

## 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 fremito 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 Bornemisza<sup>1</sup>, e altrettanto nel Seicento<sup>2</sup>, nel Settecento sono già sei le versioni del mito, dall'*Électre* di Crébillon a quella di Dubois De Rochefort<sup>3</sup>. L'Ottocento continua a preoccuparsi soprattutto della vicenda di Oreste e di Clitennestra, con un paio di

---

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 382.

episodi di ritorno alla figura di Ifigenia<sup>4</sup>, 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 sororale<sup>5</sup>, 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

---

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

<sup>5</sup> 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»<sup>6</sup> scrive il poeta chiudendo la settima strofa: Elettra è metafora del ristoro<sup>7</sup>, 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*»<sup>8</sup>: 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.<sup>9</sup> 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

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

undergoing severe torments and with only one ally, his wife Margaret, so he calls her Electra»<sup>10</sup>. 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 Pilade<sup>11</sup>, '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

---

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> M. Richter, *La 'moralité' di Baudelaire* cit., p. 1641.

estranea allo spirito caratteristico inglese<sup>12</sup>, non a caso fu proprio un saggio del poeta, nel 1862, ad introdurre Baudelaire in Inghilterra<sup>13</sup>.

*Lesbia Brandon*, questo è il romanzo in questione, scritto fra il 1864 e il 1867 ma pubblicato postumo nel 1952 grazie a Randolph Hughes<sup>14</sup>, 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 poeta<sup>15</sup>.

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»<sup>16</sup> 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

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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».

<sup>14</sup> 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.

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

<sup>16</sup> 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.

perplessità 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 androginia<sup>17</sup>, 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

---

<sup>17</sup> 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 decadente<sup>18</sup>: 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»<sup>19</sup>. *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»<sup>20</sup> 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

---

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

<sup>19</sup> Ivi, p. 60.

<sup>20</sup> 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 femminile<sup>21</sup>.

«Mr. Denham, com'era Elettra secondo voi?»<sup>22</sup> 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 materna<sup>23</sup>, 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

---

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

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

<sup>23</sup> 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»<sup>24</sup>.

## 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.<sup>25</sup> 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»<sup>26</sup>, 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

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 118.

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

<sup>26</sup> 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 clero<sup>27</sup>». 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»<sup>28</sup>: 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

---

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

<sup>28</sup> Ivi, p. 26.

corrisponde. Con questa coraggiosa scelta Galdós affronta il problema del teatro contemporaneo, dello stallo artistico e dell'ideologia borghese<sup>29</sup>.

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 città<sup>30</sup>. 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»<sup>31</sup>. Con questa operazione, nel 1905, l'autore era riuscito a perseguire compiutamente il

---

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

<sup>30</sup> Ivi, p. 107.

<sup>31</sup> 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*<sup>32</sup>. 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

---

<sup>32</sup> 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)<sup>33</sup>, 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.

---

<sup>33</sup> 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 epigrafe<sup>34</sup> posta dall'autore in prossimità dell'elenco dei personaggi può essere letta come una sorta di peritesto<sup>35</sup>, utilizzato per trovare una chiave interpretativa

---

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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 trama<sup>36</sup>. 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.

---

<sup>36</sup> M. Giammarco, *La parola tramata* cit., p. 152.

Dunque D'Annunzio pone al centro «l'oggetto dell'antefatto»<sup>37</sup>, 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»<sup>38</sup> 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 maschili<sup>39</sup>; 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

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 153.

<sup>38</sup> Ivi, p. 155.

<sup>39</sup> 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»<sup>40</sup>, 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»<sup>41</sup>. 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 Roberto<sup>42</sup>. Tibaldo è succube di

---

<sup>40</sup> M. Giammarco, *La parola tramata* cit., p. 162.

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

<sup>42</sup> *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*<sup>43</sup> 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 estranianno 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

---

<sup>43</sup> 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*<sup>44</sup>. 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»<sup>45</sup>: così Steiner accennava a quella che è, di fatto, una regressione

---

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> 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»<sup>46</sup>. 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»<sup>47</sup>. 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»<sup>48</sup>.

#### **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

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

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

<sup>48</sup> *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»<sup>49</sup>: 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 1904<sup>50</sup>, 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»<sup>51</sup>, 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

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 281.

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

<sup>51</sup> 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»<sup>52</sup>: 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 vendetta<sup>53</sup>: il tempo sembra essersi fermato, tutto è immobile, da anni; le azioni si ripetono quasi svuotate di senso, di valore. La

---

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

<sup>53</sup> 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*»<sup>54</sup>: 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»<sup>55</sup>. 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

---

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> *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»<sup>56</sup>: 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 psiche<sup>57</sup>, '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»<sup>58</sup>. 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

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 9.

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> *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 Elettra<sup>59</sup>, 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 successive<sup>60</sup>: il dito viene posto sulla tradizione occidentale, operando sulla presenza del fato «come nucleo non eludibile della cultura d'Occidente»<sup>61</sup>; la selvaggia crudeltà di

---

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

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> Ivi, p. 73.

Elettra è barbarica, e la «*Zivilisation*»<sup>62</sup> 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»<sup>63</sup>: 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»<sup>64</sup>. 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 dionisiaca<sup>65</sup>.

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.

---

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Ivi, p. 61.

<sup>64</sup> Ivi, p. 63.

<sup>65</sup> 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 appunto<sup>66</sup>.

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»<sup>67</sup>.

---

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

<sup>67</sup> 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'anima<sup>68</sup>, 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»<sup>69</sup>: 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*»<sup>70</sup>, 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,

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 7.

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

<sup>70</sup> 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»<sup>71</sup>: 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»<sup>72</sup>: 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

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 75.

