektra, terza parte della tragedia, si apre nello stesso luogo de *La morte di Agamennone*: il tempio di Demetra, nelle vicinanze di Micene; rispetto alla scena precedente la struttura è in uno stato di abbandono, come se un terremoto avesse colpito questo luogo. Arrivano, esitanti, Oreste e Pilade, vestiti da viandanti con cappelli, giacche di pelliccia, bastoni (p. 169): intorno si sentono rane gracchiare, un simbolo di morte ricorrente nella modernità, si vedono ossa e uno scheletro con lunghi capelli; Oreste vorrebbe fuggire ma Pilade lo trattiene in nome della loro amicizia.

Il giovane soffre perché la madre lo evita, come fosse vittima di un amore filiale non corrisposto, malgrado non possa nascondere un forte desiderio di vendetta. Scopriamo che Oreste non ha mai conosciuto il padre, perciò di lui ‘ricorda’ solo la voce imponente che gli faceva gelare il sangue (pp. 173-174); Pilade è convinto che Elettra sia ancora viva, Oreste al contrario dice di aver sentito che è stata maledetta da Clitennestra ed espulsa dalla cerchia degli uomini, vivendo come un animale, nascosta, timorosa e in preda alla follia.

Elettra appare (p. 175): pallida e irriconoscibile prega i due sventurati di andarsene poiché in quel luogo regna la morte; puzzolente, sporca di fogna, si mostra simile ad un’ombra, un’ombra in attesa dei due nell’assoluta consapevolezza di quello che i due dovranno compiere. I toni fra la giovane e il fratello non sono affettuosi come le riscritture fino ad ora ci avevano abituati a leggere: Elettra viene considerata folle, Pilade invita perfino Oreste ad allontanarsi da quella creatura, mentre la giovane ricorda al fratello che in quel tempio, nel bagno, Agamennone è stato assassinato da Clitennestra con la scure. Oreste prende consapevolezza definitiva di dover compiere il matricidio, benché il solo pensiero gli spezzi il cuore (pp. 176-177). E’ Elettra ad armare di scure il fratello, a proclamarsi “lupa assetata di sangue”, mentre Oreste, davanti all’arma, comincia a tremare e crolla a terra svenuto, difeso da Pilade che supplica la fanciulla di avere pietà per lui, più dotato per la poesia e per il pensiero che per la spada (anche pp. 178-179).

Subito dopo l’assassinio del padre, la madre l’ha tenuta prigioniera, facendola quasi morire di fame: chiunque avesse ammesso di essere a conoscenza dell’azione di Clitennestra sarebbe stato giustiziato come tutti coloro che avessero parlato del ritorno in patria del re. Elettra si è rifugiata in questo luogo, tra gli spettri, per sfuggire a Clitennestra ed Egisto; è lei che ha bruciato il cadavere del padre (pp. 179-180), ma il vincitore di Troia richiede ancora le sue vittime. E’ Elettra a ‘dirigere’ la vendetta, è lei ad avere la situazione in pugno,

Oreste è invece sconcertato e spaventato, la parte debole di una vendetta che sembra non appartenergli davvero.

Elettra, Oreste e Pilade dunque si nascondono: fuggono dalla tempesta e dall'arrivo di Clitennestra ed Egisto, che lo sorregge e la protegge (p. 182); i due amanti non sanno della presenza dei giovani nello stesso luogo, tuttavia avvertono rumore d'acqua e cattivo odore, la sensazione è quella di trovarsi in un luogo di morte e di sofferenza. Si avvicina Pilade, con una fiaccola in mano, fingendo di essere un viandante (p. 184) al servizio di Oreste: Egisto sguaina la spada e tenta di lanciarsi su Pilade, armato anch'egli, quindi sopraggiunge Elettra (p. 186), che rinfaccia alla madre la sofferenza subita mentre la madre faceva sfoggio dei propri gioielli e della propria ricchezza. Clitennestra rinnega la maternità di Elettra (p. 187) e sostiene che tutta la Grecia sa chi ha ucciso Agamennone, «Das weiß ganz Hellas: Iphigenien» (p. 187), rifiutando l'idea che la figlia sia divenuta sacerdotessa di Ecate in Tauride, salvata in extremis dal sacrificio.

Arriva in scena anche Oreste, armato della scure nella mano destra (p. 188), mentre Egisto accusa i tre di essere bambini e li invita a tornare sui banchi di scuola, «Was ist's mit dieser Kinderstube? Macht, daß ihr zur Schulbank kommt!» (p. 188); Clitennestra non riconosce il figlio, che ammette davanti alla donna di non essere più l'uomo che la chiamava 'madre', ma di voler rifiutare questo legame. Nella figura della regina non rimane alcun segno di affetto, di legame con i figli: c'è un assoluto rifiuto verso di loro, quasi il senso di maternità fosse 'morto' con la dipartita di Ifigenia.

Dopo un lungo dialogo e una lotta piuttosto serrata per impossessarsi della scure, Clitennestra ammette di aver sbagliato con Oreste e di essere pronta a riconciliarsi con lui restituendogli il ruolo che era del padre: lei vivrà nel silenzio (pp. 194-195); Elettra si intromette e l'accusa di essere una perfida bugiarda, l'atmosfera si fa ancora più cupa e, mentre Egisto ride della proposta di Clitennestra di affidare il trono ad Oreste, Pilade lo trafigge con la spada (p.

195). Pilade è sconcertato per aver commesso questo crimine e teme che nessuna felicità riuscirà più a toccarlo (p. 197), mentre Elettra lo conforta, dicendogli che questo gesto lo ha reso uomo e fratello di Agamennone.

Clitennestra, divorata dalla rabbia, si butta su Oreste tentando di strangolarlo: nella lotta i due finiscono nel bagno, da cui si sentono grida e poi un lungo silenzio; Oreste esce e, con la scure in mano, va verso l'alba lasciando l'arma ad Elettra come fosse qualcosa di estraneo (pp. 199-200).

La quarta ed ultima parte, *Ifigenia fra i Tauri*, è ambientata al Tempio di Apollo a Delfi: davanti al tempio c'è infatti un cortile a forma di semicerchio con colonne, mentre l'interno del tempio è chiuso da tende color porpora che, aprendosi, mostrano una stanza all'interno, con l'immagine dorata di Apollo. Nella versione euripidea, in questo dramma l'azione era ambientata in un paese lontano, la Tauride (odierna Crimea), presso il santuario di Artemide, di cui è sacerdotessa Ifigenia, che tutti pensano uccisa per mano del padre, ma che la dea aveva invece sottratto all'ultimo momento dall'altare sacrificale, sostituendola con una cerva e trasportandola miracolosamente in quel paese. Nel paese approdano anche Oreste e Pilade per rapire il simulacro della dea e portarlo in patria, secondo un ordine di Apollo; catturati, vengono condotti da Ifigenia per essere sacrificati, ma prima la sacerdotessa interroga Oreste e, riconosciuta la sua origine, offre la grazia di lasciare in vita chi dei due porterà un suo messaggio in patria. E' Pilade che accetta di andare, allora Ifigenia legge a questo la lettera che dovrà portare al fratello Oreste, perché sappia che è viva e venga a liberarla: avviene quindi il riconoscimento fra i due, che meditano la fuga. Così, con la complicità delle schiave greche, Ifigenia fa sapere a Toante che i due stranieri non possono essere sacrificati alla divinità se non saranno purificati in mare dall'assassinio della madre e che così dovrà essere anche per la statua di Artemide. Compiaciuto, il re predispone per loro una nave e, poco dopo, un messo riferisce al sovrano la fuga dei tre, a cui Toante non può provvedere, bloccato da Atena.

Hauptmann apre la vicenda su un'alba magica (p. 203), caratterizzata dai suoni di timpani, strumenti a corda e fanciulli che cantano; rispetto alla tradizione, l'autore inserisce anche Elettra oltre a tre sacerdoti.

L'atmosfera è insolita e inquieta: sono arrivate tre navi nel porto e nessuno sa a chi appartengano, né cosa stia per accadere; molti pellegrini stanno arrivando al tempio, mentre uno dei tre sacerdoti, Aiakos, sostiene che era un dovere di Oreste quello di vendicare l'assassinio del padre Agamennone, poiché così volevano gli dei (p. 205).

Nella terza scena, entra Elettra, muovendosi in fretta, confusa e frettolosa, e si avvicina all'acquasantiera, aspergendosi due volte con l'acqua: la giovane è ossessionata dalla scure piena di sangue; si offre quindi in dono ad Apollo come sacerdotessa, posando la scure sull'altare e maledicendo il fratello amato. Le Erinni, come lei stessa ammetterà di lì ad un paio di battute, hanno preso possesso di lei e, ad attenderla a Delfi, c'è la morte (p. 210). Elettra dichiara che sarebbe pronta a morire come la sorella Ifigenia in cambio della vita del fratello, poiché senza Oreste (re di Micene), la stirpe di Atreo è destinata a finire (p. 211). Oreste, che credevamo sparito di scena, rientra (scena V, p. 215), guardandosi intorno con diffidenza: si fa chiamare Theron e ha la sensazione di trovarsi in un luogo conosciuto e sconosciuto allo stesso tempo, maledice la scure che vive anch'egli come una persecuzione. Elettra e Oreste si trovano nello stesso ambiente, ma non ne sono consapevoli: la sorella, nel dormiveglia, ha l'impressione di riconoscere la voce del fratello (p. 216), al punto da chiedere allo sconosciuto chi sia. Il riconoscimento sembra verificarsi subito e, invece, segue uno scambio di battute in cui il fratello mantiene il mistero sulla propria origine. Sotto le mentite spoglie di Theron, rinnega (pp. 224-225) le parole del sacerdote che afferma di essere certo che Oreste sia vivo, creando scompiglio anche in Elettra, che non vuole credergli.

Nel secondo atto (p. 229) arriva Pilade insieme a due accompagnatori che portano l'elmo e la spada, vestiti con abiti preziosi: Pyrkon, uno dei sacerdoti,

dice di aver sentito che Oreste e Pilade sono morti entrambi, ma viene presto smentito dallo stesso Pilade che racconta come Oreste fosse riuscito a portare a casa l'immagine di Artemide insieme alla sua sacerdotessa, però poi è sparito e tutti lo stanno cercando (p. 229); Pyrkon lo rassicura e chiede se sia vero che Elettra gli era stata promessa in sposa, domanda a cui l'uomo dà risposta affermativa.

Da lontano si odono fulmini e una pioggia torrenziale e il popolo e i pellegrini cercano protezione nel tempio (p. 233); in mezzo al popolo appaiono Elettra e Theron (Oreste) che stanno litigando perché la sorella vorrebbe fuggire: per lei tutto è una grande menzogna e ritiene che gli uomini non siano migliori degli dei, da cui hanno appreso ogni cosa (p. 236).

Theron, con i capelli ormai canuti dopo essere entrato in contatto con le Erinni, racconta alla sorella di essere stato con Oreste a Tauride e di essere giunto con la sua flotta a Krisa (p. 237). La follia rabbiosa di Elettra prende il sopravvento nella quinta scena (p. 240): chiede del fratello, lo rivuole sano e salvo, ammettendo di essere colpevole dell'assassinio perché è stata lei ad istigarlo al matricidio. Vuole consegnarsi ad Ade e accusa Apollo di essere l'assassino della propria madre: Oreste è morto innocente. E' come se la protagonista oscillasse perpetuamente tra sogno e realtà: c'è una sorta di rimpianto per il passato, per quella serenità che Pilade ed Elettra potevano condividere un tempo; per Elettra, Pilade è una sorta di 'balsamo' miracoloso, quasi questo tragico momento restituisse l'amore, il sentimento, l'affiatamento. Elettra sviene appena Pilade le confida che il fratello è ancora vivo, mentre Oreste si avvicina alla sacerdotessa per chiederle di Ifigenia.

La terza scena del terzo atto è dominata da un monologo della sacerdotessa (p. 249): la quale, rivolgendosi ad Artemide, chiede che la conduca nuovamente nella terra selvaggia dei barbari, via dagli uomini, dalla gioia, verso le rocce, il deserto e la solitudine prima di crollare davanti all'altare.

Nella quinta scena Elettra si accosta alla sacerdotessa per chiederle perdono dopo essersi ripresa da quella sorta di follia che ne aveva preso il dominio (p. 254): durante il dialogo fra le due la sacerdotessa perdona entrambi, sia Elettra che il fratello, quasi vi fosse una sorta di familiarità fra i due Atridi e la donna, sensazione che la protagonista non nasconde (pp. 255-256). La sacerdotessa è infatti Ifigenia (p. 259), la sorella che credevano morta, vendicata da Clitennestra.

Tuttavia Ifigenia non si dimostra affettuosa verso la sorella, ripensando all'assassinio della madre e al ruolo di Elettra nella vendetta: ma si tratta di un breve momento, poiché entrambe si ritrovano in un abbraccio intenso (pp. 264-265). Elettra vorrebbe ricondurre la sorella a casa, ricomporre la famiglia, mentre Ifigenia chiede alla dea Artemide di darle la forza di mantenere il proprio ruolo, di trovare la forza per continuare ad essere sacerdotessa. La fanciulla conosce bene la propria sorte, sa che se riapparisse al chiarore di Apollo, alla propria stirpe toccherebbe una nuova disgrazia poiché il suo nome è connesso alla morte stessa: Ifigenia dunque passa veloce e sicura dalla tenda e sparisce (p. 266).

Elettra perde la parola: impotente si contorce le mani, segue per alcuni passi Ifigenia come sonnambula e poi si ferma impietrita. Sopraggiunge Pilade (p. 266) che si guarda intorno e si avvicina ad Elettra. La tocca velocemente ed Elettra gli confida che Ifigenia ha mostrato il valore del sacrificio; l'uomo la invita a dimenticare definitivamente quanto è accaduto poiché le Erinni sono state definitivamente cacciate. Pilade racconta che Oreste ha sognato Clitennestra che ha posto sul suo capo l'alloro della riconciliazione sul suo cuscino, quindi è giunto il momento di ricominciare da capo e di riconcedersi con fiducia alla vita (p. 268).

Sorge la luce mattutina, i pellegrini arrivano copiosi al tempio, tutti vestiti a festa mentre una musica risuona: Pronos incorona Oreste davanti al popolo; di lì a breve lo stesso sacerdote annuncia che la sacerdotessa di Artemide giace defunta. Di questo nessuno, tuttavia, farà parola, poiché si è compiuta la volontà divina

(p. 269): è infatti l'oracolo di Delfi che ha stabilito la sorte della sacerdotessa e nemmeno Artemide poteva intervenire e mutare il sacrificio di Ifigenia.

L'ordine di composizione dei drammi non corrisponde, in realtà, all'ordine cronologico²²⁶: il primo ad essere stato composto fu *Ifigenia in Delfi*, nel 1941, l'opera cioè conclusiva della tetralogia, a cui seguirono *Ifigenia in Aulide* nel 1943, *La morte di Agamennone* nel 1944 e, infine, *Elettra* nel 1945. Curiosamente è l'opera conclusiva a dare origine alle successive e, in modo piuttosto anomalo rispetto alla tradizione, anche nella modernità, è la vicenda di Ifigenia ad originare quella di Elettra o, meglio, è il personaggio di Ifigenia a rendere indispensabile la presenza di Elettra. E' evidente all'interno di quest'opera la tematizzazione della violenza delle pulsioni all'interno della famiglia, quindi la chiave di lettura, ancora una volta, è psicanalitica, poiché lo sfondo è costituito dal meccanismo della nevrosi²²⁷. L'atmosfera è cupa ed espressionista, «by language we mean the poetic diction, the tone, the imagery, the rhetorical and emotional configurations operating within the dimensions of the spoken word»²²⁸; Hauptmann sceglie il *blank verse*, una forma che aveva già utilizzato quarant'anni prima nella sua prima opera mitologica *Der Bogen des Odysseus*²²⁹.

Osservando non solo quest'opera, ma l'itinerario compiuto da Hauptmann in sei decenni di attività letteraria, non si può non rimanere completamente sbalorditi per la quantità sorprendente di opere di vario genere²³⁰. Scrittore dunque poliedrico, Hauptmann affrontò l'universo della scrittura come fosse un minatore²³¹, cioè tentando sempre di portare alla luce, di scavare nella

²²⁶ D. H. Crosby, *A note on Hauptmann's "Atriden Tetralogie"*, Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literature, n. 54, 1962, p. 340.

²²⁷ M. Fusillo, «Sorella amata, Elettra tradita. Visconti e il mito degli Atridi» cit., p. 73. Il concetto è evidente anche nella presentazione della drammaturgia formulata da Pierre Brunel, *Le mythe d'Électre*, cit. p. 240.

²²⁸ D. H. Crosby, *Characteristics of language in Hauptmann's "Atriden-Tetralogie"*, in «Germanic Review», n. 40, 1965, p. 5.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ E. Pocar, «Introduzione», in *Gerhart Hauptmann, Prosa. Teatro*, Milano, Mondadori, 1967, p. XI.

²³¹ *Ivi*, p. XII.

pessimistica concezione del mondo e della vita umana per portare in superficie eventuali tesori.

Il ‘rifugio’ nella Grecia e nel suo universo mitico, risale agli ultimi anni: era sempre stata parte delle sue riflessioni, non solo dopo il viaggio che fece in quel luogo²³², ispirato da Goethe e dalla sua *Ifigenia a Delfi*.

Hauptmann ha il merito di aver riaperto «la via al riscatto di Oreste lungo un itinerario tradizionale»²³³: infatti dopo aver ricondotto a Delfi Ifigenia, che muore appunto concludendo il suo segno involontario di rovina, Oreste sprofonda in un lungo sonno, da cui si sveglierà guarito. Il sonno è «l’ipostasi della fatica sofferta»²³⁴ che dà un senso alla sua esperienza e la sua redenzione; la vicenda è ancora determinata dagli dei, ma l’uomo si salva attraverso la propria azione, un messaggio incoraggiante in un periodo storico come quello della Seconda Guerra Mondiale.

2.13 Gli anni Cinquanta: 1959, Sylvia Plath

Sylvia Plath, autrice statunitense trasferitasi in Inghilterra anche e soprattutto in virtù dell’incontro con il marito Ted Hughes, tentò di creare, attraverso la poesia, una nuova forma di mito: *Electra on azalea path* (*Elettra sul sentiero delle azalee*) è un esempio in versi di riscrittura. Questo interesse nei confronti della vicenda di Elettra ci spinge a pensare che Sylvia Plath «considers the tragic constellation, or better: separation, in which she finds her father beyond reach, as ‘arched over’ by the Agamemnon-Electra relationship»²³⁵. Elettra è semplicemente una metafora letteraria, un personaggio che raccoglie in sé determinate caratteristiche: quelle che alla poetessa sembrano più care non sono certo il rancore, la rabbia, la feroce volontà di vendicare il padre, bensì l’amore

²³² Ivi, p. XLVI.

²³³ D. Del Corno, *La discendenza teatrale dell’ “Orestea”* cit., p. 352.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ J. M. Bremer, *Three approaches to Sylvia Plath’s “Electra on azalea path”*, in «Neophilologus», Amsterdam, n. 72, 1992, p. 306.

senza confini verso di lui²³⁶. «The day you died I went into the dirt»²³⁷: così si apre il poemetto, con la descrizione di «lightless hibernaculum» (v. 2), di pietre immobili dove la terra è dura: «It was good for twenty years, that wintering/ as if you had never existed, as if I came/ God-fathered into the world from» (vv. 5-7). Plath accenna alla sensazione di non avere «I had nothing to do with guilt or anything/ when I wormed back under my mother's heart» (vv.9-10): si descrive «lay dreaming» la sua storia, in una sorta di atmosfera immortale, avvolta da un «biancore permanente» (v. 14). Poi il risveglio: «on a Churchyard Hill » (v. 15), dove le ossa del padre riposano vicino ad una lapide «your speckled stone askew by an iron fence» (v. 18), «This is Azalea Path» (v. 21). La salvia rossa nel vaso di sempreverdi della tomba vicina, bagnata dalla pioggia, gronda di rosso, ma il rosso che tormenta l'autrice è un altro: «The day your slack sail drank my sister's breath/ the flat sea purpled like that evil cloth/ my mother unrolled at your last homecoming» (vv. 30-32). E' evidente l'allusione alla partenza di Agamennone e all'assassinio di Ifigenia, infatti l'autrice afferma: «I borrow the stilts of an hold tragedy» (v. 33) e allude al drammatico assassinio nella vasca da bagno, «my mother dreamed you face down in the sea» (v. 36). «I was the gangrene ate you to the bone/ my mother said; you died like any man» (vv. 39-40): l'autrice, immedesimatasi nel personaggio di Elettra, riporta l'accusa che, nella tradizione, è Clitennestra a rivolgere alla figlia, cioè quella di essere la causa della sopravvivenza del ricordo del padre. Agamennone, il Re dei re, è morto come un uomo qualunque, senza che il suo ruolo potesse in qualche modo consentirgli una morte più solenne, più gloriosa.

«How shall I age into that state of mind?/I am the ghost of an infamous suicide» (vv. 41-42) afferma Elettra-Sylvia, tormentata dalla sensazione di un «razor» che «rusting in my throat» (v. 43); «O pardon the one who knocks for pardon at/ your gate, father- your hound- bitch, daughter, friend» (vv. 45-46): la richiesta di

²³⁶ Ivi, p. 307.

²³⁷ L'edizione del testo da me utilizzata è tratta da S. Plath, *The Collected Poems edited by Ted Hughes*, New York, Harper & Row, 1981.

perdono da parte di Elettra somiglia ad una sorta di colpevolizzazione per aver tentato di tenere in vita il ricordo del padre. Nel testo non c'è allusione alla vendetta verso la madre, benché l'autrice enfatizzi l'idea del ruolo di Elettra in un'accezione decisamente ampia, «cagna da caccia, figlia, amica». La morte della figlia è pressoché implicita nella morte del padre, inevitabile quasi, una sorta di conseguenza diretta di tale perdita: Elettra vive finché vive il padre, finché, perlomeno, ne sopravvive il ricordo, poiché di questo si alimenta: la sua morte infatti priva di senso la stessa esistenza della protagonista che, in quell'amore assoluto e totalizzante, ha sacrificato se stessa.

E' assolutamente evidente l'esperienza autobiografica dell'autrice che, all'età di otto anni, dovette affrontare la morte del padre, un professore di origine polacca, insegnante di biologia all'Università di Boston, autorità universalmente riconosciuta nel campo dell'entomologia; al trauma per la perdita del padre, seguì quello del trasferimento a Wellesley, un sobborgo di Boston lontano tuttavia da Wintrop, la città originaria, e, soprattutto, dall'oceano, amatissimo dalla Plath. La perdita del padre segnò profondamente l'animo particolarmente sensibile della giovane: un tentativo di suicidio avverrà nel 1953, tredici anni più tardi, ma non resterà l'unico poiché, dopo la separazione da Ted Hughes nel 1962, Sylvia Plath si toglierà la vita l'11 febbraio del 1963, incapace di superare l'allontanamento del marito.

Alla base della poetica di questa autrice vi è una tensione latente, che deriva dal conflitto profondo e dalla drammatica scissione alle radici della sua personalità²³⁸: è indubbio che la sua produzione sia fortemente autobiografica, ma questa rimane una sua caratteristica, «un elemento costitutivo della sensibilità che si trasmette nelle sue poesie, e che [...] è strenuamente controllato dalla poetessa, e risulta ben lontano dalla trasmissione dei suoi disturbi psichici»²³⁹.

²³⁸ M. Billi, *Il vortice fisso. La poesia di Sylvia Plath*, Pisa, Pacini, 1983, p. 6.

²³⁹ Ivi, p. 7.

Lo stesso Hughes²⁴⁰ affermò che la poesia della moglie era stata definita «confessional and personal», legata alla scuola di Robert Lowell e di Anne Sexton. La Plath ammirava questi poeti, li aveva personalmente conosciuti e condivideva con loro l'esperienza fondamentale della frantumazione e la fatica per la ricerca della (eventuale) ricomposizione del Sé oppure la scoperta di una nuova parte di esso. Nella poesia di Sylvia Plath, tuttavia, i dettagli autobiografici hanno un ruolo differente rispetto ad autori come Lowell o Sexton: l'autrice tende ad utilizzare i dettagli autobiografici come se si trattasse di maschere, utilizzate da personaggi caratterizzati da qualità quasi sempre soprannaturali, come nel caso di Elettra, personaggio in cui viene valorizzato l'amore 'sacrificante e assoluto' per il padre, amore di cui la protagonista diviene vittima, non meno della sorella Ifigenia anche se con differenti modalità.

Il ricorso al mito non può prescindere dal vivo interesse dell'autrice verso lavori di antropologia culturale, come *Il ramo d'oro* di Frazer, volume che ispirò anche Eliot, altro punto di riferimento della Plath. A questo è necessario aggiungere *The White Goddess* di Graves: i miti contemplati in questo volume non erano nuovi per l'autrice, ma dopo la lettura, nel 1956 si compì una sorta di identificazione con figure ed eventi legati al mito della Dea Bianca²⁴¹. Essa rappresentava non solo la poesia ma anche l'ispirazione poetica e l'autrice, a causa delle coincidenze tra la propria biografia e il mito della Dea Bianca, finì per identificarvisi completamente. *La Dea Bianca* in quanto volume rappresentava un'autentica grammatica del mito, mentre il mito in sé proponeva un'entusiastica identificazione nell'idea del matrimonio sacro della divinità con lo sposo divino, di cui piangerà la morte. La Dea Bianca è la Grande Madre, detta anche Dea Triplice e connessa al culto lunare: una fanciulla vergine, ostile alle nozze, che custodisce in sé tutti i poteri e che è il perno del concetto stesso della matrilinearità del mito. L'interesse per i miti e le simbologie ad essi

²⁴⁰ T. Hughes, *Notes on the chronological order of Sylvia Plath's Poem*, in «Tri-Quarterly», Chicago, Northern University Press, n. 7, 1966, p. 81.

²⁴¹ Ivi, p. 18.

collegati non si espresse semplicemente nell'interpretazione di Graves: la Plath si accostò infatti anche a Jung e a Otto Rank, che ampliò la teoria psicanalitica allo studio della leggenda, del mito, dell'arte e di altre opere di creatività. Nelle opere di questo studioso, l'autrice colse inoltre punti di contatto tra il sogno e il mito e vide ulteriormente confermata l'idea che l'io infantile è in rivolta contro il padre, come se il mito fosse una sorta di proiezione simbolica del processo edipico²⁴².

Il personaggio di Elettra, figura sempre latente nel suo immaginario, in cui la Plath si identifica palesemente in *Electra on azalea path* ma in parte anche in *The Colossus*, rappresenta una sorta di Edipo femmina, come infatti verrà rappresentata anche da Jung, Frazer e Graves; lo stesso Jung, insieme a Rank, notò che il mito, in generale, è accompagnato da fantasie di mutilazione, successivamente associate ad idee di rinascita, inevitabilmente collegate al principio di sacrificio. Sostanzialmente tutti gli episodi chiave dell'esistenza dell'autrice diventerebbero attuali nel mito, acquistando suggestione e sacralità²⁴³.

Sylvia Plath si riconosce nelle figure dell'immaginario mitico e, rilevandone somiglianze e punti di contatto, crea un nuovo mito che è comunque in continuità con l'archetipo e che, culturalmente, rappresenta un modello inedito nella poesia. Azalea path è il sentiero sul quale si trova la tomba del padre, un luogo misero, non appropriato alla grandezza di colui che vi è stato sepolto; nel processo di identificazione in Elettra, la data di nascita della Plath, sotto la costellazione dello Scorpione, rappresenta un segno del destino: mito ed esperienza personale, la saga degli Atridi e la figura di Edipo, vengono contestualizzati sulla scena di un cimitero del New England. «Il dramma della frantumazione dell'io, la ricerca di un'identità, il tormento della nevrosi trovano

²⁴² Ivi, p. 20.

²⁴³ Ivi, p. 23.

nelle vicende umane un desolante corrispettivo, moltiplicato e ingigantito: l'esperienza intima diventa quella sofferta dall'umanità»²⁴⁴.

L'immagine del padre è per lei quella di un autocrate. «Lo adorava e lo disprezzava, e ammetteva di aver desiderato probabilmente molte volte che morisse, proprio in virtù di un rapporto fortemente contrastato. Quando morì, immaginò di averlo ucciso lei stessa»²⁴⁵: l'immagine del padre s'identifica dunque non solo con la morte ma anche con la volontà di morte. Il mito, insomma, rappresenta l'origine e la sorte del testo, come «la sua struttura agisce da destino dentro al contesto narrativo»²⁴⁶.

Per tutto il corso del componimento il destinatario è un ipotetico 'tu' che tuttavia non risponde mai: i riferimenti alla figura materna sono invece in terza persona, malgrado sia piuttosto evidente il riferimento ad Aurelia Plath, madre di Sylvia, e al sogno di uccidere il marito che confidò alla figlia²⁴⁷. Dal verso 1 al verso 18 i verbi si presentano al passato e la poesia assume un aspetto narrativo, dal verso 19 al 28 domina invece il tempo presente e la versificazione assume un carattere descrittivo; i versi 30-32 rappresentano il vertice della drammatizzazione e i versi 41-46 costituiscono una sorta di preghiera disperata²⁴⁸. Questa 'variazione' di genere, la mediazione fra tono narrativo, descrittivo e drammatico, svela il consistente lavoro formale, mentre sul piano contenutistico è evidente l'ispirazione tratta dall'*Agamennone* (vv. 810-975).

Un aspetto fondamentale della figura di Elettra che, tuttavia, non emerge da questo componimento è il rapporto con la figura fraterna: la Plath aveva un fratello, Warren, di tre anni più giovane; la sua nascita rappresentò un evento traumatico nella vita della poetessa, quasi l'autrice vedesse in lui un rivale, un estraneo. E' evidente che il fortissimo affetto nei confronti del padre non trova

²⁴⁴ Ivi, p. 31.

²⁴⁵ G. Bompiani, *Lo spazio narrante. Jane Austen, Emily Brontë, Sylvia Plath*, Milano, La Tartaruga, 1978, p. 131.

²⁴⁶ Ivi, p. 138.

²⁴⁷ J. M. Bremer, *Three approaches* cit., p. 310.

²⁴⁸ Ivi, p. 311.

continuità nel rapporto con il fratello, figura rimossa all'interno del componimento, contrariamente a quella materna.

Il componimento è redatto in pentametri giambici²⁴⁹ e le cinque strofe sono strutturate in tre della lunghezza di dieci versi e due della lunghezza di otto. La struttura è chiara: all'inizio la narrazione a proposito della giovinezza della protagonista, successivamente l'ingresso nel cimitero e, infine, il turbamento interiore causato dalle gocce rosse che riecheggiano il sangue della morte del padre. «It took her three more years of tense and intense living and writing before she could come to poetical terms with her father in the devastating *Daddy*, and speak with equally devastating humor about her own suicide in *Lady Lazarus*»²⁵⁰.

2. 14 *La vita umana come processo rovesciato: 1960, Mishima*

Tropical Tree (Nettaiju), opera scritta nel 1959 e tradotta in inglese nel 1964, rappresenta per Yukio Mishima la visione del classicismo nel teatro «at its most intense, and as such is the most abstract play I have written»²⁵¹. L'autore tenta di riscrivere questa «Japanese Electra»²⁵² rispettando le unità aristoteliche ma creando una versione del mito con un “doppio suicidio”, «favored by Chikamatsu»²⁵³.

La vicenda narra di una famiglia che ricorda da vicino gli Atridi, in cui la madre, Ritsuko, sposata ad un vecchio e ricco uomo, Keisaburo, proprio per il suo denaro, ha escogitato un espediente estremamente ingegnoso e risoluto per

²⁴⁹ Ivi, p. 314.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Y. Mishima, *Tropical tree. A tragedy in three acts*, in «Japan Quarterly», 11, n. 2, Tokyo, 1964, traduzione in inglese di K. Strong, p. 209.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*. Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), pseudonimo di Sugimori Nobumori, spesso definito lo Shakespeare giapponese, fu il primo drammaturgo professionista giapponese e colui che maggiormente influenzò il teatro moderno giapponese. Scrisse opere sia per il teatro bunraku che per il kabuki: nato a Echizen da una famiglia samurai, iniziò ad interessarsi al teatro dopo il trasferimento a Kyoto: parlò della propria arte come una sorta di ibrido fra reale e irreali: tra le sue opere più note, ricordiamo *Le battaglie di Kuo-hsing-yeh*, 1715, dramma storico sullo scontro tra un condottiero tartaro e l'imperatore Ming, e *Gli amanti suicidi di Sonezaki*, una tragedia basata sul doppio suicidio di due innamorati.

mettere le mani sui suoi beni: spingere il figlio Isamu ad una relazione incestuosa con lei. Dopo averlo ridotto ad una sorta di burattino nelle sue mani, indurlo ad uccidere il padre. «I racked my brain for some way of transferring this uncomplicated “Greek myth for money” to a Japanese setting so as to achieve my hoped-for quintessence of classicism»²⁵⁴: Ikuko, “Japanese Electra”, figlia di Ritsuko e sorella di Isamu, è gravemente malata; lei e il fratello sono convinti che la madre si sia sposata con il padre solo per motivi di interesse, particolare che incrementa un astio sempre maggiore fra le due donne che finiscono per ‘contendersi’ il padre/marito ma, soprattutto, il figlio/fratello.

Si presentano considerevoli differenze rispetto alla trama sofoclea ed euripidea: nessun ritorno di Agamennone/Keisaburo che, in questo particolare caso, assume alcune caratteristiche anche di Egisto, nessun assassinio malgrado l’impulso all’uccisione del padre da parte di Isamu e il progetto (fallimentare) di uccidere la madre da parte di Ikuko.

La malattia che affligge Elettra/Ikuko, malgrado l’imprecisata natura, sembrerebbe psichica oltre che fisica: l’unico altro personaggio presente è Nobuko, cugina di Keisaburo, con cui Ikuko condivide un rapporto di profondo affetto, quasi la donna si fosse sostituita a Ritsuko/Clitennestra nel ristrettissimo contesto familiare.

In profonda continuità con il Novecento e con la prospettiva che questo secolo tende a privilegiare, c’è, in primis, l’atteggiamento di Isamu/Oreste: un giovane uomo caratterialmente molto vulnerabile, definito dalla madre ‘codardo’ (II, 1, p. 189), innamorato della sorella che tenta in ogni modo di proteggere e, contemporaneamente, affascinato, eroticamente attratto dalla madre, che non riesce ad uccidere malgrado sia la sorella a spingerlo verso questo gesto. Isamu, nome che in giapponese significa ‘coraggioso’, è in realtà un burattino che oscilla fra i capricci materni e l’ingombrante presenza di Ikuko, che ‘usa’ la malattia come mezzo per legare ulteriormente il fratello a sé e che brama una

²⁵⁴ *Ibidem.*

sorta di vendetta nei confronti della madre, così astuta, così narcisista e diabolica.

Il dramma, in tre atti, si svolge tra il pomeriggio e la tarda notte di un giorno d'autunno del 1959: la scena del primo atto si apre nella camera di Ikuko, che è seduta sul letto, mentre sta parlando ad un uccellino custodito nella gabbietta, simbolo di quella libertà che a lei non è concessa a causa della malattia. Nel microcosmo soffocante rappresentato da questo nucleo familiare, la malattia, l'infermità di Ikuko/Elettra, si fa ancor più opprimente, al limite di una nevrosi che solo la morte potrà 'curare'. Dietro all'uccisione di una serie di uccellini in gabbia, si cela il disagio esistenziale, la frustrazione, la rabbia interiore verso la madre, caratterizzata da una femminilità forte e seducente, capace di mettere in scacco anche il fratello, unica via di salvezza per Ikuko. In tutto il dramma la contrapposizione fra Ikuko e Ritsuko è fondamentale, dagli atteggiamenti alle espressioni verbali. Pur distinguendosi entrambe per una sorta di duplicità caratteriale, alternando momenti di affettuosità a fasi di spietata e crudele razionalità, la prima manifesta gesti di dolcezza solo verso il fratello, intervallati da momenti in cui solo la vendetta e l'urgenza di compierla la tengono in vita: «You are my legs, my eyes, you know» (I, 2, p. 175), e ancora: «It's mother you must kill. It's she's that's the source of all the evil in our home» (II, 2, p. 191). Ritsuko invece è una creatura diabolica, perversa, che compiace il marito a cui si presenta splendidamente vestita e curata, ma che propone al figlio di ucciderlo, facendo leva sull'attrazione fisica di cui è consapevole, una sorta di potere a cui Isamu non sa opporsi. Emblematica è la scena in cui il figlio, spinto dalla sorella, si dirige verso la stanza in cui la madre sta riposando per ucciderla: è sufficiente che la madre lo guardi, gli sorrida, e afferri il suo viso tra le mani ponendolo sul petto perché Isamu perda coraggio e scappi via (III, 3, p. 202) senza portare a compimento l'atto.

Ritsuko fa uso della propria sensualità sia con il figlio che con il marito: nel primo caso enfatizza la sensualità, facendo leva sulla sua vulnerabilità, nel

secondo invece compiace, come un'autentica geisha, i desideri di Keisaburo: il suo ruolo è unicamente quello di donna, non certo di madre, al punto che non trapela alcun senso di familiarità da questo contesto. Basti pensare all'affermazione che fa Keisaburo alla moglie: «I've always said you need think only of me» (I, 6, p. 184). Per compiacere il marito, Ritsuko deve sempre mostrarsi «as a charming young girl» (I, 6, p. 183), nessuna afflizione, nessun dolore o perplessità deve minacciarne il sorriso: «they know they won't get anywhere with me by acting the pathetic» (I, 6, p. 184). Infatti è lo stesso Keisaburo infastidito ad avvertire un'ombra incombere sulla casa: «There's a dark shadow spreading through this house, Ritsuko [...] whatever horrors are going on around me, you mustn't let me see or hear anything» (I, 6, p. 185). Keisaburo è un uomo interessato solo al proprio denaro, al piacere, alla serenità: in aperto conflitto con il figlio che, tre anni prima, aveva tentato di ucciderlo durante una lite, per la natura 'distorta' del rapporto di Isamu con la madre, rifiuta qualunque forma di angoscia o sofferenza, e la consapevolezza di essere amato e rispettato solo a causa del proprio denaro non lo condiziona affatto, non lo rende minimamente vulnerabile. Non c'è in lui alcun impulso affettivo, alcun interesse verso le dinamiche familiari: Keisaburo/Agamennone non è partito, non si trova lontano da casa, tuttavia è come se non fosse presente, completamente isolato nella propria ipocrisia.

L'affetto contraddistingue il rapporto fra Ikuko e Isamu, un rapporto tuttavia esasperato, più simile ad una relazione sentimentale che non ad un legame fraterno: la sorella si fa raccontare cosa Isamu vede durante i suoi percorsi in bicicletta, si fa descrivere il mare, dove si fa promettere di essere accompagnata un giorno, e arriva perfino a punire il fratello per non aver portato a termine l'assassinio della madre (III, 6, p. 202)²⁵⁵. La punizione, che Mishima non

²⁵⁵ Non è chiaro in cosa consista la punizione di Isuko: la didascalia riporta solo che i due fratelli spariscono dietro una sorta di paravento intorno al letto.

descrive, ‘nascondendo’ i due alle spalle di un paravento, ha chiaramente un’accezione erotica.

L’affetto contraddistingue anche il rapporto fra Ikuko e Nobuko, cugina di Keisaburo, una donna dolce e affettuosa che si prende cura della nipote come fosse sua figlia; unico personaggio dell’opera che si distingue per un certo equilibrio, per un’evidente normalità. È infatti Nobuko ad accorgersi che la fuga dei due fratelli non è una semplice passeggiata ma un’autentica sparizione destinata ad un tragico finale (III, 9, p. 207).

«Everyone in this house is carefully tending the hatred in his heart, like a plant in a bowl» (I, 2, p. 176): la metafora legata alla vegetazione, all’albero tropicale che dà il titolo all’opera, caratterizza il testo a più riprese. Infatti, tutto ha inizio con il riferimento di Ritsuko alle fantasie dei figli che la donna ritiene in crescita costante. «like a tropical tree in a hothouse with great glossy leaves that keep multiplying» (I, 5, p. 181). Ritsuko avverte la presenza di questo albero e dei suoi rami incombere sulla casa: «It’s a dream-tree, the product of their imaginings [...] it’s the tree of evil, Nobuko. In the fantasy the children are spinning- we’re all trying to murder each other» (I, 5, p.181).

Dopo la tragica partenza/suicidio di Ikuko e Isamu, la stessa Ritsuko afferma: «I’m going to get a tropical tree and plant it - tomorrow» (III, 10, p. 208), piantare cioè un grande albero tropicale, dotato di rami simili ad ali, metafora di una presenza diabolica che continuerà a perpetuarsi anche ‘fisicamente’ nella casa, dominata dalla presenza dell’opportunismo e della malvagità di Ritsuko, dell’ipocrisia di Keisaburo e da un grande albero dai fiori rossi in giardino. Mishima affermò che i fiori rossi gli erano stati suggeriti da una visita nel Centro e nel Sud America: «it would suggest, I hoped, the wild uninhibited passions of the South as opposed to the grimmer, repressed emotions of the North»²⁵⁶.

Isamu ‘accompagna’ nel suicidio la sorella: «I couldn’t go on living after you were dead. As long as I can remember, you’ve been the only strenght and the

²⁵⁶ Ivi, p. 209.

only comfort I've ever had» (III, 8, p. 206). Ikuko ha atteso questo giorno ed è pronta a salire scalza, in camicia da notte, sulla bicicletta del fratello per raggiungere il mare e lì lasciare che le onde la travolgano: ma Isamu non può che seguire la sorella, sapendo che questa è, per lui, l'unica prospettiva possibile. Il legame che li unisce è talmente profondo da rappresentare l'unica salvezza, l'unico punto di riferimento a cui aggrapparsi: Isamu è un soggetto vulnerabile, in conflitto con il padre, sensibile alla seduzione della madre e, fondamentalmente, succube della sorella, per la quale nutre quel sentimento che non può perpetuare verso la madre.

La fuga/suicidio è un momento di gioia e liberazione per entrambi: Nobuko afferma che i due stavano sorridendo quando se ne sono andati e che sembravano molto felici (III, 9, p. 207). «Good-bye, both of you. I don't think we shall meet again. Good-bye-everything is finished now...» (III, 9, p. 207): Nobuko è l'unica a soffrire per la scomparsa di Ikuko e Isamu, mentre Ritsuko rimane colpita dalla tranquillità che domina in casa, così anomala, e Keisaburo si limita ad osservare la bellezza del giardino al chiar di luna: «No one's been bothering to look after it» (III, 10, p. 208).

Hiraoka Kimitake, più noto come Yukio Mishima, che in giapponese significa 'l'uomo che porta a risorgere felicemente il Giappone', è soprattutto noto come scrittore e romanziere piuttosto che in qualità di drammaturgo; nell'atto di guardare dentro se stesso, Mishima non presta solo attenzione alla ricca eredità del proprio paese, ma anche alla letteratura occidentale e, in particolare, a Dostoevskij, Mann, Wilde, Baudelaire e, «nel crescendo di un gusto estetizzante fine a se stesso - perfino a D'Annunzio»²⁵⁷. Il senso del tragico insieme ad un forte individualismo, suggeriscono non solo allusioni alla tragedia greca, ma anche a Corneille e Racine, a Goethe, a Huysman e a Cocteau: l'Occidente

²⁵⁷ M. T. Orsi, «Lo specchio di Radiguet», in Y. Mishima, *Romanzi e racconti. Volume primo 1949-1961*, Milano, Mondadori, 2004, p. XXI.

costituisce infatti un forte richiamo, al punto da spingerlo ad una scrittura facilmente traducibile in inglese.

