



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dottorato di ricerca in *Italianistica* (XXXVI ciclo)

Tesi in Critica letteraria e Letterature comparate
[SSD: L-FIL-LET/14]

ELETTRA E ORESTE TRA CRISI E RISCATTO: PERCORSI CONTEMPORANEI E NUOVE
PROSPETTIVE DI RICERCA SUL MITO

TUTOR: prof.ssa Franca Sinopoli

CANDIDATO: dott. Vincenzo Spanò

COTUTOR: prof.ssa Francesca Medaglia

Anno Accademico
2023/2024

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare con profondo riconoscimento la professoressa Franca Sinopoli, senza il cui sostegno questo lavoro non avrebbe mai visto la luce. La ringrazio per la fiducia e l'interesse costante con cui ha seguito la mia formazione accademica e per avermi avviato sul sentiero degli studi mitocritici. Desidero ugualmente ringraziare la professoressa Francesca Medaglia per le numerose e stimolanti occasioni di confronto durante il percorso dottorale. Un ringraziamento va agli amici presenti e al supporto incondizionato della mia famiglia.

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
1. MITO, TESTUALITÀ E RACCONTO.....	12
1.1 Discorso preliminare per uno studio letterario del mito.....	12
1.2 Il mito si fa letteratura: breve elaborazione diacronica del mito di Elettra e Oreste.....	31
2. PSICOLOGIZZARE IL DRAMMA PER TRASFIGURARE LA TRAMA: SU O'NEILL E GIRAUDOUX.....	55
2.1 «Modern psychological approximation of Greek sense of fate»: impulsi perversi e prigioni inevitabili.....	57
2.2 «Je les hais d'une haine qui n'est pas à moi»: l'Elettra morbosa e giustiziera di Giraudoux.....	82
2.3 Note per una lettura sociologica del mito di Elettra.....	120
2.4 Ripensare l'antico attraverso la scelta dei modelli.....	131
3. MARGUERITE YOURCENAR: LA RIVELAZIONE DELLE MASCHERE. COSTITUZIONE E SMEMBRAMENTO DELLA COPPIA ADELIFICA.....	145
3.1 «Pâle et ravi comme Oreste dès le premier vers d'une tragédie de Racine»: <i>Le Coup de Grâce</i> e il gioco pericoloso dell'amore.....	148
3.2 Il consolidamento dell'amicizia eroica e l'istituzione di una «communauté de dangers».....	160
3.3 «Complices encore plus que frère et sœur, affiliés encore plus qu'amis»: la strada verso Elettra.....	166
3.4 «Tu ne vas pas continuer à t'enterrer parmi ces larves?»: un'Elettra sospesa in <i>Denier du rêve</i>	176
3.5 «Une équation humaine, un problème, une action»: la funzione Elettra e il tema teatrale.....	196

4. MITO, TRAUMA E CORPO FEMMINILE TRA PRIMO E SECONDO NOVECENTO.....	217
4.1 «J'affilais le couteau qui devait m'ouvrir le cœur»: Yourcenar e la rivincita della madre.....	219
4.2 «There is a strange power in motherhood»: tracce mnestiche del mito atridico in Virginia Woolf	227
4.3 «Secondaria d'importanza e primaria nella sua vittoria»: Elettra tra viscere e verità in H.D., Plath e Rosselli	254
4.4 «Elettra? E chi è Elettra?»: riflessioni e rappresentazioni femministe attraverso i testi di Cixous, Maraini e Ferrante.....	265
5. ELETTRA E ORESTE NEL GORGIO DELLA VIOLENZA: IL MITO ALLA PROVA DELLA STORIA.....	286
5.1 «Sciogliersi in una pura e semplice incertezza»: la mancata <i>rivoluzione</i> delle maschere.....	287
5.2 Appunti per un'eredità pasoliniana: Isgrò, Testori e Tóibín.....	306
5.3 Turbamenti oresteici ne <i>Les Bienveillantes</i> di Littell	342
5.4 Laceramenti tragici e memorie antiche dell'estremo contemporaneo.....	357
CONCLUSIONE.....	366
BIBLIOGRAFIA.....	371

INTRODUZIONE

La scopo della ricerca qui presentata non è quello di partire da zero, quanto piuttosto cercare di proporre una più recente analisi dei meccanismi di riuso delle figure mitiche tradizionali di Elettra e Oreste, le quali vengono *a fortiori* sciolte dai loro originari contesti drammatici per essere trapiantate e riadattate in una temperie culturale e in uno sfondo diverso rispetto a quello antico. Riflettere intorno al mito di Elettra e di Oreste vuol dire in prima istanza tenere conto dello sviluppo diacronico del mito stesso, ossia della codificazione letteraria che esso ha prodotto, inserito all'interno della più ampia cornice della saga atridica, per indagare volta per volta quali siano i significati attribuiti e attribuibili alla coppia formata dal fratello e dalla sorella, con un'attenzione privilegiata al personaggio femminile che emerge lentamente nella sua definizione caratteriale e drammatica. Per questo è necessario fin da subito tenere in considerazione quanto le prime comparse eschilee di Elettra siano state quelle di un personaggio di secondo piano, un'adiuvante nella vendetta, che nel corso delle successive rielaborazioni tragiche di Sofocle ed Euripide assumerà lo statuto di personaggio complesso a tutto tondo, non più mera apparizione monolitica ma icona di lutto, memoria e fedeltà granitica a un ideale pur problematico, statuto che verrà conservato e complicato in tutte le riscritture successive. Per far ciò, sarà indubbiamente fondamentale partire da una ormai classica monografia di Pierre Brunel, *Le mythe d'Électre*, pubblicata nel 1971 (e successivamente riedita nel 1995 con alcuni aggiornamenti), la quale, se da un lato ha avuto il grandissimo pregio di esemplificare in modo pratico l'applicazione del metodo mitocritico per ciò che concerne la materia atridica, risulta oggi uno strumento incompleto, soprattutto rispetto alle ultime irradiazioni del mito. Pertanto, la ricerca di taglio comparatistico e sovranazionale qui presentata, che – partendo dalle fonti classiche – sarà circoscritta all'ambito letterario italiano, francese e anglosassone, si occuperà principalmente di esplorare alcune riscritture contemporanee per mezzo dei più recenti strumenti di critica letteraria e di indagine antropologica.

Per fare ciò, si tenterà preliminarmente di individuare a livello teorico le principali coordinate degli studi sul mito, soprattutto nella sua accezione letteraria, in modo da creare una cornice teorica di riferimento in cui inserire la dettagliata argomentazione mitocritica che verrà offerta. A questo proposito è dedicato il primo capitolo della trattazione, MITO, TESTUALITÀ E RACCONTO, in cui si cercherà di illustrare le caratteristiche del mito attinenti principalmente alla sua dimensione polisemica e ai diversi gradi di simbolizzazione, a seconda della congiuntura storica in cui esso viene (ri)elaborato. Saranno utili per il nostro lavoro, a tal proposito, alcune considerazioni concettuali di carattere generale che verranno specificate nel corso della trattazione, tra cui quelle di mito inteso come «parola *depoliticizzata*» (Barthes), «mediatore simbolico» (Lévy-Strauss), «materiale mitologico» (Jesi), garante di una propria «significatività del mito d'arte» (Blumenberg), prima di ragionare sulla

trasformazione dello strumento mitico in effettivo *mito letterario* attraverso, primariamente, le considerazioni di Cesare Pavese, per poi seguire le tracce elaborate dagli studiosi di letteratura comparata (Pageaux, Sellier, Calame), fino ad arrivare alle pregnanti analisi mitocritiche messe a punto da Brunel e dai suoi continuatori (Gély), cui si accosteranno alcune definizioni tratte dal campo di studi della tematologia letteraria (Chevel, Giglioli) e dei cosiddetti *Classical Reception Studies* (Martindale, Hardwick), le quali costituiranno un punto di partenza imprescindibile nella nostra indagine, utile a ripercorrere lo stato dell'arte esistente sullo studio della ricezione del mito di Elettra e Oreste. Ampio spazio sarà, quindi, dedicato nel corso del capitolo alla codificazione letteraria del mito atridico, partendo da alcune tracce dell'*epos* omerico fino a definire i connotati principali che i personaggi assumono nella rielaborazione dei tre tragici greci, i quali hanno tutti lasciato – congiuntura estremamente rara per la ricezione della letteratura antica – una propria versione del mito e, quindi, una propria interpretazione della vicenda. Dopo una prima ricognizione caratteriale nel contesto delle fonti antiche, verrà, in seguito, evidenziato come il recupero del mito avvenga molto lentamente nella letteratura europea tanto da mostrare che, ancora in pieno Seicento, un autore tragico per antonomasia come Jean Racine tenda ad affrontarlo soltanto per allusioni. Bisognerà aspettare il Settecento e la riscoperta di Shakespeare perché nel sistema europeo delle *bonae litterae* comincino a circolare gli aspetti più truculenti della saga atridica. Si vedrà brevemente – prima di passare al Novecento, secolo d'oro della fortuna di Elettra e di Oreste – l'uso che ne viene fatto da Vittorio Alfieri che ha, in un certo senso, aperto la strada ai molteplici rimaneggiamenti novecenteschi, di cui si tenterà di dare un accenno funzionale all'analisi delle opere di nostro interesse; verrà segnalata, in particolare, la selvaggia e dionisiaca *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal (1903), una *belle dame sans merci* pronta alla strage e al furore bacchico, che rappresenta il momento di avvio della vasta operazione di riscrittura novecentesca.

Obiettivo del secondo capitolo, PSICOLOGIZZARE IL DRAMMA PER TRASFIGURARE LA TRAMA: SU O'NEILL E GIRAUDOUX, sarà quello di riflettere intorno a due fondamentali riscritture primonovecentesche, realizzate nei decisivi anni della *remise en question* della modernità letteraria e della storia europea, senza le quali il percorso delle rielaborazioni successive sarebbe stato profondamente diverso. Della riscrittura di O'Neill ci si proporrà di esaminare, oltre al mondo concettuale dell'autore e alla temperie culturale in cui il suo lavoro è stata concepito, le modalità di riscrittura del mito e il non sempre lineare rapporto con le fonti, grazie a un confronto diretto con le categorie mitocritiche di *irradiazione*, *evidenza* e *flessibilità* elaborate da Pierre Brunel. Verranno messe in evidenza le modalità di lavoro di O'Neill e constatata l'appassionante e impegnativa fatica da parte dell'autore nella realizzazione del dramma, partendo da alcune testimonianze tratte dal suo diario di lavoro, che attestano la lunga attenzione spesa nell'ideare e strutturare una trilogia

totalizzante, composta in tredici lunghi atti coincidenti con la rappresentazione di una *waste land* del comportamento umano ridotto a un insieme di pulsioni vitali e istinti atavici che cozzano con l'atmosfera alto-borghese che domina nell'intera trilogia. Si vedrà, nei rapporti intrattenuti tra i diversi personaggi e nella ripresa di costanti e variazioni del mito classico, come il nucleo tragico venga essenzialmente interiorizzato dai personaggi e impostato in termini psicanalitici che ruotano intorno alla prima donna del dramma, Lavinia-Elettra, nella quale emerge larga parte del conflitto tragico a causa della tensione ossessiva tra puritanesimo e libertà, tra orgoglio e amore, tra *ubris* e accettazione della *nemesis* tragica. Anche per ciò che concerne Giraudoux verranno evidenziate le caratteristiche più rilevanti che fanno della sua *Électre* un'opera che risente in modo evidente del modello euripideo, fin nella scelta proemiale di far sposare Elettra con un giardiniere. Si analizzerà dettagliatamente la componente attanziale dei personaggi principali che ruotano intorno alla giovane principessa, che Giraudoux indica simbolicamente come l'unico essere umano del dramma capace di mandare segnali agli dèi. Questa Elettra macchinatrice e rabbiosa incarna un'istanza di giustizia assoluta e integrale tale da far spostare il nucleo del dramma non più nella soffocante attesa della vendetta, quanto nella scrupolosa ricerca della verità, dando così al testo i toni di una *pièce policière*, in cui si alternano *divertissements* e verità generali circa la condizione umana. Saranno analizzati nel dettaglio il personaggio del giardiniere, in cui si deposita una voce metaletteraria che costituisce l'architrave della dimensione tragica giralducciana, e il ruolo di Egisto, la cui metamorfosi del comportamento prevede una pari modifica dell'atteggiamento di Elettra. Verranno, quindi, proposte due analisi di lettura globale delle opere discusse. La prima sarà focalizzata sulla valenza sociologica che il mito atridico chiama in causa nella sua versione tradizionale, in cui l'opposizione tra Elettra e Clitennestra assumeva i risvolti problematici su cui nell'universo greco si fondava la struttura della società. Ci si concentrerà, brevemente, sull'antinomia tra patriarcato e matriarcato, che collima – non sempre armonicamente – con la supremazia uranica dei padri in contrasto con il potere tellurico e ctonio delle madri, al fine di osservare come tale antitesi venga riproposta nella cornice dell'America puritana presentata da O'Neill, così come nella Francia giralducciana degli anni Trenta. Un'ulteriore e comparata lettura d'insieme verrà proposta per ciò che attiene la scelta del modello di cui i drammaturghi dispongono nella composizione dell'architettura delle loro *pièces*: sarà questa un'occasione supplementare per riflettere, umilmente, sulla permanenza trasfigurata del classico nella produzione letteraria novecentesca.

Partendo da questa prospettiva, e continuando a non trascurare le riverberazioni mitiche più rilevanti dell'età antica e moderna, la ricerca si proporrà di gettare luce sul recupero del mito operato da Marguerite Yourcenar: interamente a lei è dedicato il terzo capitolo, intitolato MARGUERITE YOURCENAR: LA RIVELAZIONE DELLE MASCHERE. COSTITUZIONE E SMEMBRAMENTO DELLA COPPIA

ADELIFICA, il quale occupa, nello spazio figurato del presente lavoro, una posizione perentoriamente mediana. La sostanziale centralità di Yourcenar all'interno della nostra indagine verrà spiegata non solo in funzione di una precisa riflessione metaletteraria che l'autrice belga compie costantemente sulla fortuna del mito dall'antichità fino alle riscritture a lei contemporanee – il che ci consentirà di individuare un preciso percorso cronologico da lei stessa designato attraverso i commenti e le osservazioni su quanto compiuto in precedenza da O'Neill e Giraudoux – ma soprattutto in virtù della valenza letteraria che il motivo della coppia adelfica chiama in causa nell'intero percorso artistico della scrittrice. È per tale motivo che l'itinerario yourcenariano che proporremo non può limitarsi al pur fondamentale dramma *Électre ou la Chute des Masques* (pubblicato nel 1954 ma pensato già negli anni Quaranta), che porta con sé lo stravolgimento dei cardini su cui ruota l'intera tradizione del mito, o meglio la sua naturale demistificazione novecentesca, pur presentando personaggi drammatici che esibiscono sulla scena il loro estremo bisogno di una vita affettiva ordinaria. Verrà indubbiamente indagato il motivo per cui Yourcenar, in virtù del principio della *lotta agonistica* di cui parla Harold Bloom, andrà eccezionalmente oltre il dogma dell'immutabilità del mito, scardinandolo per mezzo del matricidio compiuto, questa volta, interamente da Elettra e facendo cadere *in fine* le maschere sull'identità del vero padre di Oreste. Non si sarebbe arrivati a questa conclusiva variante innovativa se la scrittura mitopoietica yourcenariana non si fosse confrontata con le rielaborazioni di O'Neill e Giraudoux, che hanno sfruttato in modo pervasivo la lettura psicanalitica a leggero svantaggio di quella politica, che pure è presente. Tale punto d'arrivo dovrà essere, inoltre, esplorato alla luce dell'intero *corpus* yourcenariano per cogliere pienamente il recupero del mito in una scrittrice tradizionalmente inserita nella griglia del «(neo)classicismo» novecentesco, appartenenza che meriterà nondimeno una serie accurata di precisazioni a seguito di studi e ricerche più recenti. Attraverso un'analisi dettagliata – supportata dalle interviste, dalla corrispondenza epistolare e dalla produzione saggistica dell'autrice – tenteremo di mostrare come in Yourcenar il mito atridico non sia solo funzionale per esaminare i complessi intrecci domestici e l'atrocità del crimine, ma mostreremo soprattutto come la strada che Yourcenar tenta di percorrere, sostenuta da un uso metodico e preciso della tradizione letteraria, sia orientata verso un riassorbimento sostanziale del tema etico e politico all'interno dell'originario intreccio familiare. In questo senso, vedremo come in Yourcenar operi pienamente quel doppio binario interpretativo – psicoanalitico e politico – legato al mito di Elettra che è stato esplorato di recente anche nei lavori teorici di Massimo Fusillo. Per tale motivo l'analisi della *pièce* sarà preceduta dallo studio di quelle opere in cui l'estensione narrativa dell'elemento sororale, che si consolida in amicizia eroica attraverso l'istituzione di una «communauté de dangers», è riconducibile a un'isotopia tematica che Yourcenar elabora a partire dal materiale mitologico atridico e ripropone successivamente

non solo nel teatro ma anche, e diffusamente, negli scritti romanzeschi (*Le Coup de grâce*, *Denier du rêve*) e nelle prose liriche di *Feux* che verranno analizzati nel dettaglio.

Il lavoro sul mito operato da Yourcenar costituirà il ponte prioritario per sviluppare nel quarto capitolo (MITO, TRAUMA E CORPO FEMMINILE TRA PRIMO E SECONDO NOVECENTO) un percorso critico che mostri come i tasselli della storia atridica siano stati oggetto di interesse da parte di quelle autrici che hanno programmaticamente scandagliato l'universo femminile e la sua corporeità, da intendersi come elementi simbolici di costruzione identitaria e quindi sociale. L'itinerario esplorato cercherà di offrire delle coordinate di studio partendo proprio dalla centralità delle istanze femminili e femministe che emergono in quei testi dove il mito atridico, e specialmente quel nodo insolubile tra madre e figlia che Marianne Hirsch ha definito *mother/daughter plot*, è adoperato – con diversi gradienti di emergenza e irradiazione – per esprimere le potenzialità di un soggetto marginale e dotato di genere, segnato dal trauma di una storia truculenta. Per fare ciò, partiremo ancora una volta dal lavoro yourcenariano, evidenziando come la scrittrice belga sia riuscita a isolare compiutamente il valore della prospettiva e del punto di vista femminile del mito, non solo attraverso lo spazio dedicato alla rivolta di Elettra ma anche per mezzo di un ribaltamento delle ragioni tradizionali del remoto accanimento nei confronti del personaggio di Clitennestra. Sarà questo il collegamento immediato che ci condurrà ad analizzare successivamente il non sempre esplicito rapporto di Virginia Woolf con la materia atridica, ripercorrendo in un primo momento le occasioni testuali in cui essa compare, per poi concentrarci – attraverso uno studio dettagliato della biografia della scrittrice – sulla formazione “greca” di Woolf che culmina nelle considerazioni racchiuse all'interno del densissimo saggio *On not knowing Greek* (1925) dove l'autrice affiderà prioritariamente ad Elettra e alla sua corporeità le riflessioni da lei addotte sul genere tragico. Attraverso uno studio sorretto da una densa bibliografia critica a riguardo, si noterà come la composizione del citato saggio avvenga in un momento particolare del percorso autoriale di Woolf, in cui la scrittrice si riavvicina al materiale mitologico attraverso una rilettura completa di Sofocle e dopo aver avviato un'esperienza personale di traduzione e commento dell'*Agamennone* di Eschilo, che confluirà nella creazione di una sua “artigianale” edizione di riferimento (operazione che verrà replicata, di lì a poco, con il testo delle *Coefore*). Quanto compiuto da Woolf sarà di primaria importanza per riflettere non solo sull'interesse personale da lei riposto nelle opere greche, ma soprattutto sulle modalità con cui l'antico permane nel moderno, modalità che non si esauriscono unicamente con il lavoro, più o meno pedissequo, di riscrittura (come in parte avviene nel caso del dramma oresteico di Thomas S. Eliot, *The Family Reunion*). L'esempio woolfiano ci mostrerà, al contrario, come il nucleo fondativo del mito atridico può essere talvolta risemantizzato anche grazie a un lavoro ermeneutico che metta al centro la vitalità dell'esercizio traduttivo. Alla luce delle riflessioni saggistiche sulla tragedia, nonché delle evidenze filologiche che confluiscano in un

accostamento materiale operato dalla stessa autrice tra le bozze di *Mrs Dalloway* e il taccuino contenente commenti e traduzioni greche, ci si azzarderà a delineare un ragionamento sulla presenza di “tracce mnestiche” del mito atridico all’interno del romanzo, o meglio su che cosa succede in quei casi in cui la vicinanza con il testo greco consente alla scrittura romanzesca di attivare metafore, motivi e sensazioni desunte da un retroterra mitico che viene innescato attraverso una fondamentale indagine sulla componente femminile. Mostreremo successivamente in che modo tale componente si preservi e si rinnovi anche nel progetto d’articolo di Simone Weil e nei rifacimenti poetici di Hilda Doolittle, Sylvia Plath e Amelia Rosselli, attraverso i quali sarà possibile evidenziare come la prassi del riuso e della citazione non sia mai un esercizio neutro o privo di senso; esso anzi permette spesso – pur con modalità differenti da autrice ad autrice – di rielaborare quei nodi psichici non superati che vengono rimaneggiati attraverso un mito feroce, come quello di Elettra, che si definisce per le sue componenti legate alla violenza e alla sofferenza, nonché al lutto e alla perdita. Nell’ultima parte del capitolo, si vedrà come l’interesse rivolto al corpo e alla sessualità, sulla base della lezione foucaultiana contenuta in *Histoire de la sexualité*, venga ripreso dalle riflessioni femministe sul mito che comportano la messa in discussione delle logiche di potere tradizionale. Si mostrerà come la postura femminista adottata da Hélène Cixous in *Sorties* (1975) insista, attraverso il dissenso di Elettra, sulla valorizzazione di una lingua differente e decostruita, capace di risvegliare l’antico tracciato matrilineare che sembra essere accolto integralmente nei lavori di Dacia Maraini, tra cui *I sogni di Clitennestra* (1978). Proveremo a rileggere il ricorso al mito in questi testi, profondamente segnati dal contesto di lotta in cui sono stati concepiti, con l’ausilio dei capisaldi fondativi della riflessione femminista contemporanea, come ad esempio *Sputiamo su Hegel* (1970) di Carla Lonzi e *Sexes et parentés* (1987) di Luce Irigaray. Concluderà il capitolo un’analisi femminista de *L’amore molesto* (1992) di Elena Ferrante che – pur non presentando riferimenti espliciti al mito – potrà a nostro avviso essere riletto, sulla base degli studi compiuti da Tiziana de Rogatis, sotto il segno di quello che Massimo Fusillo ha definito «il ritorno di Clitennestra».

Prendendo le mosse da alcuni ragionamenti già avanzati circa le conseguenze prodotte da un evento traumatico che assume spesso una portata collettiva, attraverso l’ultimo capitolo (ELETTRA E ORESTE NEL GORGIO DELLA VIOLENZA: IL MITO ALLA PROVA DELLA STORIA) ci proporremo di fornire degli spunti per inferire su quanto, dal secondo Novecento ad oggi, il riferimento a Elettra e Oreste – nelle triplici forme della traduzione, della riscrittura e della citazione allusiva – al di là degli ormai canonici viluppi psicoanalitici che continuano a rivestire una rilevanza capitale – sia diventato un canale privilegiato di riflessione per quegli autori ed autrici che mirano a ragionare sul connubio esistente tra istanze politiche ed eventi traumatici, tale da condurre all’impossibilità di attualizzare il finale positivo delle *Eumenidi* eschilee, spesso per via della difficile coabitazione con gli spettri di ciò che è stato. A tal

proposito, vedremo brevemente quanto accade ne *Les Mouches* (1943) di Jean-Paul Sartre, da molti considerato un'opera sul rovesciamento violento della tirannide, per poi concentrarci diffusamente sul recupero della saga atridica operato da parte di Pier Paolo Pasolini, che costituisce il filo rosso valido ad unire virtuosamente il quarto e il quinto capitolo attraverso, tra le altre cose, l'apprezzamento – in un secondo momento ridimensionato – di Pasolini nei confronti dell'interpretazione politica dell'*Orestea* di Eschilo, che il poeta di Casarsa ha occasione di leggere nello studio di George Thomson, *Aeschylus and Athens* (1916), oggi largamente superato a causa della sua stringente visione marxista. Thomson si è profondamente nutrito all'interno di quel mondo, sfiorato anche da Woolf, legato ai *ritualisti* di Cambridge, tanto da portare avanti gli studi su Eschilo dell'accademico Walter Headlam, il quale – come vedremo – rivestirà un ruolo non proprio marginale anche per la formazione della giovane Virginia Stephen. Headlam, attraverso Thomson, sarà proprio una delle fonti cui Pasolini avrà accesso nel momento di avviare la sua operazione traduttiva che si riverserà nell'*Orestiad* del 1959. La nostra analisi, tuttavia, verterà principalmente su *Pilade* (1966) in cui il personaggio dell'amico e amante conosce una sorta di rivalorizzazione genettiana, tale da rappresentare idealmente il percorso evolutivo dell'intellettuale borghese stretto tra due eccessi incompatibili, rappresentati da Elettra e Oreste. Cercheremo di capire che cosa abbia spinto Pasolini ad impiegare liberamente le potenzialità inventive che il ruolo marginale di Pilade poteva offrirgli, attraverso una possibile mediazione con intertesti provenienti dalla produzione poetica di Umberto Saba, uno dei primissimi autori novecenteschi a mettere in risalto coscientemente la componente omoerotica del rapporto tra i due amici e l'emersione del gorgo violento della storia contemporanea nel processo poetico, entrambi elementi ben presenti – come si vedrà – nel lavoro pasoliniano. Ci concentreremo soprattutto sul significato cardinale della regressione delle Eumenidi in Furie designata da Pasolini attraverso una riflessione sulla loro *agency* spettrale, che nasconde le incongruenze del nuovo regime democratico postbellico sorto con la commistione di quegli elementi reazionari incarnati da Elettra, immersa nel culto furioso dei padri fascisti. A partire dalle peculiarità dell'operazione pasoliniana, tenteremo successivamente di misurare il peso specifico di una sua possibile eredità in autori che hanno fatto ricorso al mito di Oreste per esprimere le ossessioni di un immaginario polimorfico, l'ansia di una rigenerazione collettiva e il problema sociale della violenza storica: tra questi Emilio Isgrò che, attraverso la sua *Orestea di Gibellina* (1983-1985), ha voluto riflettere sulle possibilità politiche di fondazione di un nuovo consorzio umano dopo un evento traumatico, segnatamente il terribile sisma che nel 1968 distrusse interi paesi nella Valle del Belice; Giovanni Testori che, tramite uno sprofondamento negli abissi della carne, estremizza alcune delle intuizioni pasoliniane fino a presentare in *sdisOrè* (1991) una finale commistione tra la materia atridica e l'escatologia cristiana; e l'irlandese Colm Tóibín che, nel romanzo *House of Names* (2017), instaura un dialogo serrato e

fecondo con le fonti antiche mirante ad espandere l'originario *plot* tragico, inserendosi in un'ideale continuità – non apertamente dichiarata dall'autore – con alcune delle innovazioni pasoliniane. Si proverà, in seguito, ad avviare uno studio isolato sul rapporto tra mito, testimonianza ed espressione dei valori veicolati dal testimone in seguito ad un evento traumatico per antonomasia, come può essere lo sterminio nazista degli ebrei, considerando quanto accade nel discusso romanzo *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell, dove il mito di Oreste e di Elettra è funzionale per mettere in risalto non solo i turbamenti di un'identità androgina e la questione dell'Olocausto, ma soprattutto la crisi dell'idea di giustizia da contestualizzare all'interno di un più generale tracollo che investe l'intera civiltà europea dopo i due conflitti mondiali. Attraverso un'operazione di selezione, vedremo, in ultima istanza, come – a ridosso dell'estremo contemporaneo – la ricezione del mito continui ad esplorare gli aspetti più problematici trasmessi dai due figli di Agamennone. Oggetto della nostra attenzione saranno, dunque, quelle riscritture dove la lingua del mito agisce come un alfabeto transnazionale nel tentativo di dare voce a un disagio storico e collettivo: dopo un accenno a *Elettra. Operapoesia* (2001) di Nanni Balestrini, ci focalizzeremo su *Molara* (2008) di Yaël Farber, *Hamlet/Électre* (2009) di Cécile Ladjali, *Orestes in Mosul* (2019) di Milo Rau, *Électre des bas-fonds* (2019) di Simon Abkarian e, per concludere, sul monologo drammatico *Kill* (2019) di Caryl Churchill.