<sup>72</sup> 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»<sup>73</sup>.

*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»<sup>74</sup>, 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

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 246.

<sup>74</sup> 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»<sup>75</sup>. Turney compie, attraverso le risorse della drammaturgia moderna, un tentativo di suscitare in teatro lo spirito dell'era micenea<sup>76</sup>. 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

---

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

<sup>76</sup> *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»<sup>77</sup>, 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.

---

<sup>77</sup> 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'Irreale<sup>78</sup>: 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*

---

<sup>78</sup> 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.»<sup>79</sup>: 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;»<sup>80</sup>.

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»<sup>81</sup>) 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

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 27.

<sup>80</sup> Ivi, p. 29.

<sup>81</sup> 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 cosmica<sup>82</sup> 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 borghese<sup>83</sup>, 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»<sup>84</sup>, 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

---

<sup>82</sup> P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 143.

<sup>83</sup> Ivi, p. 144.

<sup>84</sup> 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*<sup>85</sup>: «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»<sup>86</sup> 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

---

<sup>85</sup> 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.

<sup>86</sup> 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»<sup>87</sup>: 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»<sup>88</sup> 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»<sup>89</sup>: 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»<sup>90</sup>: 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

---

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

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

<sup>89</sup> *Ibidem*.

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

people are not»<sup>91</sup>. 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 evidente<sup>92</sup>.

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'aria<sup>93</sup>, 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 Senato<sup>94</sup>.

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 vigliaccheria<sup>95</sup>. Sembra che nella tragedia Giraudoux abbia voluto mettere in guardia i propri concittadini dagli odi fratricidi e dagli scontri sanguinari che

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 271.

<sup>92</sup> Ivi, p. 274.

<sup>93</sup> 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.

<sup>94</sup> Ivi, p. 336.

<sup>95</sup> 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 volontà<sup>96</sup>, tanto che è Elettra a rappresentare le funzioni della Francia ideale<sup>97</sup>. 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»<sup>98</sup>.

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 devastanti<sup>99</sup>. L'azione tragica tende a divinizzare l'uomo: l'eroe

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 343.

<sup>97</sup> Ivi, p. 344.

<sup>98</sup> 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.

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

della tragedia è «una personificazione ‘pura’ delle idee»<sup>100</sup>, 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»<sup>101</sup>; 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»<sup>102</sup>: 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»<sup>103</sup> 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»<sup>104</sup>.

L’intrigo assume progressivamente la forma di un’inchiesta poliziesca<sup>105</sup>: 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 assoluta<sup>106</sup>.

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»<sup>107</sup>. Questo aspetto è confermato da quella sorta di «désir de banalisation que manifeste Jean Giraudoux amoindrit le prestige de la légende»<sup>108</sup>: la presentazione di una borghesia caricaturale sulla

---

<sup>100</sup> A. Pizzorusso, *Tre studi su Giraudoux*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 75.

<sup>101</sup> Ivi, p. 77.

<sup>102</sup> Ivi, p. 78.

<sup>103</sup> Ivi, p. 105.

<sup>104</sup> Ivi, p. 106.

<sup>105</sup> P. Grandjean, *Électre. Giraudoux*, Paris, Hatier, 1997, p. 46.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Ivi, p. 58.

<sup>108</sup> 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 Teocroci, 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 giustizia<sup>109</sup>: 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 responsabilità<sup>110</sup>.

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»<sup>111</sup>. 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.

---

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>111</sup> 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»<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> 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»<sup>113</sup>, 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»<sup>114</sup> 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»<sup>115</sup>. 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»<sup>116</sup>; 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 illuminazione<sup>117</sup>. Harry è il primogenito di Amy, vedova di Lord Monchesey, e cugino di Maria, figlia di una cugina defunta di

---

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

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. XIII.

<sup>116</sup> L. Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World* cit., p. 320.

<sup>117</sup> *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 sempre<sup>118</sup>. 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 padre<sup>119</sup>.

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 pubblico<sup>120</sup> 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

---

<sup>118</sup> T. S. Eliot, *Poesia. Prosa. Teatro*, Vicenza, Utet, 1978, p. 488.

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

<sup>120</sup> 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 appunto<sup>121</sup>: 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»<sup>122</sup>. 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

---

<sup>121</sup> 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.

<sup>122</sup> 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, annientata<sup>123</sup>. 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 persona<sup>124</sup>. 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»<sup>125</sup>: 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 fase<sup>126</sup>; nella figura del protagonista è piuttosto evidente l'interesse dell'autore per il significato simbolico della morte, espressa drammaturgicamente dall'immagine

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 116.

<sup>124</sup> Ivi, p. 111.

<sup>125</sup> 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.

<sup>126</sup> Ivi, p. 18.

della morte della moglie di Harry. Non si può non notare un certo parallelismo con la passione, crocefissione e risurrezione di Cristo<sup>127</sup> 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 Eliot<sup>128</sup>.

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'esperienza<sup>129</sup>: «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»<sup>130</sup>. Attraverso questo autore, ritorniamo a confrontarci con il problema della rivalità fra verso e prosa, «fra forma classica e forma aperta»<sup>131</sup>: 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»<sup>132</sup>, 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

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 119.

<sup>128</sup> 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.

<sup>129</sup> Ivi, p. 27.

<sup>130</sup> Ivi, p. 28.

<sup>131</sup> G. Steiner, *La morte della tragedia* cit., p. 264.

<sup>132</sup> Ivi, p. 282.