Alcuni elementi caratterizzano non solo quest'opera, ma, più in generale, la drammaturgia e la narrativa di Mishima: i fiori, prevalentemente di ciliegio nella narrativa ed esotici invece in questo testo, il mare, archetipo e simbolo di libertà, di fuga, allo stesso tempo. E ancora i colori: il bianco, tonalità della seduzione nella sua fase più immediata²⁵⁸, quasi devastante e pura, il rosso, che attrae l'autore in quanto fonte di estasi estetica e che rappresenta il sole, la luce, ma anche l'eros e il demoniaco, simboleggiati, in questa drammaturgia, dai fiori dell'albero tropicale, metafora del male che prende definitivamente dimora nella casa, contrapposto al bianco lunare che circonda il giardino la sera del suicidio di Ikuko e Isamu.

Il mare è invece oggetto di desiderio, passione e, nel contempo, paura: il mare è una forza misteriosa ma è anche il termine di qualunque illusione o speranza. In relazione alla tragedia e all'arcano dibattito che la contraddistingue, il mare è inteso come la Grande Madre che suggerisce il cammino «come destino al quale si chiede invano dove porti»²⁵⁹: morire in mare²⁶⁰ è una sorta di ritorno all'io, al ventre materno, alle origini, alla purezza perduta; per Elettra/Ikuko e Oreste/Isamu rappresenta il ritorno ad essere figli, condizione che non hanno mai realmente vissuto. Il mare è simbolo della potenza del destino, «il simbolo della vita e della morte, dell'inconscio insondabile, la fonte della sua più profonda ispirazione poetica»²⁶¹: in esso il fascino e il terrore convivono, al punto che il mare è un elemento che continuerà ad ossessionare l'autore per tutto il resto della vita, assumendo dimensioni da autentico protagonista come accadrà per *Il mare*

²⁵⁸ Ivi, p. LIII.

²⁵⁹ Ivi, p. LVIII.

²⁶⁰ Mishima aveva inoltre paura dell'acqua: «È veramente curioso, quando si pensi alle moltissime descrizioni del mare presenti nei suoi libri. Chi se lo aspetterebbe?», la frase è tratta da H. Scott Stokes, *The life and death of Yukio Mishima*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1974, traduzione dall'inglese di R. Mainardi, *Vita e morte di Yukio Mishima*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 23.

²⁶¹ E. Ciccarella, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, Napoli, Liguori, 2007, p. 97.

della fertilità. Il mare scuote i meandri oscuri dell'anima suscitando istinti atavici, pulsioni primordiali che spesso si concretizzano in un atto sessuale²⁶².

Mi pare interessante sottolineare un particolare, che costituisce un probabile precedente a questa drammaturgia: nel 1947 Mishima scrisse un breve racconto ispirato ad un passo fra i più toccanti della mitologia giapponese, una storia di amore e incesto fra fratelli, *Il principe Karu e la principessa Sotōri*: il principe Karu e la principessa Sotōri sono fratello e sorella, ma tra di loro si crea un rapporto incestuoso. Per questo, il principe viene condannato: tenta di organizzare una rivolta, ma, arrestato, viene condotto in esilio. La principessa lo raggiunge nel luogo dell'esilio e i due si suicidano insieme. Questa illecita passione è narrata all'interno del *Kojiki*, una delle opere fondamentali della mitologia giapponese²⁶³.

Mishima riscrisse la tragica vicenda in prosa, senza tuttavia interrompere l'estasi, la poesia e la sofferenza di questo legame contro-natura: «Nel sentiero d'amore in cui il principe e io ci siamo inoltrati, [...] l'impermanenza s'intesse con la stabilità come la luce con le tenebre. Proprio nei momenti in cui più desideriamo l'eternità del nostro amore scorgiamo inquietanti, oscuri occhi che si spalancano nel fondo della terra»²⁶⁴. Un amore totalizzante, «un amore abbagliante, perché circondato da una folle presunzione, e tuttavia un amore comune, banale»²⁶⁵. Sotōri, convinta dal consigliere Iwaki dell'imminente partenza dell'amato Karu per la guerra, ingerisce «i frutti della morte»²⁶⁶, che avrebbero posto fine alla sua esistenza nell'arco di poche ore: verificando il suo stato, Karu si trafigge la gola con la spada affermando che nessuno ha potuto impedire la morte del figlio del cielo e della sua sposa²⁶⁷.

²⁶² Ivi, p. 99.

²⁶³ K. Shūichi, *Nihon bungakushi josetsu*, Tokyo, 1975, A. Boscaro (a cura di), *Storia della letteratura giapponese. Disegno storico*, Venezia, Marsilio, 1987-1996, p. 28.

²⁶⁴ Y. Mishima, «Karu no miko to Sotōrihime» in *Hina no yado*, Tokyo, 1947, traduzione a cura di L. Origlia, «Il principe Karu e la principessa Sōtori», in *La dimora delle bambole*, Milano, Sei, 1998, p. 53.

²⁶⁵ Ivi, p. 69.

²⁶⁶ Ivi, p. 77.

²⁶⁷ Ivi, p. 81.

Anche l'esperienza della malattia appartiene alla biografia di Mishima²⁶⁸, colpito in giovanissima età da quella che i giapponesi definirono autointossicazione, cioè una malattia che comporta una reazione dell'organismo nei confronti di se stesso: questo gli provocò crisi ricorrenti e condizionò la sua intera esistenza. Escluso dalla vita comune, pesantemente influenzato dai racconti della madre che avevano per oggetto la sua «nobile famiglia»²⁶⁹, Mishima ignorava che il Giappone fosse una nazione egalaritaria: era affascinato dall'idea della morte, in particolare dall'idea che la morte fosse tanto più bella quanto più era brutale e straziante. Già dall'età di quindici anni si accostò alle opere di Rainer Maria Rilke, di Jun'ichiro Tanizaki²⁷⁰ e Oscar Wilde. Nella figura di Ritsuko, ad esempio, è percettibile infatti un'analogia con Salomé.

È evidente la presenza di determinate caratteristiche autobiografiche dell'autore nel personaggio di Ikuko/Elettra: la malattia, l'attrazione verso la morte (simboleggiata anche dall'uccisione, uno dopo l'altro, degli uccellini che la protagonista tiene in gabbia) e il fascino per il mare.

Dall'inizio del Novecento al 1960 ben otto romanzieri giapponesi avevano scelto di morire suicidandosi e fra questi figurano, ad esempio, Bizan Kawakami (1908), Takeo Arishima (1923), Osamu Dazai (1948) e Michio Kato (1953); il dato indica una progressiva maturazione dell'idea di pianificare la propria morte, strettamente connesso al fascino per essa. Sotto questa prospettiva c'è una forte analogia fra il personaggio di Isuko e l'autore: la fanciulla progetta la propria fine con lucidità, mentre Isamu la sceglie perché non potrebbe più vivere senza la sorella. La scelta di Isamu è in linea con la sua codardia e con la dipendenza affettiva che gli impedisce un'autonomia sotto il profilo comportamentale.

²⁶⁸ Ivi, p. 61.

²⁶⁹ Ivi, p. 62.

²⁷⁰ Jun'ichiro Tanizaki (Tokyo 1886 - Atami 1965), considerato tra i maggiori scrittori giapponesi. In Italia è famoso dagli anni settanta, quando vennero pubblicati e ristampati a più riprese i suoi principali racconti e romanzi, che colpiscono per il culto raffinato di una bellezza perversa e crudele, la complessità della psicologia sessuale, intrisa di sadismo, masochismo e feticismo.

Ikuko, in giapponese, è un nome composto da due ideogrammi: 'ko' che significa 'fanciulla', 'ragazza' e 'iku' che significa 'profumo', 'fragranza'; il significato sembrerebbe essere perciò connesso ad un aspetto singolare di questa vicenda, il fatto cioè che Isamu spesso sia 'vittima' dell'olfatto o, meglio, dell'odore della sorella Ikuko, ma anche della madre Ritsuko. La fragranza è indice di purezza ma anche di sensualità, è una connotazione che nel testo assume una forte valenza conoscitiva. Ritsuko significa invece 'donna che rispetta le leggi': è interessante constatare come la figura che in realtà rispetta meno il proprio ruolo, pur facendolo con esemplare furbizia, sia quella a cui Mishima attribuisce invece una virtù analoga che, sostanzialmente, Ritsuko sembra esercitare solo nei confronti del marito, comportandosi da geisha. Pienamente aderente al personaggio, al suo ruolo 'materno' e affettuoso, è il nome attribuito alla cugina del padre, Nobuko, che significa 'donna sincera, onesta' come infatti essa si rivela nel testo. Curiosa è l'etimologia del nome Keisaburo: l'ideogramma 'kei' significa 'che ha cura' e 'saburou' indica l'essere 'terzo figlio'. Curiosamente, Keisaburo, per quel suo essere così estraneo a qualunque problematica, per la gelosia verso il figlio nel contendersi le attenzioni della moglie, per quell'egoismo eccentrico che lo contraddistingue, sembra una sorta di terzo figlio, che non si cura del rapporto con Ikuko e Isamu proprio in virtù della relazione esclusiva con Ritsuko.

Non dimentichiamo inoltre che proprio negli anni Cinquanta, in Giappone, venivano messi in scena spettacoli occidentali che riscossero grande successo come *Ricorda con rabbia* di John Osborne e *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams. Non solo: nel 1955, ad esempio, «il Bungazuka allestì *Amleto* ottenendo clamorosi consensi»²⁷¹. L'atmosfera in cui Mishima pensò e affrontò questa riscrittura era caratterizzata da una contaminazione sempre più consistente fra il kabuki, il nō e la drammaturgia occidentale, specialmente nell'indagine delle perversioni interne ai nuclei familiari e nell'evoluzione delle

²⁷¹ H. Scott Stokes, *Vita e morte di Yukio Mishima* cit., p. 188.

figure femminili. Autobiografica sembrerebbe anche la scelta di inserire il personaggio di Nobuko, mitologicamente lontano dagli Atridi: la sua affettuosità, la sua saggezza, l'atteggiamento protettivo, ricordano la nonna dell'autore, nata da un'ottima famiglia di samurai, pronipote di un daimio, imparentata con la dinastia dei Tokugawa, che sembra facesse vivere il giovanissimo Mishima in una vita fatta di lusso, di malattia e sogno, «assolutamente lontana da quell'esistenza borghese alla quale poi si conformerà la generazione seguente»²⁷².

Attraverso la biografia di Mishima emerge un altro dettaglio molto interessante, che possiamo presumere abbia una connessione con quest'opera: la scomparsa della sorella sedicenne a causa del tifo nel 1943²⁷³; l'evento sconvolse profondamente l'autore che, nella riscrittura, lascia infatti morire i due fratelli insieme, quasi a voler proteggere, in qualche modo, la sorella durante il compimento dell'atto estremo.

Il vocabolo 'nettaiju' in giapponese indica, genericamente, un albero che cresce ai tropici: l'idea che sta a cuore all'autore è dunque quella di identificare con questa pianta qualcosa di straniero, di insolito, avvolto da una sorta di mistero, di fascino, come sempre accade per le entità esotiche, 'lontane' nel tempo e nello spazio ma capaci di portare, di contenere in sé qualcosa che spaventa, che genera sospetto, timore.

L'opera è caratterizzata da una forte presenza di altri simboli significativi oltre a quelli citati: la bicicletta con cui Isamu si sposta e trasporta fino al mare la sorella, simbolo, nella psicanalisi, della sessualità; gli uccellini in gabbia che Ikuko uccide, uno dopo l'altro, invidiandone palesemente la libertà; il suicidio come forma di liberazione e di approdo alla felicità, il profumo, come meccanismo di riconoscimento e di sensuale fascinazione.

²⁷² M. Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, traduzione di L. Guarino, *Mishima o la visione del vuoto*, Milano, Bompiani, 1982, p. 15.

²⁷³ Ivi, p. 26, nota 8.

Rispetto all'intrigo dell'età classica, la vicenda di Elettra va assumendo contorni molto diversi: oltre a non esservi il ritorno di Agamennone, non c'è vendetta nei confronti della madre, piuttosto c'è una rivendicazione nei confronti dell'esistenza stessa e della famiglia in generale attraverso il suicidio; non troviamo nessun Pilade a sostenere i giovani Atridi, né l'ombra di Ifigenia o Crisotemi. Il clima è fortemente claustrofobico, 'malato' di una perversione che lacera alle radici l'equilibrio familiare.

Marguerite Yourcenar sottolinea che «l'inclinazione per la morte è frequente negli esseri dotati di grande avidità per la vita»²⁷⁴: anche il suicidio di Elettra parrebbe piuttosto una liberazione dal grigiore, dalla cupa esistenza a cui l'appartenenza a quel nucleo familiare la costringe; un atto di ribellione e rivendicazione di sé insomma, a differenza del suicidio di Isamu. Anche questa Elettra è un essere affascinato dalla morte, dal suo significato: come nel *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, quando Giuda corre a precipizio verso la propria fine al punto da non sembrare più un uomo ma un turbine, gli ultimi momenti della vita di Mishima emanano «l'odore di ozono dell'energia pura»²⁷⁵.

In giovane età, l'autore fu attratto principalmente da due figure: Shōkyokusai Tenkatsu e Cleopatra, che tentò di imitare cercando di indossarne i costumi, vesti che gli ricordavano la figura della Grande Meretrice, metaforicamente Babilonia, nel capitolo diciassette dell'*Apocalisse* di S. Giovanni. Sono infatti ricorrenti nell'opera di Mishima figure esaltanti e mitiche come la Grande Meretrice: pensiamo alla stessa Ritsuko, così elegante e diabolica insieme, di gusto assolutamente decadente²⁷⁶; in questa dinamica letteraria è evidente il richiamo alla figura della nonna materna, così cara all'autore e così determinante nella sua formazione. Ciccarella descrive questo rapporto²⁷⁷ come un' irregolare forma edipica: la nonna amava totalmente il suo unico figlio, e quando Mishima

²⁷⁴ Ivi, p. 73.

²⁷⁵ Ivi, p. 101.

²⁷⁶ E. Ciccarella, *L'angelo ferito* cit., p. 81.

²⁷⁷ Ivi, p. 82.

percepisce ciò, desidera diventare come il padre per monopolizzare i sentimenti della nonna. Il suo amore eterosessuale è stato limitato al desiderio di essere amato passivamente da donne materne. Il padre diventa quindi doppiamente rivale, e l'odio maturato verso di lui emerge dalle immagini di tortura e sangue: sostanzialmente l'amore omosessuale di Mishima non è che l'imitazione dell'amore tra la nonna e il padre.

L'esperienza teatrale della riscrittura di Elettra sembra quindi rappresentare nel caso di Mishima un'autentica sintesi fra teatro orientale, teatro occidentale, autobiografia, mito e simbologia. Come Karu e Sotōri, Ikuko e Isamu muoiono insieme e la morte rappresenta la liberazione dalle sofferenze, l'allontanamento definitivo da un contesto in cui i protagonisti non riescono a vivere.

Nell'opera di Mishima è piuttosto evidente una certa ambiguità in cui sopravvive costantemente un'estetica della contraddizione, in cui la morte gioca anche un ruolo appunto estetico in continuità con un certo nichilismo: la morte, nel momento in cui diventa martirizzazione, tocca l'apice non solo dell'eroismo, ma anche dell'erotismo.

Nell'antica Grecia morire insieme rappresentava una forma mortale del *synoikeîn*, cioè dell'abitare con qualcuno, caratteristica tipica del matrimonio²⁷⁸ greco; morire insieme non è ciò che cerca Clitennestra con Agamennone, non è certo quel che cerca Ritsuko insieme a Keisaburo. Morire insieme è ciò che la logica del crimine prevede in una situazione in cui siano presenti amore e disperazione: Ikuko e Isamu sembrano seguire pienamente questa logica poiché morire insieme è una maniera tragica per la donna di portare alle estreme conseguenze il matrimonio che, in questo caso, non è e non sarebbe possibile celebrare, ma che sembra fondamento di questo rapporto. Mishima ripropone l'immagine della vergine che si consacra sposa ad Ade: il matrimonio fra i due fratelli è un'unione celebrata attraverso Ade, in cui la morte stessa rappresenta il vertice del sacrificio e dell'erotismo. In questo senso, la morte di Elettra

²⁷⁸ N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna* cit., p. 27.

differisce in un solo particolare dal sacrificio di Ifigenia: quello di essere volontario e non indotto.

Consideriamo infine un aspetto autobiografico della vita dell'autore che sembra assolutamente presente nella riscrittura di *Elettra*, cioè l'antagonismo tra la madre di Mishima e la moglie, Yoko, che nel 1959, anno di composizione della tragedia, era in attesa del primo figlio della coppia²⁷⁹. Mishima era, di fatto, la sola vittima della contesa fra le due donne, esattamente come accade a Isamu: è evidente una forte compresenza autobiografica in *Tropical Tree*, nella cui trama il drammaturgo riconosce qualcosa di fondamentale.

***2.15 Il dramma epico-lirico sul potere*²⁸⁰: 1966, Pasolini**

Poeticamente e ideologicamente sèguito ad *Affabulazione*, *Pilade* è un esempio di dramma epico-lirico sul Potere, dove non c'è una metaforizzazione del contrasto con l'individuo, quanto piuttosto la descrizione della sua irresistibile ascesa. Una sorta di «(rassegnata?) appendice all'Orestiade eschilea»²⁸¹ che era stata tradotta da Pasolini nel 1960. Due saranno le rappresentazioni teatrali successive di *Pilade*: una prima nel Teatro Greco di Taormina nel 1969, e una seconda nel 1982.

Il testo si apre con un prologo del coro nella piazza di Argo: «in questo popolo di poveri/ la tirannia è stata il pane/ per molti, per altri una ragione/ d'essere tiranni di se stessi,/ o di illudersi di valere qualcosa»²⁸². *Elettra* è una donna: non più una fanciulla, «sola/ dentro il Palazzo dei Re uccisi./ Essa sa solo andare in chiesa/ o nel cimitero» (p. 280): è spaventata dal passato e l'amore che nutre per i ricordi non è supportato da nessun coraggio, da «nessuna volontà di sapere». Tutti attendono Oreste, ma nessuno sa bene cosa accadrà al suo ritorno, né se

²⁷⁹ E. Ciccarella, *L'angelo ferito* cit., p. 174.

²⁸⁰ G. Davico Bonino, «Prefazione», in P.P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1998, p. 16.

²⁸¹ Ivi, p. 17.

²⁸² P. P. Pasolini, *Teatro* cit., p. 279.

realmente l'uomo ritornerà: «e che senso,/ che modi avrà, questo nostro/ vivere di una vita già vissuta?» (p. 280).

La pubblicazione di *Pilade* risale al 1967²⁸³: si tratta di una forma teatrale che «pone problemi e dibatte idee»²⁸⁴, che rifiuta di rappresentare un rito teatrale e pretende invece di essere un rito culturale, destinato ad entrare nella mente dello spettatore più che nel suo ambiente. Si tratta di un'opera di transizione in cui i vecchi miti di Pasolini assumono nuove istanze interpretative: il tema mitico viene quindi caricato di sfumature simboliche nonostante i personaggi rispecchino un'intensa componente autobiografica. «Mito personale e mito classico, psicanalisi e ideologia marxista, si intrecciano complessamente nell'opera»²⁸⁵.

Il mistero sul ritorno dell'eroe viene svelato nel primo episodio: Oreste ammette di avere lungamente sognato questo momento durante la propria persecuzione, ma aggiunge: «l'avevo sognato ben diverso da questo!» (p. 282). Oreste riconosce che questo viaggio avrebbe dovuto rappresentare per lui una crescita, «una confessione/ ai soli orecchi dei vecchi Dei protettori...» (p. 282): è il coro a puntualizzare invece che egli è partito «impuro» ed è ritornato «diverso». Oreste è insomma il fratello assassino perdonato da Dio o, meglio, da una Dea, Atena, che lo ha illuminato e di cui egli vuole affermare il culto: i luoghi di questa divinità sono i mercati e le piazze, le banche, le scuole, le fabbriche e, soprattutto, «Essa non ha ricordi:/ sa solo la realtà./ Ciò che essa sa, il mondo è» (p. 285). Ad Argo, la città prospera, si va sviluppando una nuova borghesia sulla quale l'Atride regna non da tiranno, bensì eletto dal popolo. Le Furie, «le più oscure e feroci divinità del Passato» (p. 286), sono state trasformate in Eumenidi, «Divinità dei sogni», poiché il Passato bisogna soltanto sognarlo.

²⁸³ L'opera uscì sul numero 7-8 di «Nuovi Argomenti», la stessa rivista che, nel '68, ospiterà *Manifesto per un nuovo teatro*, contributo in cui l'autore teorizzerà l'idea del Teatro di Parola come rivolto ai gruppi avanzati della borghesia. Il dato è contenuto nel volume di V. Mannino, *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1974, p. 89.

²⁸⁴ Ivi, p. 90.

²⁸⁵ Ivi, p. 91.

Oreste è stato giudicato e dichiarato innocente (p. 288): la decisione di Atena ha permesso che la follia delle Furie, da quel giorno in poi, «non sarebbe più stata la follia della paura,/ bensì la follia dell'uomo che sogna: una follia feconda e lieta, sorella delirante e ispirata della Ragione» (p. 288). Oreste è ritornato quindi per cambiare, insieme al popolo, «le istituzioni che lo vogliono Re» (p. 289).

Il giovane è disposto a rinunciare alla propria eredità, a lasciarsi guidare dalle Eumenidi che sono divinità «del Coraggio e dell'Ispirazione» (p.290): a Pilade, che è stato presente nella vita di Oreste in questi anni di morte e che ha condiviso la rinascita dell'amico, spetterà di essere guida per il popolo, «come un timido maestro, nei primi passi verso la libertà» (p. 290).

E' Oreste a presentarsi alla sorella che, tuttavia, lo accoglie con freddezza, con sospetto: «Ma tu sei lo stesso Oreste che è partito da qui,/ figlio di Agamennone e di Clitennestra?» (p. 291); Elettra lo invita a recarsi in visita alle tombe dei genitori, affermazione che ci suggerisce la morte non solo del Re ma anche, contrariamente alle altre riscritture, la morte di Clitennestra. «Io ho odiato nostra madre, lo sai,/ più di quanto tu stesso l'abbia odiata./ Ma, adesso che è morta, è tornata Regina. Essa ha preso il suo posto tra coloro/ che dominarono la terra» (p. 292).

Elettra rimane attaccata al culto del Passato, e insieme ai vecchi servi di Egisto e Clitennestra, gli schiavi dei tiranni, conserva la catena che li tiene uniti a quella fase in cui regnava la luce (p. 293). La sorella non teme di restare isolata dalla città: «mi sono abituata- per anni e anni-/ a starmene come una monaca:/ sola con la mia solitudine./ Ricomincerò daccapo» (p. 294). Elettra rifiuta la svolta simboleggiata dal ritorno del fratello: «Io preferisco quelli a te» (p. 295), intendendo per “quelli” tutti coloro che furono appunto fedeli ad Egisto e Clitennestra; «con loro avrò in comune una persuasione/ grande come la terra e il tempo. Terremo acceso/ il fuoco che illumina la grandezza del Passato» (p. 295).

Pilade fa la sua comparsa in scena nel secondo episodio (p. 306): è timido, impacciato, «scusatemi... io non sono abituato... /a parlare davanti a tutti... / il

batticuore mi soffoca... non so/ parlare nelle adunanze...». Rispetto all'amico, Pilade sostiene di non avere speranze perché «se la morte e il passato sono legati... /all'ingiustizia... /l'ingiustizia è legata, dunque, /alla morte e al passato...» (p. 306). Pilade rappresenta l'obbedienza, il silenzio, la discrezione: «nato per essere amico» (p. 307), colui che non vuole nulla per sé, la persona su cui è sempre possibile contare; «è lui la Diversità fatta carne,/ venuta a fondare nella città/ una matrice di tradimenti e di nuove realtà?» dice il coro, pur riconoscendo che nessuno può affermare di averlo effettivamente conosciuto (p. 307). La Diversità che caratterizza Pilade «dà scandalo» (p. 308), lo rende una sorta di identità a se stante, che non può realmente amalgamarsi con la realtà circostante ed enfatizza la contrapposizione con Oreste: «Non vedete come è chiaro l'occhio di Oreste?/ E non vedete come è bruno quello di Pilade? [...] Non vedete come Oreste è tutto gloria,/ e Pilade tutto raccoglimento?» (p. 310). Oreste lo chiama 'fratello', ma Pilade lo riprende: «Non senti come suona stonato?» (p. 312); è l'amico infatti a sottolineare come tutti, ad eccezione di Oreste e del suo Parlamento, abbiano incontrato nuovamente le Furie ad Argo. L'attrazione per il Passato trova la propria ragione nel fatto che è l'unica cosa che noi conosciamo e amiamo davvero (p. 314), tanto da confondere la vita con questo: «tu sei tornato, come loro, quello che eri» (p. 315).

Pilade si proclama «il servo della realtà» (p. 317): «la seguo, la guardo, non ho alcuna autorità/ per ridurla in mio potere e conoscerla!»; la sua diversità, la sua incapacità di trovare parole di salvezza, quella sorta di oscurità che lo caratterizza, spingono il coro a ritenere che egli debba andarsene dalla città (p. 321).

Dopo essere partito, Pilade si organizza a guidare contro la città un misterioso esercito di contadini e operai e questo impone ad Oreste la necessità di un'alleanza con Elettra: «essa, Elettra e i suoi,/ sono come accecati da un eccesso di luce/ che sentono dentro, e non esprimono che odiando» (p. 344). Ma in cambio della sua alleanza e dei suoi uomini, Elettra chiede di celebrare ogni anno

questo anniversario, «la partecipazione, in parità, al potere,/ e la riedificazione del tempio e del culto/ delle Furie, quelle che sono tornate» (p. 347).

Quando Pilade sopraggiunge, apparentemente trionfatore, anche la nuova rivoluzione di Argo si è compiuta, e la città si mostra differente da quella che egli voleva combattere (p. 366): «C'è, verso chi la tua ragione condanna giustamente,/ una specie di irragionevole odio. Ecco... /si...*tu assomigli ad Elettra!*», e ancora: «E così il vecchio mondo è divenuto irriconoscibile./ E' con lui che ti indigni,/ ormai miseramente a vuoto, Pilade» (p. 371).

Per Pilade ed Elettra la storia si conclude in una sorta di oscuro amore: «Sono pronto ad amarti; come se tu non esistessi,/ ed esistesse solo la mia pretesa, la mia erezione, il mio seme da gettare» (p. 380), e ancora: «Ah, non lo so! Ora so soltanto che non esistono nemici, e che i nemici... sono degli amori sconosciuti...» (p. 381). Le Furie tornano sui monti e le Eumenidi scendono in città, che ritorna così alla prosperità.

Nel dialogo conclusivo fra Pilade e Atena possiamo cogliere alcune chiavi interpretative: Pilade sceglie di vivere fuori dalla ragione, pur sapendo che questo lo condurrà ad una esistenza tragica e ridicola; egli la rifiuta perché è consapevole che essa è solo consolatrice, che vince proprio in virtù della sua ambiguità²⁸⁶(pp.400-401).

Pilade è un personaggio decisamente autobiografico²⁸⁷: la sua fiducia iniziale nella ragione, la presa di coscienza che il passato è davvero ciò che si ama maggiormente e il porsi alla guida di un esercito di contadini e operai, rende la vicenda di Pilade un'esperienza di ricostruzione, attraverso il mito, della storia di Pasolini.

Già nel 1964 l'autore aveva tradotto e adattato un testo di Plauto, poi messo in scena con il titolo *Il vantone*; successivamente, in occasione della sua collaborazione nel 1960 alla messa in scena dell'*Oresteia*, a Pasolini fu affidato il

²⁸⁶ Ivi, p. 93.

²⁸⁷ *Ibidem*.

compito di realizzare una nuova traduzione del testo per Gassman e Lucignani²⁸⁸. Questo dimostra una continuità e un forte interesse verso la parola, la lingua, il suo potere, prima ancora che verso l'azione scenica, nonché un consistente interesse verso il mito degli Atridi: in quella traduzione Pasolini mostrò una particolare comprensione verso le Erinni, che infatti «secondo l'autore rappresentavano la parte sconfitta del Vecchio nel processo storico»²⁸⁹. Fin dalla giovinezza Pasolini fu particolarmente sensibile alla religione, al mito e ai rituali, anche pagani; egli vide in questi strati arcaici la presenza dello sviluppo come un meccanismo teso a travolgere il popolo e paragonò essi alle Erinni. Traspose le categorie psichiche dell'irrazionale e del razionale nella contrapposizione fra Vecchio e Nuovo e, seguendo Freud, finì per affermare che, all'interno di una nuova società, le eredità irrazionali e arcaiche non dovrebbero essere annientate proprio per non costituire un pericolo²⁹⁰. L'Italia, nel 1960, era ancora in una fase - secondo Pasolini - arcaica: l'intervento della dea Ragione, Minerva, attraverso la rivoluzione, non si era ancora compiuto. Politicamente insomma si sarebbe dovuti procedere esattamente come Atena e utilizzare nel nuovo stato «le potenzialità delle forze arcaiche e irrazionali e non condannarle come reazionarie o addirittura bandirle»²⁹¹. Nell'utopia comunista, come nei modelli utopici della commedia attica, proiezioni idealizzate del futuro e arcaicità si combinano, cosicché «dietro l'eutopia paradisiaca, è in agguato la faccia di una distopia primitiva»²⁹². Il tema approdò direttamente a *Pilade*, ed in quest'opera l'autore, non potendo accettare il finale armonico delle Eumenidi, si concentra sul tema del loro risveglio.

²⁸⁸ A. Bierl, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne: Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1996, traduzione di L. Zenobi, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna* Roma, Bulzoni, 2004, p. 62.

²⁸⁹ Ivi, p. 63.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Ivi, p. 64.

Oreste rappresenta dunque il politico che esercita il proprio potere sulle necessità della storia: Pilade, come del resto lo stesso Pasolini, rappresenta l'intellettuale lacerato che vive ad una certa distanza dalla realtà²⁹³.

Nel corso dei nove episodi il dramma procede per grandi opposizioni²⁹⁴, che non si superano mai completamente perché le Furie rimangono anche dopo la vittoria delle Eumenidi. Quando compare in scena per la prima volta, Oreste rappresenta il cambiamento, il futuro, mentre Elettra è metafora del ricordo, del passato²⁹⁵. I personaggi sono incarnazioni di idee in cui, affinché si affermi il progresso, si deve verificare un'alleanza con il passato²⁹⁶.

Si è parlato di *Pilade* come di un'opera a «canone sospeso»²⁹⁷, cioè un testo drammaturgico in cui c'è un concreto rifiuto della logica, della ragione, come opportunità di conoscenza e soluzione di problemi. Come nel caso di *Calderón* e di *Affabulazione*, possiamo leggere *Pilade* come un'allegoria del binomio «Potere-Destino»²⁹⁸: «da tirannide arcaica, a democrazia liberale, a gestione della civiltà del benessere e del consumo, questo Potere-Destino permane, secondo Pasolini, uguale a se stesso, e conculca il bisogno autentico di vita, l'adesione al mistero della realtà, alle ragioni del corpo, del sentimento e del sogno»²⁹⁹.

Il ruolo di Elettra è piuttosto limitato poiché limitata è la sua funzione: Elettra è appunto il passato, la tradizione e la sua sacralità; per Agamennone e Clitennestra infatti non c'è spazio, il conflitto si determina fra Oreste e Pilade.

Pilade rappresenta, di fatto, una continuazione dell'*Oresteia* trasposta nell'Italia post-bellica. Massimo Fusillo sottolinea una sfumatura allegorica dell'opera³⁰⁰ in cui Oreste simboleggia la modernizzazione americana, Elettra l'attaccamento

²⁹³ Ivi, p. 66.

²⁹⁴ F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 184.

²⁹⁵ Ivi, p. 185.

²⁹⁶ Ivi, p. 186.

²⁹⁷ T. Anzoino, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 78.

²⁹⁸ A. Cascetta, «Suggestioni antiche "Per un nuovo teatro": nota su Pasolini», in A. Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, p. 142.

²⁹⁹ Ivi, p. 146.

³⁰⁰ M. Fusillo, «Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi» cit., p. 121.

caratteristico del fascismo alla tradizione e alla memoria e Pilade il tentativo tutto autobiografico di sintetizzare gli altri due poli, impresa destinata alla frustrazione e al fallimento in un finale apertamente pessimista e nichilista. La figura di Elettra non è più simbolo della resistenza alla dittatura, ma complice: i rapporti fra i tre sono caratterizzati dalla messa in crisi delle loro opposizioni. Nel caso di Oreste ed Elettra a causa del crollo dell'alleanza tattica che è il solo fondamento del loro legame; nel caso di Pilade e Oreste la relazione è invece messa in crisi da una profonda identificazione che il secondo sperimenta quando condanna l'amico ad un esilio in cui si riflette l'esperienza autobiografica dell'autore. Infine s'incrina anche il rapporto fra Pilade ed Elettra, coinvolgendo la pulsione sessuale.

Ripercorrendo la biografia di Pasolini, non si possono non constatare alcuni 'luoghi comuni' che sembrano avvicinare il mito all'infanzia dell'autore: il ritratto del padre è infatti quello di un uomo violento, possessivo e tirannico; un ufficiale di fanteria, un uomo d'armi cioè, che riecheggia un possibile Agamennone³⁰¹ quanto alla madre, Pasolini confessa che dai tre anni in poi tutta la propria esistenza «è stata imperniata su di lei»³⁰². Il forte legame con l'infanzia e con la sua dimensione arcaica rimane fonte di rimpianto costante per Pasolini³⁰³, dato che rende maggiormente chiara una certa fascinazione verso il mito e la greicità in un'accezione, oserei, vichiana. Nel mito-racconto, ma fuori del mito della Grecia romantica armoniosa e perfetta, Pasolini va alla ricerca del mondo che ha fondato la cultura occidentale nei luoghi esotici di oggi, dove ha tendenzialmente ambientato le proprie tragedie, dove cioè si recuperano paesaggi incontaminati, sacri³⁰⁴. La domanda a cui Pasolini sembra voler rispondere attraverso *Pilade* è «cosa accade del regno dopo il matricidio e la presa del

³⁰¹ D. Maraini, *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 318.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Ivi, p. 328.

³⁰⁴ F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 13.

potere?»³⁰⁵. Malgrado la struttura, questa tragedia è la «più aperta e nuova» tra le tragedie pasoliniane, un testo che insegue gli argomenti senza creare realmente una contrapposizione fra loro. Il tema della vendetta è ripreso dall'*Elettra* di Euripide e dalle *Eumenidi*: da Euripide deriva anche la presenza del mondo umile del servo e del contadino, del vecchio senza nome e del messaggero; pasoliniana è invece la riflessione sull'odierna democrazia e sulle complicate vie che il potere utilizza per rimanere tale, anche con il pericolo di trasformarsi in oppressione³⁰⁶.

Pilade finisce per amare, in *Elettra*, «la sua contraddizione e la sua abiura»³⁰⁷: la prospettiva che si delinea è quella che si pone tra peccato e umiltà: l'universo degli umili vive nel peccato senza esserne consapevole e senza vergognarsene; questo mondo si dirige parallelo verso la rivoluzione rimanendo intatto, rimanendo fedele al passato. La lotta al potere produce nuovo potere, perciò, per combattere contro il potere è necessario abbandonare anche la lotta e, quindi, accettare di non vincere.

Pasolini propone il nuovo mito di Pilade «come consustanziale alla storia italiana del secondo '900, fin dall'inizio, in cui i versi del coro sulla fine di Egisto e Clitennestra rievocano senza equivoci la morte di Mussolini e Claretta Petacci»³⁰⁸.

2.16 La prospettiva degli altri: *Ritsos*

1962- 1966: *Oreste*

³⁰⁵ Ivi, p. 183.

³⁰⁶ Ivi, p. 185.

³⁰⁷ Ivi, p. 188.

³⁰⁸ S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 152.

Due giovani intorno ai vent'anni si avvicinano ad un palazzo: è una notte estiva, «il paesaggio respira nella quiete»³⁰⁹, uno dei due parla all'altro, che resta «tutto il tempo affettuosamente muto e devoto, come un Pilade».

A disturbare il silenzio di questa atmosfera e la sua imperturbabilità, c'è una voce femminile: «allontaniamoci un poco, che non ci raggiunga la voce della donna:/ stiamo più in giù-non vicino alle tombe/ degli avi, niente libagioni questa sera» (p. 7).

Il giovane era pronto a questa occasione, sapeva che sarebbe giunta: «ed ora,/ davanti a questa porta mi sento del tutto impreparato» (p. 7); confessa di non tollerare questo stato d'animo, di percepire la mancanza di un «indispensabile rapporto/ con il luogo, con l'ora, con le cose/ e gli eventi» (p. 7). Non di viltà si tratta, ma di una sensazione di devastante estraneità: «Com'è possibile che siano gli altri a stabilire via via la nostra sorte, a imporla/ e che noi l'accettiamo?» (p. 7). Sono gli altri a tessere il tempo, a determinarlo, e la sorte individuale sembra ritirarsi «muta, severa, assente, passiva» (p. 9), come se fosse assonnata, osservando «il nostro eterno oscillare, senza approvare né disapprovare» (p. 9).

Si percepisce la sensazione di un passato di splendore che ormai non c'è più: di un'infanzia «senza tempo, impeccabile - qualcosa di tenero e squisito» (p. 13); «ma lei si ostina a preparare l'idromele e i cibi per i morti/ che non hanno più né sete né fame, che non hanno più bocca,/ né fanno sogni di riparazioni o di vendette» (p. 13).

C'è un'altra presenza femminile, quella della madre: «L'hai vista/ nel pomeriggio in giardino? - com'è ancora bella - non è affatto invecchiata, forse perché vigila il tempo e lo realizza ad ogni istante - voglio dire: si rinnova,/ conscia che la gioventù sfugge» (p. 15). Dalle parole del giovane emerge ammirazione, affetto, verso questa figura materna e, al contrario, una sorta di disprezzo, un senso di insofferenza verso l'altra figura femminile, la sorella.

³⁰⁹ I. Ritsos, *Oreste*, traduzione a cura di L. Marcheselli Loukas, Alda Tacca ed Eugenia Ferraris Vassiliadis, Parma, MMI, 2001, p. 5.

Entrambe sono senza nome, senza caratteristiche fisiche precise, ma con una profonda contrapposizione nella personalità: «Così semplice e persuasiva era la madre/ e insieme forte, imperiosa, imperscrutabile. Forse è questo che non le ha mai perdonato mia sorella - la sua eterna/ giovinezza - / lei, ragazzina vecchia, giudiziosa per contrasto, dedita a negare/ la bellezza e la gioia - ascetica, repellente nella sua assennatezza, solitaria, asociale» (p. 17). Il ritratto è chiaramente quello di Elettra che, nella riscrittura di Ritsos, perde il rapporto di affetto assoluto e profondo con il fratello che la tradizione tende a privilegiare. Oreste vede e mal tollera gli atteggiamenti della sorella, che contrappone a quelli della madre, verso i quali è evidente una sorta di attrazione.

Elettra «è cieca, prigioniera della sua cecità» (p. 19): «ma come fa/ a vivere una vita solo per contrasto ad un'altra,/ solo per odio verso un'altra, e non per amore/ della sua vita, senza un posto suo?» (p. 19). Oreste non nasconde di non sopportarla più, di non volerla più sentire e di non riuscire a sostenere un ruolo a cui sembra essere costretto: «che vogliono da me? “Vendetta, vendetta”, gridano./ Se la facciano da soli, se è la vendetta che li nutre» (p. 19). Oreste desidera soltanto andarsene e chiede a Pilade di seguirlo per poter lasciare un'altra volta la terra di Micene; «è l'ora/ delle mie dimissioni irrevocabili. Non voglio/ essere il loro argomento, il sottoposto, lo strumento: nemmeno il loro capo» (p.21). Egli rivendica la propria vita, il diritto a viverla: «voglio vedere anche io l'omicidio del padre nell'acquetante genericità/ della morte, per dimenticarlo nella morte totale che aspetta anche noi» (p. 21).

«Questa notte di attesa mi lascia un'apertura fuori/ e dentro. Non distinguo bene. Saranno forse/ grandi maschere inabissate, fibbie metalliche» (p. 27): Oreste afferma che una parola d'amore resta sempre chiusa in bocca, non detta, al punto da dominare il ritmo segreto del cammino (p. 29). «Questo nulla è la nostra familiare immensità» (p. 33) conclude, mescolando le immagini passate con amarezza e disincanto: «Tutti in me troveranno colui che attendevano,/ il Giusto,

secondo le loro leggi,/ tu ed io soli sapremo che in quest'urna/ tengo sul serio la mia vera cenere - solo noi due» (p. 35).

Oreste sceglie la ragione, per nessuna delle motivazioni apparentemente possibili, «ma forse perché si compia quel tempo, perché il tempo resti libero» (p. 37), «perché rifiati (se può) questa terra». Il giovane chiede all'amico un ultimo bacio «fino a che ho labbra», pronto ad accettare la propria sorte (p. 37). La didascalia ci lascia intendere che in quel momento Oreste, insieme all'amico Pilade, compie l'assassinio di Clitennestra ed Egisto, «l'ansimare fitto di un uomo, poi un grido di donna sorpreso, doloroso» (p. 37).

1966- 1970: Agamennone

Dalla cima di una scalinata in marmo coperta di tappeti rossi un comandante saluta la folla «con un gesto d'insofferenza»³¹⁰: sua moglie è bella, austera, imponente, mentre s'inchina a slacciargli i sandali, «chissà se lo sente» (p. 8).

Il comandante chiede alla moglie di far tacere la folla: «su, preparami un bagno caldo, molto caldo – l'hai già fatto?» (p. 8); «il bottino tenetelo, spartitelo – per me non voglio nulla» (p. 8) dice e chiede del figlio, che non ha ancora visto. La sensazione è che il comandante stia prendendo le distanze da ogni cosa, che stia salutando il proprio passato: «non ho odi da nutrire [...]. Al contrario,/ vorrei serbare intatto (non per te – per me)/ l'aspetto erotico di te fuori del tempo, come simulacro eccelso / che insieme serba, forse, della mia gioventù stupori e glorie» (p. 8).

«A poco a poco tutto s'è placato, s'è denudato, s'è fatto di vetro,/ le pareti, le porte, i tuoi capelli, le tue mani - » (p. 9): Agamennone parla delle proprie imprese, di quanto ha vissuto come di «un'infinita vanità del tutto» (p. 9), stanco, amareggiato, con un sottile senso di colpa per «mille e mille stragi, palesi e occulte, mille sbagli e tombe» (p. 9).

³¹⁰ J. Ritsos, *Agamennone*, traduzione di F. M. Pontani, in «La Fiera Letteraria», n. 75, 1976, p. 8.

Nelle sue parole non c'è più eroismo, non più determinazione a primeggiare: «ho serbato le ultime parole, chissà come» (p. 9); il racconto dell'assalto a Troia è una narrazione quasi tormentata, sofferta, l'adempimento di un compito che, in realtà, è solo il naturale compiersi del Destino. «Non m'ascolti, mi pare - è come se tu abbia molta fretta. [...] Ciascuno ascolta solo le sue parole. Le parole: che contano? E' l'azione/ che si misura, che misura» (p. 10): Agamennone percepisce un brivido, un'incertezza, una sensazione di amara inquietudine mentre sta per dirigersi là dove il Destino lo attende, «Al bagno, al bagno/ l'acqua si fredda, si sarà freddata. Io vado. Tu resta - non occorre. Insisti? -/ Vieni!» (p. 10). A confermare la tremenda sorte del Re dei re e a chiudere il poemetto, rimane Cassandra, ai piedi della scalinata, che fa un annuncio ai cittadini di Argo: «il grande pesce d'oro è nella rete nera».