La ricerca che presenteremo, lungi dall'essere considerata definitiva ed esaustiva, si caratterizzerà per il suo approccio ibrido nel considerare tanto gli apporti fondamentali degli studi mitocritici e tematologici, quanto le intersezioni metodologiche derivanti dagli innesti – talvolta necessariamente imposti ai lavori sul mito a causa della sua duttile polisemia – con la traduttologia, gli studi sulla ricezione, e nel nostro caso anche con i *Gender* e *Trauma Studies*. Alla luce di questo, oltre ad illustrare un selezionato panorama fitto di voci autoriali e ricostruire i tratti distintivi di riscritture, riadattamenti e allusioni legate alla saga atridica, si spera che il presente lavoro possa restituire – in piccola parte – una porzione della visione polifonica di un'aria di studi, quella della comparatistica letteraria, che è per sua natura intimamente predisposta alle confluenze e convergenze disciplinari tra la letteratura e i saperi umanistici, nella convinzione che la letteratura comparata sia non solo una pratica di lettura dei testi che favorisce una particolare disposizione cognitiva ma essa, nel suo uso più alto, dovrebbe fornire come fine ultimo una visione dell'opera che sia anche una manifestazione unitaria del fatto letterario, capace di eleggere il fenomeno poetico, narrativo o drammatico a riproduzione particolare del reale e dell'immaginario.

1. MITO, TESTUALITÀ E RACCONTO

1.1 DISCORSO PRELIMINARE PER UNO STUDIO LETTERARIO DEL MITO

È tradizionale usanza affermare che, fin dai primordi, l'essere umano di qualsiasi cultura si sia confrontato con interrogativi esistenziali circa l'origine della vita, il suo significato, le diverse modalità di convivenza e, soprattutto, la presenza e l'incombente della morte. Ed essendo privo di strumenti gnoseologici raffinati per scrutare filosoficamente e scientificamente la realtà a lui circostante, l'uomo degli albori si è avvalso della parola mitica come unico espediente fornitogli per trovare la causa e il senso di ciò che gli era incomprensibile, giacché la ragione e la scienza non sostenevano ancora la sua ricerca. Mito come parola, dai tratti più o meno esplicativi, è una definizione elementare che convince anche noi uomini contemporanei, tanto che in tempi recentissimi Roland Barthes (era il 1957), forte della sua formazione linguistica e semiologica, ha potuto ribadire l'intimo connubio che esiste tra mito e parola rispondendo alla domanda su che cosa sia un mito, soprattutto che cosa sia da considerarsi mito oggi: «darò subito una risposta molto semplice, che si accorda perfettamente con l'etimologia: *il mito è una parola*»¹. Le pagine di Barthes costituiranno la premessa interpretativa che ci permetterà di intraprendere un percorso a ritroso volto a indagare forme e significati del mito come parola civilizzatrice, significante e polisemica, per poi concentrarci su quella particolare costruzione storica e culturale, oggetto principale del nostro lavoro, che è il mito nella sua accezione letteraria.

Barthes chiarisce fin da subito che sono necessarie alcune particolari condizioni perché una data parola, e quindi un linguaggio, diventi mito in quanto il mito stesso crea una serie di relazioni tra un contenuto secondo e una coppia di significanti e significati già dati in partenza come esistenti, il che spiega il motivo per cui il mito «non può essere un oggetto, un concetto o un'idea; bensì un modo di significare, una forma»², una forma su cui bisognerà di volta in volta delineare demarcazioni storiche e modalità di utilizzo che sono suscettibili di cambiamento, poiché il contenuto veicolato è, secondo l'ottica di Barthes, spesso – ma non necessariamente – frutto di una ideologia, di un sistema valoriale e delle credenze di una società. Ricordano, a tal proposito, le più recenti riflessioni di teoria imagologica che

l'intuizione critica di Barthes converge sul postulato finale che ogni significato, prodotto ed espresso attraverso codici di rappresentazione, per quanto all'apparenza naturale, intrinseco alla realtà che esprime, sia in realtà il prodotto di un processo di significazione della realtà: ogni significato, dunque, è l'espressione di un'immagine attraverso la quale si manifesta un immaginario, una visione parziale, soggettiva della realtà.³

¹ R. BARTHES, *Il mito, oggi* in *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974, p. 191.

² *Ibid.*

³ P. PROIETTI, *Imagologia e traduzione: la rappresentazione dell'Altro attraverso il viaggio del testo* in F. SINOPOLI E N. MOLL (a cura di), *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità. Prospettive teoriche e critiche comparate*, Lithos, Roma, 2018, p. 134.

Secondo questa impostazione, dunque, il mito si svelerebbe soltanto per mezzo di un altro segno che viene da principio svuotato e il cui senso viene sfruttato nell'immanenza della sua storicità. Questo ci aiuta a comprendere come, seppure esistano dei miti molto antichi, non ce n'è alcuno che possa essere considerato eterno e/o immutabile, perché il discrimine sostanziale è dato appunto dalla storia umana che è l'unica in grado di «far passare il reale allo stato di parola ed essa sola regola la vita e la morte del linguaggio mitico»⁴. Qualsiasi mitologia esistente, sottolinea Barthes, sia essa remota o contemporanea, non può essere concepita se non all'interno di un determinato fondamento storico perché la parola mitica è essa stessa una parola selezionata dalla storia e pertanto il suo fine sarà quello di «istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità»⁵, pur sapendo che la sua linfa vitale, che le assicura sopravvivenza e vigore, è tratta appunto da tale intrinseca contingenza. L'opera di Barthes è fortemente ancorata al suo tempo e alla riflessione critica che in quegli anni era portata avanti sulla società industriale e che condurrà nel 1968 a una contestazione radicale del sistema; viene così più semplice comprendere il celebre esempio proposto attraverso la citazione della foto di un ragazzo africano che fa il saluto alla bandiera francese sulla prima pagina di un famoso settimanale parigino: per il redattore del giornale che seleziona la foto, essa si presenta proficua a causa del suo significato apparentemente neutro, adatto a rappresentare il concetto dell'*imperialità* e perché permette in tal modo che una forma del mito riempia il significante, fino a rendere il ragazzino che saluta un esempio simbolico dell'*imperialità* francese. Il mitologo sarà, tuttavia, capace di individuare il significato originario e saprà ugualmente attuare una distinzione dal meccanismo mitico, che si proporrà di mettere a nudo per giungere alla conclusione che il ragazzino rappresenta in realtà l'alibi della *imperialità*. Tutt'altra sarà la prospettiva del lettore del quotidiano che vede nel mito un indefinibile intreccio che genera un significato velato, per cui il ragazzino non è riconducibile né a un esempio, né tantomeno a un simbolo o a un alibi, quanto piuttosto all'incarnazione della presenza stessa dell'*imperialità*. In virtù di questo esempio, diventa chiaro come Barthes «si volga agli strumenti della semiologia per intendere i 'miti d'oggi' smontandone il linguaggio»⁶, fino a giungere alla definizione di mito come parola *depoliticizzata*, proprio perché lo studioso riesce a individuare nella «mitologia» contemporanea, che viene illustrata nella prima parte del saggio con l'ausilio di campioni esemplari, l'illustrazione della mentalità borghese, la quale si avvale della realtà del mondo per trasformarla di conseguenza nella *propria* immagine del mondo; detto in altre parole, l'ideologia borghese dà a intendere che la costruzione culturale sia un fenomeno naturale. Denunciando il riuso

⁴ R. BARTHES, cit., p. 192.

⁵ *Ivi*, p. 222.

⁶ F. SINOPOLI, *Lo studio del mito in letteratura comparata: plurisemanticità e valore gnoseologico della figura di Medea* in «Schede Umanistiche. Antichi e Moderni», XXXIV:2 (2020), pp. 17-33: 23.

del mito da parte della società borghese contemporanea, Barthes procede parallelamente con la precisazione di quanto il mito stesso

non *neghi* le cose, anzi, la sua funzione è di parlarne; semplicemente le purifica, le fa innocenti, le istituisce come natura e come eternità, dà loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione.⁷

Da sempre il mito cerca di trasformare, mutandola, la storia in natura e il lavoro di Barthes sulla mitologia della nuova società dei consumi evidenzia una caratteristica essenziale di qualsiasi creazione mitopoietica che coincide col conferire a fenomeni, circostanze, e nel caso di Barthes soprattutto a oggetti quotidiani, lo splendore manifesto delle cose primordiali presenti fin dall'origine dei tempi, per cui anche il segno più ordinario e sciatto può essere assunto al livello di una apparizione del numinoso. Per Barthes, il vero nucleo del mito sembrerebbe consistere, in ultima istanza, nell'estrema distorsione per mezzo della quale fenomeni, circostanze e oggetti mimetizzano la propria labilità e il loro essere intrinsecamente effimeri – in quanto la loro genesi è concepita nel farsi perituro della storia – avvolgendosi nei fatti naturali, eterni nella misura in cui si rinnovano ininterrottamente.

Partendo da questi presupposti, diventa evidente come i miti assicurino la loro sopravvivenza proprio perché vengono codificati e ricodificati di continuo, rendendo ognuna di queste operazioni utile ad attribuire ad essi nuovi significati, ma mentre per Barthes il discorso mitologico è essenzialmente legato alla dimensione del linguaggio e dell'immaginario nel tentativo di «mascherare l'ideologia e la costruzione culturale che sovrintende in realtà alla prassi comunicativa e all'immaginario collettivo»⁸, esiste anche un consistente filone di studi che tende ad approcciarsi al discorso mitico con prospettive e interessi diversi. Gioverà, per prima cosa, ricordare che nella tradizione culturale occidentale il termine greco *μῦθος*, che, oltre a “parola” vuol dire anche “racconto”, si trova tendenzialmente in opposizione a *λόγος*, la parola inclinata sul versante dell'ordine e della razionalità. I Greci, da cui deriva buona parte del nostro serbatoio mitologico classico, erano attenti nel precisare che il mito nella sua forma originaria coincide essenzialmente con un racconto orale scaturito dalla fantasia, attraverso cui si cercava di fornire risposta, come si diceva all'inizio, a quegli antichi ed eterni interrogativi e arcani misteri dell'uomo che riguardavano due ambiti peculiari, ossia l'origine del mondo e i principi – che verranno in una fase seguente chiamati *morali* – su cui il mondo stesso è retto. Si tratta di una concezione sedimentata nel pensiero greco e consolidatasi grazie all'intervento di Platone per il quale tuttavia, come ricorda Chiara Lombardi, «la distinzione tra *logos* come discorso razionale e *mythos*

⁷ R. BARTHES, cit., p. 223.

⁸ D. SUSANETTI, *Favole antiche, mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma, 2017, p. 17.

come racconto inventato e costruito per immagini»⁹ non viene irrigidita in rigorosi schematismi che si annullano a vicenda, dal momento che una interazione di entrambe le modalità di conoscenza permette di «comprendere il mondo della storia, quello dell'uomo e della politica»¹⁰.

Proprio perché i miti sono depositari di un patrimonio di conoscenze, precetti morali, modelli di comportamento che vengono prima di qualsiasi altra elaborazione concettuale, il discorso sulla loro articolazione è presente in tutte le civiltà e ha, almeno nella sua fase iniziale, delle caratteristiche comuni; si può facilmente notare che imprese e gesta di eroi mitologici seguono dappertutto uno schema fisso – che richiama quello dei protagonisti delle fiabe individuato da Vladimir Propp – per cui molto spesso il racconto mitico comincia con un danno che si cerca di non rendere irreparabile, una mancanza da colmare o un desiderio da realizzare; l'eroe, pertanto, si incammina verso un luogo che gli è stato rivelato, riceve nel corso del viaggio un consiglio o un aiuto magico, e – dopo avere raggiunto il luogo prefisso – si trova costretto molto spesso ad affrontare un minaccioso avversario, un mostro o un nemico, da vincere per poter conquistare quello per cui si era messo in cammino e per sanare così la mancanza che aveva motivato il suo viaggio. In questo caso la definizione del mito di nostro interesse è propria della tematologia – ossia il settore della comparatistica che si occupa dello studio comparato di temi e miti letterari, distinto dalla critica tematica che tendenzialmente propende a coincidere con uno studio tematico di un singolo testo. Come evidenzia Massimo Fusillo,

Il rapporto fra mito e tema ha varie facce: il mito, come ogni forma di racconto (e di testo) contiene in sé un fascio potenzialmente amplissimo di temi, che possono essere in vario modo realizzati da chi lo reinterpreta, ma nello stesso tempo è anche capace di esemplificare un singolo tema in modo antonomastico, come è accaduto per Ulisse, Narciso, Proteo.¹¹

Nella cornice tematologica il mito e il tema sono elementi poliedrici e intersecabili nella maggioranza dei casi, dal momento che se con il “mito” generalmente concepiamo uno o più personaggi che lo incarnano o è definito in funzione di essi, il “tema” (dal greco τίθημι, “io pongo”, “io deposito”) indica, conformemente alla sua etimologia, quel magazzino di argomenti generali, in cui – dal punto di vista letterario soprattutto – si incontrano tradizione e innovazione. Da ciò è necessario tenere presente che il compito di una tematologia matura, secondo Raymond Trousson – cui si deve la paternità in chiave di una riorganizzazione generale di una tradizione più antica, la cui origine scientifica si può rintracciare nel clima degli studi ottocenteschi sul folklore, coevi allo sviluppo della letteratura comparata come disciplina accademica – debba coincidere con quello «di interpretare le variazioni e le metamorfosi di un tema letterario attraverso il tempo, alla luce delle loro relazioni con i contestuali

⁹ C. LOMBARDI, *Il dialogo intertestuale* in F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma, 2020, p. 97.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ M. FUSILLO, *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale* in «Comparatismi», 5 (2020), pp. 11-20: 18.

orientamenti storici, ideologici e intellettuali»¹². Pur nell'estrema difficoltà terminologica che pertiene alle definizioni intorno alla critica tematica, è a nostro avviso utile considerare il tema – sulla scorta della riflessione insuperata di Daniele Giglioli – come «una realtà che a un tempo è e non è immanente al testo, e che appunto lo trascende nella doppia direzione dell'autore inteso come progetto d'esistenza, e del lettore, il cui atto critico deve essere inteso anch'esso come segmento non di margine di un altrettanto importante progetto di esistenza»¹³. Se, dunque, la trasposizione letteraria dei temi porta a qualificarli come «entità mobili, flessibili, metamorfiche, dato il loro collegamento con i contenuti d'esperienza della realtà extraletteraria e dato il loro tratto tipologico fondamentale, che è quello della ricorrenza attraverso la storia letteraria e culturale»¹⁴ diventa pertinente legare a questi attributi la fondamentale istanza culturale veicolata dai temi (e dai miti). Come ricorda a proposito Mario Domenichelli:

I temi sono la forma dell'esperienza, dell'*Erlebnis*, a più stretto e immediato contatto con ciò che si vuole rappresentare, il modo in cui l'esperienza si rende percepibile come rappresentazione che fissa la memoria come storia, personale e collettiva, e la rende collettivamente rappresentabile come tradizione [...]. A noi pare che i temi *costituiscono* la tradizione in quanto memoria collettiva e immaginario inteso come insieme di figure in cui prende forma, si rappresenta l'esperienza secondo modalità epocalmente variabili e definibili. In fondo, io direi, i temi nel loro non proprio circoscrivibile ed afferrabile complesso rappresentano il campo del dicibile, del rappresentabile, ciò che può essere detto in un dato momento storico, ciò che dunque ha anche applicazione filosofica (ciò che sta nel campo di un linguaggio o di un altro e ciò che non lo è), e politica (ciò che è opportuno dire).¹⁵

Chiamare in causa la valenza culturale che si deposita all'interno di temi e miti letterari conduce necessariamente all'evidenza di due orientamenti metodologici che possono anche rivelarsi complementari e aperti al contatto con le altre discipline. Essi possono essere riassumibili attraverso le parole di Emilia Di Rocco:

Lo studio del tema, inteso sia come singolo argomento, sia come cristallizzazione e combinazione di figure o motivi diversi, segue due direttrici: l'una che riguarda la singola opera, l'altra che invece si concentra sull'evoluzione nella tradizione e che dunque contestualizza il tema in un preciso ambito culturale. Ciò emerge quando si prendono in considerazione temi di vasto respiro quali il viaggio o l'amore, tra i più fertili e produttivi della letteratura di tutti i tempi.¹⁶

¹² A. TROCCHI, *Temi e miti letterari* in A. GNISCI, F. SINOPOLI, ET ALII *Letteratura comparata*, a cura di A. Gnisci, Mondadori, Milano, 2002, p. 66.

¹³ D. GIGLIOLI, *Tema*, La Nuova Italia, Milano, 2001, p. 53.

¹⁴ A. TROCCHI, *Temi e miti letterari*, cit., p. 77.

¹⁵ M. DOMENICHELLI, *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in «Allegoria», a. XX, n. 58 (2008), pp. 34-48: 42.

¹⁶ E. DI ROCCO, *Temi, motivi, topoi* in F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Letterature comparate*, cit., p. 117.

A conferma di ciò, innumerevoli sono gli elementi tematici che rendono accomunabili diverse mitologie, pur inscritte dentro sistemi culturali antropologicamente differenti; vale pertanto la pena di menzionare quello della nascita del mondo che emerge dal caos, ossia il *motivo cosmogonico*, che viene descritto in modo pressoché simile in tutte le società antiche (cui si lega anche l'elaborazione del mito del diluvio universale) dal momento che, come ricorda l'antropologo Ugo Fabietti a proposito della creazione nella Bibbia, nel mito greco dell'Androgino e della cosmologia baruya, «la creazione del mondo viene quasi sempre rappresentata come il risultato di un processo di successive separazioni e allontanamenti tra gli elementi costitutivi dell'unità originaria»¹⁷. O ancora la presenza dell'archetipo di un *eroe civilizzatore* il cui compito è quello di segnare il passaggio da una condizione selvaggia e primitiva a forme di proto-civiltà, tra questi ultimi è lecito annoverare Gilgamesh per la cultura mesopotamica o Prometeo per la tradizione greca. Un ennesimo tema ricorrente è quello che riguarda l'*eroe fondatore* il cui destino comincia con un abbandono, cui segue un successivo ritrovamento da parte di sconosciuti che lo allevano, per poi dare vita a un popolo, a una stirpe o a una città. Per fare qualche esempio, riscontriamo lo stesso schema nella vicenda di Sargon, eroe assiro abbandonato nel Tigri e allevato da un contadino, in quella di Mosè lasciato andare nel Nilo e ritrovato dalla figlia del faraone, del dio indù Karna gettato nel Gange e, come ovvio, in Romolo e Remo allattati dalla lupa. Persino più ricorrente è il tema del *bambino perseguitato* che poi diviene un grande eroe o un dio particolarmente benevolo; basterà ricordare l'infanzia di Zeus, scampato dalla voracità del padre Crono grazie a uno stratagemma della madre Rea, il neonato Edipo che rischia la morte dopo essere stato abbandonato nel monte Citerone, ugualmente Eracle in fasce la cui prima fatica è di strozzare due serpenti mandati ad ucciderlo dalla dea Era e, in aggiunta, per venire a un esempio che ci riguarderà più da vicino, anche Oreste bambino che è messo in salvo dalla sorella maggiore Elettra per timore di una uccisione da parte della madre e del suo amante. I miti più ricorrenti, insomma, hanno la tendenza a ripetersi anche – e soprattutto – a distanza, come se esistessero moduli di pensiero comuni a tutta l'umanità. È questa la grande innovazione – se vogliamo un cambiamento di paradigma vero e proprio – che si deve principalmente all'antropologia strutturale elaborata da Claude Lévi-Strauss per il quale il mito è essenzialmente una «attività speculativa»¹⁸. Definendo in tal senso il discorso mitico, Lévi-Strauss si allontana parzialmente dall'utilizzo che l'antropologia culturale tradizionale faceva del mito, utilizzo che coincideva principalmente con la necessità di studiare il mito in virtù dei legami che lo vincolavano alla vita sociale di una popolazione per sostenere, invece, la necessità primaria secondo cui, come ben riassunto da Paola Mildonian,

¹⁷ U. FABIETTI, *Elementi di antropologia culturale*, Zanichelli, Bologna, 2004, p. 161.

¹⁸ *Ivi*, p. 165.

i miti si definiscono nell'insieme di tutte le loro varianti e sono ordinati nella loro successione evenemenziale secondo colonne paradigmaticamente oppostive che sono quelle che danno senso alla catena sintagmatica del racconto.¹⁹

Grazie ai lavori dell'antropologia strutturale, viene così introdotta l'unità di misura di qualsiasi mitologia, la quale per Lévy-Strauss coincide con il "mitema", che è smontabile nella misura in cui i diversi mitemi possono essere assemblati e scomposti. Diventa necessario dimostrare, secondo Lévy-Strauss, che i racconti mitici traggono origine dai medesimi meccanismi mentali legati all'intelligenza umana, per cui lo studio sui miti «deve abbandonare la ricerca dei significati specifici, che si trovano racchiusi nei singoli racconti o in elementi fissi che in essi compaiono, e deve focalizzare la propria attenzione sulle regole combinatorie attraverso le quali gli elementi del mito vengono continuamente rielaborati e riassemblati»²⁰. È comprensibile a questo punto il paragone – accennato in precedenza – tra il racconto mitico e lo schema favolistico individuato da Propp; e in effetti, è Lévy-Strauss stesso, nell'appendice del lavoro di Propp *Morfologia della fiaba* (pubblicato per la prima volta nel 1928) in cui vengono riportate le tesi di entrambi gli studiosi, a imbastire il paragone tra mito e favola, evidenziandone la contemporaneità cronologica, pur sottolineando la maggiore libertà compositiva della favola: secondo l'antropologo «la favola è una trasposizione attenuata di temi la cui realizzazione amplificata è caratteristica del mito, la prima è sottoposta meno strettamente del secondo al triplice criterio della coerenza logica, della ortodossia religiosa e della pressione collettiva»²¹.

In questo senso, il pensiero mitico si fa principalmente portavoce del bisogno chiarificatore di sgarbugliare le incongruenze e le aporie tra elementi antitetici, come vita e morte o necessità e libertà, mediante l'introduzione di fattori, situazioni o accadimenti enigmatici e difficilmente penetrabili fino in fondo che, come ricorda ancora Ugo Fabietti, vengono presentati come «mediatori simbolici di una contraddizione irrisolvibile per via razionale»²². Affermare che il mito si presenta come un potente mediatore simbolico tra due o più discordanze ci introduce a un'altra delle straordinarie potenzialità del dispositivo mitico, intimamente legata al suo essere un oggetto polisemico, e cioè la simbolicità di cui è garante. Furio Jesi, studioso dai poliedrici interessi e attento alle molteplici interferenze tra mito e letteratura, ricorda come molto spesso il simbolo rimandi a qualcosa di sostanzialmente diverso dal suo primo livello di simbolizzazione:

il fatto che una cosa possa simboleggiarne un'altra viene considerato come realtà, indipendentemente dalla sua storicità: come pura potenzialità, quindi, e come bagliore

¹⁹ P. MILDONIAN, *Teorie e studi mitografici da Platone a Kerényi e oltre* in P. GIBELLINI (a cura di) *Il mito nella letteratura italiana*, vol. V/1, Morcelliana, Brescia, 2009, pp. 27-87: 78.

²⁰ E. COMBA, *Lévi-Strauss e l'analisi strutturale del mito* in G. LEGHISSA E E. MANERA (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma, 2020, p. 142.

²¹ V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 1966, p. 181.