«l'emozione tragica»<sup>133</sup> 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»<sup>134</sup>: 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)<sup>135</sup>, proprio a dimostrazione la stretta funzionalità del verso nell'opera drammatica. Eliot, sostanzialmente, ha «scarnito la poesia»<sup>136</sup>: la parola è colta nel suo significato più comune, spoglio di ogni alone suggestivo. L'autore non nutriva dubbi sulla necessità del *poetic drama*<sup>137</sup>: 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 precedentemente<sup>138</sup>, 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.

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 284.

<sup>134</sup> Ivi, p. 267.

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

<sup>136</sup> Ivi, p. 19.

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

<sup>138</sup> 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»<sup>139</sup>.

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 esercitarla<sup>140</sup>. 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 Eliot<sup>141</sup>. 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 destino<sup>142</sup>.

## **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*<sup>143</sup>.

«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

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 128.

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

<sup>141</sup> Ivi, p. 115.

<sup>142</sup> Ivi, p. 119.

<sup>143</sup> 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»<sup>144</sup>. 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»<sup>145</sup>: l'ispirazione deriva all'autore dalla scoperta della drammaturgia di Giraudoux, di Molière e

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 97.

<sup>145</sup> 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»<sup>146</sup>: 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*»<sup>147</sup>.

Si può supporre che nell'*Oresteia* «lie particular narrative figures that resonate throughout the period»<sup>148</sup>: 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*<sup>149</sup> 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 lontano<sup>150</sup>.

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

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 121.

<sup>147</sup> 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.

<sup>148</sup> Ivi, p. 111.

<sup>149</sup> Ivi, p. 122.

<sup>150</sup> Ivi, p. 124.

una modernizzazione diegetica<sup>151</sup>: 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*<sup>152</sup>. 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»<sup>153</sup>, 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»<sup>154</sup>. In questa prospettiva rientra anche l'idea stessa di due condizioni e o categorie in costante opposizione: *raison/déraison*, *oui/non*, *mort/vie*<sup>155</sup>; 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

---

<sup>151</sup> G. Genette, *Palinsesti* cit., p. 371.

<sup>152</sup> Ivi, p. 398.

<sup>153</sup> Ivi, p. 470.

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

<sup>155</sup> *Ibidem* e Ivi, p. 6.

una psicologia complessa, preordinata e lo svolgimento della storia poggia completamente sul dialogo<sup>156</sup>.

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»<sup>157</sup> 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»<sup>158</sup>: 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»<sup>159</sup>: «révolte, revendication, meurtre, liés à la pauvreté; car, [...] les personnages souffrent de l'humiliation plus encore que de la gêne matérielle»<sup>160</sup>. L'accostamento alla tragedia greca, più ancora che per il tema del Destino, pone in rilievo la tematica della Liberazione<sup>161</sup>. 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»<sup>162</sup>.

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»<sup>163</sup>.

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 8.

<sup>157</sup> Ivi, p. 41.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

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

<sup>160</sup> Ivi, p. 24.

<sup>161</sup> Ivi, p. 64.

<sup>162</sup> Ivi, p. 65.

<sup>163</sup> Ivi, p. 67.

Più in generale, potremmo concludere che l'*anouilhesques*<sup>164</sup>, inteso come complesso delle tecniche drammaturgiche e dello stile, è «un volontario bilanciamento dell'autore tra alternative tematiche divergenti»<sup>165</sup>. 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»<sup>166</sup>.

### **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)<sup>167</sup>. 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.

---

<sup>164</sup> R. Gasparro, *Jean Anouilh. Il gioco...*cit., p. 251.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> R. De Luppé, *Jean Anouilh* cit., p. 98.

<sup>167</sup> 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 situazioni<sup>168</sup>. Tale teatro è, correlativamente, un teatro della libertà<sup>169</sup>, 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

---

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

<sup>169</sup> 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 Agamennone<sup>170</sup>.

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 antinaturale<sup>171</sup>.

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»<sup>172</sup>, 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

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 6.

<sup>171</sup> Ivi, p. 10.

<sup>172</sup> 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»<sup>173</sup>.

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»<sup>174</sup>: 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»<sup>175</sup>.

Per Elettra non è possibile attuare un cambiamento decisivo nelle circostanze, così come Giove, autentico avversario di Oreste<sup>176</sup> 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'illusione<sup>177</sup> 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.

---

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

<sup>174</sup> S. Bajma Griga, *Elettra e altre Elette*, Torino, Trauben, 2007, p. 90.

<sup>175</sup> Ivi, p. 91.

<sup>176</sup> G. Genette, *Palinsesti* cit., p. 411.

<sup>177</sup> 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»<sup>178</sup>, 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»<sup>179</sup> 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 offesa<sup>180</sup>, 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»<sup>181</sup>: 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

---

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

<sup>179</sup> Ivi, p. 122.

<sup>180</sup> Ivi, p. 128.

<sup>181</sup> *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 lucidità<sup>182</sup>, «Oreste conosce una specie di via di Damasco, ma a rovescio, perché egli scopre la solitudine radicale di un mondo vuoto di Dio»<sup>183</sup>. 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 accolto<sup>184</sup>. 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 comportamenti<sup>185</sup>: 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

---

<sup>182</sup> 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.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 29.

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

profonda del teatro<sup>186</sup>. «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»<sup>187</sup>: 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 definitivamente<sup>188</sup>.

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»<sup>189</sup>: 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»<sup>190</sup>.

### ***2.11 «Uno sguardo spietato sul male»<sup>191</sup>: 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

---

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 104.

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

<sup>191</sup> 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»<sup>192</sup>. 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 pietà<sup>193</sup>. 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»<sup>194</sup>, 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»<sup>195</sup>. Elettra continua ad avere incubi e Teodoro, amorevolmente, la assiste, si prende cura di lei e dei suoi tormenti: «Io non

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 46.