1967- 1970: Crisotemi

Una giovane giornalista, inviata per conto di un'importante catena di giornali, bussava al battente di un palazzo signorile mezzo diroccato: scende ad aprire una vecchia Signora, «col volto pallido e rugoso soffuso d'un rossore infantile»³¹¹, che «comincia a parlare in tono misurato, da cui traspare tuttavia l'inflessione di una lontana, inspiegabile felicità» (p. 15).

La Signora non sa spiegarsi la ragione dell'interesse verso di lei, «Nessuno si ricorda mai di me./ Nessuno/ s'è mai accorto di me» (p. 15): il suo non suona né come un lamento né come un rimprovero, bensì come una semplice constatazione che le permette di ritornare con la mente al passato. Tra i ricordi c'è una sorella maggiore (p. 18), «un esiguo silenzio» che «restava come una macchia viola nell'aria colma di luce» (p. 19): «Sono stanca. Sempre le/ stesse cose» (p. 19), confessa, raccontando di essersi ritirata in quel luogo perché «non

³¹¹ G. Ritsos, *Quarta Dimensione. Crisotemi, Ismene, Fedra, Elena, Persefone*, traduzione di N. Crocetti e introduzione di E. Savino, Milano, Crocetti, 2001, p. 15.

giunge nemmeno l'eco/ delle nascite, dei matrimoni, delle morti» (p. 19). La sensazione che emerge dal monologo è quella di un lento e faticoso ripetersi di cose e situazioni, come un' «idea/ d'eternità terrificante» (p. 20).

«Quanto al resto, - non abbiamo mai saputo né di che cosa né di/ chi è la colpa» (p. 20): Crisotemi parla di sé con amara ironia come di una donna che è sempre stata fortunata (p. 21), a cui la madre ripeteva «non crescerai mai» (p. 22); è una donna che ha sempre vissuto la solitudine, una sorta di incolmabile distanza dagli altri, dalla madre, dalla sorella: « “non crescerai mai” aveva smesso di amareggiarmi ormai da/ tempo - / lo avvertivo, anzi, come una sorta di privilegio - la mia seconda/ vista, la mia gioia segreta» (p.23).

«Da bambina non mi hanno mai regalato una bambola per la mia/ festa./ Raccoglievo le bambole rotte della mia sorella maggiore [...]. Mia sorella/ me le invidiava;/ me le riprendeva. Soffrivo, ma non gliene volevo. Più che altro/ mi spiaceva per mia sorella; - non le bastava niente» (p. 24): emerge il ritratto di una ragazzina in conflitto con la sorella, che tenta faticosamente di affermare se stessa, di ritagliarsi uno spazio in un contesto a cui non sembra poter appartenere completamente. «Ho conosciuto la bella, tranquilla, quasi allegra vanità;/ mi ci sono distesa dentro o sopra, come d'estate su un pagliaio» (p. 26): Crisotemi ricorda il funerale della madre e quel misterioso senso di leggerezza che questa perdita portò con sé, «dopo pranzo nostro fratello se ne andò, - inseguito, dissero, dalle Erinni. Niente di tutto ciò. Si allontanò tranquillamente,/ solo un po' più pensoso e curvo». L'affermazione della protagonista modifica ulteriormente la prospettiva d'indagine sulla figura di Oreste, creando perfino una certa contrapposizione fra questa lettura e quella del monologo precedentemente analizzato dedicato appunto al fratello. Oreste dunque si allontana dalla casa paterna, dopo la morte della madre, in assoluta tranquillità, senza rimorsi, senza la persecuzione delle divinità: come se questo evento fosse assolutamente inevitabile e necessario. La differenza fondamentale fra questo personaggio e i fratelli sta nell'inquietante consapevolezza di non aver mai avuto realmente un

ruolo definito, di non essere mai stata determinante, al punto da arrivare a chiedersi quale sarà stato il proprio posto (p. 30).

Crisotemi è un personaggio alla ricerca della propria identità, che non ha un compito predeterminato da portare a compimento, né un ruolo definito, come accade per Oreste e per Elettra. «Aspettavo/ come se dovesse arrivare una lettera per me» (p. 32); e ancora: «I pastori/ mi sono sempre parsi belli, perché son soli; - e i solitari sognano» (p. 33). Il clima di solitudine che caratterizza l'esistenza di Crisòtemi, una certa sensazione di precarietà costante, di logorante attesa verso il nulla, la rende un personaggio assolutamente nuovo, ritratto nelle debolezze, nelle profonde inquietudini: «è ad essa che devo quasi tutto:/ il senso della vita – voglio dire, l'assenza di ogni senso» (p. 34).

«Soltanto una volta, ricordo, mia sorella/ a mezzanotte passata, rimase a lungo davanti allo specchio/ a pettinarsi con molta cura. Si tirò su i capelli/ e si mise un elmo di nostro padre» (p. 36): la somiglianza tra Elettra e il padre e, al contrario, la profonda diversità con la stessa Crisòtemi, sembrano determinare una sorta di irreparabile ferita nell'animo della protagonista, «sempre in margine agli eventi» (p. 37).

«Mia madre, sventurata,/ ha pagato tutto d'un colpo. Non l'ho mai vista piangere/ o supplicare. Solo nell'istante supremo i suoi occhi oscuri/ si fissarono, immensi, attoniti, bellissimi, come se avessero intuito di colpo/ tutto il senso della vita, tutta la vanità d'ogni potere,/ forse anche tutto il senso della bellezza - sempre inaccessibile e/ tuttavia vissuta (p. 38): il ricordo di Clitennestra è amorevole, un ricordo che svela un legame forte, ben più profondo di quello fra Crisotemi e la sorella; «Mia/ sorella/ non ammetteva l'inesplicabile, - per questo, forse, perse la ragione» (p. 38): il riferimento alla pazzia di Elettra è un'estremizzazione evidente della sua condizione nell'attesa per il compimento della vendetta.

«Ormai non mi aspetto più niente. Mi fermo qui» (p. 41): un tempo c'era l'attesa ad animare l'esistenza della protagonista, ora c'è solo la stanchezza. «Ora posso

andarmene/ felicemente stanca, senza più sogni e desideri,/ solo col bisogno intenso e dolce di chiedere perdono/ di tutto e a tutti» (p. 42) conclude la donna, mentre fuori si è fatta notte e il silenzio scende sulla dimora degli Atridi.

1971- 1972: La casa morta

«Fantastica e autentica storia/ d'una vetusta famiglia greca»³¹², recita una sorta di sottotitolo: riprendendo il poemetto precedente, Ritsos racconta che della famiglia rimasero soltanto due sorelle, una impazzì, fino a confondere mitologia, storia e vita privata, «poi tornò in senno. E fu lei a parlarmi. [...] L'altra non comparve affatto. Solo di tanto in tanto s'udiva un passo felpato nella camera accanto, mentre la maggiore parlava» (p. 163). «siamo invecchiate da tempo anche noi/, siamo le piccoline di famiglia - e le sole superstiti, del resto»: le due protagoniste non sanno come sistemare la casa, «venderla/ ci pare/ brutto - abbiamo passato, qua, una vita -» (p. 163), una dimora oppressa dalle presenze dei morti (p. 165), 'nascosti' ovunque. «Abbiamo/ tenuto solo queste due stanze a ponente al primo piano, il corridoio e la scala» (p. 165): l'intera descrizione è al plurale, come se le due sorelle fossero fuse in una sola persona. «Tutto ci ha tradito» (p. 169): le due stanze in cui le donne si sono ritirate, sono fredde, spoglie, «le più alte, [...] per guardare le cose dall'alto,/ da una certa distanza, e avere il senso/ di controllare e dominare il nostro fato» (p. 169).

Si percepisce la sensazione che tutto sia perduto, che tutto sembri raggiunto, ottenuto, come se la speranza non avesse più un valore, come se non ci fosse più nulla da aspettare o per cui lottare.

Il ricordo torna al «giorno supremo» (p. 173), al grido che fecero le schiave scoprendo il cadavere: «come una spada arrugginita nella lunga bara dell'ucciso» (p. 173); Ritsos non indugia sui dettagli, sulla descrizione del delitto, non si sofferma sui particolari che la tradizione ci tramanda, preferisce soffermarsi sui particolari, sulle sensazioni di un dramma lacerante e senza via d'uscita: «Da vetta a vetta accendano le scolte i segnali del fuoco/ per la nostra vittoria vitrea - nostra, nostra,/ di tutti noi. Ché abbiamo/ combattuto anche noi nella pazienza e più/ nell'attesa insoffribile e occhiuta» (p. 187). Il racconto dell'assassinio

³¹² J. Ritsos, «La casa morta», in *Prima dell'uomo*, a cura di F. M. Pontani, Milano, Mondadori, 1972, p. 163.

comincia attraverso la narrazione dei particolari sulla preparazione da parte di Clitennestra: «Poi la sovrana si scordò di vestire i bambini. Entrò/ nel bagno./ Lo riempì d'acqua calda» (p. 189); «Assoldammo straniere, donne a mezzo servizio, per pulire/ la scala, per lavare i marmi, per sfregarli. I marmi/ poco dopo sudavano di nuovo sangue. Se ne andarono anche quelle. Ci lasciarono» (p. 191). Un breve riferimento ad Oreste viene presentato per completare il quadro di devastante solitudine che caratterizza la casa: «o nei calzari vuoti del fratello maggiore assente già da tanto/ in mare/ (chissà se un giorno tornerà)» (p. 193). Ritsos delinea un sapiente 'gioco' di maschere, cercando di fondere il mito degli Atridi con quello dei figli di Edipo: tre sono i momenti chiave in cui questa dinamica si rende evidente, nella didascalia iniziale, poi a pagina 195, quando (presumibilmente) Elettra accenna ai «quaderni da disegno del fratello piccolo/ che ormai non scrive più dal sanatorio» e a pagina 201: «Il fratello più piccolo è sempre nella sala/ dei telai», e: «Il più grande/ ha presentato ormai le dimissioni dalla Regia Marina». Così come Argo si confondeva con Tebe, allo stesso modo i fratelli diventano due, sebbene una parte della tradizione del mito sui figli di Edipo consideri Eteocle e Polinice gemelli. Questa fusione mostra il tentativo di stabilire una continuità ancora più forte, ancora più sensibile fra le due saghe e, quindi, interna al mito in quanto meccanismo.

«Anche la morte è morbida, un materasso a cui ci siamo/ abituate» (p. 203): una morte che è finalmente e completamente loro, «almeno questa non c'inganna e non ci fugge – è certa». L'intero testo è pervaso da «un senso di magico terrore» che, come sottolinea il narratore nella didascalia, lascia la sensazione di trovarsi «di fronte a tutto il declino e a tutto il fascino d'una vetusta civiltà» (p. 207).

1971- 1972: Il ritorno di Ifigenia

È mezzanotte passata di un giorno qualunque di primavera: la scena si apre su una grande stanza piena di vecchi mobili, illuminata da una grossa lampada a petrolio, appesa, dorata. Fratello e sorella sono seduti pressoché di fronte l'uno all'altra («*Ὁ, ἀδελφὸς κ'ἢ ἀδελφή κάθονται ἀντικρυστά*», p. 115)³¹³ ma non parlano; si percepisce il senso di un castigo, quasi si fosse esaurito qualcosa d'inevitabile. Sembra che le loro due sorelle siano assenti nei poderi («*φαίνεται πὼς οἱ δυὸ ἀδελφές τους θὰ λείπουν στὰ κτήματα*»), gli altri giacciono ormai nelle tombe a cupola («*θολωτους τάφους*»). Se n'è andato anche il fedele compagno del fratello: pur rendendosi conto della loro profonda complicità, quel reato compiuto era troppo per lui. Ormai la vergogna aveva preso il sopravvento («*Ντρέπονταν πιά*»).

I due fratelli sono ritornati da tre giorni nella loro terra («*τρεῖς μέρες κιόλας ποὺ βρισκόμαστε στὸν τόπο μας*», v. 1): Ifigenia si sta rivolgendo ad Oreste sottolineando che i due sono finalmente liberi e senza legami in questa nuova schiavitù («*Ἀποδεσμευόμαστε/ μέσα στή νέα σκλαβία*», vv. 14-15), una schiavitù che non abbandona, che attende «*περιμένει στήν πυλὴ της ἐξόδου*» sulla porta d'uscita.

Anche in questo testo domina la sensazione di qualcosa che non è più, che appartiene ad un glorioso passato di cui sono rimaste solo macerie: l'immobilità, l'idea che la morte domini sovrana sulla vita, tormentano i personaggi, facendo emergere un senso di impotenza che devasta ogni più piccolo dettaglio. «*Δέν εἶμαι*», λέμε, «*δέν εἶμαστε*»» (v. 86): «Non sono,» diciamo, «non siamo» scrive Ritsos, e nell'assenza (l'*ἀπουσία*) prendiamo coscienza della nostra esistenza attraverso l'impatto sordo di coloro che non ci sono più (vv. 88-89), di coloro che ci mancano, di noi stessi che veniamo meno.

³¹³ J. Ritsos, *II ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ*, in «Tetarti Diástasi», contenuto in *Omnia*, vol. IV, quarta edizione, Atene, Kedros, 1978.

Ifigenia si chiede, attonita, quanto si siano allontanate le cose o se non siamo noi stessi ad allontanarci da esse; nel dissolversi delle cose percepiamo l'ora serale come una «serena consapevolezza dell'incorrotta ignoranza» (*Ἡρεμὴ γνώση/ἀκέριας τῆς ἀγνοίας*, vv. 137-138). «Come si apprende tardi» - sottolinea qualche verso dopo- «la legge della perdita» (*ὁ νόμος τῆς ἀπώλειας*, v. 154): Ifigenia si chiede quale sia la ragione di tutto questo (v. 187), «massacri, spedizioni militari, rappresaglie, imbarcazioni affondate, città distrutte» (vv. 188-189), ma non ci sono risposte, solo inquietudine e immagini lontane che riaffiorano. La storia di Ifigenia è quella di una fanciulla rimasta sola, inevitabilmente (v. 263), allontanata dalle sorelle, la cui simpatia si è trasformata in odio (v. 260).

Il ricordo della madre che, a carnevale, la vestì da cerbiatta (vv. 280-281), permette all'autore di insistere sul tema della maschera, una maschera che le toglieva quasi la responsabilità di qualunque movimento: «Non ero più io» (*Δέν εἶμουν πιά ἐγώ*, v. 293), grazie alla maschera Ifigenia poteva fare cose che non avrebbe mai fatto senza; durante gli anni trascorsi in terra straniera, la consolava pensare che i familiari la credessero morta (vv. 316-317), si sentiva una ragazzina libera, in un'età quasi senza tempo (v. 320). Agli altri sembrano spettare le parole, ad Ifigenia invece appartiene il silenzio, *ἡσυχία*; si chiede cosa li attenda in questa atmosfera di desolazione e la risposta è «*Τίποτα. Τίποτα*» (v. 358), cioè nulla. «Che senso hanno il successo e la sconfitta, allora?» (v. 472, *Ποιά σημασία, λοιπόν, ἡ ἐπιτυχία, ἡ ἀποτυχία*): tutto è ormai segnato dalla sorte, così come l'atto stesso di andare incontro alla morte se questo serve alla propria terra (vv. 495-498).

Il ritratto di Clitennestra che emerge è quello di un'assassina che, tuttavia, è stata amata ed ha amato, fiera, di bell'aspetto, autoritaria, indipendente (vv. 522-523), che non bastava a se stessa; Clitennestra amava profondamente Oreste, è Ifigenia a dichiararlo al fratello (v. 541): «la mamma t'amava moltissimo, tanto che noi provavamo gelosia».

Un vocabolo ricorre con insistenza sulle labbra della protagonista: «φώς» (v. 571), cioè ‘luce’, parola che lei sente dietro ai muri, sul becco del pappagallo di Clitennestra, forse sopravvissuto. L’amara consolazione conclusiva è l’aver appreso che non esiste consolazione (vv. 614-615).

Ifigenia esce dalla stanza, senza portare con sé i bagagli e Oreste la segue senza proferire parola (p. 132); poi rientra in casa e ricompare sulla soglia con tre gabbie vuote e un pacco incartato sotto il braccio: è domenica, Ifigenia entra nella carrozza che la sta aspettando, trainata da cavalli bianchi. La luce brilla in modo particolare, un po’ di polvere luccica sul fondo («Τὸ φῶς λάμπει περισσότερο ἀπ’ ὅσο πρέπει» [...] «Λίγη σκόνη χρυσίζει στὸ βάθος» p. 133).

Jannis Ritsos, spesso definito il poeta della Grecità, è, uno fra i più tradotti poeti greci contemporanei³¹⁴: i numerosi riconoscimenti internazionali del resto testimoniano la connotazione universale della sua poesia; un più consistente lancio di Ritsos in Italia ebbe inizio dopo il colpo di stato del 1967, poiché la traduzione e la pubblicazione delle sue opere da parte degli studiosi italiani è stata «una presa di posizione politica contro il regime dei colonnelli e di solidarietà verso il popolo greco oppresso dalla dittatura»³¹⁵. Questo condusse la poesia di Ritsos a venire spesso identificata come poesia di ‘opposizione’, definizione che ne favorì indiscutibilmente la diffusione. La dittatura del 1967 mosse gran parte della cultura italiana a favore di Ritsos, favorendo anche in altri paesi la celebrità di questa poesia, pur trascurandone la traduzione, soprattutto in termini filologici. Il carattere sociale di questa poesia è infatti frutto di una vicenda personale sofferta e di una ricerca stilistica influenzata dai principi di un’ideologia di sinistra per quanto riguarda l’arte e la cultura. Gli studi restano, tuttavia, in numero decisamente inferiore rispetto alle traduzioni: si accennerà infatti soprattutto all’influenza, su Ritsos, di Majakovskij, Aragon ed Eluard, ad

³¹⁴ E. Tsianas (a cura di), *Bibliografia italiana di Jannis Ritsos*, Palermo, L’Epos, 2000, p. 7.

³¹⁵ Ivi, p. 9 e L. Marcheselli Loukas, *O Pítσos και η αρχαία μυθολογία: το πρόσωπο και το προσωπείο*, p. 1: il contributo mi è stato gentilmente concesso dall’autrice, non essendo ancora stato pubblicato.

una certa difficoltà ad adeguarsi alle teorie artistiche di stampo marxista e a determinati *loci oscuri* della sua poesia a causa delle metafore e dei simboli³¹⁶.

In generale potremmo affermare che *Quarta Dimensione* è l'opera che ha maggiormente attirato l'interesse degli studiosi italiani, consacrando Ritsos quale poeta di grande rilievo. Si tratta infatti di poemi mitologici caratterizzati da una struttura teatrale a monologo che si fa portatrice di contenuti psicologici e politici moderni. Il mito viene dunque adattato per porre in evidenza una lettura di sé lasciando spazio a personaggi che sono rimasti in penombra, come nel caso di Crisotemi o Ifigenia, ponendo gli eroi in situazioni assolutamente antieristiche.

È innegabile una forte influenza nella poesia di Ritsos dell'esperienza del carcere e dell'esilio (negli anni fra il 1948 e il 1952), eventi a cui si unisce la deportazione, prima nell'isola di Yàros e poi in quella di Léros³¹⁷. Il tema della morte, del nulla, la ricerca disperata e ostinata della luce, l'amore come affermazione della vita, il valore imperituro della memoria e del ricordo, la consapevolezza della ciclicità delle esperienze umane, sono gli ingredienti fondamentali della sua poetica, orientata alla quotidianità. La maschera che li caratterizza, protegge i personaggi, ma non li nasconde, anzi, li svela, li scopre. Gli oggetti osservano, sentono, esprimono sentimenti, umanizzandosi e diventano testimoni e magici interlocutori delle singole vicende³¹⁸ umane.

La persecuzione, l'ostracismo, il carcere, i tormenti fisici e psichici rappresentano per il poeta circostanze attraverso le quali inserire sulla scena figure anomale, «clownesche»³¹⁹, perfino mostruose, fantasmi, secondo una prospettiva cinematografica e teatrale di un «mondo storpio e stravolto»³²⁰. L'esperienza del mito è labirintica³²¹ poiché la logica è diventata impotente,

³¹⁶ Ivi, pp. 10-11.

³¹⁷ T. Sangiglio, *La poesia di Jannis Ritsos*, in «Il Piccolo», 24/06/1976.

³¹⁸ T. Sangiglio, *La quotidianità dei "gesti" ispira la poesia di Ritsos*, in «Il Piccolo», 27/06/1978.

³¹⁹ T. Sangiglio, *Ritsos, questo greco universale*, in «Il Piccolo», 9/06/1979.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ A. Tacca, «Travestimenti», in G. Martini (a cura di), *Poesia, Teatro, Drammaturgia*, Bologna, I quaderni del battello ebbro, IV, n. 12-13, 1993, p. 138.

«incapace di fornire un senso al tutto»³²²: la quarta dimensione quindi, oltre ad un titolo, sembra propriamente una sorta di «altra vista»³²³ di cui le figure di Ritsos sembrano dotate, grazie alle quali si percepisce l'essenza all'interno delle cose, degli eventi.

«Sono propenso ad affermare che l'estremo sapore della poesia è la silenziosa gratitudine per la vita, l'atto, il pensiero e l'arte umana, malgrado tutte le prove subite e la morte - e forse anche proprio a causa di tutto ciò»³²⁴: per Ritsos la poesia si «compendia in ogni evento, minuto o su scala mondiale, personale»³²⁵, in cui al centro energetico vi è sempre l'uomo, «unico valore d'immutabile durata»³²⁶. Certi temi ricorrono con continuità nella poetica di Ritsos e, in particolare, nei testi esaminati: mi riferisco al silenzio, alla memoria, al tempo, alla morte e alla vitreità³²⁷.

Quando i sentimenti si esasperano e toccano il proprio vertice, spesso nei personaggi si verifica una scomparsa della voce³²⁸: dentro al silenzio si cela la consapevolezza del proprio limite, ma anche il meccanismo (spesso doloroso) di avvicinamento agli altri, basti pensare ad Ifigenia e a Crisotemi. Nella memoria si custodisce il passato, le sue ferite, la certezza di ciò che non può più essere negato né dissimulato, l'immobilizzazione degli eventi e, in un certo senso delle loro conseguenze: prestiamo attenzione ad Agamennone e al suo ricordo del tempo eroico della guerra messo a confronto con un presente a cui il Re dei re sembra guardare con amarezza, con nostalgia.

Tra i temi percorsi da Ritsos, il più complesso è probabilmente il tempo: «si addensa nella materia, compone l'incorporeità e sintetizza l'infinito»³²⁹, non c'è mai corrispondenza precisa tra tempo drammaturgico e tempo cronologico,

³²² *Ibidem*.

³²³ *Ivi*, p. 139.

³²⁴ C. Sangiglio, «Incontro con Jannis Ritsos», in *Jannis Ritsos*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1975, p. 9: le parole sono tratte da un'intervista che il poeta rilasciò a Crescenzo Sangiglio il 12 ottobre 1974.

³²⁵ *Ivi*, pp. 11-12.

³²⁶ *Ivi*, p. 82.

³²⁷ Alludo all'interessante schematizzazione che riporta Crescenzo Sangiglio in *Jannis Ritsos* cit., pp. 83- 100.

³²⁸ *Ivi*, p. 83.

³²⁹ *Ivi*, p. 89.

perché il tempo è semplicemente quello del personaggio, l'unità di misura è solo quella della coscienza individuale dei protagonisti, che si rapporta al passato e al presente per (ri)trovarsi. Nella simbologia ritsiana la morte è un elemento ricorrente: l'esperienza autobiografica diventa determinante poiché il poeta l'ha 'conosciuta', l'ha vista da vicino, l'ha temuta; infatti spesso nel «cerchio tracciato dalla morte degli altri»³³⁰, si va determinando quella del personaggio stesso che, attraverso l'altro, prende coscienza di una parte di sé, di una dimensione intima e personale. Quando l'orientamento umano si smarrisce e sopraggiunge il vuoto assoluto, subentra la vitreità, che è una condizione di immobilità «fuori dal tempo e dallo spazio»³³¹; è come se si verificasse un'altra 'forma' di morte che, in sintesi, è una negazione della vita non un dissolversi della materia.

Per Eschilo il dubbio rappresentava una fase di transizione, e l'azione era vitale anche oltre la morte: la vicenda narrata era quindi drammatica, non tragica, ed era insita nel condurre a termine una sorte voluta da entità sovrumane; ma la tragedia deriva dalla maturazione di uno scarto fra le ragioni del protagonista e quelle altrui. Nei poemetti di Ritsos non vi è azione: l'azione si compie nel racconto, fatta eccezione per le didascalie che fungono da prologo e da epilogo. La dimensione di Ifigenia, Crisòtemi, Oreste e Agamennone rappresenta la sensibilità dell'uomo del Novecento: non si tratta più di figure caratterizzate da dimensioni drammatiche o tragiche, bensì esistenzialistiche, travolte dal peso degli eventi a cui comunque finiscono per adeguarsi. Delirio e ricordo, rifiuto e accettazione, reale e assurdo, caratterizzano indistintamente tutti questi personaggi che, comunque, difendono la maschera che indossano; una maschera che cessa di essere utile quando scompare il confronto con gli altri. Marcheselli Loukas distingue infatti nettamente il concetto di personaggio da quello di

³³⁰ Ivi, p. 92.

³³¹ Ivi, p. 100.

maschera³³². Il ruolo che la vita ha costretto a vestire, non corrisponde all'identità che ciascuno realmente è, e questo volto, quello autentico, non sopporta più di venire occultato dalla maschera.

«Mais il faut bien préciser qu'il n'y a aucun respect de la "vérité" en ce qui concerne les lieux, le temps, la psychologie des personnages telle que l'on peut la définir à travers les œuvres des tragiques»³³³: quando in *Oreste Elettra*, ad esempio, che non è comunque nominata all'interno del testo, parla del palazzo paterno, noi comprendiamo che si tratta del palazzo di Agamennone nonostante i dettagli sulla descrizione inducano a pensare ad una fortezza medievale. E' evidente che Monemvassia, la città natale del poeta, si confonde con Micene. Si pensi inoltre all'immagine di Elettra che deduciamo da *Oreste* e da *La casa morta*: si tratta di due 'ritratti' completamente differenti, nel primo infatti la giovane è una sorella disprezzata dal fratello, ossessionata dalla vendetta, una vendetta che Oreste stesso non vorrebbe compiere, logorata dalla condizione in cui ha sempre vissuto; nel secondo poemetto, invece, la ragazza si dimostra indulgente e comprensiva, partecipe del dramma familiare³³⁴. Questo dimostra che Ritsos non adotta mai una prospettiva univoca verso le figure mitologiche e, nell'ambito delle stesse riscritture dedicate al tema degli Atridi, si vanno definendo ottiche differenti sugli stessi personaggi.

Ritsos non si occupa dunque principalmente del personaggio di Elettra: il ritratto che ne otteniamo deriva da quanto gli altri componenti della famiglia dicono e non dicono, dai frammenti che lasciano emergere attraverso i ricordi. Ed è interessante constatare come la prospettiva delle sorelle, forse le sole autentiche vittime di questa vicenda, suscitino una vivace attenzione nell'autore: le parole degli eroi «sono in ogni poemetto le "ultime"»³³⁵, quelle che sembrano riassumere e definire l'intera vita; Crisotemi, ad esempio, più che per una

³³² L. Marcheselli Loukas, *O Pítsoç kai η αρχαία μυθολογία: το πρόσωπο και το προσωπίο* cit., p. 1.

³³³ C. Papandréou, *Yannis Ritsos. Dessins, portraits, fac-similés*, Paris, Seghers, 1968, p. 37.

³³⁴ Ivi, p. 52.

³³⁵ E. Savino, «Introduzione», in *Quarta Dimensione. Crisotemi, Ismene, Fedra, Elena, Persefone* cit., p. 9.

identità propria, esisteva «come riflesso»³³⁶ della sorella Elettra, «gigante dei dolori compressi in odio»³³⁷. Nel corso di queste lunghe confessioni, Ritsos dissacra, smitizza, in un certo modo, la solennità di queste figure, proprio perché va oltre il dato mitico, approdando - se così si può dire - alla coscienza dei personaggi.

E' evidente una forte struttura di tipo religioso - ortodosso dietro ai poemetti, in cui, attraverso la ripresa del sacro nell'antichità, si esprime il rapporto con il sacro nella contemporaneità. La maschera, l'apparenza, il ruolo, sono parte di ciò che l'uomo 'deve' essere: la polemica ritsiana è forte, ed è rivolta a distruggere la superficie a favore dell'essenza, della verità, per quanto dolorosa. Come se la fuga dall'apparenza permettesse la libertà (e la liberazione del Sé), anche e nonostante la prigionia dei ruoli, dei corpi, delle necessità.

Per i greci moderni l'idea della Grecia antica è decisamente radicata nella storia greca, percepita come «una realtà dotata di peculiarità culturali, linguistiche ed anche etniche che, dall'antichità ad oggi, si sono andate articolando secondo una linea di sostanziale continuità»³³⁸. Il tema del ritorno si sviluppa ampiamente in *Quarta Dimensione*: tornare da lontano e illudersi di ritrovare le cose come erano prima non è semplicemente un problema esistenziale, ma è l'esperienza di Ritsos e della sua generazione³³⁹; i reduci tornano infatti dai luoghi di deportazione e dai campi di battaglia.

Il mito, all'interno della poetica di Ritsos, è il risultato di un complesso procedimento mentale in cui vengono coinvolti nostalgia, desiderio e finzione³⁴⁰: l'autore propone una sorta di rifondazione dei miti greci in cui, eliminata ogni barriera temporale, passato e presente si compenetrino nel divenire, che conduce a tremende lacerazioni. I protagonisti sono esausti, scoraggiati, disincantati e

³³⁶ Ivi, p. 11.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ V. Rotolo, *Le maschere mitologiche di Ritsos. Quarta Dimensione*, in «Dioniso», Siracusa, LXII, 1992, p. 9.

³³⁹ Ivi, p. 29.

³⁴⁰ Ivi, p. 44.

privi di speranza, dotati spesso, tuttavia, di ‘maschere’: finzione e inganno si incontrano, si accompagnano, si fondono.

Marcheselli Loukas, nel già citato contributo, rileva inoltre come, attraverso immagini ricorrenti, sia possibile ipotizzare una lettura di *Quarta Dimensione* in relazione all’omosessualità nascosta di Ritsos: molti testi appartenenti a questa raccolta non furono scritti nei tempi, politicamente, peggiori, e inoltre la popolarità aveva facilitato la carriera del poeta. La ‘maschera’, quindi, poteva avere un’accezione certamente più personale, privata, rispetto a quanto la situazione politica non costringesse a fare: le regole della *koinonia* non erano certo trascurabili, un aspetto così significativo nell’esperienza individuale del poeta imponeva comunque il rispetto di determinate regole proprie dell’etica comune, della famiglia, anche a costo del più intimo sacrificio.

Potrebbe trarre in inganno una certa idea di continuità fra *Feux* e i poemetti di Ritsos³⁴¹: l’opera della Yourcenar è datata 1936, dunque proprio all’inizio dell’attività poetica di Ritsos, pertanto è da escludere una eventuale lettura. Non possiamo escludere che in seguito il poeta greco possa essere entrato in contatto con tale opera, tuttavia è da escludersi qualunque parallelismo tra Ritsos e la Yourcenar; troppo differenti e troppo distanti sono infatti i loro mondi interiori e le finalità delle loro opere.

2. 17 Dalla parte della donna: Maraini, 1978

«Vivo nella vergogna, lo sapete/ vivo sotto il peso della colpa io/ che ho subito da un figlio quello che ho subito,/ e nessun dio si ricorda di me,/ massacrata da una mano matricida»³⁴²: esordisce così la protagonista nell’incipit del primo atto de *I sogni di Clitennestra*. Ex operaia tessile, ora lavorante in proprio, Clitennestra è sposata ad Agamennone, un siciliano emigrato a Prato, che

³⁴¹ Non trovando nessuna indicazione in merito, ho posto la questione ad un eminente critico di Ritsos, Tino Sangiglio, che mi ha confermato la mancanza di fonti significative su questa possibilità (25/ 09/2007).

³⁴² D. Maraini, *I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Milano, Bompiani, 1981, p. 7.

tradisce con Egisto, un disoccupato qualunque. La figlia Elettra è una studentessa tessitrice, il figlio Oreste è invece emigrato in Germania con Pilade, uno studente disoccupato. La sofferta vicenda degli Atridi è affidata alla narrazione di Clitennestra, pronta a raccontare la propria vita: nel frattempo Ifigenia avanza vestita da sposa in camiciola, assumendo le sembianze di un fantasma, quasi ad evidenziare come la dimensione del ricordo sia fondamentale per il dramma. «Dacia Maraini was similarly interested in finding a way between more traditional theatrical forms in which language degenerated into empty and meaningless Exchange, and extreme forms of modern experimentalism which avoided engagement with language at all»³⁴³.

«Che brutto sogno che ho fatto stanotte! [...] Tuo padre voleva tagliarmi la gola col coltello. [...] Aveva una strana donna accanto a sé, mezza umana e mezza uccello. Lui diceva: ecco questa è la mia nuova moglie» (p. 10): Cassandra, l'amante di Agamennone, è una giovane americana di straordinaria bellezza, «balla come una vipera e sotto la veste tiene un bosco ombreggiato che quando lui appoggia la guancia si sente rinascere» (p. 10). Elettra dimostra di conoscere profondamente il padre: «so sempre quello che fa. Lo so con la pancia prima che con gli occhi» (p. 10); la rivalità con la madre è particolarmente evidente, quasi la figlia preferisse il padre in compagnia di un'altra donna piuttosto che della madre: «tutto quello che faccio ti è indigesto [...] da quando Ifigenia è morta di parto non ce la faccio più a pensarlo marito» (p. 11). La figlia è convinta che il padre farà ritorno e che migliorerà la loro attività comprando telai nuovi e assumendo personale, ma in Clitennestra non c'è volontà di perdono: «Ha mandato mia figlia al macello, non lo dimentico. L'ha venduta a un creditore per cinque milioni, i soldi che gli servivano per pagare i debiti e partire. L'ha mandata a morire di parto, sapendo che sarebbe morta, l'ha sacrificata per la sua partenza» (p. 11). Dietro questa pesante verità ci sono i debiti, il dramma della

³⁴³ S. Wood, «Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini», in *Europa*, vol. 1, n. 4, Oxford, 1995, p. 89.

disoccupazione e le idee di grandezza (p. 12) di un padre che voleva più opportunità dalla vita.

Elettra insulta la madre: «Tu la famiglia la sputi. Tu pensi solo a te. Questa casa non l'hai mai amata. [...] Vivi per vendicare una morta e ti dimentichi dei vivi» (p. 13); scopriamo che Oreste vive in Germania e che la madre non si interessa minimamente di lui, né lo ringrazia per i soldi che riceve da lui. Clitennestra sottolinea che il legame fra la figlia e il marito è particolarmente forte: «Tu e lui siete una sola razza, un solo pensiero. Vi siete messi insieme per dannarmi» (p. 13).

Agamennone è un uomo profondamente segnato dalla vita: non è l'amore che cerca, è la fedeltà, «dell'amore non me ne importa niente. Lo sputo l'amore io» (p. 15); quello che la tradizione considerava il Re dei re è, in realtà, un uomo debole, che per paura è emigrato, ha lavorato e ora è di ritorno. Cassandra rappresenta il successo di Agamennone (p. 16), una sorta di individuale ostentazione di potere.

Egisto è decisamente più giovane di Clitennestra, ha ventotto anni, è uno studente fuori corso che si trascina all'università mantenuto dalla madre; la donna confida al giovane amante che la presenza di Agamennone non le ha salvato la vita, «me l'ha mangiata» (p. 18): «La mia vita dipendeva dal suo sentimento. Quando ha smesso di amarmi ho smesso di respirare. Sono entrata in un lungo sonno servile. [...] lui che mi pestava, mi camminava di sopra e io che speravo solo di non dispiacergli troppo, per non essere cacciata. [...] Solo quando ha deciso di dare mia figlia per pagarsi i debiti si è rotto l'incantesimo dell'amore» (pp. 18-19). Anche in questo caso non c'è amore da parte di Clitennestra verso Egisto: si tratta di un sentimento che sembra affondare le proprie radici nella rivincita ottenuta attraverso il tradimento.

Altra scelta innovativa di Dacia Maraini è la tipologia del rapporto fra Oreste e Pilade: un rapporto di natura sentimentale, rivoluzionario, soprattutto per

l'epoca, in cui l'anello debole è realmente costituito dal primo, ancora molto legato alla famiglia (p. 27).

L'assassinio di Agamennone avviene solo per mano di Clitennestra: «Ho cacciato il coltello nella carne, tante volte, fino a sentirmi dolere i polsi» (p. 24); la donna ha compiuto l'assassinio per riprendersi la figlia e i telai (p. 25). Come vuole la tradizione, è Elettra a portare il lutto («come una cornacchia», p. 28), a piangere, a pregare e ad accusare il fratello di essere stato cambiato dalla Germania e dall'emigrazione: «canto di morte/ è quasi canto di vita,/ per tutti gli Atridi/ davanti a questa casa!» (p. 29). Diversamente dalla tradizione, Oreste rifiuta il passato, la tradizione e, soprattutto, le sue responsabilità, l'imposizione della vendetta: «Io faccio obiezione di coscienza contro di te, contro la famiglia, contro il quartiere. Non mi va di odiare, di essere odiato, di uccidere, di essere ucciso, non mi va, non ci credo» (p. 31).

Clitennestra rimane incinta: «pazza, incosciente e gravida: sarà meglio che abortisci mamma, pensa cosa dirà il quartiere» (p. 35); la maternità della donna non fa che amplificare la contrapposizione con Elettra: «Ifigenia forse, lei era tua figlia. Io no» (p. 34). L'odio della figlia è esasperato, assoluto: «La odio, Oreste, la odio. Mi ha tradito. Ha tradito te, me, tutti. Uccidila!» (p. 36), *Oreste prende un coltello e uccide sua madre mentre gli altri continuano tranquillamente a mangiare*. Alla fine Oreste cede 'al proprio ruolo', ma lo fa con anomala tranquillità, come se servisse a liberarlo da un peso, da un'eredità che pesa come un macigno. Sul letto di morte è Elettra a pronunciare una sorta di commiato alla madre: «quanto l'ho amata questa madre coi suoi delitti, [...] lei amava solo Ifigenia [...] e io l'amavo e la maltrattavo per amore, la volevo uccidere, le preparavo i veleni [...] vorrei mangiarla piano piano, pezzo per pezzo, vorrei ingoiare la sua bellezza che mi ha fatto piangere» (p. 37).

Scopriamo che, quando Elettra aveva tredici anni, confidò alla madre di voler essere come lei: «E lei mi ha sputato in faccia, ha detto che ero una donna ormai grande [...] mi ha fatto patire di gelosia e d'amore come mai un amante mi ha

fatto patire» (p. 38). Oreste, colpendo a morte la madre, è diventato padre, nonno, figlio: «sei qui, sei noi. Hai vinto» (p. 38).

Quasi con una sorta di ‘effetto sorpresa’, il dramma si avvia alla conclusione con Clitennestra ricoverata presso un manicomio ed Elettra recatasi in visita (p. 41): la madre è diventata sessuomane, la sensualità, la femminilità, che la distinguevano, ora si sono lacerate, sono diventate ossessive, malate; Elettra sottolinea che nessuno la vuole più intorno, che ormai dava scandalo spogliandosi per la strada (p. 43), che i suoi sogni sono il frutto di una malattia, di un decadimento fisico e psicologico allo stesso tempo: «Sei pazza, pazza maniaca col sesso in testa come un chiodo. Sarebbe l’ora di smetterla» (p. 44). Malgrado gli elettroshock, l’analisi, il manicomio, Clitennestra sembra senza speranza di ripresa, di guarigione dall’incubo psichico in cui si trova: «Ho sognato. Sogno. Le mie mani sono imbrattate dei miei sogni velenosi. [...] Può una morta sognare di rivivere sognando i suoi sogni più mutilati? Se morirò sognando forse morirò felice» (p. 58) e, dopo aver pronunciato queste parole, muore, lasciando la scena a Moira che, citando Eschilo, annuncia di essere pronta per mostrare agli uomini la propria ira.

«Dacia Maraini’s play *I sogni di Clitennestra* exemplifies women writers’ attempt to modernize and transform Aeschylus’s trilogy»³⁴⁴: l’idea di creare un’operazione di questo tipo venne all’autrice tentando di coniugare insieme l’interesse per la tragedia greca e le caratteristiche generali del suo teatro³⁴⁵; la contaminazione fra la tragedia greca e il problema dell’immigrazione, insieme all’esperienza di Ronconi, costituiscono gli ingredienti fondamentali della riscrittura di Dacia Maraini.

La prima messa in scena risale al gennaio 1980, presso il Fabbricone di Prato, a cui seguirono due messe in scena, in quello stesso anno, al Politecnico di Roma; la prima rappresentazione in lingua inglese risale invece al 1989, a New York.

³⁴⁴ D. Cavallaro, *I sogni di Clitennestra: “The Oresteia” According to Dacia Maraini*, in «Italice», 72, n. 3, 1995, p. 340.

³⁴⁵ Ivi, p. 341.

Pur mantenendo i nomi mitici, i personaggi vengono trasformati in una classe di lavoratori italiani, emigrati dalla Sicilia: fantasia, sogno, e realtà coesistono nella coscienza dei protagonisti. Il mondo rappresentato è frammentario, tanto che più di un'interpretazione dello stesso evento è possibile³⁴⁶. In particolare, attraverso il finale, Maraini dimostra come il comportamento femminile sia ancora giudicato sulla base della 'legge dei padri'³⁴⁷: nella trilogia classica, Clitennestra rappresenta un pericolo per la società proprio per la sua rivendicazione sia come madre che come donna in contrapposizione alla società patriarcale. Atena infatti diventa una psicanalista che cerca di convincere Clitennestra ad accettare il principio maschile, cominciando proprio dalla sua sessualità: l'interazione fondamentale si determina fra Elettra e Clitennestra, un rapporto tanto profondo quanto distruttivo³⁴⁸, «The feminist movement had a pivotal role in showing how patriarchal society repressed this relationship, favoring instead a fatherson affiliation (or father- daughter, with the daughter giving total loyalty and devotion to the father, over and against the mother)»³⁴⁹. Negli anni Settanta, ad esempio, si fece strada il pensiero di Adrienne Rich³⁵⁰, che rappresentò un punto di riferimento fondamentale per le donne che volevano indagare le relazioni con altre donne secondo una prospettiva non antagonista. Non solo: l'atmosfera *femminista* si diversifica a seconda delle prospettive e dei momenti, perfino a distanza di pochi anni da un'autrice all'altra, al punto da creare un vivace interesse e un considerevole dibattito in cui Dacia Maraini fu assolutamente presente.

³⁴⁶ Ivi, p. 342.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Ivi, p. 344.

³⁴⁹ Ivi, p. 345.

³⁵⁰ Adrienne Rich è nata a Baltimore, nel Maryland, il 16 maggio 1929. Ha pubblicato la prima raccolta di liriche a soli ventidue anni, iniziando da quel momento, con il suo progressivo avvicinarsi al movimento femminista, una carriera poetica e pubblica di grande successo. Gli statunitensi la ritengono il loro più importante poeta vivente, ma in Italia non è conosciuta. Il suo unico successo editoriale è il saggio *Nato di donna* (Garzanti 1977), primo libro femminista interamente dedicato al tema della maternità. Eppure, la poesia della Rich non è affatto una poesia "di genere", "di nicchia"; ha il respiro ampio di tutte le meditazioni lucide e ispirate sulla realtà: parla di amore, di morte, di rabbia, di esistenze calpestate, di dolore e di felicità. Sua è l'opera *Eterosessualità obbligatoria ed esistenza lesbica* (1980), che darà al lesbismo uno status di teoria 'rispettabile'.