²² U. FABIETTI, cit., p. 166.

affiorante sul volto dell'inconoscibile. Non è determinante sapere se quel bagliore diverrà folgore e cadrà sulla terra. E non è necessario che un simbolo, per essere tale, mostri palesemente la propria relazione con l'entità simboleggiata.²³

È proprio dalla polisemia dei diversi valori simbolici del mito che scaturisce la sua intrinseca duttilità e Jesi, per spiegarlo, si avvale di un esempio generale, ma concreto allo stesso tempo, per dare valore alla sua definizione, un esempio che riguarda la storia della tradizione mitologica classica. Afferma, infatti, che ai primi dell'Ottocento, gli uomini che si trovavano a vivere la fase successivamente identificata come neoclassica avessero piena coscienza di quanto «l'antica facoltà di raffigurare gli dèi»²⁴ fosse irrimediabilmente perduta, ma nondimeno le immagini mitiche venivano concepite come un collettore di simboli dell'ignoto e persino della morte, tanto che, sempre secondo lo studioso, nell'ottica neoclassica un dipinto come la *Nascita di Venere* di Botticelli era capace di racchiudere al suo interno il duplice paradosso della compresenza di luce e tenebre che circondano l'immagine della divinità, proprio perché vi si poteva trovare «la simultaneità del volto e del riso divini, dell'effigie e del nulla»²⁵, motivo per cui il volto stesso della divinità può a buon diritto essere innalzato al rango di un simbolo dell'ignoto più che un'allegoria della vita. Jesi è estremamente puntuale nel sottolineare come tanto i simboli, quanto le più pure individualità esistenziali siano soggette a un'alterazione, anche a seconda dei contesti politici: «non appena il mito subisce una tecnicizzazione e la morte – la parvenza del nulla – prevale sulla coscienza al punto da vietarle l'equilibrio aureo fra luce e buio»²⁶. In estrema sintesi, lo studioso ricorda che il discorso sul mito ha potuto acquisire la sua ragion d'essere solo nel momento in cui il mito ha cessato di esistere perché avvolto nel suo autentico e impenetrabile mistero. Sarebbe quindi più appropriato parlare, soprattutto per ciò che concerne le riverberazioni artistiche e letterarie, di “materiale mitologico” inteso come struttura che dà linfa vitale al mito e a ogni sua possibile futura elaborazione. Ricorda a proposito Enrico Manera quanto il termine *mito* fosse troppo vago per Jesi che, pur accettando la separazione di matrice kereniana tra *mito* come “origine” e *mitologia* come “racconti sull'origine”, sente l'urgenza di precisare il suo oggetto di studi:

Jesi propone la cancellazione e sostituzione del termine, un singolare collettivo, con il più preciso, analitico e plurale «materiali mitologici» [...]. Secondo un'idea foucaultiana, quali che siano i contenuti e gli ambiti di funzionamento nello spazio o nel tempo, la «macchina mitologica» può essere descritta come il *dispositivo* risultante dall'incrocio di relazioni di sapere e di potere che fabbrica mitologie: produce conoscenze che si autocertificano come verità.²⁷

²³ F. JESI, *Simbolo e silenzio* in *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968, p. 19.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 20.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ E. MANERA, *Memoria, violenza, scrittura: la «macchina mitologica» in Jesi* in G. LEGHISSA E E. MANERA (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, cit., pp. 231-232.

Al di là di ogni assunzione teoretica, Jesi delinea una scienza del mito che metta in chiaro come il materiale mitologico non sia appannaggio esclusivo di una sola epoca, ma debba essere ravvisato nell'universale capacità dei singoli e delle collettività di cogliere un anelito di eternità all'interno della contingenza dell'istante in cui si svolge la vita degli individui e delle collettività stesse, per cui il mito *genuino* viene, molto suggestivamente, a coincidere con «il vuoto che sta fra il divino e l'umano. Su questo vuoto si protendono le immagini del divino e dell'umano che diciamo mitologiche proprio perché si protendono su di esso: da esso traggono nome, ad esso rimandano come un ponte incompiuto rimanda all'abisso»²⁸. Quest'ultima definizione mette in chiaro definitivamente perché il discorso sul mito interessi in una prospettiva estremamente ampia i più svariati campi del sapere: non solo chi si interessa di miti letterari – ossia di miti che, pur avendo le loro radici in una remota oralità spesso legata a racconti epici, hanno conquistato nel corso del tempo una sostanziale codificazione scritta, su cui torneremo in seguito, ma in misura altrettanto notevole lo storico del pensiero filosofico, del soggetto culturale, l'antropologo e lo storico delle religioni non possono esimersi dallo studio del e sul mito, così come delle sue affinità con altri campi del sapere. Il mito concepito nella sua pienezza etno-religiosa è considerato come una storia veridica e, secondo la chiara definizione data da Philippe Sellier e ripresa da Anna Trocchi, come «un racconto fondatore, anonimo e collettivo, privato degli aspetti individuali, che assolve a una funzione socio-religiosa proponendo modelli di condotta morale e sociale»²⁹. Nel momento in cui si racconta una storia mitica in cui anche gli elementi più astratti possono concretizzarsi diventando entità nominali e presenze vivificate, è giusto ricordare, come sottolinea Hans Blumenberg, che

l'elemento comune a tutte le affinità per il mito è il fatto che esse non inducono a credere, o anche solo che non permettono di credere che nella storia dell'umanità qualcosa possa essere mai stato definitivamente superato, per quanto spesso gli uomini abbiano creduto di esserselo lasciato dietro di sé. Ciò non è ovvio, perché da parte sua il mito parla di mostri domati, di un dominio purificato.³⁰

La posizione di Blumenberg è estremamente importante ai fini del nostro discorso: egli sottolinea come una delle primitive sorgenti vitali del mito, e *lato sensu* dell'impulso mitopoietico, risieda nel racconto della personificazione del terrore atavico dei tempi primordiali, ossia di quando la terra era un luogo insicuro perché non si era presentato ancora un qualche essere in grado di epurarla dai mostri, il cui compito nella tradizione greca sarà assunto da Eracle, eroe presente sin dalle origini delle prime testimonianze scritte esiodee dove sono ugualmente presenti i mostri, tra cui la Medusa come esempio

²⁸ F. JESI, *Materiali mitologici: mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 106-107.

²⁹ A. TROCCHI, *Temi e miti letterari*, cit., p. 72.

³⁰ H. BLUMENBERG, *L'irruzione del nome nel caos senza nome* in *Elaborazione del mito*, trad. it. di Bruno Argenton, Il Mulino, Bologna, 1991, p. 80.

di entità non interamente divina, seppur ancora vicinissima agli dèi. A ciò viene collegato non soltanto una delle possibili – sebbene inaccessibili – genesi del racconto mitico, ma anche la nascita ipotetica delle prime mature rappresentazioni artistiche, dal momento che «l'inclusione di simili prototipi del terrore nella scultura e nella pittura vascolare è il passo finale col quale ciò che nella storia è stato superato viene anche mostrato»³¹. La realtà originaria del mito potrebbe, dunque, essere compresa all'interno della dicotomia tra poesia e terrore, così come a partire dalle proiezioni che si irradiano da una tale opposizione, per cui il pendolo oscillerebbe tra una situazione inizialmente idillica e edenica in cui primeggiano muse, ninfe e driadi fino alle angustie di una realtà dominata da Gorgoni, Arpie ed Erinni in cui la realtà stessa dell'uomo è minacciata. Discute a proposito Francesca Gruppi ricordando che

L'«angoscia» (*Angst*) nei confronti dell'orizzonte come spazio dell'indeterminato è l'emozione da cui scaturisce il mito, che vi opera intenzionandola su oggetti specifici, trasformandola in «paura» (*Furcht*); per questo la sua tecnica apotropaica per eccellenza consiste nel «dare nomi alle cose»: i nomi spogliano ciò che designano della sua estraneità; così, il timore si fa «figura», in modo tale da convertirsi in qualcosa che possa essere «cacciato, represso, contenuto e sconfitto».³²

Ciononostante, Blumenberg sostiene che la deformazione principale delle mitologie tradizionali consiste nel cedere alla schematizzazione della filosofia della storia, eliminando nella maggior parte dei casi le interdipendenze tra «la storia documentabile dei mitologemi e la loro forma originaria prima di ogni storia»³³, il che attribuirebbe al mito una sua epoca definitiva, la cui posterità può soltanto essere un'appendice della storia delle espressioni artistiche e letterarie; la posizione del filosofo è invece quella di chi crede che sia possibile attribuire al dispositivo mitico una continua dose di significatività proprio grazie e in virtù delle sue riscritture, sicché una riscrittura si serve del repertorio stabile e duraturo di partenza. Uno tra i tanti esempi indicati da Blumenberg riguarda la conclusione della saga di Prometeo e segnatamente la discrepanza delle diverse versioni del mito, tra le quali ve ne è anche una in cui si racconta come il titano trovi rifugio da vecchio nella città di Atene, un dettaglio che paleserebbe l'indubbia esistenza del personaggio, non più percepito unicamente come una lontana figura di pura immaginazione, ma come un'entità simbolica capace di concretizzarsi nel tempo storico. Questo esempio spiegherebbe perché «nel momento stesso in cui sorge, il mito allontana dallo sguardo gli interrogativi dai quali prende le mosse; mette in atto tecnologie dell'«oblio» nei confronti dell'assolutezza delle origini»³⁴. A questo discorso bisogna ricondurre la caratteristica flessibilità del

³¹ Ivi, p. 94.

³² F. GRUPPI, *La domesticazione del tutto: il mito in Blumenberg* in G. LEGHISSA E E. MANERA (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, cit., p. 214.

³³ H. BLUMENBERG, *L'irruzione del nome nel caos senza nome* in *Elaborazione del mito*, cit., pp. 95-96.

³⁴ F. GRUPPI, *La domesticazione del tutto: il mito in Blumenberg*, cit., p. 214.

mito greco che è una di quelle sue principali connotazioni che ne hanno assicurato la fortuna a lunga gittata nel corso dei secoli, e che si spiega principalmente dall'eccezionale fortuna, goduta degli antichi Greci e in parte anche dai Romani, di non doversi procacciare il loro inventario mitologico dalla cultura elaborata dalle loro autorità religiose, senza essere di conseguenza importunati da sanzioni imposte dal culto sacerdotale, come viene ribadito anche dal saggio di Maurizio Bettini, *Elogio del politeismo*³⁵. Blumenberg prosegue con l'introdurre e istituzionalizzare l'idea fondamentale di "mito d'arte", ossia quel mito che varia e si trasforma per mezzo delle sue ricezioni artistiche, e quindi anche letterarie, il che continua a garantirne la sua sopravvivenza. Per Blumenberg, infatti, i miti d'arte coincidono con le indispensabili ripercussioni del mito stesso, giacché molto spesso la maggior parte delle conoscenze costruite in età moderna e contemporanea su un dato mito esistono proprio in virtù di una lunga ricezione artistica e letteraria, che ha alimentato l'impulso mitopoietico in periodi diversi nei quali si proietta il racconto mitico. I miti d'arte coincidono nella loro essenza più profonda con il significato del sintagma che dà titolo al lavoro principale di Blumenberg sulla dottrina mitologica, ossia *Arbeit am Mythos*, tradotto in Italia con *Elaborazione del mito*, e possiedono la potenzialità di giungere al culmine del concetto limite, ossia quello – paradossale per certe istanze – di «portare a compimento il mito», il che significa per il filosofo tedesco fortificare la sopravvivenza stessa del mito che si ripresenta sotto spoglie rinnovate e da rinnovare:

in ogni pretesa di portare a termine un mito si può scoprire la più ampia, anche se implicita pretesa di portare a termine il mito, esibendo un ultimo mito. L'evidenza che si tratta dell'ultimo mito richiede una totalità, una perfezione la cui fatale efficacia non consiste nella realizzazione del proposito di imporre la rinuncia all'ulteriore produzione di miti, ma piuttosto nel rendere esperibile la fascinazione che non dà pace finché non si è eguagliato il modello.³⁶

In questo senso, dal punto di vista prettamente letterario, possiamo intendere che il termine *mito* per Blumenberg – seppur intriso di pensiero filosofico – può legittimamente essere accostato a quello di *tradizione*, da intendersi come esperienza storica tramutata in arte cui seguirà la costruzione di un "canone", così – per offrire un esempio paradigmatico tratto dalla riflessione blumenberghiana – «il *mythos* di Omero diventa il *logos* attribuito a Joyce come strumento per assoggettare il proprio materiale»³⁷. I dati mitici possiedono forza tale da competere con quelli teorici, dogmatici e persino mistici, pur distanziandosene radicalmente perché non possiedono le certezze rigorose della scienza, né l'assolutezza del dogma e non attingono completamente, solo in misura parziale, all'universo dell'elevazione mistica. Nonostante ciò, Blumenberg ravvisa esattamente in questa condizione

³⁵ M. BETTINI, *Elogio del politeismo. Quello che possiamo imparare dalle religioni antiche*, Il Mulino, Bologna, 2014.

³⁶ *Ivi*, p. 357.

³⁷ L. COUPE, *Il mito, teorie e storie*, Donzelli, Roma, 1999, p. 22.

interstiziale il fulcro e le autentiche potenzialità del mito ed è, quindi, indispensabile riportare ancora una volta le sue parole:

il mito ha da offrire qualcosa che, seppure con pretese ridotte quanto ad attendibilità, certezza, realismo, fede, intersoggettività, costituisce ancora un appagamento di aspettative intelligenti. La qualità da cui ciò dipende può essere designata con un termine mutuato da Dilthey: *significatività (Bedeutsamkeit)*.³⁸

Si tratta di una significatività che sopravvive di continuo alle sue metamorfosi, un qualcosa che soggiace alla cultura razionalistica moderna e che riguarda il versante più primitivo della natura dell'essere umano. Per questo motivo il mito può spiegare gli aspetti delle società umane che sconfinano nel religioso e nel ritualistico; tanto che Cesare Pavese, la cui poetica non si potrebbe capire senza i riferimenti al mito, colloca la dimensione del mito nell'orizzonte del ricordo, inteso come effettivo organo della conoscenza. Sarà utile spendere qualche parola a proposito, giacché le riflessioni sul mito di Pavese sono propedeutiche a quanto seguirà dopo.

In un importante appunto del 31 agosto 1942, presente ne *Il mestiere di vivere*, lo scrittore piemontese afferma che

Se si risale a un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo, si trova che ci commoviamo perché ci siamo già commossi; e ci siamo già commossi, perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, *staccato* dal resto, per una parola, una favola, una fantasia che vi si riferiva.³⁹

È questa una definizione notevolmente importante che può riassumere ciò che buona parte dei risultati della ricerca novecentesca sul mito hanno elaborato in prospettiva interdisciplinare, partendo dalla funzione conoscitiva delle immagini accordata dagli etnografi alla mentalità primitiva, e dalla psicologia del profondo che tocca il suo vertice nell'inconscio, con la conseguente confluenza di interessi fra rami del sapere, che culminerà in lavori come *Totemism and Exogamy* (1910) di Sir James Frazer e nella collaborazione nell'analisi dei miti greci fra Jung e Kerényi, per i quali i miti devono essere ricondotti agli archetipi, intesi come forme simboliche trascendentali rintracciate universalmente nella vita psichica dell'uomo e incorporate in un inconscio collettivo a cui la psiche individuale partecipa senza saperlo. Tali forme si rivelerebbero oltre che principalmente nei miti, anche in altre manifestazioni dello spirito umano, tra cui i sogni, il rituale e naturalmente l'arte; la loro ricorsività si presta per sua intima natura a uno studio comparato, di modo che i tratti fondamentali dell'esperienza umana possano essere compresi in virtù di una eredità umana globale, pur nelle differenze implicate dai diversi gradienti di simbolizzazione. È interessante notare come nel saggio di Pavese che porta il nome *Del mito, del simbolo e d'altro* (inizialmente intitolato *Del mito, del simbolo*

³⁸ Ivi, p. 96.

³⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 1968, p. 243.

e della memoria) l'appunto del 31 agosto trovi una sua significativa ricucitura. Vale la pena di spendere qualche parola sulla posizione che Pavese assume nei riguardi del mito, perché può essere assunta a paradigma di come lo studio letterario riesca a dare senso all'immaginazione mitica attraverso la rielaborazione scritta. Il saggio si snoda intorno a tre nuclei fondamentali, il primo dei quali si concentra sulla caratteristica di «modulo supremo della realtà»⁴⁰ che i primitivi assegnavano a certi fatti reputati unici che avevano la forza di diventare mito, così ad esempio «un uomo che avesse chiesto dei salici e intrecciato un cavagno e poi fosse sparito, sarebbe il genuino e più semplice eroe incivilitore»⁴¹. Pavese riflette diffusamente sul delinarsi delle prime conoscenze infantili, partendo in modo prioritario da quell'insieme di segni che diventeranno «schemi normativi dell'immaginazione oggettiva»⁴², accomunando così il meccanismo della mitopeia infantile alla dinamica della formazione dei miti, giacché si tratta di fare vivere nella dimensione della coscienza eventi unici e accaduti nel passato aurorale dell'infanzia. Il saggio si conclude con una magistrale distinzione tra mito e poesia, su cui Pavese imbastì la sua, non sistematica, costruzione letteraria; se il mito viene inteso come immaginario *pre-poetico* e *pre-logico*, al contrario la poesia si identifica con l'immaginario simbolico arricchito da sedimentazioni posteriori e più elaborate del ricordo, per cui la dialettica tra i due elementi viene ravvisata con la ricerca di un equilibrio, da parte di chi rimaneggia i miti letterari, tra lo sprofondare nell'irrazionale del mito e il tentativo, invece, di portarvi eccessiva chiarezza, rischiando di annientare il mistero di cui il mito è, per sua natura, depositario. A tal proposito Ernst Cassirer, studioso attento a cogliere la dimensione metaforica del pensare mitico, secondo il quale bisognava «portare a compimento un audace programma di reintegrazione del mito nel sistema delle forme simboliche, delle forme di espressione dello spirito»⁴³, ci ricorda che

mito, linguaggio e arte costituiscono inizialmente una concreta e ancora indivisa unità. [...] La rigenerazione si compie allorché il linguaggio si configura in espressione artistica. Qui esso riottiene di nuovo la pienezza della vita; ma questa vita non è più la vita vincolata miticamente, ma quella liberata esteticamente. [...] Lo spirito vive e domina nella parola del linguaggio come nell'immagine mitica, senza venir dominato dall'uno o dall'altra.⁴⁴

Detto in altre parole e sulla base delle istanze di Cassirer, la posizione di Pavese è estremamente interessante: per lo scrittore piemontese, il recupero immediato del mito fa in modo che il poeta – in senso generale l'artista – sia accomunabile a un uomo primitivo in procinto di annegare nel baratro del pre-logico e, in virtù dell'utilizzo consapevole della mediazione culturale di cui dispone, riesce a

⁴⁰ C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro* in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1951, p. 272.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ M. FERRARI, *Cassirer: il mito come forma simbolica* in G. LEGHISSA E E. MANERA (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, cit., p. 134.

⁴⁴ E. CASSIRER, *Linguaggio e mito, le parole e le cose nel pensiero primitivo*, Il Saggiatore, Milano, 1961, pp. 143-144.

riproporre nel proprio contenuto lo schema archetipico da cui si è generato il racconto, intendendolo però come una mimesi del trauma delle origini, avente la finalità di produrre una realizzazione che sia il più possibile catartica. In tal senso il mito, concepito come stampo universale pre-poetico, permette a chi ne fa uso di abitare uno spazio liminare circoscritto tra l'essere fuori della dimensione temporale e la formazione delle prime immagini avvolte nel numinoso. È questo uno dei motivi per cui il mito, secondo Pavese

vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture. Esso è un evento unico, assoluto; un concentrato di potenza vitale da altre sfere che non la nostra quotidiana, e come tale versa un'aura di miracolo in tutto ciò che lo presuppone e gli somiglia.⁴⁵

Sulla base di quanto detto, è inevitabile constatare come il mito – nel suo progressivo divenire mito letterario sia uno dei campi d'indagine privilegiati della letteratura comparata, dal momento che al comparatista è richiesto di trattare e individuare riprese e variazioni, così come assenze e presenze di racconti più o meno consolidati e soggetti a continue ibridazioni; in definitiva, Daniel-Henri Pageaux ricorda come il mito sia per la letteratura qualcosa di abbastanza complesso, proprio perché la parola scritta consegna al mito uno statuto diverso: «pour la littérature, pour son imaginaire, le mythe est bien une histoire dynamique et exemplaire, collective et aussi individuelle»⁴⁶. Già uno studioso come Jean-Pierre Vernant in *Mythe et Société en Grèce ancienne* (1974) contrappone da un lato mito e oralità a *logos* e scrittura dall'altro. La letteratura, per sua definizione, è inscindibile dal testo scritto e anche quando essa fa ricorso al mito, attraverso le sue molteplici forme, si realizza in atto una distorsione della natura del mito, giacché assistiamo a ciò che potrebbe essere considerato «une relecture faite à partir de normes externes à la pensée mythique»⁴⁷, una serie di norme che afferiscono al dominio del *logos*, della razionalità della parola scritta, che è diventata letteratura contribuendo a far perdere al mito primigenio l'anonimato del fondatore (o dei fondatori) e la sua garanzia di assoluta veridicità, sicché nell'opera scritta emergono con chiarezza i tratti eminentemente letterari del testo, che si diversificano a seconda dei generi letterari e delle regole formali, della fruizione dell'opera e naturalmente del suo pubblico, nonché delle intenzioni estetiche legate al mondo concettuale dell'autore e quindi della sua personalità unica e irripetibile che, in una data contingenza temporale, trasforma il mito in un testo elaborato che possiede senso e finalità a lui proprie, così come fecero Eschilo con la saga di Agamennone o Sofocle con quella edipica, per limitarsi a ricordare degli esempi paradigmatici del mondo antico, oppure Kleist con il mito di Penthesilea o Pasolini con Medea, per

⁴⁵ C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, cit., p. 273.

⁴⁶ D.H. PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 96.

⁴⁷ J.P. VERNANT, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Maspero, Paris, 1974, p. 35.

richiamare, tra i molteplici, solo due esempi a noi più vicini. Riassumendo con le parole, ancora una volta, di Pageaux che utilizza come modello di riferimento il magistrale saggio di Philippe Sellier dal titolo *Qu'est-ce que un mythe littéraire*, superato in seguito dalle più aggiornate considerazioni di Pierre Brunel: «lorsque ce mythe passe à la littérature, il conserve la “saturation symbolique”, l'organisation “serrée” et l'éclairage métaphysique, mais il perd son caractère fondateur, véridique et les œuvres sont signées»⁴⁸. La grande innovazione di Pierre Brunel, frutto di una più che trentennale esperienza di pratica sui miti letterari culminante nel volume teorico *Mythocritique. Théorie et parcours* (1992)⁴⁹, consiste nell'aver fatto definitivamente rientrare, dopo anni di accese discussioni, l'universo tematico all'interno degli studi sul mito nel cui settore, come ricorda Franca Sinopoli, «è del resto inevitabile confrontarsi poi con tutti gli aspetti dello studio tematico e anche di quello dei motivi o *topoi* letterari»⁵⁰. Nel ribadire l'antioriorità del mito rispetto al testo letterario, Brunel evidenzia quanto il mito stesso sia uno di quegli elementi che agiscono – anche implicitamente⁵¹ – nella costituzione del testo, attraverso le efficaci categorie di *emergenza*, *flessibilità* e *irradiazione*⁵². Ma, come ben osserva Sinopoli, è più corretto comprendere la svolta operata da Brunel se contestualizzata all'interno dell'ambiente culturale francese e, quindi, inevitabilmente confrontata anche con la teoria del mito proposta da Barthes, seppur da una prospettiva radicalmente diversa:

Pur dichiarando di aver ormai abbandonato l'illusione giovanile di poter formulare delle leggi generali di funzionamento del testo e del mito, il Brunel di *Mythocritique* ovvero degli anni Novanta e successivi, propone una classificazione delle modalità di manifestazione dei miti nei testi letterari priva di alcun carattere normativo. [...] Permane tuttavia quale cifra distintiva di Brunel l'idea che i miti abbiano uno statuto di antioriorità rispetto ai testi letterari, siano cioè non parole, come per Barthes, bensì dei «pre-testi, ma anche degli extra-testi» [...] Se Barthes è forse il controcanto sotterraneo più persistente della teoria di Brunel, è anche vero che egli ne assorbe certi risultati relativi alla riflessione sulla stessa teoria del testo, come ad esempio l'idea che all'interno di uno stesso testo funzionino molti testi.⁵³

Sarà opportuno tenere in considerazione questi fattori elencati, quando si procede a una analisi mitocritica che attraversa la storia delle espressioni letterarie, ricordando che tra i compiti ultimi del comparatista vi è quello di indagare forme, modalità, meccanismi di utilizzo e significato di una

⁴⁸ D.H. PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, cit., p. 96.

⁴⁹ Consultabile in traduzione italiana apparsa di recente nella collana «Polinnia. Testi, Studi e Manuali di Letterature europee» di Olschki: P. BRUNEL, *Mitocritica*, a cura di Cettina Rizzo, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2015.

⁵⁰ F. SINOPOLI, *Lo studio del mito in letteratura comparata*, cit., p. 19.

⁵¹ Ed è questo, forse, il tratto che avvicina maggiormente il metodo mitocritico, sorto in seno agli studi “psicocritici” di Charles Mauron, a quell'impostazione psicanalitica per mezzo della quale si cercava di individuare l'insieme di quelle “metafore ossessive” dell'inconscio dello scrittore nella stratigrafia del testo letterario che avrebbero formato un “mito personale”.

⁵² P. BRUNEL, *Mitocritica*, cit., p. 59.