<sup>193</sup> Ivi, p. 48.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> 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 vicenda<sup>196</sup>: 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»<sup>197</sup>. 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

---

<sup>196</sup> G. Avezzù, «Lontananza di Elettra», in *Elettra. Variazioni sul mito* cit., p. 11.

<sup>197</sup> 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»<sup>198</sup>.

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»<sup>199</sup>. La caduta di queste suggerita dal titolo, funziona piuttosto come rivelazione delle finzioni, delle realtà ipocrite di ciascuno<sup>200</sup>: infatti ogni personaggio «deve affrontare in se stesso dilemmi forse irrisolvibili»<sup>201</sup>.

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»<sup>202</sup> per le drammaturgie. E' fondamentale nell'opera della Yourcenar il tema della storia, affrontata secondo una prospettiva junghiana come «continua incarnazione degli stessi modelli

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 119.

<sup>199</sup> M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1999, p. 22.

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

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> Ivi, p. 124.

archetipici, degli stessi mitologemi, delle stesse situazioni esemplari, vale a dire come movimento ciclico ed eterno ritorno»<sup>203</sup>. 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 successivi<sup>204</sup>.

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'<sup>205</sup> 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»<sup>206</sup>, 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»<sup>207</sup> 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 Sofocle<sup>208</sup>.

### ***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

---

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

<sup>204</sup> Ivi, p. 14.

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

<sup>206</sup> Ivi, p. 39.

<sup>207</sup> 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.

<sup>208</sup> 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 ritocchi<sup>209</sup>; 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»<sup>210</sup>. 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»<sup>211</sup> 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

---

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

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> *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»<sup>212</sup>: 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»<sup>213</sup>. *Fuochi* anticipa e affronta il tema del congiungimento fra amore, sofferenza e morte<sup>214</sup>: 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»<sup>215</sup>.

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

---

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

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> Ivi, p. 43.

<sup>215</sup> 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 Agamennone<sup>216</sup>: 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 eternamente<sup>217</sup>.

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 Agamennone<sup>218</sup>. 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»<sup>219</sup>. 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,

---

<sup>216</sup> Ivi, p. 89.

<sup>217</sup> Ivi, p. 93.

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

19.

<sup>219</sup> 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 materno<sup>220</sup>. 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 ribellarsi<sup>221</sup>.

### ***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 rurale<sup>222</sup>, confermando la convinzione che la tragedia nasca dal sangue del sacrificio dell'uomo; l'opera trae ispirazione da un

---

<sup>220</sup> Ivi, p. 29.

<sup>221</sup> Ivi, p. 48.

<sup>222</sup> 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 Paese<sup>223</sup>: 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 scomparsa<sup>224</sup>. Nel 1911 con *I topi* aveva termine la fase naturalista di Gerhart Hauptmann<sup>225</sup>: 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

---

<sup>223</sup> *Ibidem*.

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

<sup>225</sup> 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 cronologico<sup>226</sup>: 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 nevrosi<sup>227</sup>. 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»<sup>228</sup>; Hauptmann sceglie il *blank verse*, una forma che aveva già utilizzato quarant'anni prima nella sua prima opera mitologica *Der Bogen des Odysseus*<sup>229</sup>.

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 genere<sup>230</sup>. Scrittore dunque poliedrico, Hauptmann affrontò l'universo della scrittura come fosse un minatore<sup>231</sup>, cioè tentando sempre di portare alla luce, di scavare nella

---

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

<sup>227</sup>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.

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

<sup>229</sup>*Ibidem*.

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

<sup>231</sup>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 luogo<sup>232</sup>, 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»<sup>233</sup>: 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»<sup>234</sup> 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»<sup>235</sup>. 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

---

<sup>232</sup> Ivi, p. XLVI.

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

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> 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 lui<sup>236</sup>. «The day you died I went into the dirt»<sup>237</sup>: 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

<sup>236</sup> Ivi, p. 307.

<sup>237</sup> 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 personalità<sup>238</sup>: 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»<sup>239</sup>.

---

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

<sup>239</sup> Ivi, p. 7.

Lo stesso Hughes<sup>240</sup> 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 Bianca<sup>241</sup>. 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

---

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

<sup>241</sup> 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 edipico<sup>242</sup>.

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 sacralità<sup>243</sup>.

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

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 20.

<sup>243</sup> Ivi, p. 23.

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

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»<sup>245</sup>: 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»<sup>246</sup>.

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 figlia<sup>247</sup>. 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 disperata<sup>248</sup>. 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

---

<sup>244</sup> Ivi, p. 31.

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

<sup>246</sup> Ivi, p. 138.

<sup>247</sup> J. M. Bremer, *Three approaches* cit., p. 310.

<sup>248</sup> 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 giambici<sup>249</sup> 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*»<sup>250</sup>.

## 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»<sup>251</sup>. L'autore tenta di riscrivere questa «Japanese Electra»<sup>252</sup> rispettando le unità aristoteliche ma creando una versione del mito con un “doppio suicidio”, «favored by Chikamatsu»<sup>253</sup>.

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

---

<sup>249</sup> Ivi, p. 314.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> 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.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> *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»<sup>254</sup>: 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

---

<sup>254</sup> *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)<sup>255</sup>. La punizione, che Mishima non

---

<sup>255</sup> 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»<sup>256</sup>.

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

---

<sup>256</sup> 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»<sup>257</sup>. 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

---

<sup>257</sup> 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 immediata<sup>258</sup>, 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»<sup>259</sup>: morire in mare<sup>260</sup> 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»<sup>261</sup>: 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*

---

<sup>258</sup> Ivi, p. LIII.

<sup>259</sup> Ivi, p. LVIII.

<sup>260</sup> 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.