Clitennestra non rinuncia all'opportunità del potere solo in quanto donna: non attende lo sposo trepidante, «consumandosi gli occhi e le mani in un lavoro inutile e scemo, non si dedica, come vorrebbe il suo ruolo, alla cura e al servizio dei figli, sebbene li ami teneramente»³⁵¹: il conflitto con Elettra nasce a questo punto, perché la figlia non tollera che il padre venga 'sostituito' dalla madre, anzi, lo vive come un tradimento. Clitennestra sconvolge i ruoli tradizionali: inoltre Elettra è profondamente condizionata dall'amore per il padre, su cui riversa i sogni che ha dovuto reprimere. Anche uccidendo Agamennone Clitennestra compie un atto maschile, che sovverte il principio in base al quale gli uomini agiscono e le donne subiscono: «Elettra parla la lingua della tradizione»³⁵².

Il pensiero femminista ha una storia complessa: alla sua origine c'è l'opera di Mary Wollstonecraft, *Rivendicazione dei diritti della donna*, datata 1792³⁵³, ma la strada che lo conduce ai momenti storici di nostro attuale interesse ha caratteristiche precise; infatti gli anni che si collocano fra il 1968 e il 1980 rappresentano la seconda ondata di femminismo. Il movimento inizia attraverso una generazione di studentesse universitarie e laureate che movimenta la lotta per la liberazione femminile: alle radici del predominio maschile non ci sarebbe lo sfruttamento economico e nemmeno l'esclusione dai diritti civili e politici, piuttosto una supremazia assoluta nell'ambito della sessualità e della riproduzione, in cui una differenza biologica viene trasformata dal sesso forte con tutti i mezzi, fino alla violenza più brutale (cioè lo stupro)³⁵⁴. Il nuovo movimento è rappresentato da una serie di piccoli circoli femminili in tutte le società occidentali in cui il movimento riesce a porre radici. E' evidente il forte inserimento di queste tematiche ne *I Sogni di Clitennestra*, ancora meglio

³⁵¹ D. Maraini, *Fare Teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 238-239.

³⁵² Ivi, p. 239.

³⁵³ F. Restaino, «Il pensiero femminista. Una storia possibile», in A. Cavarero e F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002, p. 3.

³⁵⁴ Ivi, p. 32.

percepibili se si pensa all'exasperazione della sessualità nel personaggio della madre.

Gli anni fra il 1976 e il 1978 furono particolarmente intensi per l'approfondimento di tematiche come la funzione materna come istituzione imposta, i valori e gli interessi maschili, il tentativo di coniugare maternità, famiglia e lavoro: secondo Dorothy Dinnerstein³⁵⁵, l'assenza del padre nella crescita dei figli in un periodo decisivo per la loro formazione causa relazioni differenti a seconda che si tratti di maschi o femmine. Queste relazioni comunque derivano dalla necessità dei figli di 'liberarsi' dal rapporto possessivo e ossessivo con la madre: la bambina cerca dunque un individuo che la controlli, mentre il bambino assoggetta le donne al proprio potere³⁵⁶.

Osservando in generale la produzione di Dacia Maraini è necessario soffermare l'attenzione su un volume che motiva ulteriormente l'interesse verso la prospettiva d'indagine del rapporto padre-figlia: mi riferisco a *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*³⁵⁷. L'opera, che non ha alcuna pertinenza con il mito, permette di indagare il rapporto tra uno spirito poliedrico come quello di Fosco Maraini, e una figura di spicco nel panorama letterario come Dacia Maraini: mi pare evidente un ritorno all'archetipo, una curiosa indagine sulla continuità fra questo tipo di legame, nonostante la prospettiva non sia quella tragica ma quella narrativa. L'esempio serve a motivare ulteriormente la convinzione che il background socio-culturale influenzi prepotentemente le incidenze con il mito e con le sue tematiche.

³⁵⁵ Ivi, p. 43.

³⁵⁶ Ivi, p. 44.

³⁵⁷ D. Maraini e F. Maraini, *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, Milano, Mondadori, 2007.

2. 18 Il mito nel “ventre del teatro”: Testori e l’inedita «Elettra»

«La biografia di Testori non è fatta di eventi clamorosi, a forte risonanza pubblica, a meno di non intendere per tali certi clamori censori e certe polemiche sulle pagine di importanti giornali, ma è segnata dagli affetti privati, dagli incontri che contano, e si confonde, possiamo dire, con la continuità della sua opera»³⁵⁸: come sappiamo, per Testori il luogo del teatro non è fisico ma verbale e, nel riaffermare il ruolo centrale della parola in teatro, l’autore intende conferire uno spazio del tutto speciale alla “parola-materia”, le cui radici si collocano nella passione, nelle viscere degli stati d’animo e dell’esistenza. La parola teatrale è quindi un’entità che urta, che coglie inaspettata lo spettatore, e che si definisce attraverso il monologo: «il teatro è il prendere atto di uno “scandalo” [...] senza proporre soluzioni»³⁵⁹.

La tragedia è materia che suscita profondamente l’interesse di Testori: dall’*Ambleto* (1972), a *Macbetto* (1974), ad *Edipus* (1977), la ‘coscienza tragica’ si esprime nelle varie fasi storiche e nei differenti ambiti culturali in modo vario, secondo categorie che, tuttavia, si riferiscono comunque ad un unico archetipo di riferimento (per l’Occidente), quello greco.

Oltre al celebre caso *sdisOrè*, sul quale torneremo successivamente, esiste una copia dattiloscritta, inedita, di un’*Elettra*³⁶⁰: all’interno della copia non sono presenti datazioni specifiche³⁶¹, lo stesso titolo è stato indicato da Alain Toubas, compagno di Testori; pur non essendo mai stato pubblicato, il testo si presenta suddiviso in due atti e completo. I personaggi coinvolti sono: Elettra, Egisto,

³⁵⁸ A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 26.

³⁵⁹ Ivi, p. 87.

³⁶⁰ La copia è conservata presso l’archivio della Fondazione Mondadori di Milano, in quarantasei fogli dattiloscritti.

³⁶¹ L’unica data di riferimento di cui disponiamo viene indicata da un articolo del 1999 pubblicato su *Il Sole 24ore*: in quella sede infatti si parla di «un’*Elettra* inedita, della fine degli anni Sessanta, già ricca di spunti che torneranno nei testi successivi, ma ancora priva della reinvenzione lessicale che ne diverrà la chiave decisiva».

Clitennestra, Oreste, l'Ombra di Agamennone, i dignitari e i soldati; la scena è la reggia degli Atridi.

Il primo atto si apre su Elettra seduta sui gradini che conducono al trono: la protagonista è in attesa, da molto tempo ormai, come se la stessa nozione di tempo non avesse più una consistenza nelle parole dell'eroina, come se le sue speranze fossero svanite. Definisce Egisto «ganzo», «un attore che imbiancava i capelli e andava a gozzovigliare con i giovani più depravati di Atene» e chiama «maiale» il padre (foglio 3), che considera colpevole di averla generata. «I tempi sono cambiati», dice Elettra riferendosi al tono spietato con cui si pone l'Ombra del padre: per smuovere «i meccanismi della storia» è necessaria la presenza di Oreste.

Elettra si dimostra 'spietata' verso la madre, definendola una «baldracca camuffata da regina» (f. 7): scopriamo che Oreste non è stato cacciato, se n'è andato di propria iniziativa (f. 6); l'allontanamento del fratello è comunque destinato a concludersi rapidamente: infatti, mentre scende la luce lunare, compare Oreste (f. 13). Successivamente (ff. 17 e 18) scopriamo che Clitennestra definisce Oreste come il ritratto di Agamennone, «un tartaro biondo» (f. 15), mentre Elettra somiglia alla madre. Attraverso questa enfaticizzazione delle somiglianze, Testori cerca di sottolineare il dramma della regina che finirà per 'confondere' l'immagine del marito e quella del figlio, in una sorta di fusione delle due figure che rende ancora più lacerante la sofferenza della donna. Il riconoscimento («Tu? Tu veramente?», f. 14) avviene senza l'intermediazione e senza la comparsa del fratello sotto mentite spoglie: Clitennestra denuncia l'omosessualità del figlio (f. 14), ma Oreste controbatte che la sua omosessualità è una conseguenza dell'impossibilità di avere Elettra, «con lei era come per un gioco» (f. 15).

Testori non concede spazio alla suspense, infatti il figlio interroga immediatamente la madre sulla ragione che l'avrebbe spinta ad uccidere il padre durante il sonno; nessuna vasca dunque, nessun massacro nel bagno di casa, il

drammaturgo sposta l'omicidio durante il sonno, eliminando completamente il sacrificio di Ifigenia come presupposto e motivazione determinante della vendetta: «perché assomigliava troppo a te» (f. 16), questa è la ragione che spinge la madre all'assassinio. E' Egisto che vorrebbe far imprigionare Oreste, mentre Elettra tenta di difenderlo: il dramma ha radici profondissime ed inquietanti, si tratta di una passione incestuosa, di un sentimento che lacera e devasta.

La seconda parte si apre su Clitennestra che confessa di non aver mai voluto realmente Egisto (f. 21), solo «la distruzione di quella mafia» in cui ha la sensazione di aver sempre vissuto; liberarsi di Oreste «è la salvezza della mia dignità di madre e di vivente» (f. 22). «La pace mia e dei miei sudditi non ha che un segno; la fine di Oreste. E quanto più quella fine sarà atroce e sconosciuta, tanto più noi tutti ne saremo purificati e calmati» (f. 23): Clitennestra definisce Egisto un «vile verme strisciante e bavoso» (f. 24), sottolineando che lui è al potere soltanto per merito suo. Il ritorno di Oreste ha generato due opposte 'fazioni': Egisto afferma che i dignitari sembrano optare per un atto di clemenza verso il figlio di Agamennone, mentre l'amante della madre propone l'esilio (f. 24); secondo Clitennestra la sola via per evitare un piano rivoltoso consiste nell'assassinio di Oreste (f. 25). Se il tribunale optasse per la clemenza o per l'esilio del figlio, Clitennestra spodesterebbe Egisto e passerebbe dalla parte del figlio (f. 26): la regina è una stratega che amministra il potere con lucidità e con intraprendenza.

La fase del giudizio su Oreste è anticipata e del tutto indipendente dal massacro di Clitennestra e di Egisto: al foglio 28 infatti Testori ambienta la scena in tribunale; il capo del tribunale non è un giudice ma ha un grande potere (f. 30), ed è lui ad annunciare la sentenza (f. 29): Oreste è condannato a morte la sera stessa.

A quel punto Elettra brandisce un pugnale da sotto le vesti e colpisce Egisto cercando di proteggere il fratello (f. 30), imprecando: «Prendi, verme schifoso!»

. Sopraggiunge Clitennestra che fa liberare Oreste: mentre sta morendo Egisto (f. 31), Clitennestra confida al figlio che un re era necessario per contrastare la logica successione al potere; tra quanti la donna conosceva, Egisto era il più debole e il più forte insieme, ma soprattutto il solo che si fosse dichiarato a lei (f. 31).

Sulla scena restano Oreste, Elettra e Clitennestra: la madre confida di aver inseguito il figlio rivedendo in lui il marito Agamennone «come era prima» (f. 32); scopriamo che, prima che Oreste se ne andasse, la madre, una notte, si è gettata ai suoi piedi e ha cominciato a baciarlo. Clitennestra è innamorata del figlio per quanto le ricorda del marito (f. 33): «dovevo sostituire il suo corpo col tuo» afferma perentoria. Oreste compie il matricidio utilizzando il pugnale, dopo aver spinto la donna contro il trono con forza: «lo faccio perché sia come se tu non fossi mai esistita» (f. 34), e ancora: «perché scompaia dalla storia ogni segno del nostro sangue impuro e nefando» (f. 34).

Clitennestra muore augurando ad Oreste che questo atto lo perseguiti.

Elettra, all'apice della felicità, invita il fratello a riflettere sul fatto che deve gioire: «è il giorno del mio trionfo!» (f. 37), mentre Oreste, brandendo la spada, chiama il popolo urlando; ma l'obbiettivo del giovane non è il trono, è «la libertà di non essere mai nati» (f. 37), così come il dramma che affligge lui ed Elettra è quello di trovarsi l'uno di fronte all'altra e di rifiutarsi ogni volta (f. 38). Nella sorella, Oreste, rivede la madre (f. 40): il tema della somiglianza fisica è molto forte in tutto il testo e crea una corrispondenza binaria fra i personaggi, Elettra/Clitennestra da un lato, Oreste /Agamennone dall'altro.

Oreste sparirà nel buio mentre Elettra leggerà la lettera d'amore che lui le scrisse la prima volta che se ne andò: «Ti lascio Elettra, ma lasciandoti sento d'amarti come non ti ho mai amata» (f. 41).

Nell'oscurità avanza infine l'Ombra di Agamennone: è lui a narrare che Oreste si è suicidato pugnalandosi dopo aver giaciuto con un ragazzo; questa Ombra sarà seguita da quelle di Oreste e di Clitennestra, grondanti di sangue.

E' Elettra a chiudere il dramma rivolgendosi al pubblico, affermando che tutto ciò che le resta da dire è una bestemmia per essere venuti al mondo (f. 46): «Il sipario si chiude sulla scena fattasi ormai un deserto d'ombre impalpabili e mute».

Elettra, già dalle prime battute, interagisce col pubblico denunciando la propria «dura e spietata infelicità» (f. 2): «c'è voluta la distruzione lenta, proditoria e totale di ciò per cui era parso che fossi stata creata» (f. 3). Testori enfatizza una forte rivalità fra padre e figlia, in cui Agamennone rappresenta il nemico proprio perché le ha dato la vita; se il rapporto fra padre e figlia subisce un distacco, al contrario il rapporto fratello/ sorella si rafforza al punto da diventare incestuoso, morboso, totalizzante: Elettra definisce Oreste «la mia vergogna, la mia attesa, la mia luce, la mia speranza» (f. 5).

E' forte la volontà di denunciare la finzione della maschera: in maniera analoga a Ritsos, togliere la maschera significa diventare «concreti» (f. 6), smascherare l'ipocrisia, scegliere il dolore dell'esistenza consapevolmente.

Nella protagonista c'è un moto di sensualità deciso: «Io che se avessi potuto dar ascolto alla carne e al sangue che m'hai dato, sarei la cagna più infiammata della Grecia» (f. 8); la carnalità ha un ruolo determinante, soprattutto considerando che anche Oreste è connotato dall'esperienza di “orgie e vizi”, da una bisessualità evidente, da un passato torbido. Elettra ha vissuto del e per il fratello, non è più la ragazzina nevrotica e rabbiosa, ma una donna lacerata da una condizione impossibile: sembra quasi che la comunicazione fra i due non sia mai venuta meno, neppure durante gli anni di lontananza (f. 13). Oreste è stato sempre innamorato della sorella ma, non potendo vivere pienamente questo rapporto, si consolava con i maschi; nella reggia il giovane si sentiva solo, perseguitato da questa sorta di ‘spada di Damocle’ rappresentata dalla sua passione incestuosa per Elettra (f. 15).

Il sentimento di Clitennestra per Oreste produce in Elettra un senso di devastazione profonda, al punto da professarsi: «ridotta a niente più che uno

straccio» (f. 17); Oreste è tornato «per vendicare e uccidere», malgrado sia trascorso molto tempo, come se quella vendetta ancora da attuare, avesse impedito alla sua esistenza di continuare, come se quella fusione che Clitennestra percepisce tra padre e figlio fosse una condizione che sperimenta lo stesso Oreste. La regina arriva perfino a chiedere a Zeus di privare della pietà le menti dei giudici per «la salvezza della mia dignità di madre e vivente» (f. 22): «la mia pace e la pace dei miei sudditi non ha che un segno, la fine di Oreste» (f. 23). L'accusa nei confronti del figlio è quella di tentare la soppressione e il rovesciamento del potere (f. 29).

E' Elettra ad ammazzare Egisto a colpi di pugnale, a diventare cioè parte attiva della vendetta nella sua azione risolutiva: l'amante della madre crolla quindi sullo spalto (f. 30); rispetto alla tradizione, Elettra si dimostra pronta ad uccidere la madre, è Oreste invece ad intervenire per riafferrare il pugnale e portare quindi a compimento la vendetta che questa volta, però, condivide anche 'fisicamente' con Elettra. Clitennestra azzarda perfino una provocazione verso Oreste, cercando di spingerlo ad uccidere la sorella (f. 33): il dato rende la figura di Clitennestra ancora meno materna, talmente in contrapposizione con la figlia da essere disponibile anche al suo assassinio; Testori esaspera le dinamiche relazionali fra madre e figli, rendendole assolutamente nevrotiche.

Quando Elettra ricorda la partenza di Oreste, sembra rimpiangere la partenza di un innamorato: «se n'è andato così... Quando mi sono accorta che da due giorni la sua stanza era chiusa, ho abbattuto la porta e sono entrata; tutto era in ordine, ma lui non c'era più» (f. 40); la mancanza del fratello, l'idea di non vederlo più, genera nella protagonista un tormento profondo e lacerante. Un tormento di natura chiaramente sentimentale e non fraterna. Prima dell'arrivo dell'Ombra di Agamennone non siamo certi se Oreste sia morto o ripartito perché incapace di vivere in quel contesto; al contrario Elettra rimane a custodire, disperata, il luogo, i suoi ricordi, il passato (f. 41), con una grazia nuova rispetto alla tradizione, con una femminilità che l'eroina hofmannsthaliana non conosceva.

L'Ombra del re sopraggiunge ad annunciare la morte del figlio (f. 42): Oreste, dopo aver giaciuto con un ragazzo, ha tolto da sotto il cuscino un pugnale e si è ucciso (f. 43); in seguito ha stretto a sé e baciato il ragazzo, sussurrando la parola 'amore' pensando di avere al proprio fianco Elettra (f. 44).

Oreste muore con lo stesso gesto, connotato eroticamente, con cui aveva ucciso la madre: si toglie la vita pensando ad Elettra, desiderandola pur non potendola avere.

«Io capisco, insomma, che Testori, il quale partiva sempre dalla carne - e lui non partiva mai dalle parole, partiva sempre dal corpo, dalla fisicità -, cercasse sempre le parole di quella carne lì. Non cercava delle parole in astratto, cioè i suoi personaggi non sono attori che recitano un copione che lo scrittore distribuisce, ma "dicono" le parole della loro carne, e quindi parola e verità si toccano»³⁶²: questa è la straordinaria dimensione di *Elettra*, specie se confrontata - come vedremo - con *sdisOrè*, e si colloca in primis nella differenza di impiego della lingua. In *Elettra* non viene effettuato il passaggio al 'pastiche' linguistico: tuttavia non sappiamo se Testori avesse progettato il testo in questo modo o se avesse ipotizzato una trasformazione linguistica successiva, così come in questa drammaturgia non è presente il linguaggio caratteristico dell'autore.

Testori, a dire il vero, non era solito impiegare i termini 'lingua' e 'linguaggio'³⁶³: poiché per lui la parola rappresenta il grido, il grido della carne³⁶⁴. Il teatro rappresenta infatti la voce di ciò che è eccezionale, un avvenimento individuale e, allo stesso tempo, 'per tutti', non concettualizzabile: non è esperienza riconducibile ad un concetto, ad una categoria³⁶⁵. E ancora: l'intento è «di far sì che la carne (o, se proprio si vuole, il suo determinarsi in

³⁶² L. Doninelli, «Giovanni Testori. *La maestà della vita*», a cura di M. Finazzer Flory, *Altri Conformismi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 51-52.

³⁶³ Ivi, p. 54.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ Ivi, p. 55.

storia) si rifaccia ‘verbo’ per verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia»³⁶⁶.

E’ interessante constatare come Testori arrivi ad ammettere «lo scacco» delle posizioni del teatro, «delle proprie tesi e dei propri concetti»³⁶⁷, senza giungere mai «ad ammettere lo scacco delle proprie viscere»³⁶⁸. Secondo l’autore infatti il punto di partenza, caduta e arrivo del teatro è il personaggio solo, monologante³⁶⁹: il teatro deve condurre «alla melma, al pantano iniziale»³⁷⁰, rimmergendo lo spettatore nella parte più buia e indomabile della coscienza, in modo tale che, alla fine, si abbia la prova evidente dell’impossibilità di una risposta assoluta e ‘definitiva’. «Il teatro, quanto più s’avvicina al nodo dell’esistenza, tanto più perviene a distruggere tutti i dati tecnici propri al momento in cui si trova ad agire»³⁷¹: pertanto il vero teatro, rappresentando una prova semplicemente religiosa, tende a ricadere inevitabilmente in se stesso.

«La coscienza tragica e la rappresentazione del tragico allora sono una forma di razionalizzazione, sono un modo per attribuire senso e funzione alla necessità e alla sua sfida da parte dell’uomo»³⁷²: la tragedia narra l’esperienza di un personaggio che costituisce un esempio; il personaggio è in una situazione di confronto con il limite, che è identificato come oggettivo e, attraverso metafora, rappresentato come destino, fatalità. L’eroe tenta di oltrepassare questo limite in nome di una norma differente, nuova; perciò quando l’eroe, la collettività oppure l’idea di assoluto vengono meno, «il tragico si incrina, l’elaborazione, di fatto, non si compie appieno»³⁷³.

Testori dichiarò la sua personale impossibilità a mantenere una ‘posizione’ definitiva nella scelta della lingua da adottare: «ogni volta, ed è una necessità

³⁶⁶ G. Testori, «Il ventre del teatro», a cura di G. Santini, *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattro Venti, 1996, p. 34.

³⁶⁷ Ivi, p. 35.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ Ivi, p. 36.

³⁷⁰ Ivi, p. 38.

³⁷¹ Ivi, p. 39.

³⁷² A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori* cit., p. 90.

³⁷³ Ivi, p. 93.

fisiologica, devo scoprire un linguaggio che sia strettamente legato al nucleo drammaturgico, poetico, narrativo che ho tra le mani»³⁷⁴. La dimensione del sacro, del sacrificio, dello scannamento, permettono di riapprodare, di ritornare, al nucleo originario del teatro, benché esso sia un'arte della contemporaneità, «dell'*hic et nunc*»³⁷⁵. E' ipotizzabile quindi che il drammaturgo avesse pensato *Elettra* nella forma in cui la leggiamo dattiloscritta, che quella prospettiva sul dramma degli Atridi necessitasse di quella forma linguistica.

sdisOrè: 1991

Il testo fu redatto «nei suoi ultimi fervidi anni»³⁷⁶, con un titolo che è già simbolo di scomposizione: allestito nel 1991 da Franco Branciaroli, a cui era stato destinato dall'autore, è una delle opere testoriane più avanzate «nel forgiare un impasto espressivo su basi di latino maccheronico, fuse con residui di vari dialetti e adattate a vocaboli stranieri, dove un ostico gioco di contrasti si fa musica e il manierismo viene vitalizzato dal ricorso alla corporalità»³⁷⁷. Oreste è se stesso anche nel momento in cui dà voce alle vittime martoriate in scena a colpi di parole e dissacrazioni: dialetto, francese, spagnolo, inglese e latino liturgico, il passato e il presente che si fondono nella reggia degli Atridi collocata nel cuore della provincia italiana, nel paesaggio natale di Testori. L'eroe rinuncia alla giustizia civile, all'assoluzione di Atena e dei cittadini e la voce di Oreste si fonde con quella del drammaturgo per cercare una possibile e differente catarsi all'atrocità della vendetta.

In *sdisOrè* si trasferiscono il dolore, i fantasmi e le furie della provincia italiana, quella a lui più cara, inserendo la tragedia in una realtà fisicamente vicina così da renderla 'plebea', così da amplificarne l'autenticità. Sembra, nel titolo, di

³⁷⁴ G. Testori, «Nel ventre del teatro» cit., p. 92.

³⁷⁵ Ivi, p. 93.

³⁷⁶ F. Quadri, *La riscoperta di Oreste nel gramelot di Testori*, in «La Repubblica», 12/03/2003.

³⁷⁷ *Ibidem*.

cogliere un duplice significato: non solo quello di una trasformazione dell'eroe, ma anche quello di uno 'scavo interiore' che si scompone, si destruttura³⁷⁸.

Il testo non presenta alcuna didascalia, nemmeno quelle che prescrivono il tipo di spazio scenico, è una partitura destinata all'esecuzione dell'attore e all'eventuale scrittura scenica del regista. Il monologante³⁷⁹, è il solo personaggio in scena e interpreta tutti e quattro i ruoli: Orestes, Eghistos, Clitennestra ed Elettra; il palcoscenico è costituito di povere assi che accolgono l'arrivo del monologante, a cui è affidato il compito di raccontare la vicenda legata al mito dell'*Orestea*.

Oreste, qui *sdisOrè*, ha il compito di infliggere la vendetta a Clitennestra ed Eghistos: dallo scontro fra madre e figlia, al rapporto carnale tra i due amanti, tutta la vicenda si raccoglie in una sorta di arringa pronunciata davanti alla gente liberata di Argo³⁸⁰. Nella lettura di Testori, Oreste abbandona la polis e il proprio nome nell'esodo su una grande vela che prende il largo, «nell'aspettativa che ricompaia Cristo, 'el remador'»³⁸¹, in qualità di guida dell'umanità verso un differente approdo finale. La catarsi della tragedia greca viene sostituita da una catarsi fondata sul perdono e sull'amore cristiano: attraverso il perdono, *sdisOrè*, adesso *Orè*, riconquisterà il proprio nome in una nuova dimensione, «lasciando cadere quel prefisso»³⁸² che ha rappresentato negatività e deformazione.

Carlo Bo, recensendo il libro, parlò di Testori come di un uomo «di forte passione»³⁸³: certamente un'operazione come *sdisOrè* rappresenta un'autentica «scommessa con la morte, la morte che dovrà sancire il modo e la realtà della distruzione totale e quotidiana»³⁸⁴: «Surghit mo'l'alba,/ incherta benché rosa:/ ghiorn'è de sacrificios»³⁸⁵, dice Elettra. La 'protagonista' è pronta a recarsi sulla tomba del padre con il cuore «tutto desmandorlatos» (p. 17): «oh pater/ pater,/

³⁷⁸ L. Mondo, *Il grido di Testori*, in «La Stampa», 25/08/1991.

³⁷⁹ G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 135.

³⁸⁰ Ivi, p. 136.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ C. Bo, «Passioni e verità di uno scrittore», in *Gente*, 10/08/1991.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ G. Testori, *sdisOrè*, Milano, Longanesi, 1991, p. 16.

amato fàser!» invoca Elettra «piena de luttanza/ e nigra doglia» (p. 19), seguita dalla madre: «Felpata, me una gatta/ che nell'un tempo voglia/ mordere et spionare». Le scelte linguistiche di Testori non aderiscono alla filologia «come 'scienza esatta' e con la ricerca puntigliosa di preziosismi formali chiusi nell'estetico»³⁸⁶; creare una lingua equivale a creare un universo in cui tutto segue dinamiche ben definite: l'invenzione della lingua permette di entrare nel "nucleo viscerale" del personaggio e della vicenda. «Lo scarrozzante, prototipo di tutti i personaggi testoriani che parlano questa lingua/miscuglio, non fa altro che contestare, parodiandola, la lingua ufficiale letteraria, ma senza poterla poi distruggere fino in fondo»³⁸⁷.

E' evidente che il mito degli Atridi permette al drammaturgo di operare sull'«ossessione del corpo»³⁸⁸: il linguaggio del corpo è effettivamente una prerogativa della scrittura novecentesca, «che più di tutte è stata capace di farne affiorare l'ingombrante presenza»³⁸⁹, ma è soprattutto una caratteristica testoriana. Il modello è quello di Cristo sulla croce che libera l'umanità dal peccato attraverso il sacrificio. Il sacrificio è chiaramente mistico, «capace di creare una dialettica tra scena e pubblico»³⁹⁰: il teatro non intende dimostrare, preferisce interrogarsi.

«Vendicazion,/ not tradamento!/ Dopo tre lustri,/ sancta vendicazion, anzo, strasancta/ et strasantascias» (p. 63): la brutalità, l'idea dell'oltraggio, della sofferenza inferta e subita, è amplificata, resa ancora più esplicità dal mélange linguistico e questo determina inoltre la possibilità «di percepire il vuoto, l'assenza, l'assurdità della vita»³⁹¹. L'ira di Oreste è talmente profonda da condannarlo al solo obiettivo della vendetta: «ghettar/ las spadas meas/ là, dove un ghiorno fuori ghattastis,/ marchio fibroma,/ pissa de cestitega abortiva/ el mio

³⁸⁶ Ivi, p. 214.

³⁸⁷ Ivi, p. 215.

³⁸⁸ A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Milano, San Paolo, 2001, p. 5.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Ivi, p. 9.

³⁹¹ Ivi, p. 37.

me» (p. 10); tale furia è però indirizzata specialmente contro la madre, una donna assassina, dalla forte connotazione erotica, che si contrappone al padre, oltremodo intoccabile, e alla figlia, che ha le sembianze di una giovane anoressica, totalmente priva di sensualità.

Elettra è un'«orfana fremebonda, inconsolata» (p. 51), disperata, che si prodiga al meglio per aiutare il fratello nell'impresa: dopo la vendetta i corpi di Clitennestra ed Eghistos annegheranno in un fiume di sangue che ricorda la messa in scena di Peter Stein per l'*Oresteia*: «Oreste ha liberato l'energia che teneva prigioniera dentro il corpo e ha reso elettrica quella del corpo di Elettra per distruggere i corpi dei traditori, per abbattere la centralizzazione del potere politico»³⁹². Oreste (e non Elettra) sfida la pólis, ma essa può, ormai, essere soltanto ricostruita attraverso il perdono.

Testori affronta il tema della vendetta sia dal punto di vista di Elettra che da quello di Oreste: la trasformazione dei contenuti sembra interessarlo maggiormente nel primo caso, in *sdisOrè* infatti la ricerca non si sofferma in particolare sulla rielaborazione dell'intrigo, bensì sulla forma, sulla *riscrittura linguistica* della tragedia. Curiosamente, laddove (*Elettra*) la rielaborazione linguistica è meno presente, la riscrittura del contenuto si fa più intensa, più 'personale'; al contrario, quando è la prospettiva linguistica a giocare un ruolo determinante (*sdisOrè*), la trama sembra 'preoccupare' l'autore in misura inferiore. Dimensione catartica a parte, l'intento riformatore di *sdisOrè* non è affatto quello di *Elettra*, anche se Testori concentra l'attenzione sempre sui rapporti binari: sorella/fratello, madre/figlio, madre/figlia e padre/figlia.

La coscienza tragica «è una struttura permanente della coscienza umana, ma ora è un'emergenza, ora è uno strato sotterraneo»³⁹³: trova espressione nelle

³⁹² Ivi, p. 84.

³⁹³ Ivi, p. 89.

differenti fasi storiche e aree culturali, sulla base di tipi «che sono varianti di una stessa categoria archetipica»³⁹⁴.

E' interessante ricordare che il tema fu ulteriormente sviluppato da Testori nell'*Ambleto* e in *Post-Hamlet*³⁹⁵: «i due testi si muovono in una sorta di “convergenze parallele»³⁹⁶, la vicenda del principe di Danimarca è ripercorsa a distanza di dieci anni, per un'analisi della situazione politica e morale, come era accaduto per la prima opera ma senza l'esperienza del sessantotto. Più che di un testo drammaturgico, sembra trattarsi di «una sorta di pretestuoso *pamphlet*, in cui si allineano le prese di posizione contro il capitalismo, contro il marxismo, contro i difetti della civiltà tecnologica, in nome del personalismo cristiano»³⁹⁷.

2. 19 Il recupero della trilogia: 1983-1985 Emilio Isgrò e L'Orestea di Gibellina

Figura unica nel panorama artistico internazionale per la vastità e la complessità dei suoi interessi, Emilio Isgrò, autore dell'*Orestea di Gibellina*, è uno dei più significativi artisti del gruppo dei poeti visivi. Particolarmente noto per l'elaborazione dell'arte cancellatoria, ha consolidato la sua attività di letterato proprio con la pluriennale esperienza di Gibellina, oltre ad una serie di romanzi, libri di poesia e testi critici.

L'opera consta, in analogia con la tradizione eschilea, di tre parti: *Agamennuni*, rappresentata nel 1983, *I Cuèfuri*, nel 1984 e *Villa Eumenidi*, nel 1985.

La prima parte, nel rispetto dell'*Agamennone*, sull'assassinio del re ad opera di Clitennestra, invaghitasi di Egisto; per metà reinventato in italiano e per metà in siciliano, nel testo la dimensione tragica si trasforma in onirica e, nel corso dei passaggi dall'italiano al siciliano, si profila lo scontro tra lingua colta e dialetto. Un Carrettiere, una notte, cade da un carro: l'atmosfera è quella di una sorta di 'macchina del tempo' e, al momento del risveglio, parla greco e tutte le lingue

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 131.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 132.

della Pentecoste; il misterioso Carrettiere viaggia dal giorno della prima messa in scena dell'*Oresteia*, 2440 anni prima. Nella piazza centrale di Gibellina rasa al suolo, egli incontra eroi di Eschilo e il popolo: mito e realtà quotidiana, passato, presente e futuro, si fondono in un lungo sogno vissuto dal Carrettiere. Il protagonista incontra l'Arciprete Ingoglia, realmente esistito, autore di una Storia di Gibellina e confessore dei peccati dell'universo. Sopraggiunge Clitennestra che racconta all'Arciprete e a tutto il popolo come sia pervenuta la notizia della distruzione di Troia: tutti mettono a confronto la vicenda leggendaria con la quotidianità, mentre il pensiero della regina va al sacrificio di Ifigenia.

Viene annunciato il ritorno di Agamennone: il re e la regina si incontrano davanti a tutti e Clitennestra scopre che, insieme al marito, è giunta Cassandra: anche lei verrà uccisa per mano della regina. Vittima inconsapevole, la donna va incontro agli assassini mentre, attraverso la voce di una contadina indemoniata, parla l'Angelo della Giustizia: Clitennestra, coperta di sangue, racconta come ha ucciso il marito e la figlia di Priamo e avverte il popolo che saranno celebrate solenni onoranze funebri.

Mentre si svolgono i funerali, Egisto giustifica il delitto rievocando la colpa di Atreo e il banchetto di Tieste. Sulla scena rimane solo il Carrettiere, mentre una bambina, che ha assistito in silenzio agli avvenimenti, lo guarda come fosse un fratello.

«Isgrò è uno scrittore lapidario che incide una verità sostantiva, spartita in maiuscole, sorretta dal verbo della propria azione»³⁹⁸: un carrettiere cade dal carro, si risveglia e si mette a parlare il greco antico; Troia è caduta ed egli da duemila quattrocento quarant'anni vigila ogni notte sulla casa di Atreo. Il problema iniziale è rappresentato dalla lingua ma, successivamente, la casa diventa l'intera isola, con i relativi personaggi che ne hanno caratterizzato il percorso fino al terremoto di Gibellina. La lotta non è quindi soltanto quella tra

³⁹⁸ P. Volponi, «La giustizia della lingua», in *Agamennuni. L'Oresteia di Gibellina di Emilio Isgrò da Eschilo*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 8.

Oreste e gli assassini del padre, bensì tra la lingua colta e il dialetto: la giustizia di Oreste è diventata «un problema superiore e sociale»³⁹⁹.

Nel corso di un'intervista⁴⁰⁰, Isgrò dichiarava che in quest'opera si era posto come un poeta civile che desidera aiutare il mondo siciliano a crescere, in una fase in cui il 'problema della Sicilia' era assolutamente aperto. Una semplice operazione registica in 'Magna Grecia' non era sufficiente, occorreva ritornare al mito, riflettendo negli Atridi la categoria junghiana dell'inconscio collettivo: in particolare, attraverso la figura di Oreste/Carrettiere, Isgrò inventò una sorta di nuova categoria, quella *dell'inconscio mediterraneo*. Il principio ispiratore fu schierarsi dalla parte della Sicilia non come artista ma come uomo.

In *Agamennuni*, sulla scia di Eschilo, non c'è spazio per Elettra: il Carrettiere (che poi diverrà Oreste), viaggia nella notte sopra il suo carro tirato da Cassandra, la giumenta dagli occhi d'oro; la tragedia si colloca nel 1943 «quando in Sicilia finisce la guerra»⁴⁰¹.

Nel corso della mia intervista, parlando di modelli drammaturgici, Isgrò sottolineò di avere un ricordo particolarmente piacevole di Pasolini sia come persona, sia in merito alla sua riscrittura; pur riconoscendo *Pilade* come un testo interessante, sostenne che era evidente come avesse risentito di una certa 'urgenza' nella composizione. Oltre a Pasolini, l'artista rimase profondamente colpito da *Le Mosche* di Sartre: è evidente che dietro l'esperienza di Gibellina c'era una sfida, quella di modellare un'arte civile non troppo ossequiosa verso la realtà esistente che, tuttavia, suscitasse un certo spirito polemico sull'asse drammatico che si muove da Pirandello a Beckett. Sostanzialmente l'*Orestea di Gibellina* permise ad Isgrò di superare una certa tipologia di teatro registico e visivo, di superare, con l'arte, determinati condizionamenti.

³⁹⁹ Ivi, p. 9.

⁴⁰⁰ Ho personalmente realizzato l'intervista ad Emilio Isgrò a Milano, il 17 ottobre 2005: molte delle considerazioni che riporterò, appartengono a questa intervista.

⁴⁰¹ Ivi, p. 13.

La trama è rispettata, malgrado vengano inseriti personaggi come l'Arciprete Ingoglia e il Cantastorie: «Agamennone il re è questo primo blocco./ Vinse i troiani, incendiò le porte, conobbe l'amicizia e il suo rovescio./ Ora torna al suo posto a sistemare il resto/ con l'aiuto dei santi chiusi nel calendario» (p. 48).

L'autore scelse il mito di Oreste perché forte e positivo, portatore della democrazia: il dialetto ha un effetto coinvolgente, trascinante sul pubblico. Non ci sono falsi psicologismi dietro questa operazione; infatti l'alternanza con l'italiano servì proprio per approdare ad una fetta più ampia di pubblico. Dietro alla figura del Carrettiere c'è lo stesso autore che, tuttavia, è presente anche negli altri personaggi: non c'è un tentativo di 'allontanamento', di distacco dall'opera, piuttosto un coinvolgimento, una partecipazione.

Clitennestra uccide il marito con un'accetta: «Agamennone, addio! Addio, Cassandra!/ Già l'assassina avanza a smentire l'amore che abbiamo appena udito./ Fu lei a tessere la rete./ Fu lei a vibrare il gran colpo maestro/ sul collo del marito e dell'amante/ ch'egli le porta in casa, sotto lo stesso tetto» (p. 67) e, dopo aver compiuto l'atto, la regina afferma: «ci volle tempo,/ ma venne la mia vittoria./ Ora mi vedete qua: dove pareggiammo i conti» (p. 69); Clitennestra afferma di non pentirsi e di aver preparato tutto in modo tale che Agamennone non potesse fuggire la morte. Quando tutto è compiuto, il Carrettiere afferma: «Noi congiuriamo insieme, sorella vendetta./ E questo insieme è l'insieme del mondo:/ derivato e derivante: vertice infecondo» (p. 77) per poi chiedersi: «E' Troia o Gibellina tutta questa rovina?» (p. 78).

«Soprattutto di Agamennone [...] è difficile parlare anzitempo: mancano le verifiche che avverranno al momento dell'impatto con il luogo (la piccola piazza distrutta della vecchia Gibellina lacerata dal terremoto) [...] questa *Oresteia* è una specie di viaggio nell'imprevisto, di *work in progress* che può prevedere una chiave di lettura e una sorta di magia arcaica e collettiva allo stesso tempo, che rende necessario sondare tutta la trilogia, essendovi realmente una continuità preziosa per comprendere pienamente la drammaturgia. Isgrò pensò alla propria

lingua come una sorta di «Volgare Illustre che si parlava alla corte di Federico e in tutta l'Italia colta prima che fosse soppiantato dal toscano»⁴⁰². Il tema dell'emigrazione è molto forte, come quello dell'emarginazione del Sud: l'*Orestea* diventa l'occasione per entrare in contatto con un inconscio in cui vivono desideri inespressi o taciuti.

I Cuèfuri si apre sull'immagine degli americani che sbarcano in Sicilia: il Carrettiere, che è con loro, li precede di qualche passo accompagnato da Pilade Oracolo, detto Pilateddu, che è vestito da medico, oracolo, scienziato (p. 7). Di lì a poco scopriamo che si stanno festeggiando le nozze di Egistu e Tinestra (p. 17): lui è vestito in doppiopetto e cravatta, lei in un sobrio vestito alla moda negli anni Quaranta; Elettra Cuèfuri, figlia della sposa, serve ai tavoli, mentre tutto il popolo assiste alla festa. Agamennone è sepolto in un tumulo di terra (p. 25) che scoprono Oreste e Pilade insieme: «lo vedi, Oreste, come si solleva,/ e freme, e grida, il tuo povero padre» (p. 26). E ancora: «Che cognome, Cuèfuri! Chissà da dove viene,/ chissà cosa vuol dire, chissà quali miserie.../ Io ti rispondo e parlo/ in questa lingua morta che sale alle mie labbra/ come una particella nel reattore» (p. 27). Pilade accenna all'«inappagato amore» (p. 28), mentre Elettra chiede a zie e cugine come parlare al padre sulla tomba: «Io, signorina e nubile,/ ho bisogno di trovare sfogo/ dicendo paroline più galanti/ di quelle che gli amanti si dicono nel letto» (p. 29). La figura di Elettra si caratterizza per una certa debolezza, per una certa fragilità: chiama Agamennone «paparino» (p. 31) e denuncia di essere trattata come una sguattera in quella che, un tempo, era anche la sua casa. Anche in questo frangente Isgrò si attiene ad Eschilo, facendo avvenire il riconoscimento tra i fratelli sulla tomba del padre (pp. 36 - 37).

Clitennestra afferma di voler pensare ad un altro figlio: «campasse la buonanima di mio marito,/ quello soldato, il padre che morì,/ e non questa femminuccia scoglionata» (p. 45); la regina ha paura della croce che porta, della sofferenza che comprende di dover ancora sperimentare.

⁴⁰² Intervista.

«Voglio giustizia contro l'ingiustizia![...] Il mio cuore è di fuoco, sanguinario,/ i feroce, come un lupo voglioso di carne» (pp. 47 – 48): in questa riscrittura Elettra subisce perfino violenze da Egisto, diventa madre «di un figlio che nacque rachitico» (p. 49), che la madre decise di allevare al posto suo; progetta di sposarsi un giorno e di portare con sé la parte migliore della propria dote (p. 50). Clitennestra non dimostra amore verso Egisto, è come se lo considerasse un fantoccio, non c'è rispetto, non c'è stima nelle sue parole. Il testo abbonda di riferimenti contemporanei: Churchill, Stalin, Boston, che intendono propriamente contestualizzare il dramma nella contemporaneità.

«Che faccio, Pilade, ammazzo la madre?» (p. 70): Oreste chiede all'amico cosa sia giusto fare, ma Pilade lo invita a decidere in solitudine, «ma che succede, un giorno, se ti scordi/ i voti e i giuramenti che gli facesti a Dio?» (p. 70). Oreste è insicuro, debole, ha paura di compiere un gesto estremo, non c'è in lui alcuna forma di risolutezza, è come se compisse l'estremo gesto perché inevitabile.

L'universo remoto e favoloso che si conclude con *Villa Eumenidi* è, in realtà, un grande mito che non riguarda soltanto la polis ateniese ma il mondo mediterraneo in generale: al lettore/spettatore risulta chiaro che Eschilo rappresenta un semplice punto di partenza e che le vicende degli ultimi Atridi sono servite da stimolo per un discorso che prende sempre maggiormente le distanze dal modello di partenza⁴⁰³. L'ultima parte della trilogia è ambientata negli anni Cinquanta (1954): non abbiamo più notizie di Elettra, né dell'ombra di Agamennone ma, tra i personaggi, compare Ifigenia.