⁵³ F. SINOPOLI, *Lo studio del mito in letteratura comparata*, cit., p. 23.

riscrittura mitica; pertanto, basandosi sulla motivazione di esplorare il rapporto tra *mythoi* ereditati e *mythoi* inventati, così come ricorda Véronique Gély,

La tâche d'une mythopoétique comparatiste est plus particulière : examiner comment certaines fictions deviennent des mythes, à la faveur d'un processus de réception et de réécriture, de mémorisation et de déformation. Ou, pour parler en termes aristotéliens, examiner comment et pourquoi certains "mythoi" deviennent des "mythoi hérités".⁵⁴

Diventa ora necessario cercare di proporre una serie ragionamenti propedeutici allo studio del *corpus* di testi di riferimento concernenti alcune riflessioni teoriche e metodologiche che la ricezione di uno, o più, miti nelle letterature moderne genera; in definitiva si tratterà di tentare di definire il dominio di studio dei cosiddetti *Classical Reception Studies*, i quali sono nati in seno alla teoria e comparatistica letteraria, come prosecuzione dello studio – di lunga data – dei miti letterari, ritenuto tra i «campi d'indagine prediletti della comparatistica»⁵⁵ e sono, fino ad oggi, in continuo mutamento. La prospettiva del comparatista deve tenere in conto che, seppur in modo differente a seconda dei contesti e degli scenari storici, le letterature nazionali europee sono state fecondate dall'eredità della cultura greco-romana: non soltanto la ricezione di miti, ma una costellazione di temi e motivi che hanno consentito la sopravvivenza dell'antico, ossia quel vasto repertorio che Aby Warburg ha codificato in *Pathosformeln* intese come «esperienze ancestrali radicate nella memoria dell'umanità»⁵⁶. Questo porta a fare nostra l'idea consolidata della necessità di superare le convinzioni di un approccio che sia interamente filologico; come ricorda, infatti, Salvatore Renna:

se la declinazione maggiormente positivista dell'approccio filologico si basava sull'implicita superiorità dell'antico sul moderno e, conseguentemente, su un rapporto che non poteva che procedere in ordine cronologico, l'approccio della *reception* inverte tale direzione, interessandosi anche, e soprattutto, al modo in cui le riscritture cambiano e condizionano i modi di circolazione, lettura e interpretazione dei corrispettivi antichi.⁵⁷

Il percorso che ha condotto al superamento del paradigma filologico è frutto di una lunga commistione di studi che hanno eroso i confini tra discipline e hanno ancorato i *Reception Studies* all'interno della tradizione delle letterature comparate e principalmente grazie ai lavori di Hans Robert Jauss, il quale – nel corso degli anni Sessanta e Settanta – ha elaborato una serie di teorie sul concetto di ricezione inteso come metodo «che si occupasse di analizzare l'effetto esercitato su un dato testo letterario dalle interpretazioni valutative e dalle letture di generazioni di lettori reali che si susseguono nel tempo»⁵⁸,

⁵⁴ V. GÉLY, *Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction* in «Vox Poetica», 5 (2006), pp. 1-37: 16.

⁵⁵ F. SINOPOLI, *La mitocritica come lettura del contemporaneo* in «Studi (e testi) italiani», 39 (2017), pp. 251-262: 251.

⁵⁶ S. SINI, «Forma, formalismo, formalismi» in S. SINI E F. SINOPOLI (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Pearson, Milano, 2021, p. 69.

⁵⁷ S. RENNA, *Riscrivere i classici, interpretare le scritture. Storia e prospettive* in A. M. BABBI E A. COMPARINI (a cura di) *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi e contaminazioni*, Carocci, Roma, 2020, pp. 35-36.

⁵⁸ L. L. ROSSI, *Il lettore* in *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, cit., p. 132.

stabilendo in tal modo una cornice teorica feconda per gli studi successivi. Certamente, prima di Jauss il termine “ricezione” veniva usato come sinonimo di “influenza”. Tuttavia, come precisa Lorna Hardwick, le teorie di Jauss sull’*estetica della ricezione* hanno dato un contributo notevole ai *Classical Reception Studies* nell’articolazione di legami «between producer/artist and reader/audience»⁵⁹ e mettendo in evidenza i contesti sociali e culturali propri delle nuove formulazioni tratte dai materiali antichi, vere e proprie riacquisizioni che si emancipano dalla tradizione classica, pur mantenendone un legame non trascurabile per una corretta esegesi. Nel corso degli anni Ottanta, gli studi sulla ricezione della tradizione classica iniziarono a interessarsi non solo di campioni testuali, ma a considerare anche le influenze artistiche, culturali e talvolta persino pedagogiche provenienti dallo studio della permanenza dell’antico. È quanto si trova, per esempio, nel lavoro di Richard Jenkyns *The Victorians and Ancient Greece* (1980), dove una prospettiva più ampia del lascito dell’antichità viene proposta all’interno di una cornice antropologica che tenga conto delle diverse manifestazioni culturali: pedagogiche, filosofiche, artistico-architettoniche e letterarie. La scuola anglosassone è sembrata fare da modello in questi anni, in cui diventa preponderante **riflettete** su ciò che costituisce la *Classical legacy*; seguono poco dopo, infatti, delle opere che ricalcano l’impostazione di Jenkyns come, ad esempio, *The Greek Heritage in Victorian Britain* (1981) di Frank M. Turner ed *Euripides in Cinema: the Heart Made Visible* (1983) di Marianne McDonald. Nell’evoluzione degli studi umanistici, gli anni Ottanta sono stati, come si sa, fondamentali: nuovi modelli teorici ed ermeneutici si affermano, tra cui il *New Historicism*, che mira a interpretare le opere attraverso l’osservazione degli ambienti sociali, politici e culturali in cui sono state generate. A questo si aggiungono, nel corso degli anni Novanta, le ultime acquisizioni della teoria degli studi postcoloniali che hanno portato ai *Classical Reception Studies* nuovi contributi in relazione al passato imperialista e coloniale dell’Occidente. Queste nuove scuole teoriche, in dialogo con altri indirizzi di studio come gli studi culturali e gli studi di genere, hanno irrobustito – come vedremo, si spera, nei prossimi capitoli – il versante di riflessioni sulla tradizione classica. È nel corso degli anni Novanta che viene, però, pubblicata un’opera critica che si presenta fin da subito come autorevole e in un certo senso rivoluzionaria: *Redeeming the Text: Latin poetry and the hermeneutics of reception* (1993) di Charles Martindale. Uno degli approcci di Martindale concerne segnatamente l’applicazione di un’indagine analitica che possa definirsi trans-storica; rientra in questa categoria, per esempio, l’esperienza che un individuo può realizzare impegnandosi a leggere un testo tradotto che contempla un avvicinamento tra il mondo concettuale, storico e culturale del lettore, del traduttore e quello veicolato dal testo originario, come può avvenire nel caso, spiega Martindale, di un lettore di Milton o di Virgilio che necessiti di un’analisi vigorosa

⁵⁹ L. HARDWICK, *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 7-8.

per interpretare il riuso dei palinsesti mitici tanto in Virgilio che in Milton. Il lavoro di Martindale che ha posto enfasi sulla teoria e sul rigore richiesto dal campo di studi che si è consolidato nella nomenclatura *Classical Reception Studies*, getta le basi metodologiche della disciplina. In effetti, l'inclusione del termine "reception" nel titolo dell'opera dette inizio a un coinvolgimento accademico con il concetto, che trovò una successiva diretta esemplificazione nel notevole contributo di Lorna Hardwick, *Reception Studies* (2003), in cui vengono determinate una serie di importanti definizioni e categorie attinenti alla *Classical Reception*. Precisa Hardwick:

The diversity of ancient culture itself is now more widely recognized and interest has focused on ways in which some aspects were selected and used ('appropriated') in order to give value and status to subsequent cultures and societies and to inspire new creative work. This kind of study has proved valuable in that it has enabled people to distinguish more readily between the ancient texts, ideas and values and those of the societies that appropriated them.⁶⁰

Hardwick procede proponendo una successione di possibili gradazioni di ricezione, offrendo una serie di utili griglie che spetta allo studioso tenere in considerazione⁶¹. Esempi di analisi possono includere fenomeni di acculturazione, concepita come assimilazione in un contesto culturale attraverso l'educazione, l'addomesticamento o la forza oppure tentativi di appropriazione, intesa come l'azione del prelevare un'immagine antica o un testo, attingendo alla sua portata valoriale per giustificare idee o pratiche. In questo discorso non sarebbe scorretto inserire anche la traduzione – non solo da una lingua all'altra – ma da intendere metaforicamente anche come processo ininterrotto di *transfert* culturali, così come i diversi casi di intervento, che comportano un lavoro di modifica del testo di base volto ad elaborare una critica politica, sociale ed estetica della società di arrivo. Tra tutte, però, la più feconda delle pratiche di ricezione è senza dubbio l'ibridazione, che coincide anche con un agire poietico attraverso cui può avvenire una fusione tra materiali mitologici classici e altri (come succede, per esempio, nel caso degli studi postcoloniali cui ci accennava sopra). La questione posta in questi termini rafforza la profondità e la vitalità di tale approccio inter e transdisciplinare, così come permette di riflettere su alcune considerazioni implicitamente incorporate che sono necessarie per lavorare con casi specifici di ricezione. Il concetto di "appropriazione", per esempio, si presterebbe bene ad essere soppesato analizzando una determinata società e il suo rapporto con l'antico; il fenomeno della ricezione dell'iconografia romana potrebbe essere un esempio paradigmatico che Hardwick osserva con particolare attenzione. E, in effetti, il suo lavoro si apre con una breve illustrazione delle varie *appropriazioni* che la Germania nazista compie in rapporto al paragone operato da Hitler tra la Sesta Armata a Stalingrado e gli Spartani alle Termopili. D'altro canto, fenomeni ricettivi di

⁶⁰ *Ivi*, p. 3.

⁶¹ *Ivi*, pp. 9-10.

“acculturazione” possono aver luogo se si considerano i modelli classici come componenti centrali nel processo di formazione di cittadinanza mondiale, nella pienezza di una radice comune che guardi oltre le barriere di nazionalità, di genere e di classe; è quanto propone la filosofa Martha Nussbaum⁶² i cui studi sul mondo antico sono tuttora validi strumenti interpretativi che permettono di analizzare testi e contesti attuali, senza la pretesa di operare una forzata attualizzazione con il passato, come avviene nel caso delle belle riflessioni spese dalla filosofa a proposito dell’immaginazione narrativa o della natura culturale delle scelte sessuali, riflessioni scaturite da un dialogo profondo con i miti classici e con i testi che li hanno veicolati⁶³.

L’approccio che verrà privilegiato nelle prossime pagine sarà, quindi, quello che consente di ancorare il lavoro di indagine non solo alla «mythopoétique comparatiste»⁶⁴ derivata dalla scuola mitocritica francese, ma anche – come si è visto – al dominio di studi dei *Classical Reception Studies*, per i quali il mito è «il codice genetico della tradizione classica: la traccia mnestica di parole, figure, simboli, emozioni che dall’antichità come un fiume carsico discontinuamente riemergente, dà impulso e forma all’opera d’arte»⁶⁵. L’intento dell’analisi risiede anche nella speranza di dimostrare quanto sia necessario includere il «dialogo intertestuale»⁶⁶ all’interno di un quadro teorico e applicativo più vasto che non abbia come punto di arrivo soltanto la classica, seppur necessaria, ricerca delle fonti, delle varianti e delle costanti ma una decodificazione aggiuntiva del testo che chiami in causa i rapporti tra l’autore e il lettore per definire, secondo quanto sostiene Wolfgang Iser (2000), un’«antropologia letteraria»⁶⁷ sulla base della categoria di finzionalità, che consente di immaginare il testo letterario, in cui si depositano miti e temi di lunga durata, come «uno spazio di gioco fra ciò che è stato e ciò che può avvenire, fra l’immaginato e l’imperscrutabile, in modo da offrire illimitate opzioni di riconfigurazione all’uomo e alla sua esistenza nel mondo»⁶⁸. Per dare spazio a una tale prospettiva, si pone la necessità di affiancare la prospettiva intertestuale, come suggerisce Salvatore Renna partendo da alcune riflessioni di Daniele Giglioli, a «una concezione elastica e stimolante del tema, che permetta

⁶² M. C. NUSSBAUM, *Coltivare l’umanità. I classici, il multiculturalismo, l’educazione contemporanea*, Carocci, Roma, 2020.

⁶³ A ciò si lega la profonda valenza pedagogica racchiusa nell’operazione nussbaumiana, la quale porta l’autrice ad affermare quanto segue: «L’istituzione superiore dovrebbe avvicinare gli studenti alla letteratura in molti modi diversi. Ma la letteratura gioca un ruolo determinante nell’educazione del cittadino del mondo. Sembra del tutto logico quindi chiedersi come essa possa assolvere a questa funzione nel migliore dei modi; in altri termini quali opere letterarie e quale metodo di insegnamento di queste stesse opere dovrebbero scegliere di adottare le nostre istituzioni accademiche al fine di promuovere una visione di chi è diverso, fondata sulla comprensione e su conoscenze reali» (in M. C. NUSSBAUM, *Coltivare l’umanità*, cit., p. 103).

⁶⁴ V. GÉLY, cit., p. 2.

⁶⁵ M. CENTANNI, *L’originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Ronzani Editore, Dueville, 2021, p. 10.

⁶⁶ C. LOMBARDI, *Il dialogo intertestuale*, cit., p. 81.

⁶⁷ M. BONAFIN, *Antropologia e letteratura* in S. SINIE F. SINOPOLI (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, cit., p. 382.

⁶⁸ *Ivi*, p. 383.

di *andare oltre* l'evidenza della tradizione e di "unire, ipotizzare, costruire"»⁶⁹ nella consapevolezza che il rapporto tra modelli e riscritture che ci proponiamo di analizzare sia, nella misura del possibile, anche un'occasione per meditare sui «mutamenti dei paradigmi culturali»⁷⁰.

1.2 IL MITO SI FA LETTERATURA: BREVE ELABORAZIONE DIACRONICA DEL MITO DI ELETTRA E ORESTE

L'analisi dell'elaborazione del mito di Elettra e di Oreste rappresenta un esempio pregnante di come lo studio dei miti possa essere applicato alla letteratura comparata, anzi ne costituisca – come accennato – uno dei settori privilegiati di indagine. Bisognerà, innanzitutto, ricordare che se in un periodo aurorale degli studi tra mito e testualità la letteratura veniva considerata dalle scienze umane come una sorta di raccoglitore acritico, capace di contenere appendici mitologiche dove si canalizzava la fantasia di un autore e delle sue invenzioni creatrici, a partire dall'ultimo ventennio dello secolo scorso è lecito affermare che non esiste uno studio ragionato dei miti che non sia anche letterario, dal momento che senza letteratura mancherebbe il materiale mitologico primario, ossia la codificazione scritta da cui si genera ogni tipologia di studio. La propensione a considerare la letteratura elemento consustanziale al mito trova, come si diceva, una delle sue più recenti e significative articolazioni nei lavori di Pierre Brunel. Il suo contributo allo sviluppo dell'idea di mito letterario resta capitale e comincia negli anni Settanta partendo dalla necessità di studiare il testo letterario con occhi nuovi, così come si può subito constatare nella prefazione di una delle sue opere più significative, ossia il *Dictionnaire des mythes littéraires*, realizzato nel corso degli anni Novanta e pubblicato nel 1999. Qui Brunel parte dalla definizione tradizionale del mito letterario, così come era stata elaborata in passato, mostrandosi però subito deciso nell'affermare senza mezzi termini che

la littérature est le véritable conservatoire des mythes. [...] Que saurait-on d'Ulysse sans Homère, d'Antigone sans Sophocle, d'Arjuna sans le Mahabharata ? Il en est de la recherche pré-littéraire comme de la recherche préhistorique : elle erre. Et comme il faut déjà faire de l'histoire pour appréhender la préhistoire, de même c'est à partir de textes ou de traditions littéraires qu'on avance des hypothèses sur ce qui les a précédés. [...] Le mythe nous parvient tout enrobé de littérature ; il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire.⁷¹

Partendo da queste considerazioni e avvalendoci degli strumenti della mitocritica, proporremo un'analisi diacronica dello sviluppo del mito di Elettra, che valuterà sia alcuni dei momenti a nostro avviso più salienti della storia della tradizione del mito, utili da tenere in considerazione per il nostro lavoro di comparazione, sia le riflessioni condensate da Pierre Brunel nel saggio critico pubblicato nel 1971 (e successivamente riedito nel 1995 con alcuni aggiornamenti), *Le mythe d'Electre*. Si tratta di

⁶⁹ S. RENNA, *Riscrivere i classici, interpretare le scritture. Storia e prospettive*, cit., p. 41.

⁷⁰ M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2006, p. 12.

⁷¹ P. BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Paris, 1988, pp. 11-12.

una ancor valido lavoro monografico che, se da un lato ha avuto il grandissimo pregio di esemplificare in modo pratico l'applicazione, in diacronia e sincronia, del metodo mitocritico per ciò che concerne la materia atridica legata alla vicenda di Elettra, risulta oggi uno strumento incompleto, soprattutto rispetto alle ultime irradiazioni del mito e alle recenti acquisizioni della critica letteraria, anche a causa di una certa rigidità degli approcci tematici utilizzati. Partendo dallo studio di Jean-Louis Backès sull'archetipo di Oreste (2005), ulteriori strumenti critici sono – come si vedrà – risultati indispensabili per la nostra ricerca, tra questi il lavoro di Jill Scott *Electra After Freud: Myth and Culture* (2005), in cui l'autrice – adottando una prospettiva femminista – scardina la centralità del mito di Edipo nella letteratura e cultura novecentesca per proporre, attraverso il personaggio di Elettra, «a narrative revolt»⁷² contro l'egemonia dell'archetipo edipico. Degno di considerazione si rivela anche il lavoro di Anastasia Bakogianni, *Electra Ancient and Modern. Aspects of the Reception of the Tragic Heroine* (2011) per approfondire alcuni aspetti della ricezione moderna e contemporanea dei personaggi tragici, soprattutto in riferimento al carattere intermediale del mito, evidenziato anche nel fondamentale saggio di Massimo Fusillo *Elettra nel Novecento tra politica e psicoanalisi* contenuto nella sezione “Riscrivere il mito” della raccolta di saggi *L'immaginario polimorfo fra letteratura, teatro e cinema* (2018), utile per il nostro lavoro perché consente di aprire spunti di ricerca su temi di lunga durata legati all'irradiazione del mito stesso. Un ulteriore strumento che si figura imprescindibile, perché capace di isolare alcuni nuclei tematici trans-storici legati alla longevità del mito, è l'ampio studio di Marie Saint-Martin pubblicato nel 2019 per i tipi dei Classiques Garnier, *L'Urne et le Rossignol. Électre sur la scène antique et moderne (1525-1830)*, il quale – pur circoscrivendo lo studio dei testi ai secoli dell'età moderna – affronta questioni estetiche ed antropologiche di ordine generale che si rivelano fruttuose se allargate anche al nostro *corpus* testuale novecentesco e contemporaneo.

Cominceremo con un riassunto succinto degli avvenimenti mitici che diventeranno l'oggetto delle diverse codificazioni letterarie. Nonostante, come è noto, la saga degli Atridi conosca un'origine perturbante legata agli antichi episodi *tiestei* che vedono in scena la generazione immediatamente precedente, il *primum movens* degli inizi della vicenda risulta essere, senza dubbio, il sacrificio di Ifigenia, giovane figlia di Agamennone e Clitennestra, sacrificata in Aulide – secondo la versione del mito tradizionale – per ordine del padre in seguito al decreto dell'oracolo di Calcante che annunciava che i venti sarebbero stati favorevoli alla partenza soltanto al prezzo del sangue versato della giovane fanciulla, figlia di Agamennone. Ifigenia (o Ifianassa nelle attestazioni più antiche), la figlia che si immola all'irresistibile sete di potere paterna, ha fin dalle fonti più antiche due sorelle e un fratello. Ora, il personaggio di Elettra non compare nei poemi omerici, la sua vicenda è il frutto

⁷² J. SCOTT, *Electra After Freud: Myth and Culture*, Cornell University Press, 2005, p. 2.

dell'elaborazione poetica, e soprattutto drammatica, post-omerica. Ma è stato, tuttavia, osservato come in Omero vi sia un unico e importante riferimento alla discendenza femminile di Agamennone, il quale, a un dato momento del libro IX dell'*Iliade* (versi 144 e 145), propone ad Achille un elenco di doni con cui vorrebbe riparare ai torti recatigli. Si tratta di un momento molto particolare nella struttura narrativa del poema: la situazione è molto grave per gli Achei, i quali decidono di far giungere ad Achille ritiratosi dalla battaglia una delegazione per sperare che ritorni a combattere. Achille rimane, tuttavia, inflessibile di fronte alle offerte e annuncia che presto ritornerà in patria. È la prima volta che l'Atride pronuncia il nome delle sue tre figlie femmine che vengono chiamate Crisotemi, Laodice ed Ifianassa:

[αἶ κε μετ' Ἀργεῖην Ἑλένην κάλλισται ἔωσιν. / εἰ δέ κεν Ἄργος ἰκοίμεθ' Ἀχαιῶν οὐθαρ
ἀρούρης / γαμβρός κέν μοι ἔοι· τίσω δέ μιν ἴσον Ὀρέστη, / ὅς μοι τηλύγετος τρέφεται θαλίῃ
ἐνὶ πολλῇ. / τρεῖς δέ μοι εἰσι θυγατρὲς ἐνὶ μεγάρῳ εὐπῆκτῳ / Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ
Ἰφιάνασσα, / τῶν ἦν κ' ἐθέλῃσι φίλῃν ἀνάεδνον ἀγέσθω / πρὸς οἶκον Πηλῆος· ἐγὼ δ' ἐπὶ
μεῖλια δώσω / πολλὰ μάλ', ὅσσοι οὐ πῶ τις ἔῃ ἐπέδωκε θυγατρὶ.]

E se tornassimo ad Argo Achea, mammella di campi coltivati, / sarebbe allora mio genero:
ne avrò cura al pari di Oreste, / che, ancora in tenera età mi cresce fra molta abbondanza. /
Ho ben tre figlie nel mio palazzo splendido, / Crisotemi e Laodice ed Ifianassa, / fra loro
quella che voglia, si porti in casa di Peleo / senza doni nuziali, come sua sposa; / e io le darò
beni totali / in numero immenso, quanti nessuno ne dette a sua figlia.⁷³

Si tratta, come nota Federico Condello, di nomi parlanti così come sono generalmente gli epiteti omerici, motivo per cui nell'universo arcaico di una società guerriera come quella greca delle origini essi «non mancano di pertinenza, a sottolineare l'autorità regale di Agamennone: “Aurea legge” (*Chrysotemis*), “Giustizia comunitaria” (*Laodike*), “Sovranità con forza” (*Iphianassa*)»⁷⁴. Alcune parole meritano di essere spese su questa celebre triade femminile: non stupisce la presenza di Crisotemi, personaggio che troveremo anche nell'elaborazione tragica del mito in qualità di sorella che rifiuta i propositi della vendetta, esclusivamente in Sofocle; più problematica risulta invece la presenza di Ifianassa/Ifigenia che la tradizione vuole già immolata in Aulide prima della spedizione verso Troia (oppure bisognerà supporre che già in tempi omerici fosse diffusa la versione edulcorata del mito – conosciuta principalmente grazie alla tardiva rielaborazione tragica conservata soltanto nel testo di Euripide – che prevedeva la sostituzione, *in extremis*, della principessa con una cerva sacra alla dea Diana) e ancora più problematica la presenza di Laodice, il che ci induce a ritenere, insieme con Guido Avezzi, che «in principio non c'è Elettra»⁷⁵. Anche nell'*Odissea* i riferimenti alla saga

⁷³ OMERO, *Iliade*, con introduzione e traduzione di Giovanni Cerri, commento di Antonietta Gostoli, con un saggio di Wolfgang Schadewalt, Bur Rizzoli, Milano, 2003, pp. 498-499.

⁷⁴ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, Carocci, Roma, 2010, pp. 14-15.

⁷⁵ G. AVEZZÙ, *Lontananza di Elettra in Elettra, variazioni sul mito. Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar*, a cura di Guido Avezzi, Marsilio, Venezia, 2002, p. 9.

atridica sono molteplici, ma tutti escludono Elettra, fin dalla prima allusione esplicita nel corso del concilio degli dèi del I libro (vv. 30-36, 40-41), in cui la vicenda di Agamennone è specularmente contrapposta a quella odisseica:

[ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦν θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται. / ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ / σφῆσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπὲρ μόνον ἄλγε' ἔχουσιν, / ὥς καὶ νῦν Αἴγισθος ὑπὲρ μόνον Ἀτρεΐδαο / γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα, / εἰδὼς αἰπὺν ὄλεθρον [...] / ἐκ γὰρ Ὀρέσταιο τίσις ἔσσεται Ἀτρεΐδαο, / ὅππότε' ἂν ἡβήσῃ τε καὶ ἥς ἰμείρεται αἴης.]

Ahimè, sempre gli uomini accusano gli dèi: dicono che da noi provengono le sventure, mentre è per i loro errori che patiscono e soffrono oltre misura. Ingiustamente Egisto si unì alla sposa legittima del figlio di Atreo e uccise l'Atride al suo ritorno, pur conoscendo la propria sorte. [...] Lo vendicherà suo figlio, Oreste, quando sarà cresciuto e della sua patria sentirà il rimpianto.⁷⁶

La triste fine di Agamennone diventa nel poema odisseico un *Leitmotiv* consolidato anche dalle parole di Nestore (III, vv. 194-198), che racconta a Telemaco ciò che ha appreso sul ritorno degli eroi achei reduci dal viaggio: un'ulteriore occasione in cui, come avverrà anche nel resoconto di Menelao (V, vv. 512-537), molteplici elementi della saga atridica vengono taciuti. Tuttavia, anche se Omero «ne rapporte pas la légende dans toute son étendue, et ses silences sont difficiles à interpréter»⁷⁷, resta assodato dai pochi riferimenti pervenuti che fin dai tempi più arcaici il motivo della vendetta del figlio contro gli usurpatori fosse l'elemento prioritario della rievocazione del mito:

[Ἀτρεΐδην δὲ καὶ αὐτοὶ ἀκούετε νόσφιν ἐόντες, / ὥς τ' ἦλθ' ὥς τ' Αἴγισθος ἐμήσατο λυγρὸν ὄλεθρον. / ἀλλ' ἦ τοι κεῖνος μὲν ἐπισμυγερῶς ἀπέτεισεν. / ὥς ἀγαθὸν καὶ παῖδα καταφθιμένοιο λιπέσθαι / ἀνδρός, ἐπεὶ καὶ κεῖνος ἐτείσατο πατροφονῆα, / Αἴγισθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα.]

Del figlio di Atreo, lo avete udito anche voi che siete lontani quale fu il suo ritorno, come Egisto tramò la sua misera fine. Ma Egisto ha duramente pagato. È bene che il padre abbia lasciato un figlio, morendo, perché fu lui a punire il perfido Egisto, che gli aveva ucciso il padre glorioso.⁷⁸

Sarà quello che resta della poesia lirica delle origini a fornirci qualche informazione supplementare sugli altri personaggi della vicenda: per il poeta Xanto vissuto intorno al VII secolo a.C. *Elektra* è il nome che verrà dato a Laodice dopo la morte del padre, in seguito al suo essere rimasta forzatamente e deliberatamente nubile, divenendo così una figura della vergine per antonomasia, e allo stesso tempo colei che fugge il letto nuziale, anche perché costretta a farlo, appunto *a-lektros* secondo la paraetimologia che fin dalle origini viene attribuita al personaggio. Un'altra interessante e

⁷⁶ OMERO, *Odissea*, con introduzione e trad. it. di Maria Grazia Ciani e commento di Elisa Avezzi, Bur Rizzoli, Milano, 2008, pp. 36-37.