<sup>261</sup> 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 sessuale<sup>262</sup>.

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 giapponese<sup>263</sup>.

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»<sup>264</sup>. Un amore totalizzante, «un amore abbagliante, perché circonfuso da una folle presunzione, e tuttavia un amore comune, banale»<sup>265</sup>. Sotōri, convinta dal consigliere Iwaki dell'imminente partenza dell'amato Karu per la guerra, ingerisce «i frutti della morte»<sup>266</sup>, 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 sposa<sup>267</sup>.

---

<sup>262</sup> Ivi, p. 99.

<sup>263</sup> K. Shūichi, *Nihon bungakushi josetsu*, Tokyo, 1975, A. Boscaro (a cura di), *Storia della letteratura giapponese. Disegno storico*, Venezia, Marsilio, 1987-1996, p. 28.

<sup>264</sup> 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.

<sup>265</sup> Ivi, p. 69.

<sup>266</sup> Ivi, p. 77.

<sup>267</sup> Ivi, p. 81.

Anche l'esperienza della malattia appartiene alla biografia di Mishima<sup>268</sup>, 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»<sup>269</sup>, Mishima ignorava che il Giappone fosse una nazione egitaria: 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 Tanizaki<sup>270</sup> 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.

---

<sup>268</sup> Ivi, p. 61.

<sup>269</sup> Ivi, p. 62.

<sup>270</sup> 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»<sup>271</sup>. 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

---

<sup>271</sup> 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»<sup>272</sup>.

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 1943<sup>273</sup>; 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.

---

<sup>272</sup> 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.

<sup>273</sup> 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»<sup>274</sup>: 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»<sup>275</sup>.

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 decadente<sup>276</sup>; 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 rapporto<sup>277</sup> come un'irregolare forma edipica: la nonna amava totalmente il suo unico figlio, e quando Mishima

---

<sup>274</sup> Ivi, p. 73.

<sup>275</sup> Ivi, p. 101.

<sup>276</sup> E. Ciccarella, *L'angelo ferito* cit., p. 81.

<sup>277</sup> 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 matrimonio<sup>278</sup> 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

---

<sup>278</sup> 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 coppia<sup>279</sup>. 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*<sup>280</sup>: 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»<sup>281</sup> 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»<sup>282</sup>. *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

---

<sup>279</sup> E. Ciccarella, *L'angelo ferito* cit., p. 174.

<sup>280</sup> G. Davico Bonino, «Prefazione», in P.P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1998, p. 16.

<sup>281</sup> Ivi, p. 17.

<sup>282</sup> 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 1967<sup>283</sup>: si tratta di una forma teatrale che «pone problemi e dibatte idee»<sup>284</sup>, 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»<sup>285</sup>.

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.

---

<sup>283</sup> 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.

<sup>284</sup> Ivi, p. 90.

<sup>285</sup> 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 ambiguità<sup>286</sup>(pp.400-401).

Pilade è un personaggio decisamente autobiografico<sup>287</sup>: 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

---

<sup>286</sup> Ivi, p. 93.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

compito di realizzare una nuova traduzione del testo per Gassman e Lucignani<sup>288</sup>. 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»<sup>289</sup>. 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 pericolo<sup>290</sup>. 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»<sup>291</sup>. 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»<sup>292</sup>. 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.

---

<sup>288</sup> 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.

<sup>289</sup> Ivi, p. 63.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> 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 realtà<sup>293</sup>.

Nel corso dei nove episodi il dramma procede per grandi opposizioni<sup>294</sup>, 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 passato<sup>295</sup>. I personaggi sono incarnazioni di idee in cui, affinché si affermi il progresso, si deve verificare un'alleanza con il passato<sup>296</sup>.

Si è parlato di *Pilade* come di un'opera a «canone sospeso»<sup>297</sup>, 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»<sup>298</sup>: «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»<sup>299</sup>.

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'opera<sup>300</sup> in cui Oreste simboleggia la modernizzazione americana, Elettra l'attaccamento

---

<sup>293</sup> Ivi, p. 66.

<sup>294</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 184.

<sup>295</sup> Ivi, p. 185.

<sup>296</sup> Ivi, p. 186.

<sup>297</sup> T. Anzoino, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 78.

<sup>298</sup> 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.

<sup>299</sup> Ivi, p. 146.

<sup>300</sup> 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 Agamennone<sup>301</sup> quanto alla madre, Pasolini confessa che dai tre anni in poi tutta la propria esistenza «è stata imperniata su di lei»<sup>302</sup>. Il forte legame con l'infanzia e con la sua dimensione arcaica rimane fonte di rimpianto costante per Pasolini<sup>303</sup>, 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, sacri<sup>304</sup>. La domanda a cui Pasolini sembra voler rispondere attraverso *Pilade* è «cosa accade del regno dopo il matricidio e la presa del

---

<sup>301</sup> D. Maraini, *E tu chi eri? 26 interviste sull'infanzia*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 318.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> Ivi, p. 328.

<sup>304</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 13.

potere?»<sup>305</sup>. 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 oppressione<sup>306</sup>.

Pilade finisce per amare, in *Elettra*, «la sua contraddizione e la sua abiura»<sup>307</sup>: 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»<sup>308</sup>.

## **2.16 La prospettiva degli altri: *Ritsos***

### **1962- 1966: *Oreste***

---

<sup>305</sup> Ivi, p. 183.

<sup>306</sup> Ivi, p. 185.

<sup>307</sup> Ivi, p. 188.

<sup>308</sup> 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»<sup>309</sup>, 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.

---

<sup>309</sup> 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»<sup>310</sup>: 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).