Le macerie di Gibellina sono trasformate nel giardino di un manicomio: una scala a chiocciola scende direttamente dal cielo. Tutti i personaggi sono invecchiati: il pubblico non sa l'anno esatto, ma può coglierlo passo dopo passo; anche il manicomio non è mai dichiaratamente tale, nel senso che la situazione viene offerta al pubblico favorendo costantemente un senso di sospetto che i

⁴⁰³ E. Capriolo, «Prefazione», in *Villa Eumenidi. L'Oresteia di Gibellina di Emilio Isgrò da Eschilo*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 8.

pazzi non siano tali o che sappiano perfettamente di esserlo e si comportino con il massimo di serietà e naturalezza. Ci sono generali, petrolieri, marinai e, con loro, Pilade Oracolo, rimasto privo di un braccio: «Assolvo Oreste: per il suo presente./ Ma lo condanno per il suo futuro./ L'innocenza non è di questo mondo» (p. 20), e questo equivale a dire che egli «è ricaduto e sempre ricadrà nel peccato» (p. 20). E' la vendetta a divorare Oreste e a far comprendere che un tale strazio non può trovare pace: «La pazza è lei, la madre, non Oreste./ E' lei che dice e giura d'aver ucciso il figlio./ Invece è lei la morta, è lei l'assassinata» (p. 20).

In *Villa Eumenidi* anche il registro linguistico si trasforma: le didascalie si estendono e prevalgono le parti in italiano rispetto a quelle in dialetto; il tribunale è sostituito dalla figura di Pilade Oracolo, che dichiara: «Per questo senza i morti mi sento abbandonato» (p. 29) e, rivolgendosi ad Oreste, prosegue: «E tu/ ti facesti assassino per amore/ e per errore: indeciso e tremante./ Ma nel dare la morte/ guadagnasti la vita che tua madre perdeva» (p. 30).

Un forte nichilismo pervade l'opera: «non sperare mai che in questo mondo/ sia possibile ancora un mutamento» (p. 35); non c'è dunque speranza, non c'è attesa per un evento che porti una svolta. Il mondo delineato è pervaso dalla pazzia, dall'inquietudine, dal caos: «Siano i pazzi a consigliare i giudici!/ Siano i morti a giudicare i vivi!/ Siano i vivi a liberare i morti!» (p. 41). In determinate fasi sembra perfino che i ruoli si mescolino, si confondano, vittime e carnefici non trovano più distinzione (pp. 48-49). Pilade muore avvelenato, mentre lo spirito di Clitennestra/ Tinestra lo invita a svegliarsi: «che si ricomincia!»: il Carrettiere si allontana rapidissimo con il carro. Sulle montagne si accendono i primi fuochi.

Villa Eumenidi è certamente il testo «in cui le carte vengono tutte scoperte»⁴⁰⁴, permettendo di comprendere che il giudizio di Eschilo sull'Atene democratica del suo tempo non è applicabile al nostro tempo e alla nostra società.

⁴⁰⁴ F. Crivelli, «La terza giornata dell'Oresteia», in *Villa Eumenidi* cit., p. 73.

Isgrò, nel corso dell'intervista, raccontava che l'esperienza della trilogia era stata «come sposare Gibellina. Credo che nessun artista abbia sposato Gibellina con più convinzione di me»: inizialmente si era pensato di rappresentarla a Segesta, ma il timore di un eccessivo riformismo da parte dell'autore, aveva spinto i responsabili ad impedire questa opportunità. «Secondo il buon Giusto Monaco, pace all'anima sua, la mia non era assolutamente una traduzione, come lui da buon professore di greco richiedeva, e dunque il mio lavoro rischiava di sconsecrare un sito archeologico indubbiamente carico di storia e di memorie». C'è una sorta di fusione fra le figure di Cassandra, Elettra e Ifigenia, che sembrano passarsi il testimone, come se in loro determinate caratteristiche sopravvivessero e si mantenessero costanti.

La tragedia classica viene recuperata mediante «il filtro di un impegno civile e sociale»⁴⁰⁵ molto sentito non solo da Isgrò, ma anche dal sindaco di Gibellina, come archetipo della cultura popolare. La magnificenza delle macchine sceniche di Arnaldo Pomodoro apre una prospettiva sacrale: in Isgrò la tragedia si chiude con la rinnovata uccisione di Pilade-Agamennone per mano di Tinestra, che equivale al ritorno della violenza. Non manca certo l'idea di sottolineare, polemicamente, la distruzione di una comunità umana da parte dei mass-media e dello strapotere multinazionale⁴⁰⁶.

2. 20 Il nuovo millennio: 2000, Balestrini

Elettra Operapoesia è, senza dubbio, la riscrittura più singolare fra quelle dedicate al mito: l'opera consta di sette cori scritti in versi, a cui corrispondono cinque tracce musicali di differente durata. Elettra e la vendetta, Elettra e le generazioni, Elettra e il linguaggio: Elettra 'luogo' di incrocio tra le arti, nucleo di un dialogo multipolare. Sede di scambio e di nascita, delle radici e orizzonte

⁴⁰⁵ F. Gavazzi, «L'eco della tragedia greca fra estetica del frammento e autobiografismo: gli anni ottanta», in *Sulle orme dell'antico* cit., p. 155.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

del futuro. *Elettra Operapoesia* di Nanni Balestrini è questo, ed è, nel senso più nobile del termine, un testo ‘politico’ ed insieme un canto d’amore per la donna e per la giovinezza.

Quando ho intervistato l’autore sull’opera⁴⁰⁷, ho chiesto subito le ragioni del titolo e della scelta di ricorrere al mito di Elettra: Balestrini sosteneva che si trattava di un titolo molto ‘indiretto’, come era già accaduto per l’opera *Tristano*, indubbiamente evocativo, d’atmosfera. L’idea era quella di creare un piccolo spettacolo con un’attrice (Ilaria Drago) e un gruppo di musicisti che variavano, in cui dare voce ad un personaggio femminile che parlasse in prima persona e si confrontasse con la generazione precedente, cioè quella datata anni Settanta. C’era nostalgia per quegli anni, un certo rimpianto, poiché essi rappresentano un momento positivo nella memoria: del mito di Elettra, in questa riscrittura, sopravvive, sostanzialmente, la dimensione del ricordo.

Il testo dei primi sette Cori di quella che aveva assunto i connotati di un’operazione *in progress* è accompagnato da un cd⁴⁰⁸, registrato dal vivo a Tokyo, dove si è tenuta la prima rappresentazione mondiale: le parole acquistano la fisicità che loro dona la lettura di Balestrini stesso che dialoga con la voce acuta e vibrante di Ilaria Drago, distendendosi su un bellissimo tessuto sonoro creato dai fiati di Luigi Cinque, dalle percussioni di Gianluca Ruggeri e dai suoni elettronici di Morgan Bennet.

Si parla di vendetta dunque: la vendetta per una sconfitta, quella delle generazioni del ‘68 prima e poi del ‘77, che questa *Elettra*, allegoria delle generazioni ultime, si rifiuta di praticare, accettando un nuovo inizio senza dimenticare e senza, per questo, limitarsi acriticamente a proseguire il discorso di altri. Il punto di partenza è chiaramente esistenziale: Elettra è fuori dal potere eppure ‘prigioniera’ di un desiderio d’azione che conduce alla nevrosi,

⁴⁰⁷ Le dichiarazioni che seguono appartengono ad un’intervista che ho personalmente fatto a Nanni Balestrini l’11 novembre 2006 a Reggio Emilia.

⁴⁰⁸ N. Balestrini, *Elettra Operapoesia*, Milano, Luca Sossella, 2000.

riflettendosi direttamente sulle parole: i cori sono infatti variazioni su questo tema.

«Qui parla Elettra/ ondeggianti carne e sangue [...] e scrivono la storia/ la seduzione dolcemente/ colpiscono cuore stomaco (p. 7): Elettra rappresenta il tentativo di fare i conti con il quotidiano e la volontà di vivere completamente liberi (p. 11), riaprendo un dibattito su un vissuto glorioso ma, necessariamente, non attuale. Come vivere dunque il presente? Come rappresentarlo? Che tipo di ordine attuare? Elettra è «tutte queste cose», una «partita emozionale» (p. 9); Elettra è anche la dimensione del male, del dolore, la sua «dimensione sconosciuta» (p. 11). Balestrini ricorre all'anafora, quasi a ricreare un canto omerico, quasi a fingersi aedo delle gesta della poesia contemporanea, della sua trasformazione anche alla luce del mito.

Durante l'intervista l'autore affermava che il pubblico si era rivelato straordinario durante la prima a Tokyo, malgrado non riuscisse a comprendere il linguaggio: una parte della musica era registrata, un'altra improvvisata.

Elettra perde i connotati che l'hanno resa celebre, svaniscono i rapporti con Clitennestra, il padre, Oreste, sopravvive solo la relazione con la memoria e con il suo valore. Il mito si trasforma in una creazione che tenta anche di prescindere dall'eredità passata, dal percorso delle riscritture in senso stretto.

«Fare i conti con le proprie radici/ dell'animo» (p. 15), «l'energia migliore di una/ uno stato mentale lo splendido/ di una generazione» (p. 19), «i passaggi cruciali/ dentro un mondo complesso/ rovesciandone i presupposti» (p. 23): questo è il valore del mito per il drammaturgo contemporaneo, quasi recuperare, ritrovare una misura, un equilibrio, una verità (p. 39).

Balestrini mi aveva confessato che nella fase storica di fiducia verso la politica, il mito aveva assunto un valore decisivo, rappresentando la rivolta, specie se al femminile: Elettra sente la necessità della vendetta perché è ferita dalla privazione, vendicandosi, in un certo senso, proprio del tempo in cui vive, della sua dimensione, delle sue ragioni.

Si è osservato⁴⁰⁹ che il punto di riferimento delle operazioni di Balestrini si trova in una tecnica di «taglio e combinazione»⁴¹⁰: si tratta di prelevare e combinare, sulla base di regole precise, materiali linguistici di fonti diverse. Una sorta di montaggio, insieme alla tecnica combinatoria, caratteristica di tutte le arti del Novecento, basti pensare a Klee o a Dubuffet, ad esempio. Balestrini stesso rileva che esiste un aspetto della propria poesia omogeneo al vissuto: un rapporto di «continuità - frammentarietà sperimentato vivendo in campagna»⁴¹¹. Il poeta è semplicemente colui che agisce sui materiali linguistici, che denuda la poesia di tutto il proprio mistero ritrendosi dopo aver compiuto l'atto: «Ogni opera è lavorata a blocchi di materia che l'autore ri-taglia, accosta ed offre con o senza ulteriori modificazioni»⁴¹²; ogni creazione di Balestrini è basata su una regola *istituita ad hoc*, che reinventa e ristrutturata il materiale linguistico. Il mito svolge realmente la funzione di 'contenitore' di realtà storiche ma, soprattutto, sociali: la sperimentazione è un atto di approfondimento della realtà, di analisi del presente; «se la poesia è un labirinto ciò che essa richiede è allora la sua esplorazione»⁴¹³ e se la poesia è metafora, si rende necessario esplorarla per sondare il mondo, le sue sfumature, le impressioni, per capire ed affrontare, attraverso lei, il mondo. Elettra non è più protagonista assoluta del testo: i protagonisti sono il poeta stesso, il pubblico e la poesia, cioè il mito condivide il proprio ruolo con il drammaturgo e i presenti in sala⁴¹⁴.

«Lontananza di Elettra/ scoperta sotto il sole/ del supplizio lontananza» (p. 60): questa figura (e la metafora che contiene) continuano a misurarsi col proprio tempo, in una continua scoperta, con la consapevolezza di una sofferenza con cui l'uomo deve combattere o, più semplicemente, deve convivere.

⁴⁰⁹ A. Guglielmi, «Le tecniche di Balestrini», in *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 138.

⁴¹⁰ G. P. Renello, *I labirinti di Balestrini*, in «Il Verri», Milano, n.3/ 4, 1993, p. 171.

⁴¹¹ Ivi, p. 178.

⁴¹² Ivi, p. 181.

⁴¹³ Ivi, p. 197.

⁴¹⁴ Ivi, p. 200.

Aldo Nove sostiene che Balestrini si può considerare l'unico poeta epico del secondo Novecento italiano⁴¹⁵: un'epica un po' anomala, come il mondo che vuole rappresentare. «Solo Balestrini, mi pare, riuscì a contemperare spirito tragico-epico del movimento rivoluzionario e spirito ironico-combinatorio dello sperimentalismo letterario»⁴¹⁶: il lavoro del poeta è completamente concentrato sul ritmo, in cui le parole costituiscono blocchi di materiale elementare da cogliere nella realtà.

2.21 *La danza della passione: 2005, Marelli*

Il passo dei fuochi, liberamente tratto da Eschilo, costituisce un esempio di intersezione fra drammaturgia e poesia: ancora inedito, il testo è stato creato appositamente per la compagnia dell'autore⁴¹⁷. L'autore ha preso i personaggi della trilogia, *Agamennone*, *Le Coefore*, *Le Eumenidi*, e li ha fusi in un unico racconto usando una misura lirica e non tragica. Ogni personaggio si presenta con il proprio nome, dilatandosi poi verso un "esterno" che «mi ha permesso di inserirlo nell'attualità»⁴¹⁸, di cui i luoghi accennati rappresentano una grande metafora. «Ho messo, era inevitabile e necessario, le mie ragioni di poesia e anche quelle "ideologiche": testimonia tutto questo, credo, la parte finale voluta apposta in dialetto brianzolo». Il coro legge gli avvenimenti come qualcosa che non gli appartiene, un'inappartenenza in grado di tentare o decidere un giudizio: si tratta di una ricerca sulla "verità" della storia, già iniziata con l'opera *Una*

⁴¹⁵ F. Berardi, «Prefazione», in N. Balestrini, *Vogliamo tutto*, Roma, DeriveApprodi, n. ed. 2004, p. 5.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ Piero Marelli, nato a Limbiate nel 1939, autodidatta, ha saputo rapidamente ottenere una vasta conoscenza della tradizione letteraria non soltanto italiana, approfondendo nel frattempo lo studio della critica e della filologia romanza; la passione per il teatro lo ha condotto, dopo cinque anni di studio della recitazione, alla fondazione di una compagnia, il Teatro del Vento, che ha sviluppato la ricerca prevalentemente nell'area della gestualità. Numerose le pubblicazioni vincitrici di premi prestigiosi: *Se questo viaggio finisce* (premio Opera Prima Biella-Europa 1981 e Premio Brianza 1982), *Le voci che ci adottarono* (premio Clemente Rebor, 1985). Ha conseguito il premio "Giovanni Pascoli" nel 2005: da sempre interessato al mito, è autore di *Antigone* (Scheiwiller, 1991, premio Lanciano 1992), *Eloisa* (Scheiwiller, 1994) ed *Edipo a Verano Brianza* (Scheiwiller, 1998). Sta attualmente lavorando ad una pellicola indipendente, *Antigone*, ed è uscita (dicembre 2007) una sua traduzione delle *Elegie Duinesi* di Rilke (Baldini & Castoldi).

⁴¹⁸ L'affermazione è tratta da un'intervista che ho personalmente rivolto a Piero Marelli il 15 novembre 2006.

*storia della vera croce*⁴¹⁹, dove il finale in qualche modo si opponeva alla speculazione dei teologi sul mistero di Cristo, per un'accezione amorevole e innocente dell'incarnazione. Mistero che deve conservarsi tale «perché credo che una teologia assoluta sia in fondo una specie di parodia dell'incarnazione: con Eschilo ho fatto un po' la stessa cosa, chiudendo un percorso che mi stava particolarmente a cuore. La presenza del male, la lunga traccia della violenza e del sangue che continuamente sono sottoposte al tentativo di sublimazione o peggio di cancellazione, attraverso l'affermazione di valori che non sono tali o forse addirittura crimini aggiunti, mi ha portato al tentativo di pronunciare, non una volta per tutte, ma almeno per adesso, un "giudizio", che attraverso le parole di Cassandra, sappiamo sicuramente senza fine». Marelli sottolinea che resta la possibilità dell'amore, ed è sempre Cassandra nel monologo a lei dedicato che lo dice: il passo dei fuochi è l'andamento della passione di questi personaggi, ognuno secondo caratteristiche precise.

Apri la riscrittura Agamennone: «Lascio agli altri di credere che tutto/ quello che ho fatto è volere degli dei. Il numero delle mie pallottole/ è il loro desiderio» (p. 2)⁴²⁰, e ancora: «C'è sempre un momento che ci aspetta/ nella stanza del ritorno o nel vicolo buio dove qualche volta/ girava una serenata» (p. 2). Il Re dei re non è l'eroe granitico che la tradizione ci ha restituito: è un uomo piegato dalla nostalgia, sofferente, che si chiede se ha mai avuto davvero amici (p. 3): non ha rimorsi ma avverte il tempo scorrere e soffocare, in un certo senso, l'eroismo che lo contraddistingueva nelle precedenti riscritture.

Il passo di Clitennestra è quello dell'attesa: «Il passo dei fuochi. Una vela. Una lettera per caricare nuovamente/ le mie mani» (p. 3); «il suo/ il nostro letto aspetterà a lungo aspetterà per niente» (p. 3): Clitennestra non è la sensuale creatura che vendica il marito che l'ha privata di Ifigenia, è una donna che

⁴¹⁹ P. Marelli, G. Orazio, *Una storia della vera croce*, Milano, La Vita Felice, 2003.

⁴²⁰ La versione inedita del testo si presenta in fogli dattiloscritti e numerati.

aspetta «senza lacrime», che ha dovuto rassegnarsi, abituarsi all'attesa, assaggiandone il «sapore dolce e amaro» (p. 5).

Egisto confessa di essere più di un complice: «Ho avuto, ho le mie fastidiose ragioni per quello che ho fatto» (p. 5); parla della propria responsabilità dicendo che l'assassinio è un compito che gli è stato destinato (p. 6): «Non c'è scampo per noi/ - qui nessuno può sostituirci - riprenderemo i nostri pretesti/ in un credo che ha lo stesso e grottesco muoversi di questa mia devozione». Egisto sembra voler polemizzare sul concetto di colpa: la predestinazione a questo compito lo rende rassegnato, incapace di cercare alternative, perfino di difendere la propria identità.

Sopraggiunge Elettra: «Qualsiasi buongiorno qui/ ha il passo dell'offesa e anche il saluto per la notte era/ un continuo rumore di pensieri che sentivi arrivare»⁴²¹ (p. 7) e ancora: «so quanto mi spetta questo gesto di figlia che sarà per molto tempo un rimprovero» (p. 7). La solitudine sembra una condanna: «Se ne sono andati/ quelli che innalzarono ghirlande ed io non posso tacere perché il mio cammino/ è un diventare d'amore e sono in un paese straniero/ dove nessuno mette fiori nei miei capelli» (p. 7): non c'è rabbia o risentimento in lei, c'è la sensazione di una devastante inquietudine, di un senso di vuoto fortissimo; Elettra è insolita, in lei si percepisce una vaga femminilità. Il suo passo, in un certo senso, è quello dell'offesa: «Dormono i miei compagni e dorme mio fratello/ come se un angelo armato vegliasse il loro riposo/ e una riva di mare accettasse il ricordo» (p. 8); ad Elettra e Oreste sono dedicati i due monologhi più estesi, proprio nel tentativo di rendere i fratelli protagonisti della vicenda: «ma qualcosa si rovescia dentro questo guardare» sembra confessare Elettra, quasi il compiersi degli eventi, la vendetta, la consumassero di un dolore lento, sordo, lacerante.

Nel personaggio di Oreste il rancore sembra una caratteristica più determinante rispetto ad Elettra: «La clessidra è adesso l'unica madre che prego/ attraverso il

luogo differente dei dispetti familiari/ non chiedetemi la ragione» (p. 9); Oreste è «chiamato a concludere tutto in fretta», sa di non poter mancare a questo appello, così come Elettra non è mancata. Il fratello è pronto per quello che deve venire (p. 10), «ma anche per la moltiplicazione del passato» (p. 11).

Tocca a Cassandra: la straniera, l'esclusa – in un certo senso – la ragazza «che non assomiglia a nessuno» (p. 11); «Arriverò portando come riconoscimento/ la strada che porta in città/ dove appena passata la porta le prime cose che incontri sono tombe» (p. 11): l'atmosfera di morte, di inevitabile condanna, mediante le parole di Cassandra, sembra una ferita sanguinante, «sarò una cosa sola con i rami e la neve» (p. 13), dice, preparata ad una spada che la corteggia, ad un destino già previsto, di cui è consapevole.

Ai monologhi segue una sticomitia in cui ogni personaggio parla 'indipendentemente' dagli altri, come se ciascuno fosse solo sul palcoscenico: fanno la prima entrata Pilade, Apollo, La Nutrice e la Pizia (p. 14). La conclusione è affidata al Coro: «C'è in giro un odore nervoso che non va via/ i segni nella voce negli occhi nelle strade nelle orecchie/ si sono schiariti adagio e il vento amoroso di tutto quello che ci veniva incontro» (p. 15 bis); nel Coro c'è la sintesi della «storia macerata» (p. 16 bis), lo sguardo che attraversa «mille e mille anni di bugie» (p. 16 bis), l'atto stesso di restare, di essere presente a quelle vicende, a quelle sofferenze, di esserne parte.

«Ciò che siamo, uomini di oggi, nasce all'incrocio fra una memoria nutrita di parole che si assemblano a evocare gli archetipi di una cultura, e la pulsione di un'identità naturale che al tempo stesso è necessaria quanto elettiva»⁴²²: in Brianza come nell'Antica Grecia il mistero del dramma umano si definisce secondo la prospettiva di ogni singolo personaggio in un'alternanza di voci; la realtà è una serie di figure e pensieri in cui a folgorare lo spettatore è la limpidezza dello stile, la forza della parola, «una sorta di solidarietà fra

⁴²² D. Del Corno, «Prefazione», in P. Marelli, *Edipo a Verano Brianza*, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 9.

riflessione critica e creatività artistica»⁴²³; in questa prospettiva il dialetto finisce per rappresentare «la lingua materna connotata in senso biografico e in senso storico»⁴²⁴. Come lo stesso Pascoli aveva confessato, scrivere in dialetto risponde ad un bisogno profondo di differenziazione⁴²⁵ perché il poeta dialettale pensa il dialetto come poesia in sé.

2. 22 *Le ragioni femminili: 2005, Scarabelli*

Cassandra/ Elettra, drammaturgia in versi inedita⁴²⁶, è una raffinatissima riscrittura della tragedia modellata sulla prospettiva della figlia e della schiava di Agamennone; non più monologhi in senso proprio, ma versi (liberi) in cui i punti di vista si fondono, si amalgamano, fino a perdere i confini. «Io ho solo questo tiepido del cuore, pietra/ nella casa di un altro» (p. 2)⁴²⁷: ci sono i mattoni di Agamennone, «che non mi hanno accolto» (p. 2) e, soprattutto, c'è la consapevolezza che «senza di me/ non era un ritorno» (p. 3). È Cassandra che parla, che si chiede se ha colto realmente lo spirito di Agamennone, che riconosce quanto «i nodi vengono al pettine» (p. 3); la dimensione di Cassandra è quella della discrezione, dell'«ubbidire eterno» (p. 4), dell'attesa ai 'bordi' dell'esistenza altrui. «dio che mi ami troppo mi hai/ tolta a tutto, e mi fa paura il tuo bene il tuo/ bene dio che è uno stupro» (p. 7): la donna parla ad Apollo, lascia trasparire la ferita profonda di non poter 'essere' se non in funzione altrui, di non potersi compiere se non attraverso il destino di qualcun altro.

Nella seconda parte si assiste ad uno spostamento di prospettiva: «non so più vedere/ le tombe dei primi/ il vasto del dolore» (p. 8), afferma una voce disperata

⁴²³ G. Gallo, «Introduzione», in P. Marelli, *L me bum temp*, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 9.

⁴²⁴ Ivi, p. 15.

⁴²⁵ M. Chiesa, G. Tesio (a cura di), *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta e Belli a Pasolini*, Torino, Paravia, 1978, p. 37.

⁴²⁶ Rosella Scarabelli, autrice dell'opera, è nata nel 1970: architetto professionista e poligrafo, traduttrice, ha pubblicato nel maggio 2007 l'opera *Sono stata via settecento anni* per i tipi de La Vita Felice, seguita a *Le ragioni muliebri*, Seregno, I fiori di Torchio, 2005. Come traduttrice si è occupata di Góngora, Eliot, Donne e Valéry.

⁴²⁷ Le pagine fanno riferimento alla copia dattiloscritta gentilmente concessa dall'autrice.

che, tormentata, disincantata, sembra essere giunta alla resa dei conti. «Coefore,/ care/ di un attimo despota/ questa è la cediglia» (p. 9): la voce sembra quella di Elettra, avvolta dalle ombre «come foglie nere» (p. 10), a cui chiede il dono «di essere saggia/ più della madre e che ne sia la mia mano/ più pura» (p. 10). Spogliata di quella mascolinità che la caratterizza, Elettra è vittima, in questo testo, di una sofferenza che stordisce, che la rende vulnerabile, che la fa sembrare una creatura spaventata non fiera di quanto l'attende: «Questa liberazione che non mi fa/ contenta io ho preso/ l'amicizia di ogni spigolo di ogni/ cono d'ombra e rigurgito d'odio/ che la calce suda» (p. 11); Elettra sembra doversi ricordare dell'assassinio per non venire meno al proprio compito, per non riflettere sul legame con Clitennestra e afferrarlo pienamente. La 'fusione' è talmente evidente che nei versi successivi (p. 12) faticiamo a distinguere fra la figura di Elettra e quella di Clitennestra, quasi l'autrice volesse creare una continuità fra la moglie, la figlia e l'amante, quasi dietro loro si nascondesse una sola figura femminile, che ha sofferto l'assenza, la grandezza, la perdita del Re: «il mio collo chiuso/ e appoggiato adesso/ sulla sedia, dio tanto avanti e senza carne/ lì sei chiuso anche tu nella mia gola» (p. 12). La sensazione che ne deriva, è quella che il contatto, 'l'appartenza' ad Agamennone, costringa ad un' esistenza - metaforicamente - in *casa d'altri*, in una sorta di estraneità dalla vita, interamente determinata da quel legame.

Argo e Carnate coincidono (p. 2), ambientando la tragedia in Lombardia: echi a Rutilio Namaziano, a Pedro Salinas (*La voce a te dovuta*), l'idea di diversificare le due sezioni tra la prima, dove si delinea il concetto di amore del vero che disappropria, «amore che esige se dona»⁴²⁸, e la seconda, dove prende forma «la radicale solitudine della parola logica, la dis-umanità del vero, fino all'omicidio per *poter diventare persona*». Per Scarabelli Cassandra è doppia: «il lato alterato dall'insopportabile amore del Lossia paurosamente ricambiato, e l'unica vita

⁴²⁸ Queste considerazioni mi sono state rilasciate dall'autrice in occasione di un'intervista avvenuta il 2 novembre 2005.

umana concessagli nella condivisione della sorte di Agamennone; Cassandra è, per me, capace di una pietà ultraumana. Agape? Io ritengo che debba averlo amato come si ama disperatamente ogni uomo; in Agamennone c'è l'esistenza dura, adulta, in Apollo il primo amore, la gioventù, una sorta di legame 'perfetto'».

Nel corso di un secondo incontro⁴²⁹ Scarabelli ha precisato di non aver approcciato la costruzione del testo «intendendo *lucidamente* dimostrare la persistente presenza del mito anche nelle forme culturali più attuali, perché oltre che implicito, mi pareva (come tuttora) di totale evidenza. Credo invece che il mio accostamento, essenzialmente, sia partito da punti che piuttosto definirei tangenziali». Un punto di riferimento nella costruzione dell'opera è certo da ritrovarsi nel saggio eliotiano *Talento e tradizione*: «Nel mezzo linguistico, nella comunicazione che pure esso organizza, sopravvive di gran lunga, latente, la sua realtà. La lingua si impiega in poesia con la totale evidenza di questa precisa caratteristica, ovverosia con poteri di *ultraverità*; l'atteggiamento paratattico nella composizione, mi porta ad accreditare a questo dato un'imprescindibile importanza. E' l'elemento 'ctonio' che solleva una realtà totalmente particolare: partendo dall'equazione *mito=invarianza* dove l'invarianza è sostanzialmente di spazio-tempo, senza dimenticare che, per me, sono mitiche tutte le fondazioni ho sempre cercato di *vedere* il testo, architettando a partire da *località*, quotidiani punti cardinali di particolare pregnanza evocativa. Infatti le due fornaci di Carnate che cito, sono due speciali porte urbiche ambivalenti la stessa identità (una a sud, demolita, e una a nord, sopravvivente): come se io potessi effettivamente trapassare tra il tono di Cassandra, più rustico e dorico, e quello più educato ed istruito, corinzio, di Elettra. Un viaggio tonale che, se vuole, interpreta anche due differenti ambivalenti nevrosi».

⁴²⁹ L'incontro è avvenuto il 28 ottobre 2007: in questa sede l'autrice ha puntualizzato meglio alcune questioni già poste in precedenza, definendo ulteriormente i caratteri del poemetto mitologico.

L'aspetto più curioso e, nel contempo, in continuità con la tradizione delle riscritture, è l'idea di due coscienze scisse «in sostanziale dialogo isterico con proiezioni di un *altro sé* (Cassandra con il Lossia, Elettra con la madre)». Al mio interrogativo su cosa l'autrice pensi delle riscritture del mito, l'autrice è stata categorica: «si tratta di un'inevitabilità che concerne la nostra forma mentis. Ad ogni modo più di tutto, sospetto che ora il mito, caduti tutti gli dei e morto perfino Dio, non si trattenga in altro dove che nel resto della lingua (l'autosemantica, il dire il nulla...). Nella poesia, quando è davvero tale».

A creazione avvenuta di questo poemetto, Rosella Scarabelli citò in mia presenza una riflessione di Jacques Derrida in un omaggio a Maurice Blanchot⁴³⁰ sul concetto di *dimorare*: c'è sempre un'idea di attesa, di controtempo, di ritardo, di proroga o rinvio nella dimora come nella moratoria; 'dimorare' deriva, del resto, dal latino *demorari* che richiama infatti *mora*, ossia indugio, sosta, esitazione, essere in ritardo. Ancora prima di 'dimorare', vi è dunque il senso di 'rimanere', 'restare', che l'autrice considera parte integrante del tradurre e del parlare, nonché dell'abitare. *Cassandra/Elettra* è tutto questo: più ancora che una figura, più ancora che un paradigma, costituisce una sorta di 'dimora interiore', di 'luogo di approfondimento' della realtà.

2. 23 "Il Verdetto": 2007, Parrella

Pur non trattandosi di una riscrittura del mito di Elettra, mi sembra interessante e particolarmente utile, per completare il percorso svolto, focalizzare l'attenzione su *Il Verdetto*, atto unico scritto da Valeria Parrella, portato sulle scene nel febbraio 2007 da Mario Martone⁴³¹. Il testo drammaturgico è, sostanzialmente, un monologo di Clitennestra con alcuni, brevi, interventi di Agamennone o,

⁴³⁰ J. Derrida, *Demeure: Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, traduzione di F. Garritano, *Dimora. Maurice Blanchot*, Bari, Palomar, 2001, p. 154.

⁴³¹ Mario Martone lo ha diretto per il Teatro Stabile Mercadante di Napoli, con Cristina Donadio nel ruolo di Clitennestra e Antonio Buonomo nel ruolo di Agamennone.

meglio, dell'Ombra di Agamennone: nessuna presenza di Elettra, Oreste, Crisòtemi o Ifigenia, sul modello di *Clitennestra o del Crimine* di Marguerite Yourcenar, a cui la stessa autrice allude nell'introduzione⁴³².

«Un atto di rabbia che non vuol essere elaborata»⁴³³: questo è *Il Verdetto*, opera in cui l'antico mito greco rivive in una crudele storia d'amore e tradimento che nasce e si sviluppa nell'ambiente mafioso di un boss, Agamennone appunto; in questo amore c'è il richiamo del sangue, la pulsione di morte che ha radici lontane e profonde.

Clitennestra è, anche in questo caso, davanti ai giudici: «Non ci badate... Non badate ai miei guanti [...] è che io non posso più guardarmi le mani» (p. 15); Clitennestra è consapevole che il delitto è già stato giudicato, che non c'è speranza che il verdetto venga rimesso in discussione ma, nonostante questo, il bisogno di raccontarsi, di confidarsi, è troppo forte per essere taciuto o negato ancora.

La donna ritorna con la memoria all'inizio della storia, a quando aveva sedici anni e conobbe il marito mentre usciva dal liceo classico: la contrapposizione fra i due è chiara da subito: da una parte la donna, di buona famiglia, una liceale, dall'altra Agamennone, un uomo che «si sforzava di parlare italiano» (p. 18), spavaldo, arrogante, un malavitoso. «Il sangue di quell'uomo che non si lamentava e mi guardava oltre la ferita e oltre la paura, quella cosa lì mi diede il tempo e la misura della mia vita» (pp. 19-20): Clitennestra è una ragazzetta borghese, Agamennone un uomo che «stava ereditando un destino» (p. 23), lei una sorta di 'straniera' nella vita, nel quartiere, negli spazi di Agamennone, lui un uomo che non fece un passo per farsi accettare, ma che, quasi la costrinse, psicologicamente, «a essere come gli sono piaciuta e come lui mi vorrebbe, così solo mi sembra di evocarla» (p. 24).

⁴³² V. Parrella, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 7.

⁴³³ Ivi, p. 9.

La storia di Agamennone è quella di un uomo assente, spesso lontano da casa: «Finiva in galera, usciva, partiva, scompriva per giorni [...]. Ma quando tornava, allora era Agamennone che tornava» (p. 27). Clitennestra descrive una figura capace di far avvertire la propria presenza anche nel silenzio, di ferirla vivendo in una sorta di perpetua distanza dalla moglie, ma una presenza unica, capace di fare la differenza in qualsiasi circostanza: «Io sapevo, dentro di me sapevo: lui era Agamennone, e io la femmina sua, il mio utero per moltiplicare la sua immagine» (p. 28).

«La prima vittima di quella guerra di camorra fu mia figlia Ifigenia» (p. 29): «queste mani sporche del mio sangue, capii che mio marito ci aveva sacrificato, tutti, alla sua missione» (p. 30) dichiara Clitennestra, consapevole di una verità tanto amara quanto profonda: «dove c'è Agamennone esiste solo Agamennone» (p. 31).

La storia di questa donna è quella di un'attesa che poteva essere tale solo per quell'uomo: «l'amore per un uomo è la dipendenza, è quello che da sola non sei abbastanza [...] e chiunque abbia un po' di buon senso [...] sa che questa cosa si sconfigge solo con la morte» (pp. 33-34).

Ad un certo punto Agamennone partì di nuovo: nessuna lettera per due anni, nemmeno una telefonata, poi la scoperta che il marito si trovava in Puglia e che frequentava la figlia del boss della Sacra Corona, Cassandra (p. 36), con la quale sarebbe ritornato: «Ah, Egisto, mi fate sorridere: è stata debolezza, stanchezza, comodità. Egisto è stato facile: io sono Clitennestra, la Moglie, la Regina, chiunque vuole giacere al mio fianco» (p. 39). Attraverso le parole della donna, è facile comprendere che in questa riscrittura il rapporto fra Clitennestra ed Egisto non è un profondo legame e nemmeno una vendetta, piuttosto una manifestazione di solitudine, il frutto della mancanza opprimente del marito: «Vendetta è figlia di Dolore che è figlio di Amore, se fossi io a decidere le genealogie, fonderei questa per me e Agamennone» (p. 41).

L'amore totalizzante per Agamennone, conduce la protagonista ad ammettere che: «se non era mio non poteva più Essere» (p. 43). «Preparai il letto e la tavola, cucinai quello che lui avrebbe voluto: e dopo dieci anni l'avevo perdonato» (p. 44): Clitennestra, tuttavia, si accorge ben presto che l'uomo non è solo, che al suo fianco c'è una donna, incinta. Cassandra impreca di essere lasciata ad attenderlo, scongiura di non condurla dalla moglie, ma «Agamennone aveva sacrificato Ifigenia, poteva sacrificare il suo» (p. 49). A Clitennestra non importa la sorte dell'amante del marito ed è ben consapevole di quello che questo gesto comporta: «Uccidendo mio marito, il mio signore, il mio uomo, quello che mi muoveva le notti e le giornate, primo e ultimo pensiero, nei giorni in cui era mio e in quelli in cui non lo era, [...] ho versato il mio sangue, perché è a me che ho tolto la vita» (p. 52).

L'amore per Agamennone è una condanna a morte: la grandezza, ingombrante, spigolosa, dell'uomo, lo rende unico e rende il vuoto che egli lascia incolmabile, devastante. Le parole di Clitennestra sono quelle di una donna consapevole della misura del proprio gesto, che lo rapporta, senza pretesa di giustificazione, alla misura dell'amore provato per il marito: «Io vivo di atti definitivi, che ai vostri occhi sono sproporzionati, ma è la mia natura e le ho dato seguito» (p. 48). Oltre alle evidenti analogie con il monologo della Yourcenar, l'idea di ambientare il dramma nel contesto mafioso avvicina l'opera agli *Atridi* di Michele Di Martino⁴³⁴, con esiti assolutamente differenti. Il dramma è tutto nell'impossibilità di scegliere un'alternativa, nella necessità di possedere, anche attraverso la morte, l'amato, di 'confinarlo' in qualche modo per poterlo tenere al proprio fianco. In un contesto come quello della contemporaneità, in cui la figura di Clitennestra ha suscitato, non solo nella drammaturgia, sempre maggiore interesse, la riscrittura della Parrella è molto interessante, ancor di più per una sorta di riferimento al cinema attraverso la forte incisività delle immagini che

⁴³⁴ Michele Di Martino si è affermato nel panorama teatrale con *Atridi*, con Pamela Villoresi e Giovanni di Giovanni, realizzata dal Teatro Argot di Roma, a cui seguì *Didone abbandonata* sempre con la Villoresi nel ruolo della protagonista.

rendono il racconto sorprendentemente 'visibile'. La parola è esclusivamente dominata dalla donna, che non cerca la comprensione dalla giuria che emetterà il verdetto: comunque inutile per un delitto che muove dall'istinto, dalle viscere e che risponde solo ai più remoti bisogni della natura umana. Sempre presenti, per quanto ci si affanni ad ignorarli.



Claudia Cardinale e Jean Sorel nei ruoli di Sandra e Gianni in
“Vaghe stelle dell’Orsa” di L. Visconti

CAPITOLO TERZO: ELETTRA AL CINEMA

Every movie has its own world, and its own language, but I've always held a special affection for the personal films that a director makes with no one looking over his shoulder, and only his private heart as a guide.

(C. Crowe)

3 I Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana*

Produzione: Gian Vittorio Baldi per la Idi Cinematografica; *distribuzione:* DAE (35 mm. e 16 mm.) e ARCI (16 mm.); *origine:* Italia, 1970 (prima proiezione 1975); *durata:* 55' (ma la durata nella copia in 16 mm. è 70'); *fotografia:* Giorgio Pelloni; *commento e voce:* P. P. Pasolini; *musica:* Gato Barbieri con interventi canori di Yvonne Murray e Archie Savage; *montaggio:* P. P. Pasolini.

La tragedia di Eschilo, antica passione a cui Pasolini era tornato all'inizio degli anni Sessanta, rivive attraverso l'esperienza in l'Africa¹ con *Appunti per un'Orestiade africana*. In quel contesto egli tornò a cercare, attraverso i volti, le figure e i luoghi, non la condizione contemporanea della Tanzania, ambientazione del film, ma un passato «misterioso e innocente»²; la proiezione nello spazio di una condizione perduta, che nel presente non è possibile recuperare. L'Africa è il luogo immenso che «il filtro della tragedia allontana e distanzia»³: si delinea così una dialettica fra l'evocazione poetica di un'umanità perduta e la consapevolezza di tale realtà. Infatti più che di una pellicola, si tratta realmente di appunti filmici: sopralluoghi, primi piani fermi e particolarmente efficaci, possibili personaggi, discussioni con studenti del luogo; il tema prescelto è quello della metamorfosi delle Furie in Eumenidi. L'operazione si concentra infatti sul passaggio dalla condizione di vita selvaggia, a quella civile e europeizzata, con tutto ciò che esso comporta.

Pasolini aveva già sperimentato questo meccanismo con l'esperienza della traduzione: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso,

¹ A. Ferrero, *Il cinema di P. P. Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977, p. 115.

² Ivi, p. 116.

³ *Ibidem*.

piuttosto ‘confinato’ e razionalizzato, affinché diventi una «passione fertile e produttrice»⁴.

La trasformazione negativa apportata dalla civilizzazione suscita anche una certa polemica e una naturale inquietudine, che finisce per guardare al passato con nostalgia e rimpianto. Nel conflitto mitico si nasconde una crisi «autobiograficoculturale» del mondo⁵: «“l’ansia di futuro” è diventata, ormai, soltanto una “grande pazienza”»⁶ che si mostra al mondo attraverso i suoi corsi e ricorsi. L’Africa assume una misura lirico-contemplativa ma assolutamente priva di compiacimenti estetici.

Pasolini scelse per l’*Orestide* di Eschilo una nazione africana che gli sembrava ‘tipica’, una nazione socialista a tendenze filo-cinesi: la cui scelta non era ancora definitiva perché accanto all’attrattiva cinese, c’era un’altra attrattiva non meno affascinante, quella americana o, per meglio dire, neocapitalista⁷. Il regista affermò che Elettra era il personaggio più difficile da trovare⁸ perché le ragazze africane si presentavano allegre, prive di quel sentimento di fierezza, durezza e odio che caratterizzavano questo personaggio; ridono, accettano la vita come una festa. Il carattere del film doveva essere essenzialmente popolare: «vorrei dare un’ enorme importanza al coro, al coro che nelle tragedie greche parla all’unisono, sotto il palcoscenico, mentre qui vorrei naturalmente distribuirlo nelle sue situazioni reali, realistiche, quotidiane»⁹. Il realismo dei personaggi corrisponde al realismo degli ambienti: «questa gente colta nel suo daffare quotidiano e nella sua vita di ogni giorno, dovrebbe essere la protagonista del mio film l’*Orestide Africana*»¹⁰; è il realismo a conferire loro quell’accezione mitico-sacrale.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 117.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. Costa (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Appunti per un’Orestide Africana*, Ferrara, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, 1983, p. 24.

⁸ *Ivi*, p. 26.

⁹ *Ivi*, p. 27.

¹⁰ *Ivi*, p. 29.

Pasolini colse una somiglianza fra la civiltà tribale africana e la civiltà greca arcaica: secondo l'intellettuale la scoperta che fa Oreste della democrazia corrisponde alla scoperta della democrazia che aveva fatto l'Africa negli ultimi anni. Le Furie di Eschilo sono destinate ad essere sconfitte, a scomparire; con esse ha termine il mondo degli avi, il mondo antico e, nell'ottica pasoliniana, una parte dell'Africa antica.

Tutta l'*Orestide* è una lunga preparazione alla 'catarsi' conclusiva: in tale preparazione, rappresentata da un susseguirsi di vendetta e sangue a catena, determinato dal fato, i personaggi sanguinari e assassini sembrano muoversi in un ambiente, culturalmente e religiosamente, arcaico; la 'catarsi' coincide con l'istituzione dell'Areopago: la civiltà selvaggia viene sostituita dalle istituzioni democratiche, guidate da nuovi Dei.