⁷⁷ J.-L. BACKÈS, *Oreste*, Collection «Archétypes», Bayard, Paris, 2005, p. 26.

⁷⁸ OMERO, *Odissea*, cit., pp. 102-103.

chiarificatrice etimologia da tenere in considerazione è quella che viene suggerita da Robert Graves nel suo rinomato lavoro sulla mitologia greca: Elettra sarebbe «la brillante», perché riconducibile alla radice indoeuropea dell'ambra (in greco appunto *élektron*, dal cui etimo deriverebbe anche il campo semantico che ruota intorno al concetto di *elettricità*), una resina molto lucida che può variare dal giallo-verde fino ad arrivare a tinte più scure e, inoltre, secondo la mitologia eziologica greca, quando il figlio del Sole, Fetonte, morì per non avere saputo guidare il carro del padre, le sue sorelle in lutto subirono una metamorfosi in pioppi che portò le loro lacrime a mutarsi in ambra – è curioso che anche in questo caso la spiegazione eziologica si intrecci con il destino di un fratello legato alle sua fratria sororale. Robert Graves sottolinea, pertanto, come

Elettra, che col suo nome “ambra” ci ricorda il culto di Apollo Iperboreo, si oppone con successo a Crisotemi, il cui nome ci ricorda che secondo l’antica religione la legge matriarcale era “aurea” in molte parti della Grecia. Inoltre, Crisotemi veniva considerata nobile e pia perché ossequente alla volontà materna, mentre Elettra è tutta per il padre, come Atena nata da Zeus.⁷⁹

Sappiamo, in aggiunta, che il personaggio di Elettra è presente nel poema perduto del poeta lirico Stesicoro, vissuto all’inizio del VI secolo a.C., da dove Eschilo attinse per il motivo del serpente insanguinato e dove Elettra assume inequivocabilmente i tratti genealogici di figlia di Agamennone e Clitennestra, sorella di Crisotemi, Ifigenia e Oreste. Ma è con Eschilo, tuttavia, il primo dei tre grandi tragici greci, che il personaggio realizza la sua prima comparsa sulla scena teatrale e precisamente nella seconda opera della trilogia, *l'Orestea*, composta con l’intento di far ripercorrere agli Ateniesi le vicende della saga atridica, partendo dal rientro in patria di Agamennone e quindi la sua uccisione ad opera di Clitennestra ed Egisto (presente nella prima tragedia *Agamennone*) fino all’assoluzione del giovane Oreste da parte del tribunale dell’Aeropago, dopo avere placato le Erinni divenute Eumenidi, da cui il nome *Eumenidi* dell’ultimo segmento della trilogia. Quando si presenta per la prima volta sulla scena eschilea, Elettra è tutta da formare. Oltre a Stesicoro, Eschilo probabilmente era legato anche ad altri archetipi, da noi non più posseduti, come era usanza nel continuo procedimento mitopoietico da cui si generavano già in età arcaica racconti fluidi, sciolti, continuamente ripetuti con variazioni tali da unirsi con altri miti minori per produrne di nuovi. Certo in Eschilo l’elemento della colpa degli avi è una sovrastruttura ben presente alla memoria degli spettatori – le colpe di Atreo e Tieste, progenitori di Agamennone, aleggiano su tutta la trilogia – ma l’inizio interno è, come si diceva, il sacrificio di Ifigenia: prima di questo episodio traumatico Agamennone si suppone personaggio innocente. I carnefici, d’altro canto, dispongono quindi di motivazioni umane per agire – si ricordi che anche per Egisto, cugino di Agamennone, è necessario vendicare le sorti del padre Tieste e della sua

⁷⁹ R. GRAVES, *I miti greci*, trad. it. di Elisa Morpurgo, Longanesi, Milano, 1979, p. 390.

discendenza sterminata – ma allo stesso tempo i loro atti risultano sovradeterminati; Clitennestra e Egisto rappresentano inizialmente il *pathos* che non si concilia con il *mathos*, ossia l’espiazione della sofferenza che porta alla conoscenza); il *mathos* rimane nella trilogia eschilea allo spettatore, che è messo in tal modo sulla strada per capire il contorto significato della vicenda, attraverso cui viene esemplificato il principio della colpa che necessita e ottiene una punizione, che ancora in questo mondo arcaico fondato sulle leggi del sangue e della stirpe necessita di reclamare altro sangue per estinguersi. L’uccisione di Agamennone segna, nondimeno, l’inizio della tirannide. Egisto, il personaggio che ha portato a termine il misfatto, e che poi lo esibisce con tripudio di giubilo, è visibilmente precipitato in un baratro di sacrilega empietà e niente è più sgradevole agli spettatori greci che ascoltare un personaggio che si compiace della morte altrui. Ma veniamo all’Elettra eschilea; essa compare, come si diceva, nella seconda opera della trilogia, le *Coefore*, ossia le portatrici di libagioni sulla tomba del defunto re, in cui ha luogo il riconoscimento con Oreste, dopo che, secondo la versione tradizionale del mito, Elettra – grazie all’aiuto del vecchio tutore di Agamennone – avvolse Oreste fanciullo in un manto che lei stessa aveva ricamato e lo fece uscire dalla città furtivamente per consegnarlo a Strofio, alleato di Agamennone, presso cui crescerà con il figlio Pilade, amato compagno di giochi e di avventure, la cui amicizia divenne notoria al pari di quella tra Achille e Patroclo. Un riconoscimento quello tra i due «contrassegnato da una stilizzazione di arcaica ingenuità»⁸⁰ dal momento che Elettra confronta in un primo momento la ciocca di capelli rinvenuta sulla tomba del padre con i suoi e misura l’orma di Oreste con il suo piede; i dubbi scompaiono quando Oreste entra in scena e il momento dell’abbraccio tra i due è considerato drammaticamente fortunato da Aristotele, in quanto l’agnizione segna l’inizio del piano di realizzazione della *nemesis* divina, il piano di vendetta che spetta loro compiere. È tuttavia interessante notare come in Eschilo, la tragica vicenda dei due fratelli venga vista principalmente dal punto di vista di Oreste, il che non è privo di senso se si considera che già nel titolo dell’intera *Oresteia* è racchiuso un percorso legato al personaggio che si pone l’obiettivo di sanare la discordia attraverso la sua persona, riducendo Elettra a semplice coadiuvante ed esecutrice degli ordini divini, un personaggio che ancora non possiede una sua affermata individualità tale da spingerla ad agire personalmente, ma si realizza nel ricoprire il ruolo di casta e ieratica sacerdotessa della giustizia violata nella casa paterna dal momento che in lei si sedimenta

il ruolo primario della conservazione degli affetti in ferma fedeltà al femminile, adeguandosi al succedersi degli eventi con una accettazione cui è sotteso un ineludibile destino di dolore

⁸⁰ D. DEL CORNO, *La letteratura greca, l’età classica. Il V secolo*, Principato, Milano, 2003, p. 39.

e di necessaria vendetta tutta tesa a ripristinare, giocoforza drammaticamente, i valori precedentemente sconvolti.⁸¹

Ciò è molto bene evidente fin dalle prime parole di Elettra (*Coefore*, vv. 235-237) subito dopo l'avvenuto riconoscimento, in cui l'esultanza della fanciulla è filtrata dalla commozione che prova nel sapere che il fratello potrà adesso realizzare il destino di vendetta che è opportuno eseguire secondo indicazione del volere di Apollo, perché «il matricidio che è chiamato a compiere è giustificabile solo alla luce di una giustizia superiore e ineludibile»⁸²:

[ὃ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός, / δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου, / ἀλκῇ
πεποιθὼς δῶμ' ἀνακτήσῃ πατρός. / ὃ τερνὸν ὄμμα τέσσαρας μοίρας ἔχον / ἐμοί,
προσαυδᾷν δ' ἔστ' ἀναγκαίως ἔχον / πατέρα σε, καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει /
στέργηθρον - ἡ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται - / καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου']

O carissimo amore della casa paterna, lacrimata speranza di un seme di salvezza, fidando nel tuo valore riotterrai la casa di tuo padre. O viso che dà gioia, per me quadruplici di persona: è necessario ch'io ti chiami padre, e il mio affetto per la madre si volge verso di te – lei è odiata con piena giustizia –, e quello per colei del nostro seme che fu sacrificata crudelmente.⁸³

Elettra rifiuta l'unione coniugale e la maternità e allo stesso tempo considera suo fratello la creatura che lei stessa ha contribuito a generare, in cui si può perpetuare il lignaggio del padre amatissimo. Il nodo centrale della questione che Eschilo mette in scena coincide esattamente con quello della sua funzione di guardiana della giustizia: rifiuta le nozze per impedire che la madre adultera possa impadronirsi definitivamente del focolare domestico e annientarlo per sempre distruggendone il ricordo. Non può, però, agire di propria mano, perché nell'universo eschileo che ancora non si è completamente distaccato dal mondo arcaico dell'epica che ancora obbedisce ai codici d'onore della «shame culture»⁸⁴, la vendetta è esclusivamente una prerogativa maschile: è il motivo per cui essa attende il fratello, non perché sia priva dell'ardore di sopprimere i regicidi, ma perché è una donna che sente il peso della giustizia tradizionale, la *Dike*, e sente che non potrebbe consumare lo stesso delitto di sua madre, che ha trucidato un uomo, impadronendosi di una potestà negata al suo sesso. A partire dalla tragedia eschilea, Elettra sembra assume i tratti di una giovane restauratrice. Proprio per questo, ricorda Piero Boitani che «l'agnizione tra Elettra e Oreste, che avviene [in Eschilo] piuttosto presto, non è soltanto strumentale alla vendetta, ma riunisce, anche, “i figli orfani dell'aquila”, il *domos*, la

⁸¹ G. PAPPONETTI, *Elettra* in P. GIBELLINI (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. V/2 “L'avventura dei personaggi”, Morcelliana, Brescia, 2009, p. 219.

⁸² C. BARONE, *Reciprocità della violenza nel mito di Elettra* in «LEXIS», Hakkert, 22 (2004), pp. 383-396: 384.

⁸³ ESCHILO, *Coefore, Eumenidi*, trad. it. e note di Luigi Battezzato e Maria Pia Pattoni, con prefazione di Luciano Canfora, Rizzoli, Milano, 2012, p. 23.

⁸⁴ E. R. DODDS, *The Greeks and the irrational*, California University Press, Los Angeles, 1951, pp. 28-63.

Casa intorno alla quale ruota l'intera trilogia»⁸⁵. In seguito alla scena di riconoscimento segue un lungo canto alternato, il celeberrimo *kommòs*, in cui viene invocata l'anima di Agamennone, è un momento essenziale per l'attuazione del piano perché evocare i morti nell'universo della stirpe vuol dire farli rivivere e assicurarsi la loro protezione. Oreste esegue immediatamente quanto prefissato, perché «il faut aller jusqu'au bout d'un destin qui se confond avec la volonté des défunts et des dieux»⁸⁶ prima uccidendo Egisto e poi, esitante, la madre che gli tende il seno. L'esitazione di Oreste è altrettanto significativa nel contesto della messa a moto delle sue azioni: risparmiare la madre avrebbe significato contravvenire all'imperativo della vendetta, in un mondo in cui anche non far nulla vuol dire scegliere e agire. La tragedia si conclude con l'aggressione delle Erinni, spiriti della vendetta, che mettono Oreste in fuga e la definitiva scomparsa di Elettra perché «une fois Oreste présent, Électre, caractérisée comme elle l'est par Eschyle, c'est-à-dire incapable d'action, n'a plus qu'à disparaître»⁸⁷. Sul significato della successiva assoluzione di Oreste avremo modo di concentrarci, dal momento che essa chiama in causa istanze sociali e politiche che si intrecciano con le forme dell'estetica teatrale, per ora basti tenere in considerazione che l'elemento, poco esplorato in Eschilo, della sorella collaboratrice presenta fin dall'antichità delle potenzialità narrative straordinariamente fruttuose:

La relation qui unit Électre à Oreste s'ancre dans le schéma traditionnel de la sœur adjuvante; elle permet toutefois des développements de plus en plus complexes au fil du temps, révélateurs d'une nouvelle sensibilité et témoins d'un renouveau des représentations qui jette le trouble dans ce genre particulier qu'est la sœur (une femme désirable, mais normalement non désirée – cette donnée étant bien sûr appelée à se modifier de manière extrêmement productive au cours de la période moderne).⁸⁸

Per procedere con l'esposizione delle successive rielaborazioni, è interessante notare come sia completamente assente nell'*Elettra* di Sofocle il senso della possente riunificazione, magica e rituale allo stesso tempo, che i due figli di Agamennone, definitisi in Eschilo i suoi “pulcini” (al v. 501 *Coefore*)⁸⁹ realizzano sulla tomba del padre, perché assente è la dimensione di giustizia cosmica che stava alla base del capolavoro eschileo, che culminava con l'istituzione dell'Areopago e la conseguente affermazione dell'istituzione della *polis*, capace di soverchiare il potere arcaico della stirpe. Quello che, invece, risulta dominante nell'*Elettra* di Sofocle è l'evidente senso di emarginazione dell'eroina, che si presenta nell'impossibilità di affrontare la quotidianità, rendendo pertanto la tragedia «percorsa da un groviglio di risentimenti e odi che spostano il conflitto tragico sul piano umano»⁸⁹. È questo un

⁸⁵ P. BOITANI, *Elettra e Amleto: agnizione e ragionamento in Il genio di migliorare un'invenzione*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 17.

⁸⁶ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, Honoré Champion, Paris, 1995, p. 66.

⁸⁷ A. MOREAU, *Naissance d'Électre* in «PALLAS», *Revue d'études antiques*, 31 (1984), pp. 63-82: 75.

⁸⁸ M. SAINT MARTIN, *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, Classiques Garnier, Paris, 2019, pp. 20-21.

⁸⁹ C. BARONE, *Reciprocità della violenza nel mito di Elettra*, cit., p. 389.

aspetto caratterizzante della poetica di Sofocle, riguardante soprattutto le ultime tragedie, tra cui solitamente l'*Elettra* è inserita (la figlia di Agamennone si potrebbe, infatti, accostare ad altri personaggi che giganteggiano nella solitudine e nell'abbandono come Filottete o Edipo a Colono). Sofocle riesce efficacemente a consegnare alla storia letteraria un personaggio compiuto, un'anima ardente e selvaggia, e non più meramente una maschera secondaria assetata di giustizia, bensì la caratterizzazione di un personaggio, messo al centro del dramma, che piange sentendosi estranea in casa sua e indifesa contro gli spergiuri degli assassini usurpatori del trono paterno, e soprattutto contro le vessazioni di una madre che Sofocle non esita a tratteggiare come meschina e senza rimorsi. È proprio ad immagine e somiglianza della madre che, secondo Moreau, è stato costruito dai drammaturghi successivi a Eschilo il ruolo di Elettra, tanto da renderla un «*aboutissement logique du miroir de sa mère*»⁹⁰. Si tratta di una definizione che sarà pertinente utilizzare a proposito delle riscritture moderne e contemporanee del mito ma che risulta, in parte, discutibile soprattutto se si pensa che l'Elettra sofoclea è un personaggio che, contrariamente alla madre, non ha vergogna nel manifestare il suo urgente bisogno d'amore al coro:

[ὄν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος, / τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἶχυνῶ, / δάκρυσι
μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον / οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται / ὧν τ' ἔπαθ' ὧν τ' ἐδάη. Τί γὰρ
οὐκ ἐμοὶ / ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατῶμενον; / ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ, / ποθῶν δ' οὐκ ἄξιοι φανῆναι.]

Ma gran parte della mia vita / è ormai trascorsa senza speranze / e non ho più forze: / senza
genitori, / senza un uomo che mi ami e mi protegga / io mi consumo; / come una straniera
indegna / servo nelle stanze del padre, / e con questa veste sordida / m'accosto a mense
vuote (vv. 164-172)⁹¹

La sua emarginazione le consente di realizzare qualcosa che a livello della coscienza ne caratterizza il suo spessore psicologico, sostanzialmente assente in Eschilo: Elettra interiorizza il proprio dolore e riesce a elevarlo a consapevolezza spirituale, diventando l'incarnazione vivente della memoria del padre, del suo onore, della sua casa ed è questo ciò che le consente di

dismettere i panni della virago eschilea, facendosi complice protettiva di un fratello su cui si riversa tutto il suo affetto nel momento stesso che ne accetta la tutela in solidarietà quasi materna e ne accompagna gli atti e ne condivide le responsabilità in un compito non più sentito come incubo della vendetta, bensì quale atto dovuto, che una volta di necessità compiuto, può consentire di rientrare nei ranghi della normalità.⁹²

Sofocle, non modifica soltanto la psicologia di Elettra, ma complica la trama della tragedia introducendo delle novità sostanziali, tra cui principalmente il racconto da parte del vecchio precettore

⁹⁰ A. MOREAU, *Naissance d'Électre*. cit., p. 77.

⁹¹ SOFOCLE, *Elettra* in *Aiace, Elettra*, con introduzione e note di Enrico Medda, trad. it. di Maria Pia Pattoni, Rizzoli, Milano, 2016, pp. 253-255.

⁹² G. PAPPONETTI, *Elettra*, cit., p. 220.

alle donne micenee della falsa morte di Oreste durante una gara di cavalli. Clitennestra palesa la sua gioia nel sapere il figlio morto; mentre Elettra, che in un primo momento rimane senza reagire attaccata all'urna contenente le false ceneri del fratello, si propone – in assoluta opposizione al personaggio eschileo – in prima persona la responsabilità della vendetta dopo essere stata abbandonata anche dalla sorella Crisotemi, ben consapevole che una tale scelta potrebbe farle macchiare di empietà. L'inganno è, tuttavia, servito per fare in modo che Oreste possa introdursi nella reggia insieme con il vecchio e realizzare il piano, dopo che è avvenuto il riconoscimento con Elettra, un riconoscimento tardivo, a poche centinaia di versi dalla conclusione della tragedia per cui è lecito affermare che «Sofocle trasforma l'agnizione nel tema centrale della propria opera»⁹³, cui seguirà il matricidio come diretta conseguenza; infatti diversamente dal modello eschileo la prima a soccombere sarà la madre, cui seguirà l'amante, attirato nella reggia dalla curiosità di udire la notizia della falsa morte di Oreste, il quale viene messo a morte dopo aver scoperto che il corpo giacente a terra sotto un lenzuolo mortuario appartiene a Clitennestra. Elettra è felice di vedere esaudito l'odio nutrito per i due regicidi, e come nota Dario del Corno, non è particolarmente presente il peso dell'ipotetica colpa sui due matricidi, per cui sarebbe possibile ipotizzare che Sofocle abbia voluto attribuire ai due giovani il segno di un avvenire rigenerato che si prospetta dinanzi a loro. A tal proposito ricorda lo studioso che

la rivolta di Elettra, pure contraria alla comune norma d'umanità, ha un segno positivo: essa è la determinazione inflessibile di chi a lungo è stato conculcato dalla violenza, e sente tuttavia di possedere un suo destino, il diritto di attuare la propria personalità. Il suo rancore non si chiude nella bassezza di un occulto malanimo, ma affronta la responsabilità della sfida aperta; e in questa rivendicazione della propria dignità, spinta al parossismo del matricidio bramato con tanta intensità da risultare quasi compiuto da lei stessa, risiede la misura tragica del personaggio di Elettra.⁹⁴

Nell'*Elettra* di Euripide, composta contemporaneamente a quella di Sofocle⁹⁵, il riferimento al modello eschileo è, invece, molto più ravvicinato, anche se neppure Euripide condivide la corallità collettiva di cui il dramma di Eschilo si faceva portavoce: l'agnizione tra i due fratelli si compie immediatamente grazie al tramite del vecchio aio di Agamennone che riconosce i tratti regali del giovane straniero, cui si aggiunge il riconoscimento della cicatrice che Oreste si fece mentre inseguiva un cerbiatto nel cortile di casa – dettaglio romanzesco quest'ultimo, usato ampiamente nell'epica arcaica, basti pensare al riconoscimento di Ulisse⁹⁶, ma complicato da Euripide dal comportamento di Elettra, che sottopone il vecchio aio a un interrogatorio pressante pur di non cedere precocemente a

⁹³ P. BOITANI, *Elettra e Amleto: agnizione e ragionamento*, cit., p. 29.

⁹⁴ D. DEL CORNO, *La letteratura greca. L'età classica. Il V secolo*, cit., p. 122.

⁹⁵ Presumibilmente non oltre il 413 a.C. Per le questioni relative alla problematica cronologia dei due drammi, si rimanda a F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., pp. 20-23.

⁹⁶ E. AUERBACH, *La cicatrice di Ulisse in Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, Einaudi, Torino, 2000 [I ed. 1956], pp. 3-29.

una gioia subitanea. Ma la sostanziale novità introdotta da Euripide risulta evidente nella scelta dello sfondo bucolico, che si pone nettamente in contrasto con il cupo avvicinarsi degli avvenimenti nella reggia. In questo sfondo campestre, una landa bucolica ai confini dell'Argolide, Elettra vive miseramente perché è stata data in sposa da Egisto a un contadino, che ne ha comunque rispettato la verginità – elemento che, vedremo, sarà riutilizzato a più riprese nelle riscritture novecentesche del mito. L'uccisione di Egisto si compie senza particolari colpi di scena; avviene in lontananza e ne conosciamo il buon esito soltanto grazie al racconto di un messaggero che riporta a Elettra e alle donne del coro quanto accaduto. È assente, tuttavia, nel racconto dell'omicidio il grande afflato di restaurazione dell'ordine cosmico che era presente in Eschilo e manca il senso di profonda sofferenza e dolorosa realtà che Sofocle fa chiaramente intravedere nel suo dramma: l'uccisione di Egisto da parte di Oreste si presenta come un truce regolamento di conti, e il figlio dell'Atride veste i panni di un macellaio più che quelli di un eroe tragico animato da un dissidio insolubile, per cui nella tragedia è evidente una forte attenuazione del senso del patetico che svia verso il quotidiano, come infatti spiega Pierre Brunel: «le pathétique n'a pas été supprimé; il a seulement été déplacé: Euripide a sacrifié les scènes de violence aux scènes de souffrance, le heurt à ses conséquences, le drame au pathos»⁹⁷. In questa dinamica, nota sempre Brunel, è soprattutto la psicologia di Elettra ad evolvere radicalmente nel corso dell'elaborazione drammatica, perché riassumendo:

L'Électre d'Eschyle restait femme, et reléguée dans son rôle de femme. Celle de Sophocle a pour idéal la virilité (l'Ἀνδρεία, v. 983). Celle d'Euripide veut faire de son frère un homme (v. 693: πρὸς τὰδ' ἄνδρα γίγνεσθαι σε χρή). Elle sait qu'il faudra agir dès qu'il sera là. Mais quand il est là, elle est déçue par ses atermoiements.⁹⁸

Sempre distante dal mondo eroico ci appare, nondimeno, la scena di uccisione di Clitennestra in Euripide. **Essa** arriva con il cocchio signorile, simbolo di morte (si ricordi che nell'*Agamennone* anche Cassandra, bottino di guerra di Agamennone, era arrivata ad Argo sul carro regale, prima di essere trucidata da Clitennestra stessa), accorre immediatamente alla falsa notizia del parto della figlia. Oreste si nasconde nella capanna ed Elettra con parole sprezzanti non perdona nulla alla madre, che si mostra qui fragile, indifesa e sommersa nel rammarico (vv. 1105-1106):

[συγγνώσομαί σοι· καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν /χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί.]

Ma io ti perdonerò. Non sono troppo felice, figlia mia, per quello che ho commesso.⁹⁹

⁹⁷ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit. p. 70.

⁹⁸ *Ivi*, p. 93.

⁹⁹ EURIPIDE, *Elettra*, in *Ecuba, Elettra*, trad. it. e presentazione dei drammi di Umberto Albini e Vico Faggi, note di Claudio Bevegni, Garzanti, Milano, 2018, p. 189.

Subito dopo il matricidio, tuttavia, l'impeto di vendetta che anima i due matricidi si affievolisce in smarrimento e agitazione, tanto che Elettra è subito conscia dell'orrore compiuto (vv. 1183-1184):

[δακρύτ' ἄγαν, ὦ σύγγον', αἰτία δ' ἐγώ. / διὰ πυρὸς ἔμολον ἃ τάλαινα ματρὶ τᾷδ', / ἄ μ' ἔτικτε
κούραν.]

Lacrime, troppe lacrime, fratello. Io sono la colpevole. / Io nel mi furore mi sono gettata
contro la madre che aveva generato me, sua figlia.¹⁰⁰

Un destino di solitudine si prospetta innanzi ai due fratelli; è giusto che Clitennestra sia morta, ma ingiusta risulta l'uccisione da parte dei figli. A risolvere la situazione intervengono i Dioscuri *ex machina*, fratelli di Clitennestra ed Elena, che annunciano l'imminente follia di Oreste perseguitato dalle Erinni e assolto dall'Aeropago di Atene, secondo la trama eschilea, che viene rapidamente riassunta. Elettra, invece, per ordine divino andrà in sposa a Pilade. I Dioscuri sono impietositi per la triste vicenda dei nipoti, costretti momentaneamente a essere separati, anche se «i due fratelli non sono strumento della divinità, ma giovani in balia di sé stessi, privi di spessore morale»¹⁰¹. Essi profetizzano, inoltre, che a seppellire Clitennestra saranno Menelao ed Elena, tornata in Grecia dall'Egitto. È interessante che Euripide tenga a far sapere che a Troia fu un simulacro di Elena a recarsi (la guerra venne combattuta per un *eidolon*, un'ombra vana), non un corpo reale, secondo quanto aveva già sperimentato nell'*Elena*. In questo modo il senso della spedizione troiana, e quindi tutto quello che precedeva la partenza, in questo caso il sacrificio di Ifigenia e quanto avverrà al ritorno, ossia l'uccisione di Agamennone e Cassandra, veniva definitivamente deriso e minimizzato alla luce di un vano fantasma e di conseguenza anche Elettra non potrà essere risparmiata da questa riscrittura demitizzata e demitizzante della trama tradizionale; nota infatti Federico Condello come nel finale della tragedia «Elettra non è più *alektros* [colei che fugge dal talamo] ma *alochos* [sposa legittima] e sembra perdere così ogni prerogativa derivante dall'identità eroica sin qui ostentata»¹⁰². Se in Sofocle Elettra è raffigurata come un monumento di dolore; pur essendosi dimostrata anche intelligente e acuta, in lei prevale una ostilità di base che viene dispiegata anche nei confronti della sorella Crisotemi che desidera allontanarla dall'ambientazione fissa di fronte al palazzo, ossia dalla *skéné* di Micene. L'Elettra euripidea, nonostante il fermo proposito di attuare la vendetta, sembra meno consacrata alla morte del padre e alle remote concause familiari che muovevano i personaggi eschilei. Euripide, tuttavia, consacra ai due matricidi un'ennesima e fondamentale tragedia, in cui porta all'estremo il tentativo di condurre l'esperienza tragica ai limiti di una vicenda quotidiana, si tratta dell'*Oreste*. La

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 195.