---

<sup>310</sup> 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»<sup>311</sup>, 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

---

<sup>311</sup> 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»<sup>312</sup>, 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

---

<sup>312</sup> 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 («*‘Ο, ἀδελφὸς κ’ἢ ἀδελφή κάθονται ἀντικρυστά*», p. 115)<sup>313</sup> 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 («*τρεις 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 πύλη 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.

---

<sup>313</sup> 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, *l'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 contemporanei<sup>314</sup>: 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»<sup>315</sup>. 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

<sup>314</sup> E. Tsianas (a cura di), *Bibliografia italiana di Jannis Ritsos*, Palermo, L’Epos, 2000, p. 7.

<sup>315</sup> 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 simboli<sup>316</sup>.

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 Léros<sup>317</sup>. 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 vicende<sup>318</sup> 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»<sup>319</sup>, perfino mostruose, fantasmi, secondo una prospettiva cinematografica e teatrale di un «mondo storpio e stravolto»<sup>320</sup>. L'esperienza del mito è labirintica<sup>321</sup> poiché la logica è diventata impotente,

---

<sup>316</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>317</sup> T. Sangiglio, *La poesia di Jannis Ritsos*, in «Il Piccolo», 24/06/1976.

<sup>318</sup> T. Sangiglio, *La quotidianità dei "gesti" ispira la poesia di Ritsos*, in «Il Piccolo», 27/06/1978.

<sup>319</sup> T. Sangiglio, *Ritsos, questo greco universale*, in «Il Piccolo», 9/06/1979.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> 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»<sup>322</sup>: la quarta dimensione quindi, oltre ad un titolo, sembra propriamente una sorta di «altra vista»<sup>323</sup> 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»<sup>324</sup>: per Ritsos la poesia si «compendia in ogni evento, minuto o su scala mondiale, personale»<sup>325</sup>, in cui al centro energetico vi è sempre l'uomo, «unico valore d'immutabile durata»<sup>326</sup>. 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 vitreità<sup>327</sup>.

Quando i sentimenti si esasperano e toccano il proprio vertice, spesso nei personaggi si verifica una scomparsa della voce<sup>328</sup>: 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»<sup>329</sup>, non c'è mai corrispondenza precisa tra tempo drammaturgico e tempo cronologico,

---

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>324</sup> 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.

<sup>325</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>326</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>327</sup> Alludo all'interessante schematizzazione che riporta Crescenzo Sangiglio in *Jannis Ritsos* cit., pp. 83- 100.

<sup>328</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>329</sup> *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»<sup>330</sup>, 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»<sup>331</sup>; 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

---

<sup>330</sup> Ivi, p. 92.

<sup>331</sup> Ivi, p. 100.

maschera<sup>332</sup>. 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»<sup>333</sup>: 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, partecipa del dramma familiare<sup>334</sup>. 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"»<sup>335</sup>, quelle che sembrano riassumere e definire l'intera vita; Crisotemi, ad esempio, più che per una

---

<sup>332</sup> L. Marcheselli Loukas, *O Pítsoç kai η αρχαία μυθολογία: το πρόσωπο και το προσωπίο* cit., p. 1.

<sup>333</sup> C. Papandréou, *Yannis Ritsos. Dessins, portraits, fac-similés*, Paris, Seghers, 1968, p. 37.

<sup>334</sup> Ivi, p. 52.

<sup>335</sup> E. Savino, «Introduzione», in *Quarta Dimensione. Crisotemi, Ismene, Fedra, Elena, Persefone* cit., p. 9.

identità propria, esisteva «come riflesso»<sup>336</sup> della sorella Elettra, «gigante dei dolori compressi in odio»<sup>337</sup>. 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»<sup>338</sup>. 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 generazione<sup>339</sup>; 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 finzione<sup>340</sup>: 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

---

<sup>336</sup> Ivi, p. 11.

<sup>337</sup> *Ibidem*.

<sup>338</sup> V. Rotolo, *Le maschere mitologiche di Ritsos. Quarta Dimensione*, in «Dioniso», Siracusa, LXII, 1992, p. 9.

<sup>339</sup> Ivi, p. 29.

<sup>340</sup> 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 Ritsos<sup>341</sup>: 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»<sup>342</sup>: 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

---

<sup>341</sup> 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).

<sup>342</sup> 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»<sup>343</sup>.

«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

---

<sup>343</sup> 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»<sup>344</sup>: 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 teatro<sup>345</sup>; 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.

---

<sup>344</sup> D. Cavallaro, *I sogni di Clitennestra: “The Oresteia” According to Dacia Maraini*, in «Italice», 72, n. 3, 1995, p. 340.

<sup>345</sup> 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 possibile<sup>346</sup>. In particolare, attraverso il finale, Maraini dimostra come il comportamento femminile sia ancora giudicato sulla base della 'legge dei padri'<sup>347</sup>: 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 distruttivo<sup>348</sup>, «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)»<sup>349</sup>. Negli anni Settanta, ad esempio, si fece strada il pensiero di Adrienne Rich<sup>350</sup>, 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.

---

<sup>346</sup> Ivi, p. 342.

<sup>347</sup> *Ibidem*.

<sup>348</sup> Ivi, p. 344.

<sup>349</sup> Ivi, p. 345.

<sup>350</sup> 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»<sup>351</sup>: 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»<sup>352</sup>.

Il pensiero femminista ha una storia complessa: alla sua origine c'è l'opera di Mary Wollstonecraft, *Rivendicazione dei diritti della donna*, datata 1792<sup>353</sup>, 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 movimentano 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)<sup>354</sup>. 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

---

<sup>351</sup> D. Maraini, *Fare Teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 238-239.

<sup>352</sup> Ivi, p. 239.