Le Erinni, Dee della tradizione, vengono distrutte dalla Dea della Ragione, ma subiscono una trasformazione poiché, pur restando divinità razionali e arcaiche, presiedono alla poesia, alla fantasia e al sentimento. L'*Orestide* sintetizza la storia dell'Africa di questi ultimi cento anni: «il passaggio quasi brusco e divino da uno stato selvaggio ad uno civile e democratico»¹¹. Pasolini coglie interessanti analogie anche tra le Furie e il mondo animale: «Le Furie sono le dee del momento animale dell'uomo»¹²; secondo l'autore esse sono destinate ad essere sconfitte, a scomparire; infatti, «sono irrapresentabili sotto l'aspetto umano e quindi deciderei di rappresentarle sotto un aspetto non umano»¹³.

Il regista avanzò inoltre l'ipotesi di far cantare anziché far recitare il testo¹⁴: «farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani». Secondo Pasolini era piuttosto

¹¹ Ivi, p. 85.

¹² P. P. Pasolini, «Per il cinema», in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2001, p. 1183.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 1185.

chiaro che venti milioni di sottoproletari negri in America rappresentavano i leaders di qualsiasi movimento rivoluzionario del Terzo Mondo¹⁵.

Questa operazione ha sostanzialmente un precedente teatrale, *Pilade* che, nonostante le diversità, ci permette un dibattito sulla centralità della parola come caratteristica che accomuna Pasolini a D'Annunzio, ad esempio, malgrado la tragedia dannunziana abbia i toni della pura declamazione oratoria e quella pasoliniana sia caratterizzata da una forte modernità che la contestualizza nella fase di rinnovamento drammaturgico della seconda metà del Novecento¹⁶. Come accade per Mishima, Pasolini cesella parole e ritmi, costringendo l'attore a calarsi «nella dizione di un flusso linguistico a cui ovviamente è sotteso un senso portante»¹⁷.

Appunti per un'Orestiade africana verrà girato al posto de *Il padre selvaggio*, poco dopo *Porcile* e *Medea*, opere fondamentali nel percorso pasoliniano. Tuttavia la nota distintiva di quell'operazione è l'idea di un femminile materno inteso come cultura ancestrale, è la forza del linguaggio naturale del vento, della foresta e dell'espressione musicale, del canto e della danza che prevalgono sulla razionalità e la legge¹⁸. Sostanzialmente questi *Appunti* si interrogano su come fondare una nuova antropologia «che sintetizzi bianco e nero, nord e sud, natura e cultura»¹⁹: la voce di Pasolini mostra strade deserte, agglomerati umani, persone, libri e il volto di Mao; il regista si specchia con la macchina da presa in una vetrina, è dentro al film, mentre narra l'Africa povera e Oreste di ritorno da Argo. L'evento è accompagnato dalla musica, mentre lo sguardo della telecamera si focalizza sul paesaggio africano e sugli oggetti caratteristici: «Evidente l'origine visiva della ricerca, e grande l'emozione della scoperta del diverso che sta in noi, in una memoria prima della storia»²⁰.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ S. Casi, *I teatri di Pasolini* cit., p. 186.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo* cit., p. 214.

¹⁹ *Ivi*, p. 215.

²⁰ *Ivi*, p. 216.

Pasolini inserisce un flash-back sulla guerra di Troia: alcuni soldati si esercitano e le scene di guerra tra greci e troiani sono quelle della guerra vera nel Biafra; giacciono i cadaveri, scorre il lutto, il dolore per la distruzione del Biafra che rappresenta, metaforicamente, la distruzione di Troia. La conclusione ripropone i riti arcaici dell’Africa, nel corso di una danza con musica e canto per un matrimonio che riecheggia, evidentemente, *Mamma Roma*: la festa potrebbe essere una trasformazione delle Furie in Eumenidi, come ci suggeriscono le parole di Atena e il canto partigiano conclusivo. In realtà, le Furie convivono con le Eumenidi e il tribunale di Atena dovrà proseguire il dialogo.

Il progetto della pellicola non fu quindi realizzato, ma quanto Pasolini ci ha lasciato ci fornisce ampie indicazioni: tracce che creano anche una certa continuità fra *I Cannibali* di Liliana Cavani, una versione moderna del mito di Antigone, e gli *Appunti*²¹. Nella prospettiva dell’autore il cinema funziona un po’ come la scrittura: è un mezzo che fissa sulla pellicola degli atteggiamenti concreti, come le parole si fissano su un foglio dopo essere state pronunciate: il cinema è «lingua scritta dell’azione»²²; questo dato ci consente di percepire gli evidenti tratti di continuità fra tragedia ri-scritta (*Pilade*) e tragedia ri-rappresentata (*Appunti per un’Orestide africana*).

Già al termine degli anni Cinquanta l’Africa rientra nella mitologia pasoliniana come «via d’uscita dal (falso) dilemma razionalismo/ irrazionalismo, e dalle nevrosi e dalle delusioni del decennio che si conclude»²³: vitalismo decadentista e passione civile si fondono, in un progetto che stabilisce le proprie radici nel 1968 in una pellicola, mai realizzata, dal titolo *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, che si sarebbe dovuto articolare in cinque episodi ambientati in India, Africa Nera (l’unica parte realizzata appunto), Paesi Arabi, America del Sud e ghetti neri degli Stati Uniti, con squarci sull’Italia meridionale e

²¹ G. Simonelli, «L’uomo senza volontà. Il tragico nel cinema contemporaneo», in A. Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell’antico* cit., p. 206

²² F. Casetti, *Teorie del cinema 1945- 1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 44.

²³ M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 234.

sull'immigrazione nell'Europa del Nord²⁴. Ogni episodio avrebbe dovuto narrare un tema specifico: la Religione e la Fame in India, le guerre nazionalistiche nei Paesi Arabi, la guerriglia e il castrismo nell'America del Sud, l'esclusione e l'autoesclusione dei neri nei ghetti²⁵. La vastità di questo progetto ne comportò la mancata attuazione: gli *Appunti per un'Orestiade Africana* furono comunque girati fra il 1968 e il 1969, anche se vennero proiettati solo successivamente. La tendenza, rosselliniana, è chiaramente al "cinema verità", al sopralluogo: il film si trasforma in film-inchiesta con l'inserimento di un dibattito tenuto da Pasolini con gli studenti africani di Roma²⁶. Il mondo che nasce faticosamente dopo la rivoluzione di Atena e Oreste, e dopo il processo dell'Areopago, è visto come uno spazio ancora aperto, quello spazio che *Pilade* aveva colmato di contenuti negativi e nichilistici. L'apertura al futuro è rappresentata dalle immagini del lavoro fra i campi, accompagnate da un canto della rivoluzione russa²⁷:

Ma come concludere? Ebbene la conclusione

ultima non c'è, è sospesa

Una nuova nazione è nata, i suoi problemi
sono infiniti, ma i problemi non si risolvono, si
vivono. E la vita è lenta. Il procedere verso il
futuro non ha soluzione di continuità.

Il lavoro di un popolo non conosce né retorica
né indugio. Il suo futuro è nella sua ansia
di futuro; e la sua ansia è una grande pazienza.

²⁴ Ivi, p. 235.

²⁵ Tematiche riproposte nel cinema contemporaneo da Spike Lee, da pellicole come *Malcom X*, *Do the right thing* e *Jungle Fever*. Sulla contrapposizione fra mondi, dimensioni e realtà, ci sono altre operazioni più recenti come *The War of the Worlds* di Spielberg, dove la contrapposizione si divide fra mondo conosciuto e alieni o *The thin red line* in cui, in uno scenario bellico, la guerra è delineata come un autentico stupro della natura. Percorsi cinematografici differenti ma con le stesse radici.

²⁶ Ivi, p. 237.

²⁷ Ivi, p. 242.

3.2 Luchino Visconti: *Vaghe stelle dell'Orsa*

Regia: Luchino Visconti; *soggetto e sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; *montaggio*: Mari Serandrei; *assistente al montaggio*: Eva Latini, Roberto Borghi; *fotografia*: Armando Nannuzzi; *scenografia*: Mario Garbuglia; *fonico*: Claudio Maielli; *interpreti*: Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrews), Renzo Ricci, Marie Bell, Amalia Troiani, Fred Williams, Renato Moretti, Paola Pescini, Isacco Politi; *direttore di produzione*: Sergio Merolle; *prima proiezione*: Venezia, 3 settembre 1965, Mostra Internazionale di Arte Cinematografica.

Il 1965 è l'anno in cui Visconti vince finalmente il Leone d'Oro della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica che gli era stato negato con *La terra trema* e con *Rocco e i suoi fratelli*²⁸. Dietro a questa operazione ci sono molteplici suggestioni letterarie: *Le Coefore*, a cui si allude direttamente nell'incontro fra Sandra e Gianni davanti al monumento del padre, l'*Elettra* di Sofocle e l'*Elettra* euripidea, verso le quali c'è qualche allusione indiretta; la suggestione dannunziana tratta da *Forse che sì forse che no*, da cui viene ripresa soprattutto l'ambientazione a Volterra. Infine Proust, Bassani, *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill e certe atmosfere di Baudelaire e Huysmans, oltre ad ovvi richiami alla psicanalisi. Un'altra allusione significativa è quella a *Preludio, corale e fuga* di César Franck, «un capolavoro della letteratura pianistica»²⁹, spesso eseguito dalla madre di Visconti e ripetuto in vari momenti del film.

Dopo essersi sposata a Ginevra con Andrew Dawson (Craig), Sandra Luzzatti (Cardinale) torna nella casa di Volterra, dove è perseguitata dal passato: da una parte il ricordo del padre deportato dai nazisti, dall'altra la presenza della madre folle (Bell) e del fratello Gianni (Sorel), che vorrebbe riallacciare il rapporto incestuoso che li aveva legati da adolescenti.

²⁸ L. Micciché, *Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 50.

²⁹ Ivi, p. 51.

Nel ritratto di Sandra, come nella sua aspirazione alla vendetta verso la madre e il patrigno (che lei sospetta abbia fatto uccidere il padre dai nazisti), così come in quello del fratello Gianni, caratterizzato da un'infanzia non superata e dai fantasmi di una passione incestuosa, non mancano certo «umori moderni, né stimolanti sollecitazioni»³⁰. Nella pellicola convergono i temi fondamentali della donna e del sesso, insieme alla forte presenza della musica, caratteristici di tutta l'opera viscontiana; ad «un rapporto ipertestuale di dipendenza massiccia e univoca da un testo primario, si sostituisce un rapporto intertestuale fatto di scambi e intersezioni. Alla fine la rete di rimandi letterari non scalfisce l'unitarietà del film, che anzi è uno dei più compatti e coerenti di Visconti (in primo luogo dal punto di vista visivo)»³¹.

Tutto il film è dominato da una sorta di scintillio: la costellazione dell'Orsa Maggiore, parte integrante del titolo, proviene da un verso di Leopardi³². La pellicola in bianco e nero affronta il tema della memoria e del ricordo che viene meno, mentre una città minata dall'erosione rischia di sprofondare: Visconti gioca su un meccanismo di alternanze che si basa sul pulsare del tempo, un movimento essenziale poiché consente di definire l'evocazione del tempo non solo in quest'opera, ma nell'intera produzione di Visconti. La temporalità si circoscrive attraverso le canzonette di moda negli anni sessanta, attraverso i vestiti e gli oggetti caratteristici di quel periodo: il padre di Sandra, odierna Elettra, è morto in un campo di concentramento e l'accostamento fra Volterra, ambientazione del film, e Auschwitz è assolutamente presente³³. C'è una volontà costante di attraversare il tempo, anche attraverso i dettagli: Visconti sa bene che le mode sono effimere e, quando se ne serve, è consapevole che esse invecchieranno con rapidità. Il regista lavora su architettura, musica, scultura e

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. Fusillo, «Sorella amata, Elettra tradita. Visconti e il mito degli Atridi», in V. Pravadelli (a cura di), *Visconti a Volterra* cit., p. 70.

³² S. Liandrat-Guigues, «Lo scintillio in “Vaghe stelle dell'Orsa”», in D. Bruni e V. Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1977, p. 121.

³³ *Ivi*, p. 122.

letteratura³⁴: i temi affrontati sono numerosi, e ciò rappresenta «il dispositivo estetico essenziale che consente di instaurare la demoltiplicazione e il principio della metamorfosi nell'immagine»³⁵. La visione viscontiana deve molto alla poetica di Leopardi: il fruscio del vento, il bianco e il nero, la luminescenza della luna o delle stelle, indicano il percorso delle sensazioni attraverso cui «si esprime la necessaria aporia tra l'effimero e l'eterno»³⁶; lo stesso aggettivo 'vago' si riferisce al tempo, alla memoria e viene ripreso da Visconti nel titolo inteso come «dramma del non essere»³⁷.

Si colgono riferimenti all'universo politico della Seconda Guerra Mondiale: nel fascismo c'è l'omicidio del padre di Sandra³⁸, la cui morte, come sempre in Visconti, rappresenta l'inizio della decadenza familiare. Sandra si delinea come un'Elettra moderna non solo per l'assoluto «attaccamento alla memoria del padre e per il trasferimento di questa carica erotica verso il fratello, ma anche per l'aggressività nei confronti della figura materna»³⁹.

Il periodo che precede *Vaghe stelle dell'Orsa* è contrassegnato da *Il Gattopardo* e da un'intensa attività teatrale: pensiamo a *La Traviata* e a *Il tredicesimo albero*. Poi, ancora il melodramma: un'edizione de *Le nozze di Figaro* «sfrondata dei preziosissimi imposti a Mozart dalla corte viennese e restituita allo spirito polemico della originaria commedia di Beaumarchais»⁴⁰.

Dopo un'esperienza cinematografica di grande respiro, una pellicola 'più privata', concentrata nel tempo e nello spazio ma ancora dedicata alla memoria, alle «ricordanze» a cui allude il titolo. Le circoscritte dimensioni del racconto condizionano lo stile del regista, che ricorre all'uso sistematico dello zoom⁴¹. Il tema dell'incesto non era nuovo per Visconti che, quattro anni prima, lo aveva

³⁴ Ivi, p. 123.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 128.

³⁷ Ivi, p. 129.

³⁸ R. Campari, «La perdita del paradiso», in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 260.

³⁹ M. Fusillo, «Sorella amata, Elettra tradita» cit., p. 77.

⁴⁰ A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, Roma, Il Castoro, 1994, pp. 60- 61.

⁴¹ Ivi, p. 61.

affrontato nell'allestimento parigino di *Peccato che sia una puttana* di John Ford, sottolineando la tenerezza e la complicità del legame tra fratelli⁴². Nei personaggi è comunque evidente anche una forte connotazione dannunziana: «nell' "eccezionalità" esibita dai personaggi dannunziani, Visconti ritrova l'odore di falso e di chiuso, l'enfasi di passioni covate in un ambiente opprimente e angusto. Così come la maledizione romantica dell'incesto [...] rivela poi le sue vere proporzioni nel tanfo sordido di un nucleo familiare avvolto su se stesso; nell'impotenza mediocre di Gianni [...] di aderire alla realtà e di staccarsi dal passato»⁴³. Su tutto aleggia un forte senso di precarietà, di sicurezze poste in pericolo da vecchi ricordi, simboleggiati da Volterra: si tratta di autentici fantasmi, destinati a non prendere forma; infatti il film termina con la parziale intuizione della verità, subito rimossa o segnata dalla morte poiché prescindere dal passato è impossibile. In sintesi, siamo di fronte ad un giallo irrisolto.

La realizzazione del film fu piuttosto complessa e faticosa, sia nel corso dell'elaborazione della sceneggiatura, sia nella fase di montaggio ed edizione⁴⁴: una situazione che progressivamente condusse ad un mutamento dei personaggi e dei loro rapporti. Il titolo fu suggerito da Mario Soldati⁴⁵ nel corso di una conversazione in cui Visconti raccontò quanto si apprestava a girare⁴⁶: è il tema della non univocità del giusto a fornire i suggerimenti più proficui poiché il tema iniziale è deviato e interrotto, pur non sciogliendosi la continuità col filo narrativo. Da indagatrice Sandra/Elettra diventa inquisita⁴⁷, mentre Gianni, privato dei connotati che potrebbero ricondurlo a Oreste e affidato ogni impeto vendicativo alla sorella, assume accenti di autenticità sconosciuti a Sandra⁴⁸.

La teatralità, il fatto che i personaggi agiscano come su un palcoscenico, l'enfasi e la letterarietà privano il dramma di una certa veridicità e impediscono allo

⁴² Ivi, p. 62.

⁴³ Ivi, p. 63.

⁴⁴ L. De Giusti, *I film di Luchino Visconti*, Roma, Gremese, 1985, p. 101.

⁴⁵ G. Rondolino, *Visconti*, Torino, Utet, 1981, p. 467.

⁴⁶ L. De Giusti, *I film di Visconti* cit., p. 102.

⁴⁷ Ivi, p. 105.

⁴⁸ Ivi, p. 106.

spettatore di identificarsi⁴⁹; anche l'uso espressionista della luce è fortemente simbolico, in costante alternanza con l'ombra che, spesso, scinde a metà i volti dei personaggi.

Si è parlato lungamente di un atteggiamento decadentistico in questa pellicola, in cui «l'osservazione distaccata del reale, strutturato spettacolarmente in modi e forme di chiara finzione scenica, anziché assumere la funzione del giudizio critico, tende ad annullarsi nel compiacimento estetizzante»⁵⁰.

«Nel mio film - dichiarò Visconti⁵¹ - 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'*Orestiade* è più che altro di comodo. [...] Insomma, un "giallo" ove tutto è chiaro all'inizio e oscuro alla fine»⁵²: l'attenzione del regista fu indirizzata soprattutto a Sandra, al suo disagio morale, al suo impegno nel comprendere. In quella fase della propria carriera Visconti dimostrò l'interesse verso un cinema antropomorfo⁵³: il personaggio di Sandra venne scritto proprio pensando a Claudia Cardinale, non solo per quanto di enigmatico si nascondesse dietro la semplicità di questa attrice, ma anche per «l'aderenza somatica»⁵⁴ di questa donna a quella tramandata delle donne etrusche.

Vaghe stelle dell'Orsa costituisce, di fatto, uno degli esempi più significativi di quanto e come si possa 'alterare' una figura mitica all'interno di un contesto storico e sociale come quello novecentesco.

⁴⁹ Ivi, p. 107.

⁵⁰ G. Rondolino, *Visconti* cit., p. 468.

⁵¹ L. Visconti, «Un dramma del non essere», in P. Bianchi (a cura di), *Vaghe stelle dell'Orsa di Luchino Visconti*, Roma, Cappelli, 1965, p. 31.

⁵² Ivi, p. 32.

⁵³ Ivi, p. 33.

⁵⁴ Ivi, p. 34.

3.3 *Thodoros Anghelopulos, O Thiasos (La recita)*

Regia, soggetto, sceneggiatura: Thodoros Anghelopulos; *fotografia:* Ghiorgos Arvanitis; *assistente alla fotografia:* Vassili Christomoglu; *scenografia e costumi:* Mikis Karapiperis; *musica:* Lukianos Kilaidonis; *montaggio:* Takis Davlopulos; *suono:* Thanassis Arvanitis; *titoli:* Periklis Sotiriu; *aiuto regista:* Takis Katzelis; *interpreti:* Eva Kotamanidu (Elettra), Aliko Gheorguli (la Madre), Stratos Pachis (il Padre), Maria Vassiliu (Chrysothemis), Petros Zarkadis (Oreste); Kyriakos Katrivanos (Pilade); *produttore:* Ghiorgos Papalios; *direttori di produzione:* Ghiorgos Samiotis, Christos Paleghiannopoulos, Stephanos Vlachos; *distribuzione:* Italnoleggio Cinematografico; *durata:* 230 min.

Pellicola del 1974-75, venne girata dal 12 febbraio al 30 maggio 1974 e dal 15 novembre al 15 dicembre dello stesso anno un po' in tutta la Grecia, soprattutto ad Atene, Eghion, Amphissa, Janina, Lavrion, Navplion, Levkada, Trikala.

La vicenda narra di una compagnia di attori - all'interno della quale si sviluppano una serie di rapporti ispirati al mito degli Atridi - che porta di paese in paese il dramma ottocentesco *Golfo della pastorella* di Spiridonos Peresiadis. Una grande saga epica- nei contenuti ma soprattutto nel linguaggio, secondo l'accezione brechtiana - che traccia una sintesi della storia greca dal 1939 al 1952.

L'azione si sposta avanti e indietro nel tempo, sul filo di una memoria collettiva, in continuo e appunto dialettico passaggio dai fatti privati agli avvenimenti pubblici. Dai lunghi piani sequenza che scandiscono i "tempi" della riflessione e creano lo "spazio" della storia, istituendo nessi tra fatti e personaggi, all'uso creativo del teatro, delle canzoni, dei passi di danza, dei movimenti di massa, lo stile del regista s'impone come una visione del mondo. Pur non staccandosi mai dal realismo della rappresentazione, Anghelopulos lo trasfigura con una serie di sintesi spaziali e temporali: la narrazione si muove su tre livelli: il teatro, la reincarnazione del mito degli Atridi e la storia, che procedono parallelamente, coincidendo nei momenti di maggiore valore simbolico. Il regista greco propone

una pellicola epica, marxista, costruita con le tecniche di Brecht, ma ridiscute la funzione del cinema e delle sue capacità ancora così poco esplorate in questa direzione.

«Penso che tutto il mio lavoro sia di dialettizzazione a diversi livelli»⁵⁵: così affermava il regista, sottolineando che ne *La recita* ogni momento fornisce elementi che inducono lo spettatore a lavorare su quanto ha visto. In questo film c'è una stessa ricerca sulla nozione di teatro: l'attore infatti interpreta il ruolo di un attore, quindi ritornano elementi come la maschera, il trucco, il cambiamento d'abito. «Volutamente tratteggio i personaggi in forma schematica, sono come dei segni, e questo mi consente di analizzare più a fondo il contesto storico in cui si muovono»⁵⁶: Egisto, ad esempio, nel film è un militante del movimento fascista che facilita l'affermazione della dittatura del generale Metaxas; Egisto non esita infatti a collaborare con i nazisti e ambisce ad una presa di potere nella compagnia teatrale dopo la morte di Agamennone.

Elettra subisce violenza e Oreste si vendica della madre e dell'amante di lei come vuole la tradizione. La resistenza prosegue anche dopo la fine della guerra contro le forze d'occupazione angloamericane: Elettra si sposa con un soldato statunitense, la destra torna a vincere e il generale Papagos restaura il potere⁵⁷.

La pellicola appartiene ad una trilogia a cui si aggiungono *I giorni del '36* (1972) e *I cacciatori* (1977): «mi sono preoccupato di fare un lavoro sulla storia degli ultimi quarant'anni. Io sono nato nel '36 e, se volete, questi tre film attraversano la mia vita...»⁵⁸. E' evidente nel regista l'intenzione di creare un cinema nazional-popolare da proporre ad una nuova Grecia che tentava di riemergere dalla dittatura dei colonnelli: offrire al pubblico greco nuovi strumenti permette di far comprendere la condizione storica e sociale contemporanea.

⁵⁵ S. Arecco, *Thodoros Anghelopulos*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 4.

⁵⁶ Ivi, p. 6.

⁵⁷ P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2006*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005, p. 2180.

⁵⁸ S. Arecco, *Thodoros Anghelopulos* cit., p. 7.

Non possiamo dimenticare le radici culturali del cinema di Anghelopulos: l'iscrizione alla Sorbona con particolare frequentazione dei corsi di Lévi-Strauss, l'adesione al marxismo, la frequentazione del Cinématèque, l'espulsione dall'Idhec e la frequentazione del "Musée de l'Homme", sotto la supervisione di Jean Rouch. La circolazione delle opere di Godard, Antonioni, Bergman, Mizoguchi, Fellini, Rossellini e Rosi alimentano i sogni cinematografici dell'intellettuale⁵⁹. Il cinema di Anghelopulos ignora il primo piano: «ma non si tratta di una fisima o di un'idiosincrasia dell'autore in nome di una mistica del piano-sequenza»⁶⁰, si tratta di una conseguenza del lavoro di rifondazione del linguaggio cinematografico che interessò profondamente il regista.

L'atmosfera che caratterizza *La recita* è quella di un tempo uggioso, «delle stagioni intermedie»⁶¹ oppure delle tenebre e del gelo dell'inverno; si percepisce una certa ossessione per i muri, le porte, le staccionate e le serrande, come se l'ansietà e l'attesa dovessero emergere inequivocabilmente: «La recita stabilisce con lo spettatore un rapporto di reciprocità quale raramente si è visto. Offre elementi di giudizio. Esplicitamente non giudica, ma porta a giudicare»⁶².

Il luogo prescelto, Egio, ritratto in autunno, costituisce l'incipit e il finale della pellicola, malgrado gli anni siano diversi: i testimoni di questa storia sono, come anticipavamo, gli attori di una compagnia girovaga che mette in scena, nei caffè della provincia greca, il popolare idillio drammatico di Spiridione Peresiadis, rappresentato per la prima volta ad Atene nel 1892; gli attori sono anche i membri della famiglia degli Atridi e la vicenda familiare della compagnia, è incentrata sui dati mitico-psicanalitici della trasgressione delittuosa e della punizione⁶³. Si tratta di «un'opera completamente scevra sia da cadute nella pura

⁵⁹ Ivi, p. 21.

⁶⁰ Ivi, p. 29.

⁶¹ V. Sereni, «Una recita e un applauso», in T. Anghelopulos, *La recita*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. VII.

⁶² Ivi, p. XII.

⁶³ M. Peri, «Introduzione», in T. Anghelopulos, *La recita* cit. p. XIV.

emozionalità, sia da cadute nell'astrazione ideologica»⁶⁴: la musica ha sempre funzione di musica di scena e, spesso, razionalizza, spezza. Il pathos, mentre il dialogo è pressoché assente, salvo quando riprende la citazione. Il meccanismo della citazione è funzionale allo 'straniamento' brechtiano che è così accentuato nel film; come sostiene Dimòpoulos, i personaggi non sono gli interpreti di un carattere o di un ruolo, bensì «i veicoli dei testi, i portavoce di un dibattito politico»⁶⁵. I riferimenti percorrono tutta la storia della letteratura, da Omero ai Vangeli, dai canti popolari alla poesia contemporanea, fino alle ovvie intersezioni con la tragedia antica; non solo: negli slogan elettorali di Papagos, ma anche nelle manifestazioni ufficiali di potere, viene usata la lingua pura, Un discorso a parte si deve fare per la trama del testo interpretato dagli attori in scena, che è notissimo in Grecia ma non nel resto dell'Europa: Tasso, figlio del pastore Thanasulas, e Golfo, figlia della vecchia Astero, sono promessi sposi; Kitsos, nipote di Zisis, ricco e potente capo dei pastori, s'invaghisce di Golfo e vuole sposarla: per raggiungere lo scopo, incoraggia Zisis a concedere sua figlia Stavrula in sposa a Tasso. Egli, attratto dall'ipotesi di imparentarsi col casato di Zisis, ripudia Golfo che lo maledice e, dopo avergli dichiarato nuovamente il proprio amore, si avvelena. Kitsos, ferito nell'orgoglio dal rifiuto della giovane, supportato da Zisis, fa naufragare le nozze di Tasso con Stavrula rinfacciandogli la bassa condizione sociale. Tasso, disperato e pentito, corre da Golfo per chiederle perdono, ma è troppo tardi: la ragazza è agonizzante e muore fra le braccia di Tasso che si uccide.

Mentre nel film l'unico personaggio ad essere chiamato per nome è Oreste, nella sceneggiatura «tutti i protagonisti sono caricati nominalmente del mito»⁶⁶: esplicitando nel film qualcosa a cui il film si riferisce soltanto, Anghelòpulos ribadisce la necessità di cogliere quell'allusione, di decifrare il film. Il viaggio

⁶⁴ L. Micciché, *Il materialismo estetico di Anghelopulos*, in «Cinema sessanta», Roma, gennaio-febbraio 1977, n. 111, p. 47, ma anche A. Horton, *Theodor Angelopoulos and the New Greek Cinema*, in «Film Criticism», Berkeley, 1977.

⁶⁵ M. Dimòpoulos, *La nuit greque*, in «L'Avant-Scène/Cinéma», Parigi, Dicembre 1975, p. 6.

⁶⁶ M. Peri, «Introduzione» cit., p. XIX.

dei commedianti non subisce solo condizionamenti politici: il capocomico, tradito infatti dalla moglie, e denunciato ai tedeschi da un attore per aver aiutato un prigioniero inglese, viene fucilato. Egisto, il traditore, assume perciò la guida del gruppo, ma la figlia dell'uomo assassinato, Elettra, si mette in contatto con il fratello Oreste per spingerlo a riportare giustizia; Oreste viene però fatto prigioniero combattendo da partigiano contro l'esercito di Papagos e muore in carcere fra le torture mentre la più giovane Elettra sposa un soldato americano e abbandona la compagnia lasciando un figlio frutto di una precedente e ignota relazione, non connessa allo stupro.

Elettra affida a lui il ruolo di protagonista per la nuova esecuzione del dramma: in questo modo, fra la penultima e l'ultima inquadratura del film, il *thiasos* torna ad essere quello di tredici anni prima e la pellicola si conclude come era cominciata⁶⁷.

Da una parte la ripetizione, la teoria dell'eterno ritorno della storia⁶⁸, e, dall'altra, la quotidianità del tragico: l'avventura di Clitennestra, Oreste, Elettra ed Egisto non è un'esperienza eccezionale, e infatti Anghelopulos non cela un certo squallore, soprattutto negli ambienti. Le teorie classiche hanno fatto riferimento al parametro temporale nel suo aspetto referenziale, rappresentativo, talora anche nella variante psicologica senza dare alcun rilievo al concetto di tempo come significativo, produttore di senso⁶⁹.

All'inizio del film Elettra è una donna di circa trentacinque anni, vestita di nero⁷⁰, Pilade è invece un quarantacinquenne con i baffi e i capelli crespi: la lettura che il regista dà della figlia di Agamennone è particolarmente interessante perché assolutamente nuova rispetto alle precedenti rielaborazioni. Anghelopulos trasforma anche Crisotemi rendendola madre e sviluppando quindi quella

⁶⁷ G. Simonelli, «L'uomo senza volontà. Il tragico nel cinema contemporaneo», in A. Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico* cit., p. 208.

⁶⁸ Teoria che ispirò anche Polanski nella sua versione cinematografica del *Macbeth*, due anni prima rispetto ad Anghelopulos.

⁶⁹ G. Bettetini, *Tempo del senso*, Bompiani, Milano, 1979, p. 21.

⁷⁰ T. Anghelopulos, *La recita* cit., p. 4.

femminilità che la sorella rivendica già in Sofocle. Potremmo dire che il regista non trascende la storia: tende a farne una metafora per interpretarla più approfonditamente, ma «lo spazio della sua *mimesis* è sempre un terreno d'analisi, oggettivamente geometrizzabile con gli strumenti del cinema: basti pensare alle frequenti panoramiche circolari, ai rigorosi carrelli, ai calibrati piani sequenza, alla disciplina formale dei pieni e dei vuoti»⁷¹.

Quello che nel racconto mitico è un rapporto d'amore fraterno, in cui l'affettività di Oreste è «spostata verso l'amore/odio per la madre, diventa nella favola pastorale un rapporto d'amore tra fidanzati, ostacolato dalle rispettive famiglie»⁷²: il quadro sentimentale è più limpido, ma subisce la minaccia delle istituzioni; l'incesto latente fra Elettra e Oreste è sublimato attraverso la storia, infatti i due, amanti mancati in *Golfo*, 'sperimentano' il loro legame affettivo dedicandosi alla causa della libertà della Grecia.

Un vivo interesse da parte di Anghelopulos verso il mito e le sue radici e, soprattutto verso il tema del viaggio, si coglie da un'affermazione fondamentale del regista: «Depuis l'*Odyssée*, affirme le cinéaste Théo Angelopoulos, la plupart des voyages sont iniatiques»⁷³; il rapporto del regista con il testo di Omero come, del resto, con tutta la tradizione letteraria greca, è di profonda intimità e grande libertà insieme⁷⁴.

3.4 Elettra oltre la macchina da presa

Elettra al cinema: se volessimo definire il ritratto che ne emerge attraverso questi tre esempi fondamentali e, per molti aspetti innovativi, dovremmo in primis rilevare una consistente trasformazione del personaggio derivante dalla tradizione. Elettra assume prima le sembianze del volto di una giovane africana,

⁷¹ S. Arecco, *Thodoros Anghelopulos* cit., p. 51.

⁷² Ivi, p. 87.

⁷³ F. Astruc, *Homère au cinéma*, in «Magazine Littéraire», Paris, n. 427, 2004, p. 66.

⁷⁴ Ivi, p. 67.

poi quelle di Claudia Cardinale, ossessionata dal rapporto col fratello e, infine, di Eva Kotamanidu, una donna di trentacinque anni, vestita di nero, vittima di uno stupro, in cui l'ombra della morte si è sedimentata in una sorta di angoscia crescente.

Il dramma di Elettra non è più quello della vendetta, è un conflitto ancora più profondo: essere Elettra è la chiave della sofferenza, del disagio nel rapporto con gli altri. Il conflitto con la madre e il legame morboso con il fratello restano tendenzialmente al centro di queste rivisitazioni, anche se a caratterizzare la personalità della figlia di Agamennone c'è soprattutto il dramma del rapporto con il passato, con i suoi 'fantasmi', con il tentativo di nascondere la reale influenza.

In particolare, non è la vicenda individuale di Elettra a suscitare interesse, quanto il dramma familiare, generazionale, del mito stesso, i suoi risvolti psicologici. La scelta di lasciare uno spazio specifico a queste esperienze cinematografiche, deriva dalla necessità di dare volto ad una 'nuova' Elettra, in cui la forza delle immagini serva a delineare una figura psichicamente complessa, in cui la sofferenza domina in proporzioni differenti rispetto alla drammaturgia, che conosce esperienze dolorose e devastanti ma non più o non principalmente per compiere la vendetta verso gli assassini del padre.

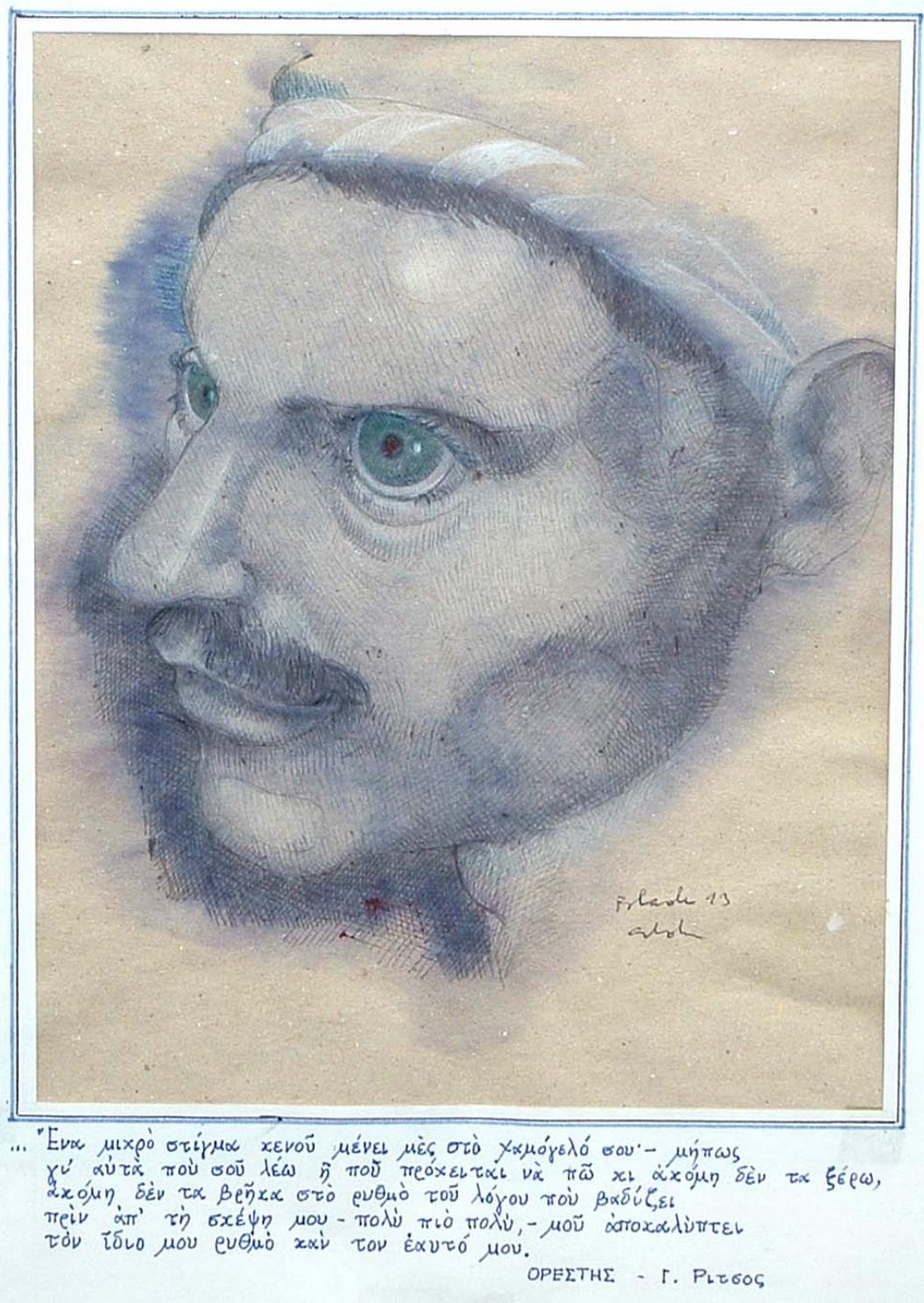
Pasolini, oltre a questo esempio, lavora sui miti di Edipo e Medea; Anghelopulos affonda le proprie radici nella tradizione greca che, sostanzialmente, ripercorre in ogni opera, partendo dal mito del viaggio, ad esempio. Siamo di fronte alla comparsa di un nuovo pensiero mitico, in cui il mito assume anche un rilievo ideologico: pensando a Visconti, dal punto di vista dei miti ideologici, possiamo rilevare una linea di frattura già dagli anni sessanta. Lo sguardo di Visconti sull'esistenza si modifica, «dalla marcia verso un futuro migliore a una Storia priva di ogni onnipotenza»⁷⁵: il mito dell'uomo nella certezza, capace di salvare il mondo come Prometeo o Sigfrido, si accompagna fin da *Ossessione* all'idea

⁷⁵ M. Liehm, «La caduta dei miti», in D. Bruni e V. Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani* cit., p. 203.

dell'angelo sterminatore. I vinti-vincitori di Visconti sono pervasi dal senso tragico dell'esistenza, che oscilla fra sgomento ed estasi, piacere e tormento (pensiamo appunto a Sandra e Gianni): «all'ombra del suo fatalismo appare l'eroina viscontiana, donna indomita affine alle figure wagneriane, misto di Maria redentrice e di Eva seduttrice, di Margherita ed Elena, di amor celeste e amor terreno»⁷⁶.

Oreste è sempre più lontano, Agamennone è sempre meno la ragione fondamentale di una scelta di vita, dello stesso attaccamento alla vita: Elettra è allo specchio, alle sue spalle si riflette un'epoca e un nuovo valore del termine 'vendetta', sempre meno per gli altri e sempre più per sé.

⁷⁶ Ivi, p. 205.



Pilade, penna e pastelli, opera di Alda Tacca

CAPITOLO QUARTO: CONCLUSIONI

Agli inizi ognuno imita. E' quella che Stevenson chiama la diligenza dell'ape.

(R. Chandler)

4.1 Elettra o della sperimentazione

«Esiste un'unica virtù per l'uomo e per la donna? O bisogna pensare che la virtù di una donna differisca interamente da quella di un uomo? Le rappresentazioni sociali, come abbiamo visto, danno sempre la seconda risposta»¹: perché le virtù femminili si distinguano, sembra necessario che vengano superate, che ci sia una trasgressione alla norma.

Il Novecento è un terreno particolarmente fertile per la trasgressione letteraria e drammaturgica. E' necessario, tuttavia, individuare i punti nevralgici che hanno reso *Elettra* non solo affascinante, ma anche idonea alle necessità di immedesimazione che rendono il mito costantemente riscrivibile: in primis il rapporto madre-figlia, nucleo essenziale della tragedia. «Il rapporto figlia-madre, madre-figlia è il continente nero del continente nero la cui estensione non è mai stata né misurata né definita, così da diventare il punto più oscuro del nostro ordine sociale e simbolico [...] la sua notte e i suoi inferi»²: queste considerazioni cominciano a farsi strada negli anni Settanta, fino a quel momento le ricerche sulla relazione madre-figlia risalivano sostanzialmente a Freud. Melanie Klein sottolinea come, paradossalmente, ogni tentativo

¹ N. Loraux (a cura di), «Qualche illustre sconosciuta», in *Grecia al femminile*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. XXVII.

² L. Irigaray, «Il corpo a corpo con la madre», in *Sexes et parentes*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, traduzione di L. Muraro, *Sessi e Genealogie*, Milano, La Tartaruga, 1989, pp. 20-21.

inconscio di fuggire dalla madre e dai sentimenti per lei, spinga, inevitabilmente, proprio verso la madre³; più rassicurante risulta la relazione con la figura paterna ed il suo riverberare nella vita affettiva della figlia. «L'interesse o la curiosità per il padre non sono, allora, un luogo da non frequentare, ma piuttosto un luogo in cui non è possibile sostare, perché, negli affetti femminili, dietro il volto e il peso della figura paterna si affaccia, inquietante e nascosto, anche e soprattutto il volto della madre»⁴. La fuga dalla madre si presenta come una retta sulla quale si verifica un falso movimento, una sorta di costante ritorno alle origini. Esclusa dalla sessualità a causa del tabù dell'incesto, la figlia, nella classicità, fino a quando rimane all'interno della casa paterna, rappresenta la continuità del padre, senza il conflitto tipico con il figlio maschio. Da questo dipende «il ruolo speciale riconosciuto allo statuto virginale»⁵, che si identifica nel modello della dea Hestia⁶: la ragazza che rimane in casa appartiene al padre, lo rappresenta, eventualmente lo continua.

Poste le suddette premesse, cerchiamo di entrare nel merito del mito oggetto della nostra analisi. «Clitennestra è, per il simbolico greco, la grande attante del mito della famiglia allargata»⁷: moglie, madre, amante, assassina e assassinata, è una donna che sembra pensare come un uomo pur non essendolo (*Agamennone*, v. 351). Elettra è la figlia «culturale»⁸, colei che porta il lutto del padre e aspetta il ritorno del fratello: rispetto ad Ifigenia, che veste il ruolo della figlia ignara, e a Crisotemi, che è la figlia docile, arrendevole, Elettra è la ribelle. Lei e il fratello sono uniti dalla mancanza del padre, pertanto la tomba di Agamennone diventa il luogo scelto, tradizionalmente, per l'incontro della sorella e del

³ G. Buzzatti e A. Salvo (a cura di), «Il difficile dialogo tra filosofia e psicanalisi», in *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicanalisi*, Roma-Bari, 1995, p. 39.

⁴ Ivi, p. 40.

⁵ Ivi, p. 52.

⁶ La dea Hestia (o Estia), figlia di Crono e Rea, sorella di Zeus, è la dea del focolare domestico. Poseidone e Apollo volevano sposarla, ma Estia aveva fatto voto di verginità. Era anche protettrice della pace e della prosperità. I Romani la chiamarono Vesta.

⁷ I. Chirassi Colombo, «Il paradigma patetico», in *Corpo a corpo* cit., p. 61.