¹⁰¹ C. BARONE, cit., p. 394.

¹⁰² F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., pp. 43-44.

tragedia si apre con Elettra che si prende cura del fratello delirante, mentre il popolo di Argo chiede a Menelao, appena rientrato, di giudicare il delitto di Oreste. La tragedia si evolve in chiave marcatamente romanzesca, giacché la sentenza è mortale e i due matricidi, scortati da Pilade, prendono in considerazione di vendicarsi dello zio, uccidendo Elena, che scompare misteriosamente. A questo punto, Oreste minaccia di uccidere Ermione, figlia di Elena, in modo efferato, e di dare fuoco alla reggia allo stesso tempo. A risolvere l'inestricabile intreccio sarà l'intervento di Apollo *ex machina*, che rivolge ai presenti un rilevante avvertimento:

[ἴτε νυν καθ' ὁδόν, τὴν καλλίστην / θεῶν Εἰρήνην τιμῶντες.]

Andate, dunque, per la vostra strada, onorando la Pace, la più bella delle dèe¹⁰³.

Si potrebbero leggere le parole di Apollo, come il monito che il poeta Euripide trasmette ai concittadini ateniesi per mezzo della sua personalissima rielaborazione del dramma che diventa ammonimento morale, volto a mettere in guardia contro l'imbarbarimento della guerra – Atene vive in prima persona la cosiddetta Guerra del Peloponneso nel momento in cui Euripide realizza la tragedia – una guerra che degrada gli uomini allontanandoli da qualunque eroismo, anzi li rende simili a fantocci ansimanti in preda alla follia. Quello che ci interessa notare da questa discussione è come persino il personaggio di Elettra subisca una serie continua di notevoli trasformazioni: essa veglia nella prima parte della tragedia sul fratello e lo bada con toccante premura e intimità, mai descritta nelle precedenti tragedie, accarezzandogli i capelli e aiutandolo a coricarsi, fino a rifiutarsi di concepire un'esistenza lontana da quella di Oreste. Avremo occasione di ritornare su questo aspetto di forte legame fraterno evidente nelle abitudini domestiche tra i due fratelli che sarà riutilizzato nelle riscritture novecentesche del mito; basterà, per adesso, ricordare insieme con Dario Del Corno, che in questa tragedia euripidea dai toni romanzeschi

da furibonda istigatrice d'odio, Elettra si tramuta in pietosa infermiera: ma la sua metamorfosi non è una degradazione del tono tragico, bensì la scoperta di una nuova possibilità del teatro, che porterà all'umano realismo della commedia di Menandro, e dopo millenni feconderà il dramma moderno¹⁰⁴.

Vi è, in ogni modo, un elemento ulteriore riguardante il versante dell'aspetto performativo che deve essere considerato in un lavoro che voglia presentarsi quanto più accurato possibile nell'affrontare lo studio della permanenza del classico nella tradizione letteraria europea. Nonostante l'eccezionalità del

¹⁰³ EURIPIDE, *Oreste*, a cura di Enrico Medda, Rizzoli, Milano, 2017, vv. 1682-1683, p. 333.

¹⁰⁴ D. DEL CORNO, *La letteratura greca. L'età classica. Il V secolo*, cit., p. 279.

corpus antico da noi posseduto riguardo il mito atridico¹⁰⁵, bisogna riconoscere che ciò che è giunto fino a noi costituisce l'unico lacerto di una testualità transmediale più ampia che era inscindibile nel mondo greco dalla musica e dalla danza, il che comporta una certa difficoltà di indagine, motivata dai nostri parametri di giudizio derivati dalla critica letteraria di stampo narratologico, anche nella caratterizzazione di quei personaggi che agiscono nel dramma greco in momenti dove la messa in scena dello spettacolo musicale e coreografico richiede la loro presenza, come conseguenza di una situazione precisa. Come osserva acutamente Marie Saint Martin, una considerazione di questo tipo è valida soprattutto per Elettra:

[Électre] change radicalement de comportement (d'*ethos*, mais également, très certainement, de mode lyrique) entre le début de la pièce de Sophocle (pour lequel on peut imaginer un mode plaintif extrêmement pathétique, proche du thrène), et l'arrivée d'Oreste (où le chant de deuil laisse place à un péan triomphal). Il est alors malaisé de tenir un discours sur ce personnage, qui se trouve en quelque sorte diffracté, éclaté d'une scène à l'autre, bien loin en tout cas de l'unité classique qui ne peut justifier les évolutions de Chimène que par le recours à une inégale égalité de mœurs.¹⁰⁶

Quanto affermato da Saint Martin è di fondamentale importanza anche nel tentativo di provare a definire cosa sia stato il teatro tragico greco, in cui vi è inoltre un'entità corale che contribuisce a giudicare le comparse mitiche sulla scena. Nell'impossibilità di fornire un giudizio definitivo sul personaggio tragico, siamo costretti a prendere in esame i dati di cui gli studiosi sono certi, primo fra tutti il fatto che la tragedia greca si svolga materialmente in uno spazio pubblico in cui si attua un confronto diretto, molto spesso anche sanguinoso, tra prospettive antagonistiche, se non inconciliabili. Considerando questa premessa, la riflessione di Saint Martin risulta molto pertinente, proprio perché propone una soluzione nello sforzo di ovviare a una mancanza oggettiva di definizione. Secondo la studiosa, sarebbe molto più vantaggioso cercare di definire il personaggio mitico, come può essere Elettra, partendo dalle relazioni che egli o ella intrattiene con gli altri personaggi nel contesto tragico: ci si accorgerebbe, nel nostro caso, che «il n'y a pas d'Électre détachée de ses contreparties féminines – Chrysothémis, Clytemnestre – ou masculine – Oreste»¹⁰⁷. Nonostante l' "estensione" dei comportamenti dettati dalle situazioni recitative e coreografiche, gli attributi minimi che vengono

¹⁰⁵ Già nel 1971 Pierre Brunel constataba la possibilità (e la necessità) di studiare il mito atridico nella prospettiva eccezionale di una trilogia orizzontale e di una verticale, caso unico rispetto alla situazione testuale dei miti più famosi dell'antichità: «La tragédie grecque nous invite à replacer le mythe d'Électre dans deux chronologies. L'une est intérieure au mythe puisqu'elle se confond avec le déroulement même du récit: elle fait se succéder le moment du meurtre d'Agamemnon, celui de la vengeance d'Oreste, celui du jugement du justicier. La représentation de la trilogie d'Eschyle s'y conformera. [...] Mais on a la satisfaction de posséder, à côté de la trilogie «horizontale» d'Eschyle, une manière de trilogie verticale constituée par trois pièces d'auteurs différents qui illustrent tour à tour le même moment de la vengeance d'Oreste» (in P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., pp. 41-42).

¹⁰⁶ M. SAINT MARTIN, *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, cit., pp. 28-29.

¹⁰⁷ Ivi, p. 29.

immediatamente associati al personaggio – quelli identificati da Saint Martin nella trinodia funebre e nel peana vittorioso – costituiscono una endiadi minima che si irradia nelle scene, nelle comparse e nei testi dove si manifesta la giovane vergine atridica, anche nella prospettiva della lunga durata del ricorso a modelli e forme del racconto mitico, o persino in quei casi in cui, secondo l’approccio mitocritico di Brunel, «un élément mythique présent dans un texte sera amené à rayonner dans un autre texte où il n’est pas explicite, et, dans le second cas, le mythe constituera comme une structure sous-jacente»¹⁰⁸. A tale riguardo, Saint Martin espone con puntuale chiarezza gli elementi costitutivi che hanno garantito la fortuna dell’identità di Elettra partendo dal testo sofocleo. Riportiamo le sue parole, intendendole come riflessione proemiale a quanto seguirà:

Même si Électre triomphante ne partage plus rien avec l’Électre plaintive des débuts de la pièce, elle conserve, en commun avec la première, le masque constitué par le nom – avec, comme pivot autour duquel s’articulent ces différents masques, la grande scène de l’urne, où le chant du rossignol qui a perdu ses petits cède la place à un hurlement de joie qui redouble les cris des chiennes vengeresses. L’urne et le rossignol : ces deux images, qui courent de pièce en pièce, ont pu être l’objet d’un réinvestissement symbolique qui, pour les différentes époques et les différentes aires culturelles, [...] paraît propre à témoigner des multiples reconfigurations de ce que l’on appelle commodément et par une forme de raccourci le mythe d’Électre.¹⁰⁹

Prima di giungere alle rivisitazioni novecentesche del mito sarà utile isolare alcuni momenti chiave della ricezione moderna per mettere in evidenza i tratti più frequentemente sfruttati dalla storia mitica. La truculenta saga degli Atridi conoscerà ovviamente ampia diffusione anche a Roma, dove le opere tragiche greche vengono continuamente riadattate al gusto e alla mentalità romana, così come è ben evidente nell’*Agamennone* di Seneca in cui sono presenti i tratti più stereotipati del personaggio di Elettra che vengono esasperati e perdono di spessore se comparati alla profondità contraddittoria che animava l’Elettra dei tragici greci. Malgrado ciò, l’innovazione della riscrittura senecana consiste nell’arricchire tutta la storia drammatica di una rinnovata drammaticità attraverso l’illustrazione della «spirale che nel suo percorso vorticoso avvolge con sé anche la vicenda dei Troiani, l’inganno del cavallo e l’uccisione sacrilega di Priamo»¹¹⁰. Il momento del confronto tra madre e figlia resta anche nel caso senecano quello in cui – subito dopo il compimento del regicidio – si riflette il comportamento virile della giovane donna:

[CL. Animos uiriles corde tumefacto geris; / sed agere domita feminam disces malo. EL. Nisi forte fallor, feminas ferrum decet. CL. Et esse demens te parem nobis putas? EL. Vobis?

¹⁰⁸ F. MONNEYRON ET J. THOMAS, *Mythes et littérature*, Presses Universitaires de France, Paris, 2019 [I ed. 2002], pp. 66-67.

¹⁰⁹ M. SAINT MARTIN, *L’Urne et le Rossignol. Représentations d’Électre, antiques et modernes*, cit., p. 29.

¹¹⁰ SENECA, *Agamennone*, intr. e note di Alessandro Perutelli e trad. it. di Guido Paduano, Bur Rizzoli, Milano, 2020 [I ed. 1995], p. 27.

Quis iste est alter Agamemnon tuus? / ut uidua loquere: uir caret uita tuus. CL. Indomita posthac uirginis uerba impiae / regina frangam; citius interea mihi / edissere ubi sit gnatus, ubi frater tuus. EL. Extra Mycenae. CL. Redde nunc gnatum mihi. EL. Et tu parentem redde.]

CLITENNESTRA Nel cuore gonfio di superbia hai un'anima da maschio, ma sarai domata e imparerai a comportarti da donna. ELETTRA Se non mi sbaglio, qui le donne amano portare il ferro. CLITENNESTRA Folle! Ti credi pari a noi? ELETTRA "Voi" chi? Chi è quest'altro tuo Agamennone? Tuo marito è morto: parla da vedova. CLITENNESTRA Penserò poi a stroncare da regina queste parole arroganti di una ragazza scostumata; ma adesso dimmi piuttosto dov'è mio figlio, tuo fratello. ELETTRA Via da Micene. CLITENNESTRA Restituiscimi mio figlio! / ELETTRA E tu restituiscimi mio padre.¹¹¹

Nonostante la circolazione del mito e dei suoi palinsesti nel corso dell'età umanistica¹¹², bisognerà aspettare il Settecento perché in Europa si rivalutino le potenzialità tragiche dei due matricidi. Ma prima di passare al caso delle opere di Vittorio Alfieri, che più di tutte riassumono a nostro avviso questo rinnovato afflato tragico, sarà utile spendere qualche parola sull'assenza – non casuale – del personaggio di Elettra dalla scena seicentesca francese, ossia da uno dei momenti fondamentali di massima fioritura del teatro europeo, con il quale anche gli autori novecenteschi dovranno fare i conti. Pierre Corneille, il primo drammaturgo francese della modernità riconosciuto come classico non attinge mai al mito della saga atridica, nonostante egli sia «le premier à choisir des sujets montrant des crimes entre proches, ce qu'il fait presque exclusivement à partir d'*Horace* (1640), en marquant sa préférence pour des «événements extraordinaires» non vraisemblables, mais seuls susceptibles de susciter la terreur et la pitié»¹¹³. Corneille, inoltre, attraverso un lungo lavoro di rilettura della *Poetica* di Aristotele, giunge a rivalutare la possibilità che in una tragedia lo scioglimento finale non debba essere obbligatoriamente negativo. Siamo in un momento di passaggio fondamentale tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento in cui ciò che da secoli costituiva un assunto inderogabile – ossia la componente familiare intesa come stirpe genealogica – comincia a scricchiolare e ad avere ripercussioni anche nel sistema letterario. Se, nel caso di *Romeo and Juliet*, l'istituzione del *ghenos* ridotta da Shakespeare alla «coppia come microcosmo autonomo che si contrappone al macrocosmo circostante»¹¹⁴ deve ancora scontrarsi con le forze troppo forti dei legami familiari endogeni, nelle tragedie di Corneille – prima fra tutte *Le Cid* (1637) – la prerogativa della vendetta ravvisabile nelle famose *stances* in cui si esprime tutta l'indecisione di Rodrigue («Il faut venger un père, et perdre une maîtresse. / L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras»¹¹⁵) si risolve con l'accettazione finale di Chimène che trova un compromesso adeguato per essere la moglie dell'uccisore del padre. Questo

¹¹¹ *Ivi*, pp. 134-137.

¹¹² Cfr. F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., pp. 73-82 e M. SAINT MARTIN, *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, cit., pp. 48-54.

¹¹³ M. SAINT MARTIN, *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, cit., pp. 56-57.

¹¹⁴ M. FUSILLO, *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie*, Il Mulino, Bologna, 2021, p. 20.

¹¹⁵ P. CORNEILLE, *Le Cid*, édition présentée, annotée et commentée par Sylvie Joye, Larousse, Paris, 2006, p. 39.

rinnovamento del genere tragico operato da Corneille conduce a delle riflessioni importanti anche dal punto di vista delle riscritture tragiche fondate sul mito, ossia ciò che ancora in questa età dimora – insieme con l’epica – al vertice della struttura aristotelica delle *bonae litterae*:

À partir du moment où, grâce à Corneille, le dénouement heureux est accepté dans la tragédie, le sujet d’*Iphigénie* semble plus facile à adapter que celui d’*Électre* [...]. L’intrigue d’*Électre* met en scène des personnages qui, tels que les conçoivent les dramaturges, sont peu conformes aux exigences aristotéliennes d’un héros moyen, ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant. [...] Un mythe comme celui d’*Électre*, connu de tous les spectateurs, ne saurait s’achever sur un dénouement différent de celui que tous connaissent, sous peine d’entraîner le refus du public.¹¹⁶

Gioverà anche ricordare che Jean Racine, il tragediografo che meglio incarna lo spirito di quel classicismo seicentesco che si nutriva della letteratura degli antichi, sceglie di accostarsi al mito atridico soltanto per vie traverse. Vedremo brevemente come le scelte di Racine siano sintomatiche dello spirito del suo tempo: un solo riferimento circa la sorte di Oreste ci proviene da *Andromaque*, capolavoro tragico del 1667, in cui però la follia del figlio di Agamennone non è legata al matricidio. Ripercorrendo l’intreccio troviamo un Oreste inviato dai Greci in Epiro alla corte di Pirro, figlio di Achille, perché costui intende risparmiare la vita di Astianatte, figlio di Ettore, in quanto innamorato di sua madre, la vedova Andromaca, non curante del patto che lo lega a Ermione, figlia di Elena, a lui promessa. Oreste impazzirà proprio a causa del suicidio della cugina Ermione, che egli ama segretamente, davanti alla salma di Pirro da lei tanto amato e ucciso da Oreste, su ordinazione dalla funesta gelosia di Ermione, vistasi ripudiata da Pirro a vantaggio della straniera Andromaca. Per questi motivi è lecito affermare che anche se Oreste «voudrait être le nouvel Agamemnon, il n’est qu’un meurtrier»¹¹⁷. Racine, raffinatissimo conoscitore della letteratura greca appresa da giovane presso i primi maestri giansenisti, mette in scena alla fine della tragedia tutta la fenomenologia dell’avvento della follia nel personaggio di Oreste, così come era presente nelle fonti classiche, pur causata da una necessità amorosa derivante dai moduli della tragedia galante della prima metà del Seicento, che viene inclinata dal tragediografo sul versante della passione e quindi nell’interiorità del personaggio. Torneremo su questo episodio più avanti, al momento di affrontare il trattamento del mito da parte di Yourcenar, per adesso basti ricordare che la follia prefigura sul finire della tragedia i tormenti delle Erinni. Le sue motivazioni non derivano, quindi, dal matricidio:

ORESTE Mais quelle épaisse nuit tout à coup m’environne ? / De quel côté sortir ? D’où vient que je frissonne ? / Quelle horreur me saisit ? Grâce au ciel, j’entrevois... / Dieux !

¹¹⁶ M. SAINT MARTIN, *L’Urne et le Rossignol. Représentations d’Électre, antiques et modernes*, cit., p. 59.

¹¹⁷ J. MIERNOWSKI, *La poétique du massacre de Rabelais à Racine* in «ÉTUDES RABELAISIENNES», 46 (2008), pp. 7-36: 33.

Quels ruisseaux de sang coulent autour de moi ! / [...] Hé bien ! Filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ? Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?¹¹⁸

Nessun riferimento ad Elettra in *Andromaque*, così come non verrà in alcun modo menzionata in *Iphigénie*, tragedia molto particolare composta nel 1674 in cui viene compiuta una razionalizzazione del sacrificio di Ifigenia in modo tale che la *pièce* possa risultare esente dalle accuse di mancata obbedienza al principio di verosimiglianza, tratto che un'uccisione cruenta o la conseguente irruzione della divinità che salva la fanciulla sostituendola con una cerva poteva rischiare di incrinare e andare, così, contro il gusto dello spettatore del Seicento che bandiva qualsiasi incursione del meraviglioso, sia esso cristiano o pagano, sulla base di quanto teorizzato dai teorici del classicismo italo-francese della prima età moderna. Si tratta di un problema che non poteva essere ovviato mettendo in scena gli episodi centrali della parabola esistenziale di Elettra:

Il est toutefois un autre reproche, que n'encourt pas *Andromaque*, mais auquel s'expose *Électre* : au nom de la délicatesse moderne, pomme de discorde entre D'Aubignac et Corneille, et pierre de touche de la théorie illusionniste élaborée par D'Aubignac, on intègre à la règle du vraisemblable le principe de fidélité aux bienséances : le vraisemblable devient la courroie de transmission entre le texte et un autre texte.¹¹⁹

Nel caso dell'*Iphigénie* di Racine, il sacrificio che è alla radice di tutta l'*Oresteia* avverrà perché la fanciulla immolata risulta essere la schiava Erifile, doppio speculare di Ifigenia, principessa straniera ignara della sua identità, che il tragediografo fa nascere da un amore illegittimo tra Elena e Teseo. Erifile è un personaggio meschino che merita la morte perché non è unicamente rivale in amore di Ifigenia, ma risulta anche pronta a denunciare ai Greci i propositi di fuga di Clitennestra e Ifigenia stessa. Il problema morale dell'uccisione di un'innocente sembra essere risolto da Racine attraverso la condanna di Erifile, colpevole e invisa agli spettatori. L'accadimento – che alla fine si espleterà nel suicidio di Erifile – viene sciolto soltanto attraverso il racconto finale di Ulisse, abile retore ed esperto ammaliatore, il che proietta sul *dénouement* del dramma un bagliore di insolubile ambiguità. A tal proposito, **Flavia Mariotti** nota come nelle parole di Ifigenia, che tenta di rincuorare la madre prima che si compia il sacrificio di una fanciulla dal sangue di Elena di cui ancora si ignora la vera identità, vi sia un'anticipazione del destino dei due coniugi, con tutta l'ironia tragica che ciò comporta:

IPHIGENIE Ma mort n'emporte pas tout le fruit de vos feux. / De l'amour qui vous joint vous avez d'autres nœuds, / vos yeux me reverront dans Oreste mon Frère. / Puisse-t-il être, hélas, moins funeste à sa Mère !¹²⁰

¹¹⁸ J. RACINE, *Andromaque* in *Teatro*, saggio introduttivo, cronologia e commento di Alberto Beretta Anguissola con uno scritto di René Girard, I Meridiani Mondadori, Milano, 2009, p. 370, vv. 1625-1628, 1637-1638.

¹¹⁹ M. SAINT MARTIN, *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, cit., p. 60.

¹²⁰ J. RACINE, *Iphigénie* in *Teatro*, cit., p. 1214, vv. 1655-1658.

La tragedia si conclude con le parole di Clitennestra che si chiede in che modo potrà ringraziare Achille per avere salvato la figlia, ma è noto che Achille non tornerà da Troia perché si sta avviando alla gloria, e quindi alla morte. Il problema fondamentale che la tragedia inscena resta la limitatezza dell'uomo nel comprendere gli oracoli, l'imperscrutabilità divina *tout court*, e infatti per usare le parole di Francesco Fiorentino:

Gli umani non capiscono e in particolare Agamennone e sua moglie non si intendono più, premessa della tragedia che di là a un decennio li attende. Il destino tragico di questi illustri monarchi, da tutti gli spettatori già conosciuto, riverbera rosseggiante come il sangue di Erifile sparso al suolo.¹²¹

Non stupisce, a questo punto, constatare perché Elettra sia assente nel Seicento. Affinché la sua storia potesse presentarsi verosimile, erano richiesti al poeta tragico due obblighi inconciliabili: «obéir au mythe, et tuer sa mère en compagnie de son frère; obéir aux bienséances, qui interdisent un tel acte»¹²². Proporre sulla scena un regicidio prima e l'atto conseguente del matricidio con un ulteriore attacco all'istituzione consolidata, sarebbe stato poco convenevole non solo per ragioni di *bienséance* e per l'impossibilità pratica di realizzare interamente una trama così ricca di spargimenti di sangue, in un mondo in cui, come ricorda Arnold Hauser,

eroi ed eroine sul palcoscenico non dimenticavano mai le buone maniere neppure nel momento della massima eccitazione, e si dicevan sempre Monsieur e Madame. In ogni circostanza essi rimanevano cortesi e galanti: galanteria che peraltro non era che una forma e quindi nulla può dirci sulla sincerità dei sentimenti dato che, come ogni forma e ogni linguaggio, essa esprimeva con lo stesso vocabolario schiettezza e falsità.¹²³

A queste si aggiungono ovviamente delle ragioni politiche significative che non consentono di avvalorare le potenzialità della tragedia in funzione del contenuto politico che essa veicola: il problema del regicidio diventa una questione attuale a partire dall'uccisione di Carlo I d'Inghilterra del 1649 e lo sarà per tutto il corso del secolo successivo. Nel Settecento, dopo la riscoperta della drammaturgia shakespeariana, dove la mescolanza degli stili e la presenza di scene truculente non costituivano più un problema, i tempi erano ormai maturi per poter affrontare le vicende di Elettra e di Oreste sulla scena teatrale approfondendo maggiormente la funzione del legame fraterno e sororale. Tra le varie riscritture, la lettura preromantica che ne dà Vittorio Alfieri è una delle più caratterizzanti. Alfieri tratta il tema in modo radicalmente innovativo rispetto alle fonti classiche dapprima nel suo *Agamennone* cui segue l'*Oreste*, entrambi ideati nel 1776. Nella prima opera, Elettra viene presentata come un personaggio di nobile animo che conosce intimamente il dramma in cui vive la madre, da cui esplode

¹²¹ F. FIORENTINO, *Il teatro francese del Seicento*, Laterza, Bari, 2008, p. 96.

¹²² M. SAINT MARTIN, *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, cit., p. 63.

¹²³ A. HAUSER, *Il Barocco nelle corti cattoliche* in *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino, 1982, p. 472.

il conflitto che fa andare avanti la tragedia. Infatti, Clitennestra – novella Lady Macbeth – all’inizio dei fatti è ignara di dovere uccidere il marito; la spinta all’azione viene data soltanto dai suoi numerosi incontri con Egisto, che rivela la sua vera natura di usurpatore subito dopo il regicidio. Questa Elettra conosce tutto della madre e anche il suo amore si trova ugualmente spartito tra la madre e il padre, a differenza delle fonti classiche. Mirabile è la scena (II, 4) in cui Elettra accoglie il padre al ritorno da Troia come se rivestisse con gioia il ruolo e la contentezza che la moglie è incapace di esercitare. Ma ancora più innovativa, e inimmaginabile nel teatro antico a questa altezza della trama, risulta la scena seguente (III,1) in cui padre e figlia sono messi a confronto in un dialogo il cui obiettivo è quello di preavvisare ad Agamennone le eventuali insidie future di Egisto, incarnando il ruolo che in Eschilo era svolto dalla profetessa Cassandra. Elettra continua a difendere tenacemente la madre, verso la quale sente una sconfinata pietà, nella speranza di favorire un riavvicinamento tra i genitori. Alfieri propone così attraverso il personaggio di Elettra un’evidente incarnazione della sua concezione del personaggio tragico, che deve risultare sublime, alieno dai compromessi e interamente mosso da una risoluta nobiltà interiore:

ELETTRA [...] Padre, deh! Scusa / il suo attonito stato: in bando scaccia / ogni fosco pensiero.
In lei fia il duolo / spento ben tosto dal tuo dolce aspetto. / Deh! Padre, il credi: in lei vedrai,
fra breve, / tenerezza, fidanza, amor, risorti.¹²⁴

Nell’*Oreste* alfieriano i personaggi rientrano nei consueti ruoli stabiliti dalla tradizione, anche se il matricidio viene giustificato inventando un Oreste folle che uccide motivato da uno stato di *trance* derivato dall’impeto titanico di sopprimere il tiranno e, d’altro canto, Walter Binni nota come anche Elettra sia un personaggio che conserva un’indiscussa aura di purezza, tanto che «la sua collaborazione all’azione va sempre più indebolendosi a mano a mano che cresce in lei la pietà per la madre»¹²⁵, già anticipata nei versi dell’*Agamennone* riportati. Alfieri crea con i due fratelli due personaggi nobili e impetuosi da contrapporre all’atmosfera degradante dominata da una aristocrazia incancrenita, che trova legittimità nella presenza di un tiranno che si comporta al di sopra della legge. Un elemento notevole, a nostro avviso, risiede nel prendere nota di quanto i personaggi di Elettra e di Oreste non risultino necessariamente condizionati dalla loro genealogia mitologica, quanto piuttosto dalla nuova sensibilità preromantica, che attribuisce ai loro gesti una certa dose di titanismo, che svincola progressivamente i due discendenti di Atreo dai ruoli consolidati e ci permette di comprendere quanto «il “complesso di Elettra”, lungi dall’essere un dato originario, o addirittura un *primum movens* della creazione mitica, appare come un costrutto letterario di lenta elaborazione; ed Alfieri ne anticipa, per

¹²⁴ V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di Bruno Maier, Garzanti, Milano, 1999, p. 210.