<sup>353</sup> F. Restaino, «Il pensiero femminista. Una storia possibile», in A. Cavarero e F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002, p. 3.

<sup>354</sup> 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 Dinnerstein<sup>355</sup>, 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 potere<sup>356</sup>.

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*<sup>357</sup>. 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.

---

<sup>355</sup> Ivi, p. 43.

<sup>356</sup> Ivi, p. 44.

<sup>357</sup> 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»<sup>358</sup>: 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»<sup>359</sup>.

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*<sup>360</sup>: all’interno della copia non sono presenti datazioni specifiche<sup>361</sup>, 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,

---

<sup>358</sup> A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 26.

<sup>359</sup> Ivi, p. 87.

<sup>360</sup> La copia è conservata presso l’archivio della Fondazione Mondadori di Milano, in quarantasei fogli dattiloscritti.

<sup>361</sup> 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»<sup>362</sup>: 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'<sup>363</sup>: poiché per lui la parola rappresenta il grido, il grido della carne<sup>364</sup>. 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 categoria<sup>365</sup>. E ancora: l'intento è «di far sì che la carne (o, se proprio si vuole, il suo determinarsi in

---

<sup>362</sup> L. Doninelli, «Giovanni Testori. *La maestà della vita*», a cura di M. Finazzer Flory, *Altri Conformismi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 51-52.

<sup>363</sup> Ivi, p. 54.

<sup>364</sup> *Ibidem*.

<sup>365</sup> Ivi, p. 55.

storia) si rifaccia ‘verbo’ per verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia»<sup>366</sup>.

E’ interessante constatare come Testori arrivi ad ammettere «lo scacco» delle posizioni del teatro, «delle proprie tesi e dei propri concetti»<sup>367</sup>, senza giungere mai «ad ammettere lo scacco delle proprie viscere»<sup>368</sup>. Secondo l’autore infatti il punto di partenza, caduta e arrivo del teatro è il personaggio solo, monologante<sup>369</sup>: il teatro deve condurre «alla melma, al pantano iniziale»<sup>370</sup>, 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»<sup>371</sup>: 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»<sup>372</sup>: 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»<sup>373</sup>.

Testori dichiarò la sua personale impossibilità a mantenere una ‘posizione’ definitiva nella scelta della lingua da adottare: «ogni volta, ed è una necessità

---

<sup>366</sup> G. Testori, «Il ventre del teatro», a cura di G. Santini, *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattro Venti, 1996, p. 34.

<sup>367</sup> Ivi, p. 35.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> Ivi, p. 36.

<sup>370</sup> Ivi, p. 38.

<sup>371</sup> Ivi, p. 39.

<sup>372</sup> A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori* cit., p. 90.

<sup>373</sup> Ivi, p. 93.

fisiologica, devo scoprire un linguaggio che sia strettamente legato al nucleo drammaturgico, poetico, narrativo che ho tra le mani»<sup>374</sup>. 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*»<sup>375</sup>. 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»<sup>376</sup>, 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»<sup>377</sup>. 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

---

<sup>374</sup> G. Testori, «Nel ventre del teatro» cit., p. 92.

<sup>375</sup> Ivi, p. 93.

<sup>376</sup> F. Quadri, *La riscoperta di Oreste nel gramelot di Testori*, in «La Repubblica», 12/03/2003.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

cogliere un duplice significato: non solo quello di una trasformazione dell'eroe, ma anche quello di uno 'scavo interiore' che si scompone, si destruttura<sup>378</sup>.

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 monologante<sup>379</sup>, 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 Argo<sup>380</sup>. 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'»<sup>381</sup>, 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»<sup>382</sup> che ha rappresentato negatività e deformazione.

Carlo Bo, recensendo il libro, parlò di Testori come di un uomo «di forte passione»<sup>383</sup>: 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»<sup>384</sup>: «Surghit mo'l'alba,/ incherta benché rosa:/ ghiorn'è de sacrificios»<sup>385</sup>, dice Elettra. La 'protagonista' è pronta a recarsi sulla tomba del padre con il cuore «tutto desmandorlatos» (p. 17): «oh pater/ pater,/

---

<sup>378</sup> L. Mondo, *Il grido di Testori*, in «La Stampa», 25/08/1991.

<sup>379</sup> G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 135.

<sup>380</sup> Ivi, p. 136.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> C. Bo, «Passioni e verità di uno scrittore», in *Gente*, 10/08/1991.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> 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»<sup>386</sup>; 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»<sup>387</sup>.

E' evidente che il mito degli Atridi permette al drammaturgo di operare sull'«ossessione del corpo»<sup>388</sup>: il linguaggio del corpo è effettivamente una prerogativa della scrittura novecentesca, «che più di tutte è stata capace di farne affiorare l'ingombrante presenza»<sup>389</sup>, 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»<sup>390</sup>: 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»<sup>391</sup>. 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

---

<sup>386</sup> Ivi, p. 214.

<sup>387</sup> Ivi, p. 215.

<sup>388</sup> A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Milano, San Paolo, 2001, p. 5.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

<sup>390</sup> Ivi, p. 9.

<sup>391</sup> 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»<sup>392</sup>. 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»<sup>393</sup>: trova espressione nelle

---

<sup>392</sup> Ivi, p. 84.

<sup>393</sup> Ivi, p. 89.

differenti fasi storiche e aree culturali, sulla base di tipi «che sono varianti di una stessa categoria archetipica»<sup>394</sup>.

E' interessante ricordare che il tema fu ulteriormente sviluppato da Testori nell'*Ambleto* e in *Post-Hamlet*<sup>395</sup>: «i due testi si muovono in una sorta di “convergenze parallele»<sup>396</sup>, 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»<sup>397</sup>.