⁸ Ivi, p. 63.

fratello. Il confronto diretto fra madre e figlia ha inizio con Sofocle: Clitennestra teme la figlia e cerca di difendersi da lei, poiché Elettra vi rivede, prima di tutto, la donna nella prospettiva della morale dell'epoca, con un'evidente nota di gelosia. Alla notizia, falsa, della morte di Oreste, Elettra è pronta a sostituirsi al fratello in quel ruolo maschile che la legge attica prevedeva per la figlia 'unica'⁹: in questo saper essere come un maschio, Elettra è profondamente simile alla madre. La protagonista, nella classicità, non afferma mai di voler uccidere la madre, convenzione che evita di porre tra madre e figlia un'azione di morte diretta, anche se sarà Elettra a guidare la mano di Oreste: nell'età contemporanea la prospettiva muta, infatti la figlia si macchia del delitto in prima persona e non nasconde le proprie intenzioni. E' Oreste invece, sempre più frequentemente, a rifiutare il ruolo imposto dalla tradizione e, spesso, a vivere con sofferenza, come rappresentasse una sorta di oppressione, il rapporto con la sorella.

La mitologia creativa, nel senso che lascia intendere Amleto (III, 2), cioè «che mostra alla virtù le sue fattezze, al vizio la sua immagine e all'età e al tempo la sua forma e la sua oppressione», deriva da un rinnovamento delle esperienze di un passato superato¹⁰, prima distruggendo poi reintegrando ciò che è già noto e conosciuto.

Le riscritture del mito sono una forma di mitologia creativa: la testimonianza, attualmente, è evidente, non solo nel teatro, ma anche nel cinema¹¹.

⁹ Ivi, p. 70.

¹⁰ J. Campbell, *The Mask of God: Creative Mythology*, USA, Viking Press, 1968, traduzione di C. Lamparelli, *Le maschere di Dio. Mitologia Creativa*, Milano, Mondadori, 1992, p. 15.

¹¹ Dario Del Corno nel corso di un'intervista rilasciata agli studenti del liceo Seneca di Roma, ora reperibile in rete (www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=610), parla di una ri-attualizzazione, soprattutto da un punto di vista formale, attraverso una parodia delle strutture stesse della tragedia greca: il discorso vale, ad esempio, per *La dea dell'amore* di Woody Allen che, tuttavia, non ha in sé quell'aspetto problematico e contraddittorio caratteristico della tragedia. Altri esempi in cui emerge invece fortemente il senso del tragico sono *The Funeral* di Abel Ferrara, *Little Odessa* di James Gray e *Lezioni di piano* di Jane Campion. Ma si potrebbe andare ben oltre citando, soprattutto, *Il Padrino* di Coppola.

Ripercorrendo le opere analizzate notiamo che la tendenza è quella di proporre rivisitazioni in chiave politica e/o psicologica: sostanzialmente su trentaquattro riscritture esaminate, sette sono chiaramente interpretabili secondo la prospettiva politica, una soltanto è un ‘virtuosismo’ linguistico mentre tutte le altre sono prevalentemente di stampo psicologico.

Dunque attualizzazione politica e reinterpretazione psicanalitica diventano i ‘cardini’ attorno a cui si sviluppa il mito nell’età contemporanea¹²: la metastoricità della figura di Elettra si rende sempre più evidente quanto più ci avviciniamo ai giorni nostri. Infatti la funzione paradigmatica che caratterizza l’opera di Baudelaire subisce una radicale trasformazione, ad esempio, nella psicologizzazione che ne fa O’Neill o nella contestualizzazione che ne fa Sartre. Solo una caratteristica rimane immutata: Elettra non può esistere se non in rapporto soprattutto ad Agamennone e ad Oreste, ma anche a Clitennestra e, talora, alle sorelle; infatti la sua identità si definisce strettamente in relazione all’identità di ogni altro personaggio.

Mentre in Sofocle l’età di Elettra e Oreste era assolutamente distinta e la sorella era maggiore, nella contemporaneità il dato sembra perdere consistenza, valore; Elettra non è più la sola nutrice del fratello, anzi spesso non è nemmeno chiara la differenza d’età: «lo psicanalista clinico sa benissimo come la bambina - che aveva fantasticato invano che il padre le avrebbe dato un figli - cerca a volte di accaparrarsi il neonato che la madre mette al mondo»¹³.

L’intervento di Oreste, per quanto significativo, non è più fondamentale: l’agire al posto del fratello o in soccorso al fratello, come la tradizione classica vuole, non definisce tanto il rapporto fra i due, bensì ‘l’emancipazione’ di Elettra, oppure, come in Ritsos, Maraini, Marelli ad esempio, l’insofferenza di Oreste

¹² A questo proposito anche M. Fusillo, «Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi» cit., p. 113.

¹³ G. Devereux, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982, traduzione di M. Zanusso, *Donna e mito*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 154.

verso questo atto o ancora, come in O'Neill e in Mishima, l'incapacità di sostenere la vendetta.

4.2 Elettra e Clitennestra

Osserviamo ora Clitennestra: la figura della moglie omicida smentisce la legge femminile che vuol trovare nel suicidio un'uscita all'aporia della sciagura¹⁴. Fra tutte le riscritture esaminate la sola in cui la regina, sopraffatta, si toglie la vita, è *Il lutto si addice ad Elettra*. Lasciarsi sopraffare dunque non è caratteristica propria di Clitennestra: uccidendola con la spada, metaforicamente, Oreste 'possiede' la madre nell'unico modo in cui non si compie l'incesto. La ferita sgorgante di sangue, in greco *sphagé*, designa il sacrificio¹⁵, ma anche il crimine che devasta e caratterizza la progenia degli Atridi: *spházo*, *sphagé* e *sphágion* non definiscono nella tragedia qualunque tipologia di sgozzamento o suicidio, ma una lunga serie di assassinii che derivano dall'aver applicato una legge di sangue¹⁶. Infatti Elettra, in Euripide, è pronta a brandire il pugnale e a togliersi la vita qualora l'impresa fallisse: la morte della regina e dell'amante è un giusto contrappasso nella logica della tragedia degli Atridi, poiché è conseguenza della morte di Agamennone e, talora, di Cassandra.

Nel Novecento, in alcuni casi, Cassandra sparisce di scena: la principessa rappresenta il bottino di guerra di Agamennone, una sorta di trofeo e, moralmente, un ulteriore oltraggio a Clitennestra; ma la vendetta della moglie, com'è evidente soprattutto in *Clitennestra o del crimine* e in Testori, non affonda le proprie radici nella volontà di vendicare il tradimento con una donna più giovane. La vendetta ai danni del Re dei re ha una sola profonda motivazione: Ifigenia, una figlia, vergine, offerta per la salvezza della comunità, perché una guerra si possa intraprendere, «perché la vittoria tocchi al partito

¹⁴ N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, traduzione di P. Botteri, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma, Laterza, 1988, p. 10.

¹⁵ Come quello di Ifigenia in Eschilo ed Euripide: Ivi, p. 15.

¹⁶ Ivi, p. 16.

degli immolatori»¹⁷: in una parola, siamo davanti ad un altro caso di *sphágia*. La vergine non può combattere al fianco del maschio ma, quando il pericolo è estremo, il loro sangue scorre in modo che la comunità degli *ándres* possa sopravvivere. Il sacrificio tragico chiarisce «il rito molto quotidiano del matrimonio»¹⁸, mediante il quale la vergine passa da un ‘tutore’ ad un altro, dal padre al marito: quello di Ifigenia, personaggio spesso ‘dimenticato’ dalla drammaturgia contemporanea, è un matrimonio al contrario perché conduce verso il padre, colui che immola e, contemporaneamente, verso Ade. Ifigenia è presente solo in tre riscritture fra quelle esaminate (a cui si aggiunge, nella drammaturgia settecentesca, il testo di Goethe): *Il ritorno di Ifigenia*, *I sogni di Clitennestra*, *Ifigenia a Delfi* e *Ifigenia in Aulide* nella *Tetralogia* di Hauptmann, e, in entrambi i casi, il suo vivere all’ombra degli Atridi, una sorta di debolezza non solo fisica ma soprattutto emotiva, è caratteristica pregnante.

Per il fascino e per la complessità di questa figura, Clitennestra resta un mito fondamentale nello sviluppo del rapporto con Elettra come paradigma della relazione madre-figlia: eccezione fatta per D’Annunzio, dove la corrispondente figura di Clitennestra è defunta e in Balestrini, Pasolini e Scarabelli, dove non figura, il legame fra la regina e la figlia è fortemente indagato sulla scia di Euripide. Un esempio molto interessante è, ancora una volta, Testori, soprattutto in *Elettra*, dove non vi è più alcuna forma di preoccupazione materna, dove la perversione dei rapporti familiari raggiunge il vertice, condizione che si ripropone anche nell’opera di Mishima.

In tutti i casi esaminati, Clitennestra rappresenta la sensualità e la femminilità (come nella Trilogia di Gibellina, ma anche in *Fuochi*, in *I sogni di Clitennestra*, in Testori, Anouilh, nei ricordi delle maschere ritsiane e nell’ *Albero dei*

¹⁷ Ivi, p. 35.

¹⁸ Ivi, p. 39.

tropici), ben più di rado rappresenta invece l'essere madre (come nel caso di Amy in Eliot).

Riallacciandoci al primo capitolo, Freud parte da un presupposto mai documentato ma ipotizzato, cioè dall'orda primordiale guidata da un padre prepotente che riserva per sé le figlie femmine e scaccia i figli durante la loro crescita¹⁹. Dopo la vendetta, ottenuta con l'uccisione del padre, i figli provano rimorso e proibiscono da quel momento l'uccisione del sostituto paterno, l'animale totemico, «interdicendosi altresì le donne, divenute finalmente disponibili»²⁰. Da questo deriverebbero l'omicidio e l'incesto: si celebra insomma il trionfo sul padre e il senso di colpa viene attutito in una sorta di riconciliazione. In questo caso più che di trionfo sul padre, dovremmo parlare di trionfo della patrilinearità, in una situazione in cui il *totem*, per usare la terminologia freudiana, è la figura materna. La rivalità fra madre e figlia deriva effettivamente dall'invidia del possesso della figura paterna: l'una ha ciò che l'altra può solo desiderare.

4.3 Elettra ed Egisto

Una certa varietà interpretativa ha invece caratterizzato le rivisitazioni del personaggio di Egisto: vero padre di Oreste in *Elettra o la caduta delle maschere*, despota tirannico che, sulla scia di Creonte, 'gioca' al ruolo del capo in Anouilh, amante giovane e passionale in *Fuochi* e, ne *I sogni di Clitennestra*, perfino padre di un figlio della donna, in Testori si delinea come un vile burattino assetato di potere verso cui la stessa regina non nutre alcuna forma di

¹⁹ A. Carandini, *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Torino, Einaudi, 2002, p. 176.

²⁰ *Ibidem*.

rispetto. Un uomo di scarso spessore morale, con limitate attitudini politiche che, tuttavia, colma la sensazione di solitudine sofferta di Clitennestra: «aucun des trois dramaturges grecs ne lassait prévoir la possibilité d'une intrigue entre la jeune fille et l'usurpateur [...] il faut attendre l'ère freudienne où s'abolit le sens classique des convenances (car enfin Égisthe est le cousin d'Électre) et où jouent en pleine lumière les motivations sexuelles cache jusqu'alors»²¹.

In O'Neill, Brant obbedisce a Christine quando lei lo prega di procurarle del veleno, l'Egisto di Giraudoux dà dimostrazione di un'inconfutabile autorità malgrado «sa situation fragile de régent»²²: contro il parere della regina, fa sposare Elettra al giardiniere del palazzo. La Clitennestra di Giraudoux, come quella della Yourcenar di *Elettra o la caduta delle maschere* e quella di Hofmannsthal, è una figura segnata dallo scorrere del tempo, una donna il cui corpo manifesta l'età non più giovane, segnata dall'insonnia e dall'inquietudine. L'inserimento di un intrigo amoroso tra Elettra ed Egisto è opera di Giraudoux, creando una forte commistione di *eros* e *thanatos*, rendendo ulteriormente meschino il personaggio dell'amante. L'Egisto di Dacia Maraini è un giovane amante disoccupato che riconosce la grandezza del rivale: «Era un grand'uomo. Un uomo coraggioso e forte. Ha patito l'emigrazione. E' tornato. E' morto. Era debole di cuore» (I, 11). Vile, perverso, un uomo che andava a gozzovigliare coi giovani più depravati di Atene, è l'Egisto disprezzato da Elettra nell'inedito di Testori; egli tenta di fare sfoggio del proprio potere ma, in realtà, è semplicemente un burattino a cui Clitennestra impone la propria 'strategia', disposta a spodestarlo qualora il tribunale usasse clemenza verso Oreste.

Nella figura di Elettra c'è un evidente passaggio dallo stato di sofferta prostrazione a quello di attiva protesta²³: «Et s'il arrive qu'un dramaturge

²¹ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 123.

²² Ivi, p. 124.

²³ Ivi, p. 105.

moderne en donne un portrait critique (son délire chez Hofmannsthal, sa mauvaise foi chez O'Neill, sa lâcheté finale chez Sartre), on cri eau scandale, à la "dévalorisation" du mythe»²⁴. A ben guardare, tutti i miti subiscono, nell'età contemporanea, una devalorizzazione poiché i valori e la stessa funzione del mito subiscono tale meccanismo: anzi, dovremmo riflettere sulla capacità del mito (ulteriormente riconfermata) di sapersi 'adattare' ad un tale, consistente, cambio di prospettiva.

4.4 L'attesa di Elettra

Il primo elemento che caratterizza il personaggio di Elettra è l'idea dell'attesa: attesa per il ritorno del fratello, attesa per il compimento della vendetta, attesa temporale e psicologica insieme, che comporta, come conseguenza, l'oblio e la condanna ad un'esistenza sostanzialmente incompiuta, sacrificata. In quest'ottica c'è un'evidente continuità fra Elettra e la sorella Ifigenia, con la differenza che la prima si sacrifica volontariamente alle nozze con il ricordo, con la sofferenza, con la morte, mentre la seconda è vittima.

L'attesa caratterizza in primis *La fiaccola sotto il moggio*, dove Gigliola non fa mistero della propria volontà di vendetta e di un crescente disprezzo verso il padre e la matrigna maturato al sole del sospetto. Logorata dall'attesa e dalla brama di vendetta è, senza dubbio, l'Elettra di Hofmannsthal: lei ha vissuto per questo momento, come lo avesse ripercorso dentro di sé svariate volte, alimentando in quel modo la convinzione che Oreste sia ancora vivo. L'attesa di Lavinia è un lento percorso verso la 'clausura' domestica, lontana dal mondo e, soprattutto, dal fratello Orin. E' la poesia a mantenere costante l'attenzione sul

²⁴ Ivi, p. 111.

senso dell'attesa. Da Plath a Scarabelli, con particolare rilievo in Ritsos e Balestrini, il tema è ampiamente approfondito, con una differenza fondamentale tuttavia: questo tipo di attesa non è volta al ritorno di Oreste o indirizzata verso la vendetta, bensì disperata, è l'attesa di una fine, una sorta di sipario che si chiude. Non c'è speranza, solo dolore, solo lacerazione, ineluttabilità.

L'attesa è un aspetto fortemente connotato nell'*Elettra* di Testori: la tragedia infatti si apre sulla protagonista in attesa, seduta sui gradini che conducono al trono; la protagonista aspetta, aspetta da molto tempo, al punto che le sue speranze sembrano essere svanite. L'*Elettra* di Giraudoux è in attesa del fratello, verso il quale prova un sentimento ben più che fraterno arrivando perfino ad affermare: «Prendi da me la tua vita, Oreste, e non da tua madre» (I, 8).

In Marguerite Yourcenar, *Elettra* attende, ansiosa di vendetta, l'arrivo della madre nella propria casa, condotta con l'inganno di una presunta gravidanza della figlia; l'ansia di vendetta è una caratteristica fortemente sviluppata nella *Tetralogia* di Hauptmann, in particolare nella terza parte.

Mentre la tradizione classica destina l'attesa della protagonista al ritorno di Oreste e, di conseguenza, alla vendetta, la contemporaneità sottolinea l'attesa come caratteristica che prescinde l'incontro con il fratello. L'attesa infatti è determinante anche dove l'incontro e il riconoscimento non avvengono *ex novo* sostanzialmente: ciò sta ad indicare che il senso dell'attesa è una caratteristica che l'uomo contemporaneo ha necessità di indagare, di vedere riflessa in un certo senso. Il problema è, chiaramente, una questione di identità: «Il mondo contemporaneo - si continua anche oggi a ripetere - è appunto caratterizzato dall'ottendersi del desiderio, dall'indifferenza reciproca e dall'individualismo di massa, che segnerebbe il passaggio dall'*homo hierarchicus* delle società di casta

e di ordine all'*homo aequalis* che si è affermato nelle civiltà dell'Occidente»²⁵. L'idea è che venendo a mancare la necessità di essere partecipi delle vicende collettive, andrebbe scemando il senso di appartenenza ad una comunità, lasciando prevalere l'individualità.

4. 5 Elettra e Oreste

Il profondo legame fra Elettra e Oreste è determinante già in Baudelaire e prosegue assumendo una connotazione incestuosa in Swinburne; la situazione si fa confusa nella trilogia di O'Neill, dove Lavinia ritrova il padre talora in Orin tal'altra in Adam, «l'accaparant et le rejetant tour à tour»²⁶. In Giraudoux sostituire, nel ruolo di marito, lo straniero al giardiniere, assume soprattutto una funzione simbolica, come si può comprendere dalla scena quinta del primo atto.

La forza di questo legame è determinante nella *Fiaccola*, dove i ruoli si invertono poiché è Gigliola (cioè Elettra), la sorella maggiore, a difendere Simonetto (Oreste). Il ruolo di fratello-risolutore viene fortemente mantenuto da Hofmannsthal, da Testori e da Marguerite Yourcenar, in cui la protezione e il sentimento per la sorella si fondono. All'interno della Trilogia di Gibellina Oreste rappresenta l'autentico protagonista: il Carrettiere che attraversa la scena, i suoi intrighi, ma anche e soprattutto, che percorre la storia. Ritsos, come Dacia Maraini, dà spessore invece alla lacerazione di questo rapporto, all'incapacità di Oreste di praticare una vendetta che non sente, che non ha scelto ma che gli altri hanno stabilito per lui: in entrambi i casi il legame tra Elettra e Oreste viene sostituito dal legame fra Pilade e Oreste che assume, almeno nel secondo caso,

²⁵ R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 13.

²⁶ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 133.

la connotazione di un autentico rapporto sentimentale. Pasolini opta per una rivoluzione capeggiata da Pilade, trasformando Oreste in un personaggio legato al passato e creando una relazione sentimentale fra Elettra e Pilade. Morboso e inscindibile è invece il rapporto fra Ikuko e Isamu, al punto da coalizzarsi non solo nell'intenzione verso la vendetta ma anche e soprattutto nella scelta di morire insieme.

Nell'epoca classica l'eroe tragico è sempre faccia a faccia con la follia ma, allo stesso tempo, la follia non può mai portare in sé i valori tragici che noi conosciamo attraverso Nietzsche e Artaud²⁷: «la follia designa l'equinozio tra la vanità dei fantasmi della notte e il non-essere dei giudizi della chiarezza»²⁸. Il furore è un dato caratterizzante della personalità di Oreste, come la dimensione del sogno è quella in cui si impongono le Erinni: «ciò che le rende precarie le fa anche sovrane; esse trionfano facilmente nella solitudine in cui si susseguono; niente le rifiuta; immagini e linguaggio s'incrociano [...]. Le Erinni sono richiamate a quest'ombra che è la loro: il loro luogo di nascita e la loro verità, cioè il loro nulla»²⁹. Il furore caratterizza indubbiamente Oreste, ma non meno Elettra: pensiamo alla furia assassina dell'eroina di Hofmannsthal o alla progettualità vendicativa presente in *Elettra o la caduta delle maschere*. Osserviamo il rancore di Gigliola o quello dell'*Elettra* di Hauptmann: è un sentimento devastante, che avvicina questo personaggio alle Erinni, non certo alle Eumenidi. Non si tratta solo del fatto che Elettra incita Oreste alla vendetta: è la sua condizione che «fornisce il movente psicologico di quel gesto»³⁰. In Eschilo e in Euripide, Oreste impazzisce dopo la vendetta; in Sofocle, Oreste sembra uccidere quasi in uno stato di trance; nelle riscritture contemporanee, Oreste è vittima della pazzia solo in O'Neill, pazzia che, a ben guardare, è già

²⁷ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, traduzione di F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica. Dementi, pazzi, vagabondi, criminali*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 215.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 216.

³⁰ J. Kott, *Mangiare Dio cit.*, p. 308.

preannunciata dalla debolezza psicologica che contraddistingue Orin. In tutti gli altri casi, anche in quelli in cui la vendetta rappresenta per Oreste una sorta di condanna, l'atto risulta inevitabile, doveroso. La follia è rappresentata dalla situazione in sé, dalla frantumazione degli equilibri: folle è il gesto di Clitennestra, la morbosità nel legame con Elettra, lo stesso rapporto con la madre, snaturato al limite estremo in Testori dove la regina rivede nel figlio Agamennone, provando un desiderio fortissimo che si placherà solo con la morte.

Ne *Il passo dei fuochi* assistiamo ad una sorta di 'ripresa dei ruoli', come se, attraverso il *passo dell'offesa* per Elettra e il *passo dell'obbedienza* per Oreste, si ristabilisse una sorta di cammino inevitabile.

Il rapporto fra Elettra e Oreste è talmente profondo ed 'esclusivo', da non permettere un relativo sviluppo dei rapporti con Crisotemi e con Ifigenia: solo Hofmannsthal, mantenendo l'eredità sofoclea, ripropone il rapporto conflittuale fra Elettra e Crisotemi. Soltanto due le eccezioni fra le riscritture selezionate: la Tetralogia di Hauptmann, con *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia a Delfi*, e *Il ritorno di Ifigenia* di Ritsos, in cui la sorella è ritratta insieme ad Oreste nel corso del loro *nostos* alla casa paterna. Ifigenia è presente anche ne *I sogni di Clitennestra* dove, tuttavia, è una quattordicenne che rimane incinta e muore di parto: non assume dunque rilievo il rapporto fra sorelle. Piuttosto in Ritsos è determinante l'ombra di Elettra che incombe come una sorta di fantasma e condiziona azioni, pensieri e ricordi. La relazione fra sorelle, in particolare fra Elettra e Crisotemi, non è che un riflesso, in proporzioni ridotte, del rapporto conflittuale con la madre: la protagonista è donna nel corpo ma i suoi tratti mascholini emergono costantemente.

La scena del riconoscimento, momento chiave in Sofocle, rimane in poche riscritture. La contemporaneità tende ad enfatizzare i risvolti psicologici, oltre a

considerare che fonte ispiratrice per molti è costituita anche dall'*Elettra* di Euripide: il riconoscimento non c'è in Swinburne, D'Annunzio, O'Neill, Yourcenar, Anouilh, Plath, Ritsos, Maraini, Balestrini, Marelli e Scarabelli.

«Car Électre n'est pas pure: bête traquée chez Eschyle, elle viole allégrement chez Sophocle les règles de la piété et de la mesure et s'expose ainsi aux critiques sévères d'Euripide. Toute pleine de désirs refoulés, elle révèle son fond ténébreux chez Hofmannsthal ou chez O'Neill, sa lâcheté chez Sartre, et Giraudoux lui-même nous laisse d'elle une image ambiguë»³¹: *Elettra* concentra attraverso la propria crudeltà, l'essenza della crudeltà del mito degli Atridi. Come sosteneva Artaud³² nella sua opera forse più rappresentativa, crudeltà non è sinonimo di sangue versato, piuttosto di martirio: la riflessione implica, tuttavia, un passo ulteriore, ossia comprendere che nella stratificazione psichica come nella memoria mitica, ciò che conta realmente è una «diversa maniera dell'intreccio»³³. In sintesi, la «bi-modalità»³⁴ con cui due elementi differenti vengono rapportati senza confonderli: in *Elettra* c'è il retaggio culturale non solo greco ma anche occidentale e, nel contempo, l'esperienza cristiana che, contestata o meno, ha una fortissima valenza antropologica e sociale specie nella contemporaneità. *Elettra* in quanto figura non costituisce più un *exemplum*, bensì uno specchio. Questo elemento suggerisce un'ulteriore riflessione: quella sulla maschera, poiché questo concetto così fondamentale nella drammaturgia del Novecento, in realtà, per i Greci, non esiste³⁵. Non vogliamo certo negare che nell'Atene del V secolo avanti Cristo gli attori facessero uso di quella che noi chiamiamo maschera, bensì affermare che i Greci, nonostante tutto, non hanno un termine specifico per indicare questo 'strumento': «sia il viso ad essere

³¹ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 170.

³² A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, traduzione a cura di G. R. Morteo e G. Neri, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

³³ A. Carandini, *Archeologia del mito* cit., p. 235.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ F. Frontisi-Ducroux, «Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi», in M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 131.

pensato come una maschera, come un involucro di carne che ricopre i pensieri e i sentimenti di ciascuno, chiudendo nel segreto dell'interiorità l'intima coscienza dell'individuo»³⁶. Lo sguardo degli altri permette al personaggio greco di prendere coscienza di sé, «cercandosi in un *alter ego*, che a sua volta si definisce reciprocamente grazie al primo»³⁷. Quindi la maschera non dissimula, ma sopprime e sostituisce il viso che ricopre, assumendone completamente l'identità: l'attore tragico svolgeva una funzione liturgica, mentre l'attore contemporaneo non adempie a questo compito.

Le lacrime di Elettra danno vita al mito della sofferenza: piangendo il dolore prende forma, quasi il messaggio da trasmettere all'interlocutore fosse, così, più autentico. L'antropologia ha ipotizzato³⁸ che quanto più la società si presenta comunitaria, tanto più il pianto appartiene al rito funebre; la differenza è chiara già in O'Neill, che nel titolo inserisce il termine *mourning* (cordoglio) e non *grief* (lutto): il primo vocabolo indica la morte condivisa pubblicamente, il secondo invece il lutto sperimentato soggettivamente.

4 6 La morte di Clitennestra ed Egisto

La tradizione classica ci racconta che Clitennestra, con la complicità di Egisto, uccide Agamennone nella vasca da bagno, utilizzando una scure: la brutalità del gesto fornisce la misura della sofferenza di Clitennestra, del rancore covato durante la lunga assenza del marito. Con la stessa brutalità vengono sacrificati Clitennestra e l'amante.

³⁶ Ivi, p. 132.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ T. Lutz, *Crying. The Natural and Cultural history of tears*, 1999, traduzione di G. Pannofino, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali culturali del pianto*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 189.

In Hofmannsthal è Oreste a compiere la vendetta dentro al palazzo: Elettra resta in attesa fuori dalla porta, mentre il fratello uccide la madre; subito dopo arriva Egisto che viene massacrato a sua volta. In O'Neill, Brant viene ucciso da Orin, spinto alla vendetta dalla sorella Lavinia: alla morte dell'amante segue il suicidio di Christine, tormentata dalla figlia. Il suicidio, in una sorta di spirale che lega edipicamente madre e figlio, comporterà il suicidio anche dello stesso Orin: il ragazzo spara due colpi quasi a bruciapelo contro Brant che muore all'istante. La pistola non ha solo un valore simbolico, è da rapportarsi al periodo storico e alla cultura americana.

Giraudoux lascia la narrazione del finale al Mendicante: Clitennestra ed Egisto vengono uccisi dietro le quinte, entrambi muoiono sgozzati per mano di Oreste ma l'amante della regina, durante il trapasso, grida il nome "Elettra". L'Oreste di Eliot si rimette in viaggio, decidendo di allontanarsi definitivamente dal luogo in cui è ritornato: l'immaginario di Amy, odierna Clitennestra, logorato da anni di eccessivi investimenti emotivi, ha costretto il padre di Harry, innamorato di Agata, a vivere da escluso nella casa di Wishwood. L'odio di Harry verso la moglie sembra una proiezione del tormentoso odio verso la madre a cui non seguirà, tuttavia, l'assassinio di Amy.

Ne *Le Mosche* Sartre apporta una considerevole modifica di base: non è Clitennestra ad aver usato la scure contro Agamennone, bensì Egisto (II, 5); l'amante agisce per l'ordine, vivendo senza desideri, senza amore, senza speranza. Oreste uccide Egisto colpendolo, ma l'arma non è specificata: subito dopo il figlio uccide Clitennestra nello stesso modo. Yourcenar affida l'assassinio di Clitennestra ad Elettra: la figlia strangola la donna, Oreste invece si tappa le orecchie tormentato dal rumore; resta Egisto per concludere la vendetta, ma una scoperta sta per sconvolgere il finale: Oreste è figlio di Egisto,

non di Agamennone. La rabbia e lo sconcerto guidano la mano del giovane che colpisce ripetutamente con un coltello il vero padre.

Hauptmann fa compiere l'assassinio di Egisto da Pilade, che lo trafigge con la spada, chiudendo poi la terza parte della *Tetralogia* con uno scontro corpo a corpo fra Oreste e Clitennestra che si conclude in bagno, come era avvenuto per il sacrificio di Agamennone: dalla stanza esce Oreste con la scure nella mano.

Eccezione fatta per *Agamennone*, tutti i poemetti di Ritsos presuppongono la morte già avvenuta del Re, di Clitennestra ed Egisto: *Agamennone* invece riprende la tradizionale uccisione nella vasca da bagno per mano della moglie.

Maraini, nel secondo atto, lascia che sia Elettra ad istigare Oreste verso la vendetta: il giovane brandisce un coltello e uccide la madre mentre gli altri continuano a mangiare. Non ci sono invece precisazioni sulla morte di Egisto. Lo stacco successivo ci restituisce Elettra e Clitennestra in manicomio, dove la donna perderà 'una seconda volta' la vita dopo un sogno, presumibilmente trascinata dalle Erinni.

Nella Trilogia di Gibellina, Egisto viene ucciso ne *I Cuèfuri*, aggredito da Oreste: mentre Clitennestra chiede di essere confessata, il figlio si interroga se ucciderla o meno, fino a compiere il gesto con la lama del coltello e a precipitare nella follia.

Se Testori in *sdisOrè* segue l'intreccio tradizionale, il discorso si fa particolarmente complesso per *Elettra*: è sì la protagonista a pugnalarlo Egisto dopo che costui ha pronunciato la sentenza di morte per Oreste, ma la lettura psicanalitica del rapporto, al limite dell'incesto, fra Clitennestra e il figlio, si sintetizza nell'assassinio. Oreste infatti brandisce il pugnale e 'inchioda' fisicamente la madre al trono, in una sorta di fusione fra movente psichico e movente politico. C'è, in questo atto, la volontà di cancellare il segno della

presenza di Clitennestra fra gli Atridi e, naturalmente, il morboso legame. Tuttavia Oreste, nella maggioranza dei casi, uccide la madre brandendo un coltello o un pugnale, gesto che ha una chiara accezione erotica.

4.7 *Il finale*

In Occidente non esistono più ideologie talmente convincenti da potersi considerare partecipazioni di natura religiosa e, di conseguenza, autentici miti³⁹: il culto degli avi, il *mos maiorum* al di sopra di tutto, è profondamente in discussione nella nostra società. Le Elette esaminate escono sempre, pressoché inevitabilmente, sconfitte dallo scontro fra passato e presente: Elettra, in prevalenza, muore, è già morta, oppure rimane sola. Un'eccezione è rappresentata dal finale di tipo cristologico di Pérez Galdós, in cui Elettra viene restituita alla vita, liberata da una scelta errata e si affranca definitivamente dall'Ombra, dal ricordo opprimente della madre. Differente è la prospettiva per Gigliola: su di lei vi è solo la tenebra senza fine di un'eroina tragica che non ha vinto il male; l'innocenza, la giovinezza, sono state calpestate, distrutte e la vita di Gigliola è continuata all'ombra ossessiva della madre, quindi attraverso la morte, Gigliola si assumerà tutto l'orrore della famiglia de Sangro, ma sconfiggerà anche le pochezze, le ambiguità, la decadenza, in un solo gesto.

Compiuta la vendetta, l'Elettra di Hofmannsthal non ha più ragione di vita, quindi muore, quasi logorata, consumata, dalla vendetta stessa. L'Elettra di O'Neill si chiude nella casa paterna, sbarrando porte e finestre, destinata a morire in solitudine. Robert Turney ritrae la protagonista mentre, esausta, prega

³⁹ A. Carandini, *Archeologia del mito* cit., 287.

Oreste di non allontanarsi più da lei e pronuncia una sorta di sentenza finale: «Oh, that the sea had me!».

Nell'opera di Giraudoux, Elettra rimane senza nulla, in una sorta di inevitabile solitudine che tocca anche Oreste, destinato alle persecuzioni delle Furie. Con la partenza di Harry, una speranza per l'avvenire di Maria e Agata è rappresentata dall'ultima immagine, una sorta di corteo funebre: «they blow out a few candles, so that their last words are spoken in the dark».

In Sartre, Elettra supplica Giove di prenderla sotto la propria protezione, di portarla via e difenderla dalle mosche, da Oreste: «io dedicherò la mia vita intera all'espiazione. Mi pento, Giove, mi pento» (III, 3); dunque Oreste rimane solo, mentre le Erinni si lanciano all'inseguimento della sorella. In *Pilade*, l'ultima apparizione di Elettra si verifica nel penultimo episodio della tragedia: tra lacrime e grida, la sorella di Oreste bacia Pilade affermando che i nemici sono semplicemente amori sconosciuti (VII, p. 381).

Per gli eroi di Ritsos non c'è speranza: un senso di morte imprescindibile è già, a priori, parte del dramma di ciascun personaggio, una spirale da cui nessuno può liberarsi e che porta con sé ulteriore sofferenza. Elettra, in Dacia Maraini, accompagna Clitennestra nell'ultima scena, quella all'interno del manicomio in cui è ricoverata la madre, autentica protagonista del dramma. Così anche ne *I Cuèfuri*, Elettra sembra sparire, quasi dissolversi, per lasciare spazio alla fase conclusiva del percorso di Oreste.

Elettra in Testori apprende dal fantasma del padre la morte dell'amato Oreste: la sua ombra avanza poi sulla scena, grondante di sangue, e il sipario si chiude sulla scena che è divenuta ormai un deserto di ombre impalpabili e mute. Diversa è la conclusione di *sdisOrè*, in cui le ultime battute sono affidate appunto ad Oreste che giunge ad affermare: «Meglio le Furie,/ e notte,/ e die,/

meglio le strie,/ ch'el vostro/ chivile patteggiar,/ la vostra chivile, inesistenta pase!/ Pase/ de che?/ De chi?» (p. 118).

Nelle opere in versi, Elettra sembra quasi dissolversi nella sofferenza, sparire all'ombra del dolore, fondendosi con la sorte che l'appartenenza agli Atridi sembra aver prestabilito per lei. Non c'è speranza per Elettra, perché in lei la tensione alla morte è molto più forte di quella alla vita, la vendetta assume un valore assoluto e supremo che logora e consuma ogni sentimento 'fecondo'.

4 8 Erinni o Eumenidi?

Si mescolano i personaggi, cambiano i valori etici e politici, ma dall'*Agamennone* di Eschilo alla contemporaneità, una costante di questa tragedia, manifesta o sottilmente allusa, resta la presenza delle Erinni. La *Stasis*, la Discordia, anima la casa degli Atridi: essa non è soltanto l'artefice della punizione, ma tende anche, in quanto "congenita" alla famiglia degli Atridi, a porsi come responsabile di questi delitti stessi⁴⁰. Un delitto segue, inevitabilmente, ad un altro delitto, «così l'impulso verso il delitto e la funzione punitiva tendono inevitabilmente a coincidere»⁴¹: lo spazio dato da Eschilo alle Erinni si dilata considerevolmente dopo il matricidio da parte di Oreste e le divinità degli Inferi occupano sostanzialmente tutta la scena. Le riscritture di Elettra ci dimostrano come la presenza di queste entità permanga nonostante la tradizione greca sottolinei, espressamente, la persecuzione nei confronti di Oreste: la complicità e la sete di vendetta della sorella non sono questione di particolare interesse per la classicità. Lo sono sempre di più, invece, per la

⁴⁰ V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi, 1978, p. 230.

⁴¹ Ivi, p. 231.

contemporaneità, dove Elettra talora è artefice della vendetta, talaltra è ancora complice ma con sempre maggiore consapevolezza e determinazione.

In Eschilo le Erinni diventano Eumenidi: la ‘carica espressiva negativa’ che le contraddistingueva nell’*Agamennone* e, soprattutto, nelle *Coefore*, diventa positiva, dimostrando che esse non potevano rappresentare la parte perdente⁴². Nel caso dell’*Elettra*, tuttavia, la prospettiva è differente: in Sartre la protagonista è perseguitata ‘fisicamente’, come il fratello, in tutti gli altri casi essere perseguitata è una questione di coscienza, è la condizione di emarginazione definitiva a cui Elettra si autocondanna da sempre. Non c’è salvezza, non ci sono Eumenidi per Elettra: la perdita dei valori assoluti da parte dell’uomo del Novecento, impedisce un trionfo del bene sul male. La ‘pietà cristiana’ che faceva vincere Antigone nelle riscritture, non riguarda minimamente la figura di Elettra: non c’è Elettra che perdoni, non c’è Elettra che tenti una definitiva ‘uscita’ dalla spirale di odio e degradazione.

Ne deriva l’ipotesi che si tratti di un caso di inversione di senso rispetto a ciò che Eschilo intendeva comunicare attraverso la tragedia: se è vero che l’autore, mediante le Eumenidi, ha consapevolmente provveduto ad un’operazione di scomposizione e ricomposizione per riconfermare le strutture istituzionali, nella civiltà contemporanea si verifica il meccanismo esattamente contrario. Ci troviamo infatti di fronte ad una messa in discussione delle istituzioni, del potere, della famiglia e della loro identità: un’autentica negazione - se così si può dire - delle Eumenidi, del loro valore.

4.9 Dalla pagina allo schermo

⁴² Ivi, p. 248.

Sul mito di Elettra esistono, oltre a quelle citate, altre due pellicole piuttosto note: *Elektra* di Michael Cacoyannis, datata 1961, interpretata da Irene Papas e Szerelemen, *Elektra (Elettra, amore mio)* di Miklós Jancsó, del 1975. La prima è la dettagliata versione cinematografica del mito, dal ritorno di Agamennone da Troia al giudizio degli uomini e degli dei sui figli di Agamennone, la seconda invece riprende i personaggi in occasione dei festeggiamenti per i quindici anni del regno di Egisto. In questa occasione ognuno può dire la propria verità, ma solo Elettra ne approfitta, stigmatizzando l'assassinio del padre Agamennone e augurandosi che il fratello torni a vendicarlo. Oreste ritorna, ma dopo aver ripreso il potere, i fratelli si scontrano e alzano le mani l'uno contro l'altra, poi "rinascono" e si alzano in volo su un elicottero rosso.

Questo secondo film si ispira ad un testo precedente, cioè la rilettura del mito degli Atridi di Láslo Gyurkó. Il film sottolinea una dicotomia insanabile tra i due personaggi, che si chiude con il ricorso all'elicottero (metafora di un uccello che muore la sera e risorge la mattina), che rimanda all'infinito le domande sulla sorte.

La scelta di focalizzare l'attenzione su Pasolini, Anghelopulos e Visconti, ha ragioni ben precise: verificare la ri-lettura del personaggio attraverso tre stili cinematografici diversi, analizzare tre autentiche rivisitazioni sul personaggio in cui fosse sensibile il confronto con il rapporto spazio-temporale e, infine, osservare tre diversi esempi di uso del linguaggio delle immagini. L'Africa, la tribalità, la Grecia secondo il modello classico e Volterra ospitano le odierne rivisitazioni della tragedia: il volto di una giovane di colore viene sostituito da quello di Claudia Cardinale che, a propria volta, assume le caratteristiche di quello di Eva Kotamanidu. In un certo senso si tratta di tre 'vocabolari'⁴³, tre registri linguistici, tre approcci al mito che si ispirano ad esso ma ne sono, in una

⁴³ G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 37.

certa misura, indipendenti. Si tratta di tre circostanze in cui la semantica drammaturgica si trasforma, anche in modo non convenzionale, in semantica cinematografica⁴⁴.

4 10 Al termine

«L'emergere della sopravvivenza si può quindi analizzare come l'operazione fondamentale della nascita del potere»⁴⁵: questo meccanismo consentirà l'esigenza del sacrificio di una vita e il riscatto della ricompensa nell'altra. Sciogliere l'unione dei morti e dei vivi, spezzare lo scambio della vita e della morte, «districare la vita dalla morte»⁴⁶ costituisce il punto d'emergenza del controllo sociale. Baudrillard sottolinea che il potere è possibile solo nel caso in cui la morte non sia più in libertà, o nel caso in cui i defunti siano 'sotto controllo' all'interno della società: ciò significa che la rimozione fondamentale non è quella delle pulsioni inconse, bensì la rimozione della morte. Con Freud avviene un passaggio dalla morte filosofica alla morte come processo pulsionale: «tutto accade come se la morte, *liberata dal soggetto*, trovasse infine il suo statuto di finalità *oggettiva*»⁴⁷. Diventando pulsione, la morte diventa una finalità profonda che si iscrive nell'inconscio: Freud non ha colto nella morte la «curvatura stessa della vita»⁴⁸.

⁴⁴ Ivi, p. 49.

⁴⁵ J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, traduzione di G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 142.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 162.

⁴⁸ Ivi, p. 172.

«L'Altro come sguardo, l'Altro come specchio, l'Altro come opacità»⁴⁹: leggendo questo è spontaneo pensare che il mito, oggi, rappresenti lo sguardo, lo specchio, l'opacità della realtà in cui si iscrive. Elettra ha assunto e va assumendo determinate caratteristiche che trovano ragione non soltanto nelle scelte dei drammaturghi, bensì nella dimensione storica e sociale in cui il mito viene riesplorato.

Quali sono dunque gli aspetti di Elettra che la rendono particolarmente interessante oggi? Quali sono le caratteristiche che sono emerse maggiormente e che hanno contraddistinto questo mito nel Novecento?

Elettra nella contemporaneità diviene 'contenitore' di nevrosi, di contraddizioni: le dinamiche delle passioni e le prospettive delle soggettività non sono più nettamente scindibili. Nella protagonista, nel fratello come nella madre, i sentimenti sono spesso contrastanti e velati da significative differenze: l'amore fraterno e materno spesso diventano sinonimo di morbosità, l'apollineo viene travolto dal dionisiaco, al punto che essere Elettra non significa più 'semplicemente' vendicare Agamennone e la sua memoria.

In generale, dobbiamo riconoscere che il Novecento ha mostrato particolare attenzione verso il rapporto tra madre e figlia: sempre più spesso nelle riscritture Clitennestra è più donna che madre; il conflitto è enfatizzato sia sotto l'aspetto estetico che, in particolare, sotto quello emotivo, psicologico. Una sola cosa accomuna Elettra e Clitennestra: la passione per Agamennone; sia essa autodistruttiva, motivo di vendetta, ricordo, incapacità di superamento, il Re dei re è ciò su cui entrambe investono le proprie energie, è ciò per cui vivono, «per cui provano quelle emozioni che non possono o non vogliono provare

⁴⁹ J. Baudrillard, *La Transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990, traduzione a cura di F. Marsciani, *La Trasparenza del Male*, Milano, SugarCo, 1990, p. 134.

altrove»⁵⁰. Lo stesso Oreste è spesso un evidente ‘transfert’ della figura di Agamennone: le emozioni sperimentate attraverso la passione hanno la caratteristica di essere pienamente dissociate dalla loro autentica fonte, «spesso dolorosa e colpevolizzante, e asservite alla sublimazione, di qualsiasi genere essa sia»⁵¹.

Clitennestra è, tendenzialmente, più sposa, più amante, più donna che madre: o, meglio ancora, è realmente madre solo con Ifigenia che è, almeno apparentemente, la profonda motivazione della vendetta verso il marito.

La vicenda di Elettra è un’espressione della legittimità delle recriminazioni filiali verso una madre che è ‘più donna che madre’. Giraudoux, non a caso, fa dire alla giovane: «In mancanza d’altre, sono io la vedova di mio padre». L’odio per la madre, se da un lato è un separatore efficace, dall’altro è «un divoratore di energia»⁵²: cioè l’odio allontana ma non placa. Si tratta di un caso di asimmetria⁵³: Elettra, quando piange la morte del padre, ripete quel pianto che presuppone rifiutato dalla madre, vestendo il ruolo del modello femminile della madre che piange⁵⁴.