¹²⁵ W. BINNI, *Vittorio Alfieri in Storia della letteratura italiana*, Estratto dal Vol. VI “Il Settecento”, Garzanti, Milano, 1968, p. 961.

tanti versi, i contorni essenziali»¹²⁶, soprattutto se pensiamo che in Elettra aleggia anche il sentimento di colpa di essersi resa parte accidentalmente dell'uccisione del padre, per non averlo avvertito in modo inequivocabile. Riprendendo la riflessione di Saint Martin, dal Settecento in poi anche il rapporto con le istanze del potere – contaminato da palinsesti, trame e suggestioni contemporanee – muta radicalmente di segno:

En démocratie, les enfants sont, comme les citoyens, égaux et indépendants les uns des autres, élevés de la même manière, unis non par la nécessité mais par la sympathie : le combat pour le pouvoir se déplace ainsi, d'une rivalité verticale entre le roi et ses sujets, à une rivalité horizontale entre frères [...]. De ce point de vue, Oreste et Égisthe peuvent être considérés comme deux frères, parce qu'ils se trouvent à égalité dans la lutte pour le pouvoir, et l'un n'est pas plus légitime que l'autre. Si l'Ancien régime patriarcal a peu exploité cette configuration, la réflexion politique menée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle permet l'émergence d'intrigues fondées sur les liens horizontaux de la fraternité.¹²⁷

È giusto, prima di concentrarci sugli sviluppi successivi, spendere qualche parola a proposito della rivisitazione operata da Hofmannsthal nell'ambiente della Vienna tra Ottocento e Novecento. Con forti suggestioni dannunziane e ispirata principalmente al dramma sofocleo, l'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal, realizzata tra l'agosto e il settembre del 1903 e rappresentata il 30 ottobre 1903 al piccolo teatro berlinese di Max Reinhardt, è da contrapporre interamente alla positiva eroina alfieriana. Si tratta di un'opera spartiacque nella diacronia delle riscritture, cui faremo spesso riferimento perché lo scrittore austriaco dà vita a una creatura completamente nuova, pur debitrice dei profondi vincoli di deferenza nei confronti della tradizione. Se ne percepisce l'eccezionalità fin dalla prima comparsa di Elettra sulla scena per il suo apparire invasata e scontrosa, mossa prioritariamente da un impulso primitivo e selvaggio di vendetta che, una volta appagato, la condurrà ad un lungo tripudio orgiastico e dionisiaco in perfetta armonia con il gusto decadente dominante che è influenzato in modo pervasivo dalle teorie freudiane sull'isteria e, soprattutto, da grandi opere del decadentismo elaborate in ambiente mitteleuropeo, tra cui è necessario citare *Das Mutterrecht* di Bachofen (1861), *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche (1872) e *Psyche* di Rohde (1890-1894). L'entrata in scena di Elettra, che coincide con un potente monologo le cui prime parole sottolineano l'assoluta solitudine **di Elettra**, abbandonata anche dalle cinque ancelle della casa (fuorché una sola, la quinta, che si impietosisce delle sue umiliazioni continue), risulta straordinaria: «Allein! Weh, ganz allein»¹²⁸. Il suo strazio di solitudine deriva, inoltre, dal fatto che, a differenza del modello sofocleo dichiarato, all'Elettra di Hofmannsthal non è concesso neppure nessuno spazio di culto per il ricordo del padre, deliberatamente profanato anche dalla mancanza di memoria della sorella Crisotemi, che non è più la giudiziosa e

¹²⁶ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 98.

¹²⁷ M. SAINT MARTIN, *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, cit., p. 80.

¹²⁸ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, a cura di Paola Gheri, trad. it. di Nicoletta Giacon, Marsilio, Venezia, 2012, p. 62.

circospetta figura sofoclea, ma una donna che brama il raggiungimento della maternità e quindi la necessità della dimenticanza, il che porterà ad uno scontro inconciliabile tra sorella, giacché per questa Elettra «la sessualità è inscindibile dalla strage»¹²⁹. In lei vi è un radicato trauma psichico che la induce sviluppare un modo di agire bestiale e compulsivo da cui non può liberarsi perché «la reazione è stata “repressa” e l’ “affetto” è rimasto, così, legato al ricordo, al “ricordo dell’evento”»¹³⁰. Clitennestra entra in scena «come fosse l’apparizione di un idolo orientale»¹³¹: nella *pièce* austriaca, le indicazioni sceniche tengono a precisare che la regina assomiglia a una divinità egiziana, cosparsa di pietre preziose, talismani, bracciali e anelli, e le regge lo strascico della sua lunga veste scarlatta una schiava «con il volto liscio come quello di un serpente eretto»¹³². Si tratta di una teofania che lascia, nondimeno, presagire la vulnerabilità e la debolezza del personaggio materno anch’essa costretta a vivere, come la figlia, in un limbo di non vita perché «la divorante maternità di Clitennestra assomma in sé l’identità di un intero *ghenos*, secondo l’esplicita equivalenza utero/tomba»¹³³, tale da potere caratterizzare Clitennestra come una vera e propria *belle dame sans merci* di matrice tardo romantica, senza dimenticare – come nota Mario Praz – che una tale figura di donna fatale è presente come categoria trans-temporale, perché «il tipo [può] prodursi in tal modo da divenire ossessivo»¹³⁴, e lo studioso, per l’appunto, nota come il primo stasimo delle *Coefore* di Eschilo, dove si ricordano le donne fatali – tra cui Clitennestra stessa – sia un esempio paradigmatico. Elettra, che affoga in una disperata solitudine «che soltanto la allucinazione quotidiana epifania del padre assassinato riesce per qualche attimo a interrompere»¹³⁵, disprezza senza ritegno la sua creatrice, perché vede in lei un connubio inestricabile di vita e morte, di cui lei stessa ne avverte il legame, paragonando la madre intangibile al mare:

[Du hast mir ausgespieen, wie das Meer, / ein Leben, einen Vater und Geschwister: / und hast hinabgeschlungen, wie das Meer, / ein Leben, einen Vater und Geschwister.]

Tu mi hai ributtato, come il mare, / una vita, un padre, un fratello e una sorella: / e come il mare hai inghiottito / una vita, un padre, un fratello e una sorella.¹³⁶

¹²⁹ A. LANDOLFI, *La conquista del teatro. Grecità come strumento mitico-drammatico in Hofmannsthal e il mito classico*, Artemide, Roma, 1995, p. 38.

¹³⁰ F. TURATO, *Eredi ingrati. Mondo germanico e tragedia greca tra nascita del II e apocalisse del III Reich (1871-1945)*, Marsilio, Venezia, 2014, p. 363.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, cit., p. 81.

¹³³ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 111.

¹³⁴ M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, con saggio introduttivo di Francesco Orlando, BUR Rizzoli, Milano, 2012, p. 165.

¹³⁵ F. TURATO, *Eredi ingrati*, cit., p. 364.

¹³⁶ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, cit., p. 84.

La venuta di Oreste è preceduta, esattamente come in Sofocle, dalla falsa notizia della sua morte. Segue il riconoscimento, molto più rapido e immediato che in Sofocle, e la vendetta diventa fulminea grazie all'arrivo del giovane vendicatore, che incarna in Hofmannsthal più che in Sofocle le caratteristiche dell'orfano divino che proviene dal mondo esterno e in cui si ritrova, come ha analizzato Furio Jesi in pagine importanti, «la fiducia nella salvezza garantita dalla ripetizione del padre»¹³⁷, per cui Oreste si configura come «l'eroe in cammino, l'adolescente divino cui è dato mettere in movimento il miracolo della metamorfosi, del mutamento di sé e dell'altro attraverso l'azione»¹³⁸. Uccidere i regicidi si rivela alla fine una azione (*Tat*) che Elettra non sembra avere il coraggio e la lucidità di compiere da sola ed è per questo motivo che non è capace di prendere parte attiva all'unico atto generativo che le è paradossalmente consentito di partorire, ossia l'uccisione della madre. La conclusiva «ierogamia sanguinosa»¹³⁹ coincide in ultima istanza, con marcata differenza rispetto a qualsiasi modello precedente, con l'annullamento di sé stessa in seguito a un tripudio di danza senza freni. Le ultime parole di Elettra – «schweigen und tanzen» – sono l'estremo tentativo da parte di Hofmannsthal di dare nuova linfa in tempi moderni al più autentico fondamento della tragedia attica, quello spirito dionisiaco a cui sarebbero legate le sue prime manifestazioni della danza ditirambica nel contesto del culto di Dioniso:

[ELEKTRA Schweig und tanze. Alle müssen / herbei! Hier schließt euch an! Ich trag die Last / des Glückes, und ich tanze vor euch her. / Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen! / *Sie tut noch einige Schritte des angespanntesten Triumphes und stürzt zusammen.*]

ELETTRA Taci e danza. Qui, venite qui tutti! / Qui, unitevi anche voi! Io porto il peso / della felicità e vi precedo al passo di danza. / A chi, come noi, è felice, questo solo si conviene: / tacere e danzare! / *Fa ancora qualche passo del più spasmodico trionfo, poi crolla a terra.*¹⁴⁰

Come giustamente nota Paola Gheri, alla fine della tragedia «la menade fa posto all'isterica, l'estasi alla morte dell'io»¹⁴¹; di conseguenza la spasmodica morte del personaggio risultava quanto mai necessaria, nonostante lo sforzo fisico fallimentare. La lezione di Nietzsche sembra essere stata assimilata e introdotta nella diacronia del mito¹⁴². Nel commentare questo esito radicale, la stessa Gheri

¹³⁷ F. JESI, *Letteratura e mito*, cit., p. 25.

¹³⁸ A. LANDOLFI, *La conquista del teatro*, cit., p. 43.

¹³⁹ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 114.

¹⁴⁰ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, cit., pp. 162-163.

¹⁴¹ P. GHERI, *Elettra e il mito tragico nel discorso moderno*, prefazione a H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, cit., p. 29.

¹⁴² Un influsso notevole dell'esperimento «arcaizzante» compiuto dal drammaturgo austriaco può essere immediatamente ravvisato nel rifacimento teatrale *La fiaccola sotto il moggio* (1905) di Gabriele d'Annunzio, in cui la torbida storia familiare della protagonista Gigliola richiama alcuni dei nuclei tematici principali del groviglio atridico, soprattutto in riferimento al sacrificio e alla vendetta, che d'Annunzio – accanto alla lettura di Hofmannsthal – recepì per mezzo delle traduzioni parnassiane di Leconte de Lisle. L'affinità concettuale è rafforzata in questo caso anche da una frase in greco che compare in fondo alla lista dei personaggi del dramma, corrispondente all'introduzione anapestica del *threnos* che, nelle *Coefore*, Elettra e Oreste intonano dopo essere saliti sul tumulo del padre per compiere il *kommós*: «δράσαντι παθεῖν

mette in evidenza un dettaglio nodale riguardante la rottura dell'equilibrio che il finale novecentesco non sembra più capace di garantire:

Secondo Rohde la mistica nascerebbe da un affinamento culturale di certi culti orgiastici primitivi. Pertanto dal culto tracio di Dioniso si sarebbero sviluppati i germi di una dottrina mistica che avrebbe successivamente influenzato il pensiero filosofico. Elettra e la sua danza, però, non hanno che l'ironia tragica di un'esperienza mistica impossibile. Per lei non c'è nessuna ricongiunzione col divino, nessuna conciliazione sacra nel segno dell'amore. Gli dèi, condizione *sine qua non* del rapimento estatico, sono assenti fino alla fine dal suo cielo.¹⁴³

Nell'analisi delle successive riscritture novecentesche diventerà opportuno prendere atto del, seppur succinto, percorso illustrato, così come delle molteplici particolarità che il desiderio di unione, di ricongiungimento, e talvolta anche di scissione, della coppia costituita dal fratello vendicatore e dalla sorella adiuvante chiama in causa.

τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ» (letteralmente tradotto: «chi ha commesso [il delitto] soffra [la pena]: questo recita un detto tre volte antico!«).

¹⁴³ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, cit., p. 183.

2 PSICOLOGIZZARE IL DRAMMA PER TRASFIGURARE LA TRAMA: SU O'NEILL E GIRAUDOUX

Il processo avviato con Hofmannsthal volto a modellare un rifacimento moderno partendo dalla visione antica era dettato da un autentico elemento strutturante che diventa dominante nelle riflessioni sulle possibilità della letteratura di conquistare uno spazio attivo nella vita degli individui, ossia l'impotenza – tutta moderna – di agire come conseguenza di una profonda crisi del linguaggio. La soluzione adottata dallo scrittore austriaco sembra mettere al centro della sua sperimentazione «non l'elaborazione del testo, ma l'evento scenico, spazio d'elezione della voce viva, poiché la vocalità attinge direttamente alla fonte del ritmo interiore»¹. Sono queste le premesse che conducono Eugene O'Neill ad avvicinarsi alle trame atridiche. È, infatti, la sua versione del mito a consacrare i due figli di Agamennone come personaggi di una scena transnazionale. Su questa ci concentriamo perché decisiva, insieme con quella di Giraudoux, per poter discutere, isolando alcuni tratti di nostro interesse, sulla successiva fortuna del mito, e del suo immaginario, a partire dal secondo Novecento. Sulle novità sostanziali dell'operazione di O'Neill si era soffermata anche Marguerite Yourcenar nell'interessante *avant-propos* della sua versione teatrale di Elettra, in cui – come si vedrà nel terzo capitolo – vengono esaminate le specificità delle differenti versioni del mito precedenti alla sua. È interessante, a mo' di introduzione, riproporre e commentare la riflessione che la scrittrice belga riporta sulla drammaturgia grecizzante di O'Neill, perché ci viene fornito un giudizio immediato sull'accoglienza contemporanea dell'opera stessa:

Vers 1925 [...], le goût de l'actualité à tout prix et la vogue croissante des théories psychanalytiques rendaient aux héros grecs le costume et les tics de la vie courante, les douaient à nouveau de sécrétions et d'humeurs, sinon de chair et de sang. Du moment que chaque salle à manger familiale contenait ses Orestes brandissant leur cuillère à bouillie, et ses Électres jouant machinalement avec leur couteau, le drame antique cessait de se voir relégué au rang de livret d'opéra ou de tragédie de collège, et chacun de nous recommençait à se demander anxieusement s'il tuerait ou ne tuerait pas Clytemnestre. L'ère des *Électres* modernisées succédait à celle des *Électres* de l'âge du bronze. C'est dans le décor suranné d'une petite ville américaine au lendemain de la guerre de Sécession qu'Eugène O'Neill situait *Le Deuil Sied à Électre* ; une des innovations de sa pièce énorme, mais informe, pourrie comme le sol d'un marécage, consistait à prêter à Oreste des velléités d'inceste.²

Bisognerà, prima di tutto, notare come Yourcenar proceda a identificare una netta linea di demarcazione tra le *Elettre* del passato e quelle che dopo il 1925 possono considerarsi moderne, modernità che consiste nella possibilità di una attualizzazione marcata, alla luce delle teorie freudiane

¹C. GRAZIOLI, *Violenza della ribellione nel linguaggio scenico: Elektra di Hugo von Hofmannsthal*, in D. SUSANETTI E N. DISTILO (a cura di), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Carocci, Roma, 2013, p. 235.

²M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques*, in *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 16-17.

di cui il dramma di O'Neill è permeato, a tratti più o meno ossessivi, e talvolta approssimativi. La scrittrice informa subito il lettore che il dramma di O'Neill è particolare rispetto anche ai suoi stessi contemporanei, non solo per la presenza di un Oreste nevristenico e innamorato della sorella (il che non è una stortura dell'opera giacché ciò si realizza coerentemente ad un dato momento della trama su cui torneremo) ma soprattutto perché l'asse cronotopico è fortemente scosso: ci troviamo a seguire le vicende di una famiglia dell'alta borghesia nell'America puritana di metà Ottocento subito dopo la fine della guerra di Secessione (1865), il che ci consente di chiamare in causa quelle categorie mitocritiche da applicare allo studio letterario che, secondo Pierre Brunel, sono alla base di qualsiasi indagine sulla permanenza del mito, ossia l'emergenza, la flessibilità e l'irradiazione, da intendere come prototipi di indagine che *in nuce* erano già stati esemplificati nell'*avant-propos* di Marguerite Yourcenar che abbiamo appena citato. In particolare, attraverso la categoria dell'«emergenza»³ vengono esaminate le occorrenze mitiche in un testo, per cui il compito del comparatista giunge a coincidere non soltanto con la mera individuazione delle nuove identità di un mito, ma soprattutto con le interpretazioni del riuso produttivo del mito stesso. Pierre Brunel nota come tutto ciò avvenga non sempre in modo esplicito perché la presenza del mito è tratto più che mai malleabile e la nostra opera è esempio paradigmatico di tale categorizzazione illustrata dal critico:

Ci sono molti gradi fra l'esplicito puro e il non-esplicito. Eugene O'Neill, in *Il lutto si addice ad Elettra* (*Mourning becomes Electra*), americanizza il nome dei personaggi dell'*Orestide* poiché ne traspone l'azione negli Stati Uniti al momento della guerra di Secessione. Ma si può facilmente riconoscere Agamennone in Mannon oppure Oreste in Orin.⁴

La flessibilità rimanda, poi, alla elasticità cui l'elemento mitico si adegua nella sua rinnovata riscrittura, per cui diventa necessario «confronter le texte au schéma du mythe fondateur, préalablement établi»⁵; vedremo nel dettaglio in che misura la flessibilità possa essere applicata nella trilogia di O'Neill, e nelle successive riscritture analizzate, in relazione al sistema del mito codificato nelle versioni dei drammaturchi greci che è occasionalmente alterato da parte del drammaturgo americano in questo caso (un esempio prototipico, sulle cui motivazioni avremo modo di ritornare, concerne l'assenza del matricidio che si risolve con un suicidio punitivo di Christine-Clitennestra). Infine, la categoria dell'irradiazione è essenziale per potere organizzare l'analisi del testo, dal momento che permette di scorgere l'elemento mitico anche quando esso risulta celato, mostrandone così il suo potere di diffrazione che necessita in seguito di essere confrontato con la forma letteraria per mezzo della quale viene espresso, tale da far entrare lo schema del mito – se non proprio in competizione –

³ P. BRUNEL, *Mitocritica*, cit., p. 59.

⁴ *Ivi*, p. 62.

⁵ D. H. PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, cit., p. 101.

quanto meno in dialogo con il genere letterario, ricordando che «la presenza di un elemento mitico in un testo sarà considerata come essenzialmente significante»⁶. L'irradiazione ci impone, dunque, di considerare un'opera iscrivendola nel suo genere letterario. Nel caso di O'Neill la struttura tripartita del dramma, che in un primo momento potremmo considerare frutto dell'irradiazione della trilogia eschilea, soprattutto in virtù della scelta – opposta rispetto a Eschilo – di evidenziare nel titolo il personaggio femminile, mentre nell'*Oresteia* di Eschilo l'azione si svolgeva secondo la prospettiva del personaggio eponimo del dramma. Come vedremo, un'attenta osservazione dei processi di irradiazione permette di constatare un fascio di differenze ben più profonde con il modello eschileo, dichiarato solo in superficie con la scelta strutturale della forma triadica.

2.1 «MODERN PSYCHOLOGICAL APPROXIMATION OF GREEK SENSE OF FATE»: IMPULSI PERVERSI E PRIGIONIE INEVITABILI

Dissi a caso: «Tutti i miti greci adombrano drammi umani senza tempo né luogo, eterni». «Esatto...tutti i miti greci, in altre parole, sono allegorie figurate della vita umana...ora, cosa dobbiamo fare noi altri moderni per risuscitare questi miti così antichi e così oscuri?... Prima di tutto trovare il significato che possono avere per noi, uomini moderni, e poi approfondire questo significato, interpretarlo, illustrarlo...ma in maniera viva, autonoma, senza lasciarci schiacciare dai capolavori che la letteratura greca ha tratto da questi miti... prendiamo un esempio... senza dubbio lei conosce *Il lutto si addice ad Elettra* [...] O'Neill aveva capito anche lui questa verità così semplice: che bisognava interpretare in maniera moderna i miti antichi».⁷

Iniziamo il nostro discorso esaminando brevemente quanto accade nel romanzo *Il disprezzo* (1954) di Alberto Moravia, da dove è tratta la citazione riportata: in esso, come si ricorderà, è messo al centro l'intento di proporre, attraverso il dispositivo romanzesco, una discussione sulle possibilità di riscrittura dell'*Odissea* nella forma di una rielaborazione cinematografica. Essa viene, inizialmente, proposta dal produttore Battista allo sceneggiatore Riccardo Molteni, protagonista del romanzo, e diventa via via un'occasione per riflettere sul deplorabile lavoro che quest'ultimo sta svolgendo: lo sceneggiatore si trova, infatti, costretto per esigenze economiche ad accettare la proposta di Battista pur non condividendone le modalità di lavoro. Il produttore invita di conseguenza i dipendenti nella sua villa a Capri dove vorrebbe creare per gli europei di cultura mediterranea qualcosa di simile a quanto la cultura americana fece cinematograficamente con la Bibbia, concependo quindi un *kolossal* con scene spettacolari tra cui una Nausicaa inserita nella cornice scenica spettacolare di “bellezze al

⁶ P. BRUNEL, *Mitocritica*, cit., p. 66.

⁷ A. MORAVIA, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano, 2019, p. 23.

bagno” avvolte da «danze del ventre [e] reggipetti»⁸ ed episodi con un Polifemo che richiami King Kong, o una Circe fastosa che riesumi la regina Antinea del fortunato romanzo *L’Atlantide* di Pierre Benoît (1919). Come giustamente nota Chiara Lombardi, la permanenza a Capri nella lussuosa villa di Battista, «si presenta come un modo per comprare entrambi, per esercitare un potere sulla coppia, e [...] per sedurre Emilia [moglie di Molteni]»⁹. Sono questi i temi che, sottolinea la studiosa, troveranno successivamente nella biografia dell’autore una riflessione teorica più sistematica, al punto da spingere Moravia ad affermare, con la convinzione di chi «accusava il neocapitalismo di aver trasformato l’uomo in un mezzo»¹⁰, che «bisogna vedere se il prodotto letterario è fatto per il consumo o per la rappresentazione [e che] c’è una grande differenza tra l’industria culturale e l’espressione artistica»¹¹. E non vi sono dubbi sul fatto che Battista incarni tutti gli aspetti più volgari e consumistici dell’industria culturale del suo tempo. Ma, nel romanzo, l’incrinatura tra arte e società dei consumi e il senso di frustrazione che Riccardo ripugna sono il presupposto di una crisi coniugale che trova un riflesso speculare nell’interpretazione dell’*Odissea* proposta dal regista Rheingold. Il quale, pur trovandosi completamente in disaccordo rispetto al produttore, non esita ad accettare la proposta di Battista, a condizione che le vicende di Ulisse e Penelope vengano necessariamente lette e riproposte per mezzo dell’ausilio della psicanalisi, i cui strumenti di indagine consentirebbero di scorgere una narrazione alternativa al mito classico consolidato, dal momento che l’*Odissea*, agli occhi di Rheingold, altro non sarebbe che la «storia di una ripugnanza coniugale»¹². Tale senso di rigetto porterebbe Ulisse a mettersi in viaggio proprio perché non si trova in sintonia con l’universo femminile della moglie. Sarebbe questa un’interpretazione moderna, e «cervellotica»¹³, del mito antico che Rheingold desume dalla prassi psicoanalitica e addita, come esempio paradigmatico di riscrittura moderna la trilogia americana di Eugene O’Neill, *Il lutto si addice ad Elettra*, come è evidente nella citazione riportata in esergo. Secondo Rheingold, a O’Neill si deve senz’altro il grande merito di avere interpretato psicanaliticamente il mito di Oreste, mettendo in rilievo i latenti e morbosi rapporti di dipendenza tra genitori e figli e l’orrenda ereditarietà del delitto, però a suo giudizio il risultato finale – apprezzato invece da Molteni – ha dato vita a una trascrizione troppo prevedibile della storia mitica. L’ideale sarebbe stato «esaminare il meccanismo interno [dell’Orestide], smontarlo e poi rimontarlo

⁸ *Ivi*, p. 212.

⁹ C. LOMBARDI, “Il disprezzo”: l’occasione per un’ “Odissea” moraviana, in S. COSTA E M. VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, t. II, Edizioni ETS, Pisa, 2010, p. 142.

¹⁰ R. GASPERINA GERONI, *Gli anni Sessanta: la borghesia allo specchio*, in M.A. BAZZOCCHI (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino 2021, p. 291.

¹¹ Processo a Moravia, in «L’Espresso», 25 febbraio 1968, poi in A. MORAVIA, *Impegno controverso*, a cura di Renzo Paris, con introduzione di Simone Casini, Bompiani, Milano, 2008 [I ed. 1980], pp. 92-103: 95.

¹² A. MORAVIA, *Il disprezzo*, cit., p. 142.