## **2. 19 Il recupero della trilogia: 1983-1985 Emilio Isgrò e L'Oresteia di Gibellina**

Figura unica nel panorama artistico internazionale per la vastità e la complessità dei suoi interessi, Emilio Isgrò, autore dell'*Oresteia 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

---

<sup>394</sup> *Ibidem*.

<sup>395</sup> G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 131.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> *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»<sup>398</sup>: 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

---

<sup>398</sup> 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»<sup>399</sup>.

Nel corso di un'intervista<sup>400</sup>, 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»<sup>401</sup>.

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.

---

<sup>399</sup> Ivi, p. 9.

<sup>400</sup> Ho personalmente realizzato l'intervista ad Emilio Isgrò a Milano, il 17 ottobre 2005: molte delle considerazioni che riporterò, appartengono a questa intervista.

<sup>401</sup> 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»<sup>402</sup>. Il tema dell'emigrazione è molto forte, come quello dell'emarginazione del Sud: l'*Oresteia* 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.

---

<sup>402</sup> 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 partenza<sup>403</sup>. 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

---

<sup>403</sup> E. Capriolo, «Prefazione», in *Villa Eumenidi. L'Orestea 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»<sup>404</sup>, permettendo di comprendere che il giudizio di Eschilo sull'Atene democratica del suo tempo non è applicabile al nostro tempo e alla nostra società.

---

<sup>404</sup> 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 sconoscere 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»<sup>405</sup> 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 multinazionale<sup>406</sup>.

## **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

---

<sup>405</sup> F. Gavazzi, «L'eco della tragedia greca fra estetica del frammento e autobiografismo: gli anni ottanta», in *Sulle orme dell'antico* cit., p. 155.

<sup>406</sup> *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’opera<sup>407</sup>, 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 cd<sup>408</sup>, 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,

---

<sup>407</sup> Le dichiarazioni che seguono appartengono ad un’intervista che ho personalmente fatto a Nanni Balestrini l’11 novembre 2006 a Reggio Emilia.

<sup>408</sup> 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 osservato<sup>409</sup> che il punto di riferimento delle operazioni di Balestrini si trova in una tecnica di «taglio e combinazione»<sup>410</sup>: 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»<sup>411</sup>. 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»<sup>412</sup>; 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»<sup>413</sup> 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 sala<sup>414</sup>.

«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.

---

<sup>409</sup> A. Guglielmi, «Le tecniche di Balestrini», in *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 138.

<sup>410</sup> G. P. Renello, *I labirinti di Balestrini*, in «Il Verri», Milano, n.3/ 4, 1993, p. 171.

<sup>411</sup> Ivi, p. 178.

<sup>412</sup> Ivi, p. 181.

<sup>413</sup> Ivi, p. 197.

<sup>414</sup> Ivi, p. 200.

Aldo Nove sostiene che Balestrini si può considerare l'unico poeta epico del secondo Novecento italiano<sup>415</sup>: 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»<sup>416</sup>: 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'autore<sup>417</sup>. 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»<sup>418</sup>, 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*

---

<sup>415</sup> F. Berardi, «Prefazione», in N. Balestrini, *Vogliamo tutto*, Roma, DeriveApprodi, n. ed. 2004, p. 5.

<sup>416</sup> *Ibidem*.

<sup>417</sup> 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).

<sup>418</sup> L'affermazione è tratta da un'intervista che ho personalmente rivolto a Piero Marelli il 15 novembre 2006.

*storia della vera croce*<sup>419</sup>, 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)<sup>420</sup>, 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

---

<sup>419</sup> P. Marelli, G. Orazio, *Una storia della vera croce*, Milano, La Vita Felice, 2003.

<sup>420</sup> 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»<sup>421</sup> (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»<sup>422</sup>: 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

---

<sup>422</sup> D. Del Corno, «Prefazione», in P. Marelli, *Edipo a Verano Brianza*, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 9.

riflessione critica e creatività artistica»<sup>423</sup>; in questa prospettiva il dialetto finisce per rappresentare «la lingua materna connotata in senso biografico e in senso storico»<sup>424</sup>. Come lo stesso Pascoli aveva confessato, scrivere in dialetto risponde ad un bisogno profondo di differenziazione<sup>425</sup> perché il poeta dialettale pensa il dialetto come poesia in sé.

## 2. 22 *Le ragioni femminili: 2005, Scarabelli*

*Cassandra/ Elettra*, drammaturgia in versi inedita<sup>426</sup>, 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)<sup>427</sup>: 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

---

<sup>423</sup> G. Gallo, «Introduzione», in P. Marelli, *L me bum temp*, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 9.

<sup>424</sup> Ivi, p. 15.

<sup>425</sup> 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.

<sup>426</sup> 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.

<sup>427</sup> 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»<sup>428</sup>, 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

---

<sup>428</sup> 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 incontro<sup>429</sup> 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».

---

<sup>429</sup> 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 Blanchot<sup>430</sup> 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 Martone<sup>431</sup>. Il testo drammaturgico è, sostanzialmente, un monologo di Clitennestra con alcuni, brevi, interventi di Agamennone o,

---

<sup>430</sup> J. Derrida, *Demeure: Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, traduzione di F. Garritano, *Dimora. Maurice Blanchot*, Bari, Palomar, 2001, p. 154.

<sup>431</sup> 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'introduzione<sup>432</sup>.

«Un atto di rabbia che non vuol essere elaborata»<sup>433</sup>: 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).

---

<sup>432</sup> V. Parrella, *Il Verdetto*, Milano, Bompiani, 2007, p. 7.

<sup>433</sup> 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 Martino<sup>434</sup>, 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

---

<sup>434</sup> 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.