Nelle riscritture contemporanee si verifica anche un altro fenomeno: come esemplifica *Elettra* di Testori, talora fra madre e figlia si verifica quello che si potrebbe definire un incesto di secondo tipo, cioè un incesto che si sviluppa fra due consanguinei che si dividono lo stesso ‘partner sessuale’. Non potendosi trattare di Agamennone, il ruolo tocca ad Oreste: chiaramente non si tratta di una sessualità manifesta, completa, piuttosto di un investimento di quello che potremmo definire impulso sessuale, desiderio. Ossia Elettra e Clitennestra sono

⁵⁰ C. Eliacheff, N. Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, traduzione a cura di D. Sacchi, *Madri e figlie. Una relazione a tre*, Torino, Einaudi, 2003, p. 47.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 74.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ N. Loraux, *Le madri in lutto* cit., p. 62.

rivali nonostante la consanguineità e la differenza di ruoli, proprio perché Elettra è ben più che figlia e sorella, mentre Clitennestra non è propriamente vedova e madre.

La sensazione è che l'*ambivalenza* interessi molto alla drammaturgia contemporanea: da una parte assistiamo all'emancipazione femminile come realtà sociale e storica, dall'altra all'assunzione di una forte ambiguità nei ruoli e nel loro sviluppo all'interno del contesto familiare. Il mito è 'luogo' prediletto per mostrare le inquietudini, le difficoltà, le evoluzioni dei contesti familiari e dei rapporti tra i componenti. Non solo: attraverso il mito di Elettra si scardinano altri 'miti', intesi come ideali morali e/o comportamentali, cioè la madre perfetta o il mito di Penelope, solo per citare due esempi.

Credo che il mito di Elettra abbia suscitato tante attenzioni, soprattutto nel secolo precedente e in quello appena iniziato, tra le altre ragioni, anche per la possibilità di vedere e riflettere in esso la progressiva eppur tangibile scomposizione della famiglia in senso originario. Elettra non diventa mai, realmente, donna: odia quella femminilità che sceglie di non conoscere, perfino quando la rimpiange.

Nella contemporaneità si fa strada l'esistenza di una «*fiction edipica*»⁵⁵, assolutamente femminile, assente in Freud e non propriamente junghiana, che si colloca fra psicoanalisi e antropologia. Non a caso, nella mitologia greca Atena, nata senza madre, dea di virtù maschili come la ragione e la guerra, esemplifica la fantasia femminile di non avere necessità di una trasmissione materna nella propria esistenza: è Atena ad occuparsi di Oreste, è la Ragione a guidare Pilade in Pasolini, è la consapevolezza del crimine compiuto dalla madre che impedisce ad Elettra di vivere la propria vita e di fare della vendetta la propria ragione.

⁵⁵ C. Eliacheff, N. Heinich, *Madri e figlie* cit., p. 216.

«C'è sempre un fondo di fantasmi incestuosi nell'affetto che lega un fratello ad una sorella: ciò aiuta gli adolescenti a risolvere la riattivazione del complesso di Edipo. Amando la sorella si è sicuri di non innamorarsi della madre, e votandosi con passione al fratello si eclissano i sentimenti che si provano per il padre»⁵⁶: nella nostra società parleremmo di questo meccanismo come 'risposta' ad una mancata e corretta identificazione con un genitore. Ciò continua a spiegare la vivace curiosità di re-indagare la vicenda di Elettra: l'impressione che risulta dominante è quella, in un certo senso, di una *controstoria* specifica del mito di Elettra, in cui soprattutto la drammaturgia ha sentito la necessità di 'fare uso' di questa vicenda per restituire una dimensione a chi è stato, a chi è, sostanzialmente, vittima della storia: se, infatti, la nostra civiltà ha slegato il concetto di mito dal concetto di sacro, non ne ha perso minimamente il senso. Per storia non si intendono solo i grandi avvenimenti che hanno modificato il percorso dell'Umanità: la storia è costituita, soprattutto, per la nostra civiltà, dai fatti di cronaca, dagli episodi di quotidiana difficoltà o dai drammi dell'uomo comune. La straordinarietà del mito, di Elettra in particolare, risiede proprio nella sua specifica capacità di essere storia e controstoria insieme, storia in quanto a tradizione, controstoria per la prospettiva di indagine che segue.

Come sostiene Massimiliano Finazzer Flory, il mito non è solo racconto ma è anche rappresentazione dei più grandi dilemmi che da sempre attraversano l'animo umano. Perché il Mito non è solo ricerca di origine ma anche di utile sradicamento⁵⁷. Il dramma di Abramo che sacrifica Isacco è infinitamente più complesso di quello di Agamennone che sacrifica Ifigenia, là era il senso di una colpa personale che avrebbe condotto all'infanticidio, qui è il senso d'impotenza umana nei confronti del destino. O, meglio, era: poiché il mito viene riproposto

⁵⁶ M. Rufo, *Frères et sœurs. Une maladie d'amour*, Paris, Arthème Fayard, 2002, traduzione a cura di C. Tartarini, *Fratelli e sorelle*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 63.

⁵⁷ Dal 6 al 9 luglio 2007, in Sicilia, a Ragusa presso il Castello di Donnafugata, si sono tenuti quattro incontri sul tema Donna e Mito: Medea, Elena, Elettra e Antigone i miti prescelti per ogni incontro, sotto la direzione di Massimo Finazzer Flory.

oggi, all'interno di una società che conosce pienamente il sacrificio di Abramo e che vi conferisce un valore, un senso, i due esempi finiscono per fondersi e il sacrificio di Agamennone, con i relativi risvolti, non è più diverso rispetto a quello di Abramo.

Il Re dei re oggi è un camorrista, è un operaio partito per cercar fortuna, è un vecchio stanco di guerra: è cosciente, è non solo il braccio ma, soprattutto, la *volontà* dell'atto che compie, la consapevolezza.

Non credo sia possibile definire completamente il mito di Elettra o, meglio, definire le sue possibili linee di sviluppo: già ora stiamo assistendo ad un ampliamento dell'interesse verso la figura di Clitennestra, che non possiamo non considerare motivato anche dai fatti di cronaca. La mia ricerca è partita dal presupposto di indagare Elettra nel contesto di un'epoca, di eventi storici e sociali e, infine, in rapporto al valore intellettuale e artistico che ha assunto, cercando di rilevare analogie e differenze. Il presupposto iniziale è che, apertosi il manto di Arlecchino, Elettra non rappresenti solo un personaggio, ma anche una metafora, una lettura della realtà, una prospettiva.

Artaud dice che l'attore è «un atleta del cuore»⁵⁸: il primo Novecento «induce una de-sacralizzazione del testo scritto, che comporta inevitabilmente il rifiuto dell'opera drammaturgica come entità unitaria e assoluta»⁵⁹ sostituisce la nozione di opera con quella di operazione, «che nega la assolutezza a priori di ogni elemento»⁶⁰. Il Duemila sembrerebbe perpetuare, in una chiave sempre più psicologica, l'idea che la scrittura sia un misurarsi con i miti ma, a differenza di

⁵⁸ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* cit., p. 242.

⁵⁹ L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 113.

⁶⁰ *Ibidem*.

quanto accadeva agli albori del Novecento, quasi sempre per riconoscersi in essa e per verificarne la vicinanza.

Il percorso del mito, non solo di Elettra, sembra privilegiare sempre più il monologo, cioè la dimensione solipsistica dell'eroe moderno che, scisso, violento, confuso dalla perdita di una prospettiva e dal cambiamento del nucleo familiare e delle sue dinamiche, evita il confronto diretto con gli interlocutori, narrando allo spettatore tutta la propria sofferenza.

A conclusione di questo percorso, è evidente quanto già anticipava Steiner⁶¹, cioè che nuove *Elette* vengono pensate, immaginate, impersonate, in questo momento e che altre ancora compariranno domani. Ancor più evidente è che il mito di Elettra, a partire dalla lettura di Baudelaire, ha effettivamente simboleggiato valori, idee, principi fondamentali nell'evoluzione antropologica (in senso lato) della donna contemporanea: l'amore sororale, la mancata rielaborazione del lutto, l'archetipo della vendicatrice, la figlia in lotta contro la madre, l'archetipo della femminilità negata, il conflitto sororale e fraterno, un certo archetipo di femminismo. Geneticamente e scientificamente non possiamo pensare Elettra come parte del nostro pensiero, come impressa nel nostro linguaggio, ma sociologicamente, antropologicamente e drammaturgicamente, dobbiamo ammettere che sia così. Il mito permane perché 'contiene' e sviluppa, il mito resiste perché, in quanto specchio, sa riflettere ma non precludere: in sintesi, il mito rimane perché risponde in modo non definitivo e, contemporaneamente, familiare, poiché, mediante la metaforizzazione del tempo che lo riscopre, definisce quella stessa dimensione che lo ospita.

La figura di Elettra si distingue per un sentimento di *disamore* verso la madre: «i filosofi si sono ispirati alla figura e all'opera della madre. Essi però, invertendo

⁶¹ G. Steiner, *Le Antigoni* cit., p. 336.

l'ordine dell'operazione compiuta, hanno presentato l'opera materna come una copia [...] della propria. In ciò sono stati complici del patriarcato che presenta il padre come l'autore vero della vita»⁶². Il Novecento in quanto periodo storico e il femminismo come fenomeno sociale, hanno prodotto una critica approfondita del patriarcato e delle numerose «complicità, filosofiche, religiose, letterarie, ecc. che hanno sostenuto il suo sistema di dominio»⁶³: se è vero che attraverso la relazione con la figura materna è possibile imparare a combattere il nichilismo, ossia la perdita del senso dell'essere, le rivisitazioni della figura di Elettra sembrano voler sottolineare il meccanismo contrario. Il nichilismo è riconducibile alla rimozione culturale dell'esperienza di relazione con la madre⁶⁴: secondo quest'ottica è lecito individuare nella figura di Elettra un archetipo del nichilismo, in assoluta continuità con le tendenze filosofiche, letterarie e drammaturgiche del Novecento.

In Elettra, già a partire da Sofocle, è evidente la componente isterica: l'isteria, femminile per definizione, è tale anche nell'etimologia. Isteria significa attaccamento assoluto alla madre, al punto da non tollerare di vederla sostituita in alcun modo⁶⁵; l'isterica non sembra attaccata a nulla, semplicemente si fissa sul desiderio altrui in modo tale che, prima o poi, si palesa il desiderio dell'altro «non per l'altro ma come alimento del suo proprio sentire»⁶⁶. L'isterica si rivolta contro la madre⁶⁷ poiché vede in lei un “sostituto della madre” appunto, ossia l'attaccamento alla madre corrisponderebbe a un amore «non per la propria madre ma per la sequela delle madri, ossia per quella struttura che fa di ogni bambina il frutto interno di un interno di un interno, e così via fino ai confini

⁶² L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 20.

⁶³ Ivi, p. 21.

⁶⁴ Ivi, p. 34.

⁶⁵ Ivi, p. 59.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 60.

dell'universo»⁶⁸. All'isterica, come ad Elettra, resta solo la scelta dell'avversione come tentativo di trovare l'indipendenza simbolica, «e se questa risposta fallimentare e fuorviante è tanto diffusa, ciò si deve al disordine simbolico che caratterizza le società patriarcali»⁶⁹. Non intendo dire che nel mito di Elettra si nasconda anche l'archetipo dell'isteria, tuttavia è evidente la funzione determinante di questa caratteristica nel rapporto con la società, con i ruoli familiari e con lo sviluppo delle prospettive drammaturgiche connesse a questa figura. Ed è lì, a mio parere, che si sviluppa la maggioranza delle riscritture contemporanee di questo mito: il conflitto a cui concedere una sorta di 'urgenza di indagine' si manifesta all'interno del rapporto madre-figlia. Nella contemporaneità Elettra è una figura esasperata, 'ammalata' in certi casi nel corpo o nella psiche, non prevalentemente per il rapporto con il padre, ma per la relazione insoluta con la madre.

Luce Irigaray sostiene che il matricidio sia al principio del nostro ordine sociale: «Oreste uccide la madre perché lo esige l'impero del Dio Padre e lo esige il suo appropriarsi delle potenze arcaiche della madre terra»⁷⁰. Non solo: l'odio della figlia verso la madre viene teorizzato prima che da Freud, dal Marchese de Sade che lo rapporta alla liberazione sessuale femminile⁷¹. Questa filosofia si manifesta nel personaggio della giovane Eugénie, la quale, istruita nei piaceri sessuali da un gruppo di libertini, rifiuta il ritorno a casa voluto dalla madre. Il distacco dalla madre avviene attraverso l'ostilità, l'attaccamento iniziale si trasforma in odio: il linguaggio, cioè la manifestazione è differente, ma si nota una certa corrispondenza del rapporto madre-figlia con quello padre-figlio, caratterizzati da un'indispensabile rivolta.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 61.

⁷⁰ L. Irigaray, *Il corpo a corpo con la madre in Sessi e genealogie* cit., p. 22.

⁷¹ D. A. F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, Paris, J. J. Pauvert, 1968, traduzione italiana di C. Rendina, *La filosofia nel boudoir*, Roma, Newton Compton, 1974, pp. 153-156.

È ancora Luce Irigaray a parlare dell'odio per la madre come effetto di una mancanza di elaborazione simbolica dell'antica relazione con questa: Freud aveva già precisato negli anni Trenta che dove esiste un attaccamento particolarmente forte verso il padre, là si è manifestata una fase antecedente di assoluto attaccamento alla madre, con la stessa intensità e passionalità.

Tali considerazioni non furono certamente al centro dell'idea drammaturgica di Eschilo e di Sofocle, ma la centralità del rapporto con Clitennestra e del disamore che nasconde il principio girardiano del risentimento, cominciano a farsi strada già in Euripide, per manifestarsi diversamente nelle riscritture da Hofmannsthal in poi.

«Quando la critica è onesta è il risultato di un'appassionata esperienza personale della quale si cerca di convincere altri»⁷²: la tragedia ha realmente mutato stile e convenzioni, ma il grido con cui la fantasia tragica ha improntato il nostro senso della vita una prima volta, si ripropone ancora nella contemporaneità. «Il medesimo lamento puro e selvaggio sull'inumanità dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo. La parabola della tragedia, forse, è intatta»⁷³: per riprendere una categoria di Calvino⁷⁴ nella tragedia, nel mito di Elettra ma, soprattutto, nel fenomeno della riscrittura, prende forma il canone della *molteplicità*. La possibilità di innumerevoli riletture, «il tempo, eterno o compresente o ciclico»⁷⁵.

⁷² G. Steiner, *La morte della tragedia* cit., p. 302.

⁷³ Ivi, p. 304.

⁷⁴ Alludo a I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

⁷⁵ Ivi, p. 129.

Bibliografia

Testi

Età classica

Eschilo, *Oresteia*, introduzione, traduzione e note a cura di E. Medda, Milano, Rizzoli, 1995.

Euripide, *Tragedie. Elettra*, traduzione a cura di O. Musso, Torino, Utet, 1993.

Euripide, *Tragedie. Oreste*, traduzione a cura di O. Musso, Torino, Utet, 2001.

Omero, *Odissea*, traduzione a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1999.

Sofocle, *Aiace. Elettra*, introduzione e note a cura di E. Medda, traduzione a cura di M. Pattoni, Milano, Rizzoli, 1997.

Pindaro, *Pindaro l'opera superstite. Le Olimpiche*, introduzione, traduzione e note a cura di E. Mandruzzato, Milano, SE, 1998.

Età contemporanea

Anouilh J., *Oreste*, a cura di R. De Luppé, *Jean Anouilh. Suivi des fragments de la pièce de Jean Anouilh*, Paris, Éditions Universitaires, 1959.

Balestrini N., *Elettra Operapoesia*, Milano, Luca Sossella, 2000.

Baudelaire C., *Les fleurs du mal* prefacée et annotée par Ernest Raynaud, ed. integrale rev. sur les textes originaux, Paris, Garnier, 1949, traduzione a cura di L. De Nardis, *I fiori del male*, introduzione di E. Auerbach, Milano, Feltrinelli, 1991.

Campana D., Aleramo S., *Lettere*, Firenze, Vallecchi, 1958.

D'Annunzio G., *La fiaccola sotto il moggio*, a cura di M. M. Cappellini, Milano, Mondadori, 1998.

De Quincey T., *The confessions of an english opium eater*, introduction by J. E. Jordan, London, Dent, New York, Dutton, 1967, nota introduttiva e traduzione a cura di F. Donini, Torino, Einaudi, 1973.

Eliot T. S., *The Family Reunion, La riunione di famiglia*, in *Opere 1939. 1962*, traduzione a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2003.

Eliot T. S., *Tutto il teatro*, traduzione a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1994.

- Giraudoux J., *Théâtre complet*, préface de Jean-Pierre Giraudoux, introduction générale de Jacques Body, édition publiée sous la direction de Jacques Body avec la collaboration de Marthe Besson-Herli, Paris, Gallimard, 1982.
- Giraudoux J., *Teatro scelto*, prefazione e traduzione a cura di V. Pandolfi, Parma, Guanda, 1959.
- Hauptmann G., *Die Atriden-Tetralogie*, Berlin, Suhrkamp Verlag vorm. S. Fischer, 1949.
- Hofmannsthal H. v., *Elektra*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1903, traduzione a cura di N. Giacon, in Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar, *Elettra. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Hofmannsthal H. v., *Elektra. Per Eleonora Duse. Un inedito del grande poeta testo francese a fronte*, traduzione a cura di A. Taglioni, Milano, Mondadori, 1978.
- Isgrò E., *Agamennuni. L'Orestea di Gibellina di Emilio Isgrò da Eschilo*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Isgrò E., *Villa Eumenidi. L'Orestea di Gibellina di Emilio Isgrò da Eschilo*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Isgrò E., *I Cuèfuri. L'Orestea di Gibellina di Emilio Isgrò da Eschilo*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Maraini D., *I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Milano, Bompiani, 1981.
- Marelli P., *Il passo dei fuochi*, 2005, inedito, per gentile concessione dell'autore.
- Mishima Y., *Tropical tree. A tragedy in three acts*, traduzione in inglese a cura di K. Strong in «Japan Quarterly», 11, n. 2, Tokyo, 1964.
- Mishima Y., «Karu no miko to Sotorihime» in *Hina no yado*, Tokyo, 1947, traduzione a cura di L. Origlia, «Il Principe Karu e la Principessa Sotori», in *La dimora delle bambole*, Milano, SE, 1998.
- O'Neill E., *The plays of Eugene O'Neill. Mourning Becomes Electra* (III vol.), New York, Random House, 1955, traduzione a cura di B. Fonzi, *Il lutto s'addice ad Elettra*, Torino, Einaudi, 1962.
- Parrella V., *Il verdetto*, Milano, Bompiani, 2007.
- Pasolini P. P., *Teatro*, Milano, Garzanti, 1998.
- Pérez Galdós B., *Elektra*, Madrid, La Viuda e Hijos di M. Tello, 1901.
- Plath S., *The Collected Poems edited by Ted Hughes*, New York, Harper & Row, 1981.

Ritsos J., *Oreste* (1962-66), traduzione a cura di L. Marcheselli Loukas, A. Tacca ed E. Ferraris Vassiliadis, Parma, MMI, 2001.

Ritsos J., *Agamennone* (1966-70), traduzione a cura di F. M. Pontani, in «La Fiera Letteraria», n. 75, 1976.

Ritsos G., *Quarta Dimensione. Crisotemi* (1967-70), *Ismene, Fedra, Elena, Persefone*, traduzione a cura di N. Crocetti, introduzione di E. Savino, Milano, Crocetti, 2001.

Ritsos J., «La casa morta» (1971-72), in *Prima dell'uomo*, traduzione a cura di F. M. Pontani, Milano, Mondadori, 1972.

Ritsos J., *II ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ* (1971-72), in «Tetarti Diàstasi», contenuto in *Omnia*, vol. IV, quarta edizione, Atene, Kedros, 1978.

Sartre J-P., *Huis clos; suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947, traduzioni a cura di G. Lanza e M. Bontempelli, *A porte chiuse; Le Mosche*, Milano, Bompiani, 1947, VII edizione, 1975.

Scarabelli R., *Cassandra/Elettra*, 2005, inedito, per gentile concessione dell'autrice.

Swinburne A. C., *Lesbia Brandon*, traduzione, introduzione e note a cura di F. Vassarri, Milano, SugarCo, 1991.

Testori G., *Elettra*, inedito, copia conservata presso l'archivio della Fondazione Mondadori di Milano, in quarantasei fogli dattiloscritti.

Testori G., *sdisOrè*, Milano, Longanesi, 1991.

Turney R., *Daughters of Atreus*, New York, Knopf, 1936.

Yourcenar M., *Électre ou la chute du masques*, Paris, Gallimard, 1971, traduzione a cura di L. Coppola e G. Prati, *Elettra o la caduta delle maschere*, in Sofocle, Euripide, Hofmmansthal, Yourcenar, *Elettra. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2002.

Yourcenar M., *Feux*, Paris, Grasset, 1935, traduzione a cura di M. L. Spaziani, *Fuochi*, Milano, Bompiani, 1984.

Testi critici:

AA. VV., *La fiaccola sotto il moggio-Atti del IX Convegno Internazionale di Studi Dannunziani*, Pescara-Cocullo, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara, 1987.

Albini U., *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*, Milano, Garzanti, 2005.

Allegri L., *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

- Anderlin D'Onofrio S., *Due in una. Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, Roma, Il Manifesto, 2003.
- Andreu A. G., *En conciencia y Electra: conflicto y discrepancia en la dramaturgia de comienzos de siglo*, in «Anales Galdosianos», Madrid, XXXVI, 2001.
- Angelini F., *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Anghelopulos T., *La recita*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- Anzoino T., *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- Arecco S., *Thodoros Anghelopulos*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- Artaud A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, traduzione a cura di G. R. Morteo e G. Neri, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Astruc F., *Homère au cinéma*, in «Magazine Littéraire», Paris, n. 427, 2004.
- Aylen L., *Greek Tragedy and the Modern World*, London, Methuen & Co ltd, 1964.
- Bachofen J. J., *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, Hoffmann, 1861, traduzione a cura di G. Schiavoni, *Il matriarcato: ricerca sulla ginecocrasia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino, Einaudi, 1988.
- Balestrini N., *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971, n. ed. Roma, DeriveApprodi, 2004.
- Bajma Griga S., *Elettra e altre Elette*, Torino, Trauben, 2007.
- Barthes R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, traduzione a cura di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Milano, Lerici, 1962, n. ed. Torino, Einaudi, 1974.
- Barthes R., *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, traduzione a cura di M. Consolini, *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002.
- Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, traduzione a cura di R. Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, seconda edizione 2001.
- Baudrillard J., *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, traduzione a cura di G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Baudrillard J., *La Transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990, traduzione a cura di F. Marsciani, *La Trasparenza del male*, Milano, SugarCo, 1990.
- Bencivenni A., *Luchino Visconti*, Roma, Il Castoro, 1994.
- Bertinetti P., *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.
- Bettini M. (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

- Bettetini G., *Tempo del senso*, Bompiani, Milano, 1979.
- Bianchi P. (a cura di), *Vaghe stelle dell'Orsa di Luchino Visconti*, Roma, Cappelli, 1965.
- Bierl A., *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne: Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1996, traduzione a cura di L. Zenobi, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Billi M., *Il vortice fisso. La poesia di Sylvia Plath*, Pisa, Pacini, 1983.
- Bisicchia A., *Testori e il teatro del corpo*, Milano, San Paolo, 2001.
- Bo C., «Passioni e verità di uno scrittore», in *Gente*, 15/04/1991.
- Bodei R., *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Bompiani G., *Lo spazio narrante. Jane Austen, Emily Brontë, Sylvia Plath*, Milano, La Tartaruga, 1978.
- Bonali Fiquet F., *Marguerite Yourcenar. L'infanzia ritrovata*, Parma, Battei, 2004.
- Boscolo L., Bertrando P., *I tempi del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- Bremer J. M., *Three approaches to Sylvia Plath's "Electra on azalea path"*, in «Neophilologus», Amsterdam, n. 72, 1992.
- Brunel P., *Le mythe d'Électre*, Paris, Armand Colin, 1971.
- Bruni D., Pravadelli V. (a cura di), *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1977.
- Burke P., *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, London, Reaktion Book, 2001, traduzione a cura di G. C. Brioschi, *Testimoni oculari*, Roma, Carocci, 2002.
- Buzzatti G., Salvo A. (a cura di), *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Calame C. (a cura di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1983, seconda edizione 1997.
- Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.
- Campbell J., *The Mask of God: Creative Mythology*, USA, Viking Press, 1968, traduzione a cura di C. Lamparelli, *Le maschere di Dio: mitologia creativa*, Milano, Mondadori, 1992.
- Canciani D., Vito M. A. (a cura di), *M. Yourcenar. S. Weil. Elette. Letture di un mito greco*, Milano, Medusa, 2007.
- Cantarella E., *Il ritorno della vendetta, pena di morte: giustizia o assassinio?*, Milano, Rizzoli, 2007.

- Cantarella E., *L'amore è un dio. Il sesso e la polis*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Cantarella E., *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- Carandini A., *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Torino, Einaudi, 2002.
- Carl R., *Bild und Lied; archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlino, Weidmann, 1881.
- Carpenter M. C., *Orestes in the Drawing Room: Aeschylan Parallels in T. S. Eliot's "The Family Reunion"*, in «Twentieth Century Literature», New York, vol. 35, n. 1, 1989.
- Cappello G., *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- Cascetta A. (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991.
- Cascetta A., *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983.
- Casetti F., *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.
- Casi S., *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.
- Cavallaro D., *I sogni di Clitennestra: "The Oresteia" According to Dacia Maraini*, in «Italice», 72, n. 3, 1995.
- Cavarero A., F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002.
- Cercignani F., *"Ferrea è la sentenza della Chera". Gerhart Hauptmann e la "Tetralogia degli Atridi"*, in «Studia Theodisca», XIII, 1, 2006.
- Ciccarella E., *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, Napoli, Liguori, 2007.
- Chiesa M., Tesio G. (a cura di), *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta e Belli a Pasolini*, Torino, Paravia, 1978.
- Chomel L. E., *D'Annunzio. Un teatro al femminile*, Ravenna, Longo, 1997.
- Coles P., *The importance of sibling relationships in psychoanalysis*, London, Karnac Books, 2003, traduzione a cura di G. Noferi, *Le relazioni fraterne nella psicanalisi*, Roma, Astrolabio, 2004.
- Copans R., Tornay C., Godelier M., Backès-Clement C., *Anthropologie: Sciences de Sociétés Primitives?*, Paris, Denoel, 1970, traduzione a cura di P. Ruffo, *Antropologia Culturale*, Firenze, Sansoni, 1973.

- Costa A. (a cura di), *P. P. Pasolini. Appunti per un'Orestide Africana*, Ferrara, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, 1983.
- Crosby D. H., *A note on Hauptmann's "Atriden Tetralogie"*, Monatshefte für Deutschen Unterricht, «Deutsche Sprache und Literature», n. 54, 1962.
- Crosby D. H., *Characteristics of language in Hauptmann's "Atriden-Tetralogie"*, in «Germanic Review», n. 40, 1965.
- De Giusti L., *I film di Luchino Visconti*, Roma, Gremese, 1985.
- Debold E., Wilson M., Malavé I., *Mother Daughter Revolution. From Betrayal to Power*, 1993, traduzione a cura di M. Muzzarelli, *Madri e figlie: una rivoluzione: dal conflitto all'alleanza*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.
- Deleuze G., *Qu'est-ce que l'acte de creation? Le cerveau, c'est l'écran. Portrait du philosophe en spectateur*, traduzione a cura di A. Moscati, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003.
- Delmas C., *Mythologie et Mythe: "Électre" de Giraudoux, "Les Mouches" de Sartre, "Antigone" d'Anouilh*, «Revue [de la Société] d'Histoire du Théâtre», 34 (3), 1982.
- Del Corno D., *La discendenza teatrale dell'Orestea*, «Dioniso», 68, 1977.
- Derrida J., *The monolingualism of the other, or The prosthesis of origin*, translated by Patrick Mensah Stanford, Stanford University Press, 1998, traduzione a cura di G. Berto, *Il monolinguismo degli altri*, Milano, Cortina, 2004.
- Derrida J., *Demeure: Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, traduzione a cura di F. Garritano, *Dimora. Maurice Blanchot*, Bari, Palomar, 2001.
- Devereux G., *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982, traduzione a cura di M. Zanusso, *Donna e mito*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- de Sade D. A. F., *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, Paris, J.J. Pauvert, 1968, traduzione a cura di C. Rendina, *La filosofia nel boudoir*, Roma, Newton Compton, 1974.
- Dimòpoulos M., *La nuit greque*, in «L'Avant-Scène/Cinéma», Paris, 1975.
- Di Benedetto V., *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi, 1978.
- Di Martino M., *Atridi*, Cosenza, La Mongolfiera, 1998.
- Doninelli L., «Giovanni Testori. La maestà della vita», in M. Finazzer Flory (a cura di), *Altri conformismi*, Venezia, Marsilio, 2005.
- Eliacheff C., Heinich N., *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, traduzione a cura di D. Sacchi, *Madri e figlie. Una relazione a tre*, Torino, Einaudi, 2003.

- Falk E. H., *Some concepts of the tragic in versions of Electra*, Leland R. Phelps-Chapell Hill, University of North Caroline Press, 1978.
- Ferrero A., *Il cinema di P. P. Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977.
- Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, traduzione a cura di F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica. Dementi, pazzi, vagabondi, criminali*, Milano, Rizzoli, 1976.
- Freschi M. (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, Napoli, Cuen, 1998.
- Fruggeri L., *Famiglie. Dinamiche interpersonali e processi psico-sociali*, Roma, Carocci, 1997.
- Fusillo M., *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Gabelli D., Malcovati F. (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Garnham B., 'Real in the Unreal'-Giraudoux and Greek Myth, «Myth and its legacy in European literature», Neil Thomas and Françoise Le Saux, Durham, University of Durham, 1966.
- Gasparro R., *Jean Anouilh. Il gioco come ambizione formale*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Giammarco M., *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005.
- Giorgi G., *Mito storia scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Rizzoli, 1995.
- Girard R., *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1985, traduzione a cura di C. Leverd, F. Bovoli, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987.
- Girard R., *Pour un nouveau process de l'étranger*, traduzione a cura di A. Signorini, *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Milano, Cortina, 1999.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, traduzione a cura di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Grande M., *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche, 1994.
- Grandjean P., *Électre. Giraudoux*, Paris, Hatier, 1997.
- Guglielmi A., *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- Guadagnin L., Pasquon V. (a cura di), *Parola, mater-materia. Per una poetica nella differenza sessuale*, Venezia, Arsenale, 1989.

- Guicharnaud J., *Modern French Theatre. From Giraudoux to Genet*, New Haven, Yale University Press, 1969.
- Guido M. G., *Il linguaggio drammatico di T. S. Eliot*, Galatina, Congedo, 1992.
- Hobhouse J., *Le Furie*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Hofmannsthal H. v., *Elektra*, musica di Richard Strauss, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1994.
- Horton A., *Theodor Angelopoulos and the New Greek Cinema*, in «Film Criticism», Berkeley, 1977.
- Hughes T., *Notes on the chronological order of Sylvia Plath's Poem*, «Tri-Quarterly», Chicago, NorthWestern University Press, n. 7, 1966.
- Irigaray L., *Sexes et parentes*, Paris, Les editions de Minuit, 1987, traduzione a cura di L. Muraro, *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga, 1989.
- Jaynes J., *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, New York, 1976, traduzione a cura di L. Sosio, *L'origine della coscienza e la crisi della mente bicamerale*, Milano, Adelphi, 1984, terza edizione 2007.
- Jeanson F., *Sartre*, Paris, Seuil, 1980, traduzione a cura di R. Vitiello, *Sartre*, Roma, Editori Riuniti, 1995.
- Kidd M., *Playing with fire: the conflict of truth and desire in Galdós "Electra"*, «Anales Galdosianos», Madrid, XXIX-XXX, 1994/95.
- Kott J., *The eating of gods, an interpretation of Greek tragedy*, New York, Vintage books, A division of Random House, 1974, traduzione a cura di E. Capriolo, *Mangiare Dio. Un'interpretazione della tragedia*, Milano, Il Formichiere, 1977.
- Krauss K., «The Politics of Intention: Jean Anouilh's Antigone via Oreste», in *The drama of fallen France. Reading la Comédie sans tickets*, New York, n. 48, v. 2, New York State University Press, 2005.
- Lévy B. H., *Le siècle de Sartre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2000, traduzione a cura di R. Salvadori, *Il secolo di Sartre. L'uomo, il pensiero, l'impegno*, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- Lévi-Strauss C., *Myth and meaning*, University of Toronto Press, 1978, traduzione a cura de Il Saggiatore, *Mito e Significato*, Milano, 1980.
- Livorsi F., *Psiche e Storia*, Firenze, Vallecchi, 1991.
- Lorax N., *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990, traduzione a cura di M. P. Guidobaldi, *Le madri in lutto*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

- Loraux N., *La cité divisée: l'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot & Rivages, 1997, traduzione a cura di S. Marchesoni, *La città divisa*, Vicenza, Neri Pozza, 2006.
- Loraux N. (a cura di), *Grecia al femminile*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Loraux N., *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, traduzione a cura di P. Botteri, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma, Laterza, 1988.
- Lutz T., *Crying. The natural and cultural history of tears*, 1999, traduzione a cura di G. Pannofino, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- Maraini D., *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*, Milano, Rizzoli, 1998.
- Maraini D., *Fare Teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974.
- Maraini D., Maraini F., *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, Milano, Mondadori, 2007.
- McDonald M., *Ancient sun, modern light: Greek drama on the modern stage*, New York, Columbia University Press, 1992, traduzione a cura di F. Albin, *Sole antico luce moderna*, Bari, Levante, 1999.
- Manghi S., *Traps for sacrifice: Bateson's schizophrenic and Girard's scapegoat*, in "La natura sistemica dell'uomo. Il pensiero di Gregory Bateson a cento anni dalla nascita", 22-23 Ottobre 2004, Torino, traduzione inglese di E. Campari.
- Mannino V., *Invito alla lettura di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1974.
- Marelli P., Orazio G., *Una storia della vera croce*, Milano, La Vita Felice, 2003.
- Marelli P., *Edipo a Verano Brianza*, Milano, Scheiwiller, 1998.
- Marelli P., *L me bum temp*, Milano, Scheiwiller, 1995.
- Martini G. (a cura di), *Poesia, Teatro, Drammaturgia*, Bologna, I quaderni del battello ebbro, IV, n. 12-13, 1993.
- Mauro W., *Invito alla lettura di Jean-Paul Sartre*, Milano, Mursia, 1976-1979.
- Mead M., *Male and Female. A Study of the Sexes in a Changing World*, New York, William Morrow & Co., 1949, traduzione a cura di M. L. Epifani, R. Bosi, *Maschio e Femmina*, Milano, Mondadori, 1991.
- Mereghetti P., *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2006*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005.
- Micciché L., *Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2002.

- Micciché L., *Il materialismo estetico di Anghelopulos*, in «Cinema sessanta», Roma, gennaio-febbraio, n. 111, 1977.
- Moeller C., *La fede in Gesù Cristo. J-P. Sartre, H. James, R. M. du Gard, J. Malègue*, Milano, Vita e Pensiero, 1963.
- Mondo L., *Il grido di Testori*, in «La Stampa», 25/08/1991.
- Monneyron F., *Cahiers Victoriens & Edouardiens*, Paris, 29, 1989.
- Mora García J. L., *El Adelantado de Segovia*, Madrid, 27/09/2001, versione elettronica.
- Mullahy P., *Œdipe, du mythe au complexe exposé des théories psychanalytiques*, a cura di S. Fabre, Paris, Payot, 1951.
- Natoli S., *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Neumann E., *Die psychologischen Stadien der weiblichen Entwicklung*, Zürich, Rascher, 1949, traduzione a cura di M. G. Tacarico, *Gli stadi psicologici dello sviluppo femminile*, Padova, Marsilio, 1972.
- Nietzsche F., *Die Philosophie im tragischem Zeitalter der Griechen; Nachgelassene Schriften, 1870-1873*, Naumann, Leipzig 1896, traduzione a cura di G. Colli e M. Montinari, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Milano, Adelphi, 1973.
- Ortolani B., *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, E. J. Brill, 1990, traduzione a cura di M. P. D'Orazi, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Ottaviani G., *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Firenze, La casa Usher-Ponte alle Grazie, 1994.
- Pasolini P.P., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2001.
- Pravadelli V. (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2000.
- Primožich L. (a cura di), *Il mitico palcoscenico: il teatro di Marguerite Yourcenar. Atti della Giornata Internazionale di Studi sul teatro di Marguerite Yourcenar*, Verona, Cierre, 1991.
- Pizzorusso A., *Tre studi su Giraudoux*, Firenze, Sansoni, 1954.
- Pocar E. (a cura di), *Gerhart Hauptmann. Prosa. Teatro*, Milano, Mondadori, 1967.
- Pohlenz M., *Die griechische tragödie*, Göttingen-Vandenhoeck& Ruprecht, 1954, traduzione a cura di Maria Bellincioni, *La tragedia greca*, Brescia, Paideia, 1961.
- Poli G., *Invito alla lettura di Marguerite Yourcenar*, Milano, Mursia, 1990.

- Pravadelli V. (a cura di), *Visconti a Volterra. La genesi di "Vaghe Stelle dell'Orsa"*, Torino, Lindau, 2000.
- Primožich L. (a cura di), *Il Mitico Palcoscenico*, Verona, Cierre, 1991.
- Quadri F., *La riscoperta di Oreste nel gamelot di Testori*, in «La Repubblica», 22/03/2003.
- Ramsey W., *The Oresteia since Hofmannsthal, images and emphases*, «Revue de Littérature Comparée», 38, July-September, Berkeley, 1964.
- Randi E. (a cura di), *Visioni e scritture. Studi sul teatro fra Otto e Novecento*, Padova, Esedra, 2006.
- Renello G. P., «I labirinti di Balestrini», *Il Verri*, Milano, n.3/ 4, 1993.
- Richter M., *La 'moralité' di Baudelaire. Lettura de «Les fleurs du mal»*, Padova, Cleup, 1991.
- Rondolino G., *Visconti*, Torino, Utet, 1981.
- Rosati S. (a cura di), *Teatro di T. S. Eliot*, Milano, Bompiani, 1958.
- Rotolo V., *Le maschere mitologiche di Ritsos. Quarta Dimensione*, in «Dioniso», LXII, 1992.
- Rubino G., *Jean-Paul Sartre*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- Rufo M., *Frères et Sœurs. Une maladie d'amour*, Paris, Arthème Fayard, 2002, traduzione a cura di C. Tartarini, *Fratelli e sorelle. Una malattia d'amore*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Sangiglio C., *Jannis Ritsos*, Firenze, Il Castoro-La Nuova Italia, 1975.
- Sangiglio T., *La poesia di Jannis Ritsos*, in «Il Piccolo», 24/06/1976.
- Sangiglio T., *La quotidianità dei "gesti" ispira la poesia di Ritsos*, in «Il Piccolo», 27/06/1978.
- Sangiglio T., *Ritsos, questo greco universale*, in «Il Piccolo», 9/06/1979.
- Sartre J-P., *Un Théâtre de situations, Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par M. Contat et M. Rybalka*, Paris, Gallimard, 1973.
- Scott Stokes H., *The life and death of Yukio Mishima*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1974, traduzione a cura di R. Mainardi, *Vita e morte di Yukio Mishima*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Sertoli G., Maglietta G. (a cura di), *Transiti letterari e culturali*, Trieste, E. U. T., 1999.
- Silvani G., *Paradigmi e figure in "Poems and Ballads, I series"*, Roma, Bulzoni, 1987.

- Shūichi K., *Nihon bungakushi josetsu*, Tokyo, 1975, A. Boscaro (a cura di), *Letteratura giapponese. Disegno storico*, Venezia, Marsilio, 1987-1996.
- Singh G., *Thomas Stearns Eliot. Poeta, drammaturgo, critico*, Ravenna, Longo, 1985.
- Spencer F. A., *Daughters of Atreus*, in «Classical Weekly», New York, 30, 1936.
- Stamm R., *The Orestes Theme in three plays by Eugene O'Neill, T.S. Eliot and J-P. Sartre*, «English Studies. A Journal of English Letters and Philology», London, Routledge, 1949.
- Steiner G., *The Death of Tragedy*, 1961, traduzione a cura di G. Scudder, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965.
- Steiner G., *Antigones*, Oxford, Clarendon, 1984, traduzione a cura di N. Marini, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1995.
- Surmonte E., *Declinazione della passione in Marguerite Yourcenar*, Brescia, Schena, 2006.
- Susanetti D., *Favole Antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2005.
- Taffon G., *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Testori G., «Il ventre del teatro», in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattro Venti, 1996.
- Tsianias E. (a cura di), *Bibliografia italiana di Jannis Ritsos*, Palermo, L'Epos, 2000.
- Tonnet-Lacroix E., *Une interprétation politique du mythe d'Électre: Giraudoux et la France*, «Revue [de la Société] d'Histoire du Théâtre», 1989, 41 (4), [164].
- Valentini V., *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, FrancoAngeli, 1992.
- Vegetti Finzi S., (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Venuti P. e Giusti F. (a cura di), *Madre e Padre*, Firenze, Giunti, 1996.
- Vernant J. P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Parigi, Maspero, 1974, traduzione di P. Pasquino, L. Berrini Pajetta, *Mito e società nella Grecia antica*, Torino, Einaudi, 1981.
- Villa R. (a cura di), *La violenza interpretata*, Bologna, Il Mulino, 1979.
- Ward A., *Speculations on Eliot's Time-World: an analysis of The Family Reunion in relation to Hulme and Bergson*, in «American Literature», Durham, vol. 21, n. 1, 1949.
- Wertham F., *Dark legend, a Study in Murder*, London, Victor Gollancz, 1947.

Wood S., *Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini*, in «Europa», vol. 1, n. 4, Oxford, 1995.

Yourcenar M., *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Gallimard, 1980, traduzione a cura di L. Guarino, *Ad occhi aperti. Conversazioni con Matthieu Galey*, Milano, Bompiani, 1989.

Yourcenar M., *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, traduzione a cura di L. Guarino, *Mishima o la visione del vuoto*, Milano, Bompiani, 1982.

1 Riferimento tabella, ABSTRACT DELL'OPERA IN ITALIANO (max 200 parole):

La tesi di dottorato indaga l'evoluzione del mito di Elettra dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, attraverso una prospettiva prevalentemente drammaturgica, ma con attenzione anche verso la letteratura e il cinema: l'idea che domina la ricerca è quella di osservare le relazioni fra questa vicenda e, in particolare, questo personaggio, e il periodo storico in cui vengono rielaborate le sue riscritture, al fine di porre in rilievo la metastoricità del mito e le sue relazioni con l'antropologia e la psicologia. Il percorso prende in esame, complessivamente, trentacinque testi, tre pellicole cinematografiche e vari riferimenti culturali tesi a scoprire, almeno in parte, la funzione del mito nella contemporaneità.

2 Riferimento tabella, ABSTRACT DELL'OPERA IN INGLESE (max 200 parole):

The doctor degree thesis investigates the Elektra's myth evolution from the last years of the nineteenth century to our times, through a dramatic perspective, but also taking heed of literature and cinema: the prevailing idea of the research is observing the relationships between this myth and, above all, Elektra's character, and the historical period of re-writing. The analysis is on 35 textes, 3 films and many others cultural references to discover Elektra in the contemporaneity.