¹³ *Ivi*, p. 236.

di nuovo secondo le nostre esigenze moderne»¹⁴, per cui il suo intento comincia ora a diventare più evidente: bisogna superare e stravolgere O'Neill, scrupoloso del rispetto *grosso modo* lineare della trama antica. È quanto si propone di fare con una nuova *Odissea* dove bisognerebbe dimostrare, secondo i dettami della rigida dinamica psicologizzante, che Penelope disprezza Ulisse dal momento in cui costui, per ottenere profitto, l'avrebbe spronata ad accogliere le offerte dei diversi pretendenti da cui era importunata. Questo esempio proemiale invita a cogliere la rilevanza esercitata dall'operazione di O'Neill, capace di proporsi, ancora nel pieno degli anni Cinquanta, come terreno d'incontro di diverse riflessioni circa le possibilità ermeneutiche di riattivare una storia mitica. Ma in che cosa consiste la modernità di O'Neill rievocata da Moravia?

Giova per prima cosa ricordare che *Mourning becomes Electra* (1931) è il risultato di una serie di tentativi consapevoli da parte di O'Neill di comporre un equivalente dell'*Oresteia* eschilea per la scena moderna americana; è per questo che non si può prescindere dal modello eschileo che risulta immediatamente visibile e reso esplicito dall'autore anche nei suoi diari di lavoro. È necessario a tal proposito commentare alcune delle annotazioni dell'autore circa la genesi dell'opera e la sua idea del tragico. Ciò permette di comprendere perché, non appena l'idea della trilogia si delinea, O'Neill si ponga una serie di problemi attuativi, che coinvolgono tanto le possibilità dell'attualizzazione mitopoietica quanto la scelta di modelli ben precisi da cui attingere. O'Neill si chiede da principio quale storia mitica possa essere ricondotta a una riscrittura attualizzante dove l'elemento fatalistico funzioni, per gli spettatori del ventesimo secolo, secondo i meccanismi del teatro greco:

Modern psychological drama using one of the old legend plots of Greek tragedy for its basic theme – the Electra story? The Medea? It is possible to get modern psychological approximation of Greek sense of fate into such a play, which an intelligent audience of today, possessed of no belief in gods or supernatural retribution, could accept and be moved by?¹⁵

È questo l'interrogativo primordiale che soggiace alla costruzione dell'idea di tragico, un tragico per la scena contemporanea che deve essere caratterizzato, sempre sulla base delle annotazioni dell'autore, per il suo essere un coacervo «of hidden life forces – fate – behind lives of characters, of murderous family love and hate in a play in which the unavoidable entire melodramatic action must be felt as working out of psychic fate from the past»¹⁶. Sempre nelle annotazioni del suo diario di lavoro, O'Neill rende esplicito il meccanismo tragico su cui deve ruotare l'intera trilogia, indicando con i nomi greci i personaggi concepiti per lo sviluppo dell'azione tragica, che diventano nella scrittura programmatica

¹⁴ Ivi, p. 153.

¹⁵ E. O'NEILL, *Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary* in B. H. CLARK (ed.), *European theories of drama*, Crown Publisher, New York, 1947, p. 530.

¹⁶ Ivi, p. 531.

delle bozze d'autore tasselli prototipici a cui applicare determinate peculiarità, tali da formare una catena circolare di contrapposte somiglianze:

Aegisthus bears strong facial resemblance to Agamemnon and Orestes – his resemblance to Orestes attracts Clytemnestra – his resemblance to her father attracts Electra – Electra adores father, devoted to brother (who resembles father), hates mother – Orestes adores mother, devoted to sister (whose face resembles mother's) so hates his father – Agamemnon, frustrated in love for Clytemnestra, adores daughter, Electra, who resembles her, hates and is jealous of his son, Orestes – etc.¹⁷

È evidente, anche a partire dalla lettura delle note dell'autore, che il lavoro di O'Neill si inserisce in continuità con quanto era stato creato all'inizio del secolo da Hofmannsthal, giacché proprio il drammaturgo austriaco aveva per primo rivitalizzato il mito tragico inserendo l'azione in un mondo che, seppur non cronotopicamente attualizzato, si caratterizzava per l'assenza di valori positivi, necessaria conseguenza della demolizione nicciana del sistema etico tradizionale e, ricordiamo, per la presenza di un'Elettra ferina e barbarica che si realizza nel corso del dramma attraverso una lotta con la sua femminilità che sfocia nella sfida bacchica con la morte e simbolicamente, quindi, in un ritorno alle radici ancestrali e profondamente istintive dell'essere umano. O'Neill ne condivide le premesse, e si spinge tuttavia oltre le innovazioni di Hofmannsthal. Egli è ancor maggiormente influenzato dai richiami psicoanalitici, che costituiscono – come si diceva – il tratto più marcato dell'intera trilogia, e dalla fitta trama di ereditarietà cui i personaggi non possono sottrarsi perché sono inestricabilmente legati a un *complesso* identitario, ossia a un sistema di rappresentazioni, ricordi e difese affettive le cui modalità di elaborazione rappresentano la trama essenziale dell'intera esistenza dei personaggi del dramma. È lo stesso autore a ribadire a proposito della presenza di tali complessi che «[they are] a modern tragic interpretation of classic fate without benefit of Gods – for it must, before everything, remain a modern psychological play – fate springing out of the family»¹⁸.

Il destino di Elettra/Lavinia è quanto meglio si adatta a tale idea novecentesca di tragico che non può non fare i conti con il peso della tara ereditaria; il che sarà evidente non appena viene eliminato dall'azione drammatica il personaggio di Christine/Clitennestra, ossia l'eredità materna da cui Lavinia è stata generata e da cui è ineluttabilmente determinata. Per questo motivo, Pierre Brunel ha notato a buon diritto che sarebbe più corretto parlare «non plus du “genos”, mais des gènes»¹⁹ (non si dimentichi, inoltre, l'importanza notevole che la letteratura naturalista del secondo Ottocento aveva attribuito al concetto di ereditarietà, in parallelo allo sviluppo delle teorie scientifiche sulla genetica²⁰).

¹⁷ *Ivi*, p. 532.

¹⁸ *Ivi*, p. 533.

¹⁹ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit. p. 138.

²⁰ Come risulta d'altronde evidente nella ben nota analisi fornita da E. AUERBACH, *Germinie Lacerteux in Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., pp. 269-304.

Quello del dramma di O'Neill è, quindi, un mondo in cui la libertà dei personaggi sulla scena è fortemente annichilita, perché, come già accennato, l'origine del conflitto è da individuarsi all'interno di questa concezione venefica e claustrofobica dell'ereditarietà, cui si aggiunge la riflessione non trascurabile esemplificata dalle parole di Brunel:

L'auteur de *Mourning becomes Electra* croit fermement que la personnalité de l'enfant est le mélange, ou plus exactement l'émulsion, des traits de la personnalité paternelle et de la personnalité maternelle. À Christine/Clytemnestre, Lavinia emprunte la sensualité, à Ezra Mannon/Agamemnon la tyrannie de la responsabilité, l'orgueil.²¹

La trama della tragedia, che debutta il 26 ottobre del 1931 al Theatre Guild di New York, merita di essere brevemente ripercorsa prima di analizzare dettagliatamente alcuni singoli episodi focali e motivi dominanti²². La prima parte della trilogia, *Homecoming*, il Ritorno, esordisce subito dopo la fine della Guerra di Secessione americana, cioè nel 1865; si realizza così pienamente la sostituzione «dell'archetipo mitico della guerra di Troia con il conflitto per eccellenza della storia americana»²³. Il generale Ezra Mannon, nuovo Agamennone, dopo essere rincasato all'indomani della guerra nella sua sontuosa dimora in una anonima cittadina del New England, viene avvelenato dalla moglie Christine, che gode della complicità del suo amante, il capitano di marina Adam Brant, cugino di Ezra, che necessita a sua volta di vendicarsi contro di lui per avere allontanato sua madre, l'infermiera Marie Brantôme, destinandola ad una vita di miseria e degrado dopo essere stata sedotta, stuprata e abbandonata da David Mannon, fratello del padre di Ezra, Abe. Nella seconda parte, *The Hunted*, tradizionalmente tradotto in italiano con *L'agguato*²⁴, la figlia di Ezra e Christine, Lavinia, morbosamente legata al padre, secondo l'ormai consolidata conformazione psicoanalitica elaborata da Jung, che comporta, analogamente al complesso edipico, un'accentuazione «degli eccessi emotivi di Elettra [...] come efficace e drammaturgico prisma delle perverse torsioni della *libido* muliebre»²⁵, riesce a convincere il fratello Orin/Oreste a vendicare il padre. Anche la psicologia di Orin è, sostanzialmente, molto labile; egli è il vero superstite di una guerra traumatica dalle cui atrocità è rimasto profondamente segnato, si trova di conseguenza sottomesso alla sorella nella quale ravvisa un doppio speculare della madre, cui a sua volta è legato in modo ossessivo. Lavinia, pertanto, rende al

²¹ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., p. 139.

²² Si tenga presente, d'ora in poi, che le note relative al testo di O'Neill verranno indicate a partire dalla seguente edizione di riferimento: E. O'NEILL, *Mourning becomes Electra*, Royal National Theatre, Nick Hern Books, London, 1995, per mezzo della sigla *MBE*, cui si aggiungerà la dicitura della singola tragedia da cui la citazione è tratta, così come la pagina in cui si trova nella citata edizione.

²³ M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi* in *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2018, p. 118.

²⁴ E. O'NEILL, *Il lutto si addice ad Elettra*, trad. it. di Bruno Fonzi, Collezione di Teatro, Einaudi, Torino, 1962, p. 81.

²⁵ D. SUSANETTI, *Il dolore e la vendetta di una figlia: Elettra* in *Favole antiche, mito greco e tradizione letteraria europea*, cit., p.158.

corrente il fratello della non accidentale morte del padre e in tal modo – dettaglio che si rivela fondamentale – si configura progressivamente «la tragica mandante del nuovo assassinio solo facendo leva sulla gelosia di Orin per Brant»²⁶. Brant viene ucciso su un molo con un colpo di pistola, e Christine, dopo avere appreso la notizia della morte dell'amante, si toglie a sua volta la vita contrariamente alle fonti classiche, come se l'autore americano volesse a tutti i costi enfatizzare la sua ammissione di colpa. L'ultima sezione della trilogia, *The Haunted*, usualmente tradotta *L'incubo*, prende avvio un anno dopo la morte di Christine. I due fratelli fanno ritorno nel New England dopo un viaggio catartico nei Mari del Sud da cui Orin ritorna ancora più tormentato dal rimorso, rifiutando l'amore di Hazel/Ermione per dedicarsi alla scrittura archivistica della funesta storia della sua famiglia, prima di uccidersi nello studio del padre in preda alla follia. Lavinia, al contrario, ritorna zampillante di vita (da alcuni elementi testuali indicati nelle didascalie si evince anche che abbia persino avuto un'intensa esperienza carnale con un indigeno) e fantastica un matrimonio con Peter/Pilade, fratello di Hazel/Ermione, per cercare di dimenticare i fantasmi del passato, cui però soccomberà dopo avere compreso la fatale ineluttabilità della sua sorte, autoimponendosi una segregazione forzata nell'avita casa stregata, ormai unica testimone delle vicende famigliari.

Per evidenti ragioni di meccanismo interno, è utile cominciare presentando una panoramica del rapporto della figlia con i genitori, da cui poi tutti gli altri si irradiano necessariamente a raggiera. Il rientro effettivo di Ezra ha luogo nell'atto terzo della prima parte, in cui si concentra un episodio fondamentale della trilogia, ossia l'omicidio di Ezra Mannon per avvelenamento. Lavinia ha il presentimento che il padre stia per arrivare e rimane pertanto seduta in cima alla gradinata del portico neoclassico, indossando un lungo abito nero; le didascalie di scena, sempre molto corpose e dettagliate in O'Neill, ci informano sulla superiore intangibilità che la sua figura emana:

Her thin figure, seated stiffly upright, arms against her sides, the knees close together, the shoulders square, the head upright, is like that of an Egyptian statue (*MBE, Homecoming*, p. 40).

Ezra non è immediatamente riconoscibile: si tratta di un uomo sulla cinquantina, alto e magro, il cui volto è stato segnato dalla guerra e da tutta la violenza incorporata, per cui è quanto mai brusco e autoritario e, tratto più importante nella *Weltanschauung* di O'Neill, esso ha le fattezze di una maschera: «one is immediately struck by the mask-line look of his face in repose, more pronounced in him than in the others» (*MBE, Homecoming*, p. 43). È un uomo fermo nell'ombra che, proprio per il suo essere mimetizzato con una maschera muta, avanza nella luce lunare con la sicurezza di chi sta per rivelare la sua identità attraverso un semplice e magniloquente «It's I» (*MBE, Homecoming*, p. 43). La

²⁶ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 119.

scelta dell'utilizzo ripetuto della maschera nel corso del dramma va a portare soccorso ai punti deboli del sistema psicanalitico di matrice junghiana e nello stesso tempo serve ad O'Neill come *trait-d'union* tra l'origine primigenia del dramma greco e la sua necessaria riscrittura psicologizzata novecentesca in cui vengono a mancare le premesse etiche e le argomentazioni collettive che reggevano il fenomeno tragico greco. Si tratta, in sintesi, di un elemento di fusione tra l'antico e l'applicazione di principi psicoanalitici, per cui è utile, a tal proposito, riportare programmaticamente quanto segue, da intendersi come il tratto che unifica le tre singole rielaborazioni del classico:

in terms of theatre, O'Neill sees the mask as a way of directing the audience's attention inward, to the characters' interior states rather than dissipating it on the superficial [...]. In terms of psychoanalysis, however, O'Neill sees the journey to the interior as an unmasking. In other words, while O'Neill speaks of analysis as an unmasking, that process itself can only yield the discovery of more masks. On this view, he seems to constitute the self as structured like an onion. Mask after mask might be removed, but underneath would lie only other masks and ultimately: nothing, *horror vacui*.²⁷

Le prime battute tra Lavinia e suo padre sono sintomatiche di quella severa e seria autorevolezza paterna cui si accennava, e contribuiscono a svilire i sentimenti di Lavinia, che si vede rimproverata per la sua esaltante contentezza (*MBE, Homecoming*, p. 43):

LAVINIA (*with a cry of joy*). Father! (*She runs to him and throws her arms around him and kisses him.*) Oh, Father! (*She burst into tears and hides her face against his shoulder.*)

MANNON (*embarrassed – patting her head – gruffly*). Come! I thought I'd taught you never to cry.

Poco più avanti, Lavinia riesce a spostare la discussione anticipando al padre la presenza del capitano Adam Brant nella vita delle due donne, di cui era già stato informato attraverso una precedente missiva. Tra Lavinia e Christine scoppia un litigio furioso, fino a quando, con il consueto tono brusco e soldatesco, Ezra manda via Lavinia perché desideroso di una discussione ravvicinata e confidenziale con la moglie dopo anni di assenza. È questo il momento opportuno per rivelare al padre tutto il suo amore assoluto e incondizionato, ben oltre l'enunciazione di un ordinario amore filiale (*MBE, Homecoming*, p. 47):

MANNON It must be your bedtime, Vinnie.

LAVINIA Yes, Father. (*She comes and kisses him – excitedly*). Oh, I'm so happy you're here. Don't let Mother make you believe I... You're the only man I'll ever love! I'm going to stay with you!

²⁷ S. G. NUGENT, *Masking becomes Electra: O'Neill, Freud and the Feminine* in *Eugene O'Neill's century: centennial views on America's foremost tragic dramatist* in «Comparative drama», edited by R. F. Moorton, Westport, Greenwood, 22, 1 (1991), pp. 37-55: 40.

Si potrebbe leggere questa scena densa di significati alla luce delle teorie nicciane sulle due pulsioni essenziali che stanno alla base della tragedia attica, per cui l'antitesi tra il dionisismo di Christine, volontariamente anticonformista, descritta, in aggiunta, come un personaggio dalla bocca grande e sensuale che arde di vita e di amore, cui si contrappongono i sentimenti apollinei della gelida e ossequiosa Lavinia, devota al padre a tal punto da rinnegare qualsiasi pensiero di piacere sessuale con un uomo. Una siffatta binarizzazione non è, pertanto, il fine ultimo dell'operazione di O'Neill, dal momento che un equilibrio emozionale così precario colloca necessariamente l'austero e dominante Ezra in una posizione intermedia:

O'Neill correlates Freud and Nietzsche by showing that Lavinia's inadequately developed Electra complex constitutes the foundation for her Apollonianism. [...] Ezra Mannon is trapped between the Dionysianism of Christine and the Apollonianism of Lavinia. Like his wife, he has intense feelings, but he has suppressed them in the same manner as Lavinia. As marriage frustrated Christine, so it hinders Ezra from fulfilling his desires for life and love.²⁸

Quanto viene evidenziato sulla fenomenologia della maschera, è subito evidente non appena Ezra resta da solo con la moglie. Il dialogo di Ezra con Christine è articolato in due livelli, che corrispondono visivamente ai due luoghi dove la dialettica coniugale si realizza nella vita dei due: il portico della casa, luogo liminare in cui si può facilmente essere condizionabili da influenze esterne e la camera da letto di Ezra in cui è lecito abbandonare le maschere e lasciare che una parvenza di autenticità si manifesti, prima dell'eruzione disastrosa dell'odio coniugale, non più tenuto celato. Ezra percepisce che la situazione è radicalmente mutata rispetto a quando è partito in guerra, sia nei confronti della moglie, sia nell'attitudine alla vita in generale giacché la vista continua della morte gli ha permesso di riflettere costantemente sulla transitorietà della vita. Quando la richiesta di Christine di mettere da parte questo pensiero dominante diventa insistente, Ezra risponde con la consapevolezza di quanto la tara ereditaria pesi sulla sua famiglia e quanto abbia incorporato, fin da piccolo, i suoi convincimenti mortuari e tanatologici, autentico lascito puritano da cui cercherebbe, senza successo, di svincolarsi in questa fase della sua parabola esistenziale. Il personaggio del padre e comandante granitico comincia a decostruirsi con le sue stesse parole (*MBE, Homecoming*, pp. 49-50):

MANNON That's always been the Mannon's way of thinking. They went to the white meeting-house on Sabbaths and meditated on death. Life was a dying. Being born was starting to die. Death was being born. (*Shaking his head with a dogged bewilderment*). How in hell people ever got such notions! That white meeting-house. It stuck in my mind – clean-scrubbed and white-washed – a temple of death! But in this war, I've seen too many white walls splattered with blood that counted no more than dirty water. I've seen dead men

²⁸ M. LABELLE, *Dionysus and Despair: the influence of Nietzsche upon O'Neill's drama* in «Educational Theatre Journal», John Hopkins University Press, 25 (1973), pp. 436-442: 441.

scattered about, no more important than rubbish to be got rid of. That made the white meeting-house seem meaningless – making so much solemn fuss over death!

A questo punto dell'azione, Ezra avvia una rievocazione intrecciata di eventi di pertinenza pubblica e privata, dai quali emerge la presenza di problematici complessi psicologici radicati all'interno dei personaggi e che sono, in quanto tali, ben lontani dall'essere risolti: Ezra ricorda la guerra col Messico, preludio della guerra di Secessione, e quanto, al rientro, Christine fosse interamente e amorevolmente presa dal neonato Orin, al punto tale da non considerare affatto il marito, il quale, a partire da questo frangente, fece di tutto per non odiare il figlio legandosi con Lavinia, il cui rapporto è sentito come necessariamente incompleto e manchevole (*MBE, Homecoming*, pp. 50-51):

MANNON [...] I tried not to hate Orin. I turned to Vinnie, but a daughter's not a wife. Then I made up my mind I'd do my work in the world and leave you alone in your life and not care. That's why the shipping wasn't enough – why I became a judge and a mayor and such vain truck, and why folks in town look on me as so able! Ha! Able for what? Not for what I wanted most in life! Not for your love! No!

È questo un momento centrale della riscrittura atridica americana dal momento che restituisce maggiore caratterizzazione psicologica al personaggio di Ezra-Agamennone, nel quale scompare – solo esplicitamente – la colpa oggettiva che la tradizione antica gli aveva attribuito, ossia la scelta deliberata di sacrificare la giovane Ifigenia e il ritorno in patria con Cassandra come concubina, elementi entrambi assenti nella riscrittura americana. Ciò che viene, invece, presentato coincide con uno sbaglio soggettivo, parzialmente inedito e psicologizzato il quale viene portato allo scoperto nella sua atroce verità, che è a tratti velata dal contesto del puritanesimo borghese americano in cui viene elaborata: Ezra Mannon ha concepito per tutta la sua esistenza il legame familiare non come vincolo affettivo, bensì come un insieme di rapporti patriarcali di dominio e possesso, per cui la colpa principale, il *primum movens* della fatalità tragica della trilogia americana, è quello di avere sconvolto l'assetto familiare distillando, a sua insaputa, complessi di gelosia così profondi, tali da non essere mai superati dai protagonisti, neppure in età adulta. A questo si aggiunge il rancore che Christine sente da ormai tanto tempo per avere mandato il prediletto figlio Orin in una guerra il cui esito è quanto mai incerto. Guido Paduano evidenzia bene, in un saggio sull'argomento divenuto magistrale che tiene conto dell'influenza della drammaturgia greca sulla trilogia di O'Neill, come lo stravolgimento del rapporto coniugale dall'amore prematrimoniale della coppia, fino a generare un odio sempre crescente una volta consolidata l'unione, sia da ritrovarsi nel tabù puritano del rapporto sessuale. Questo spiegherebbe perché Lavinia verrà, specularmente a Orin per il padre, detestata dalla madre in quanto simbolo vivente dell'attuazione carnale del crudo rapporto di forza, il quale coincide dal punto di vista della donna con

il peso di un rapporto sessuale sentito con esasperante e frustrante passività, oggetto di un piacere non condiviso. Questo è stato appunto il matrimonio di Ezra e Christine. Un tempo c'era tra i due un rapporto diverso dal 'muro' inaridito che ora Ezra sente disperatamente opporsi ai suoi tentativi di riavvicinamento e di comunicazione. [...] Dalla repulsione puritana di Christine, si passa per una sorta di comunicazione immediata, alla frustrazione, pure appassionata, pure capace di recupero e di illusioni, di Ezra: così il legame è definitivamente fallito e fallendo ha trasmesso i germi della rovina alla generazione successiva. Così il concetto genetico di clan assorbe anche il tema eschileo della catena della colpa.²⁹

Dalle parole di Paduano è quindi possibile scorgere quanto il mutamento del genere tragico avvenuto nella prima metà del Novecento abbia comportato una metamorfosi radicale dei tradizionali nodi drammatici, che vengono ora vissuti nella dimensione interiorizzata della coscienza individuale e, anche per questo, in parte secolarizzati. Ciò è parzialmente evidente nell'ultimo atto della prima parte della trilogia in cui si compie l'uccisione del capo famiglia: non più un sanguinoso omicidio nella vasca da bagno, ma una scena gretta e prosaica nella penombra notturna di un luogo intimo, ossia un interno borghese nel quale compaiono un tavolo, una scrivania, una lampada. Attraverso un diafano gioco di luci e ombre enfatizzato dalle indicazioni di regia, la figura di Christine è descritta come «a pale ghost in the darkness» (*MBE, Homecoming*, p. 83) che scivola furtivamente fuori dal letto all'alba, indossa una vestaglia chiara e resta in ascolto per capire se Ezra sia sveglio oppure dorma. La discussione tra i due prende avvio e diventa immediatamente non un agone politico ma un vero diverbio coniugale. Ezra vuole sapere le ragioni che hanno portato Christine ad assumere un comportamento così rigido nei suoi confronti, anche dopo che il testo chiarisce che i due hanno consumato un rapporto, nonché la sopita e contraddittoria smania da parte di Christine di risvegliare nel marito un sentimento atavico di oggettivizzazione del suo corpo, come accadeva prima della partenza. Ed ecco che il mondo di Ezra, già fortemente minato dalla ferocia della guerra, comincia a scricchiolare definitivamente dinanzi alla verità che gli viene letteralmente gettata in faccia dalla moglie, esito inevitabile di un equilibrio scompensato tanto nell'ordine pubblico dello Stato, quanto in quello più intimo della casa di cui Ezra Mannon non si riconosce più il proprietario, poiché

the tragic national event of the war is soon echoed by the murder of Ezra Mannon by his wife. Little by little, the horrors of the war start repeating themselves within the walls of the family mansion illustrating the relation between microcosm and macrocosm. [...] Here, O'Neill distorts the Greek tragic rule, offering a blunt and brutal representation of death, while in *The Oresteia*, Agamemnon's murder does not happen on stage and is rendered by the horrified cries of the hero who remains behind a door.³⁰

²⁹ G. PADUANO, *Manierismo e struttura psicologica nell'esperienza greca di O'Neill* in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 3, 2/2 (1972), pp. 761-816: 789.

³⁰ A. SANCHEZ, *An American Tragedy: Memory and History in Eugene O'Neill's "A touch of the poet" and "Mourning becomes Electra"* in «Miranda», Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world, Université de

Questa progressiva comparsa dell'intimità familiare all'interno del nucleo testuale ha un preciso fine drammaturgico, che viene sapientemente sfruttato da O'Neill nella sua essenza distruttiva, in quanto permette agli spettatori di rendersi gradualmente conto di come l'eroismo e l'altera nobiltà dei Mannon celino un'immagine della patria e della famiglia borghese tutt'altro che idilliaca e positiva. La furia di Christine non conosce limiti: la donna racconta il motivo dei suoi viaggi a New York, compiuti per incontrare Brant, e non il padre malato, perché l'amante rappresenta tutto ciò che la brutalità di Ezra non ha saputo offrirgli e in aggiunta, rivela la vera identità dell'uomo con cui si è consumato il tradimento. Si tratta, come accennato, del figlio di Marie Brantôme, il corrispondente americano di Egisto, che richiama così in causa il momento degli antefatti tiestei della saga su cui Eschilo non si era esplicitamente concentrato, se non con qualche accenno nei cori dell'*Agamennone*. Non solo Ezra, ma anche gli spettatori hanno in tal modo l'opportunità di conoscere il risvolto tragico del fratello del patriarca fondatore, Abe, innamorato della donna la cui gioia di vivere, che aveva attirato anche le attenzioni di Ezra, finirà schiacciata dalla malvagità del clan dei *Mannon*. È questo un momento molto pregnante nell'intento del rifacimento dell'*Oresteia* in chiave moderna, giacché la presenza mortuaria di Marie Brantôme aleggerà costantemente nel corso del dramma, fino a diventare un'immagine archetipica della creatura femminile vessata dall'arroganza del patriarcato. Sottolinea a tal proposito Paduano che

questa storia non è antefatto nel senso di un distacco reale dal presente; o lo è come lo è il passato trascorso anche da un attimo, ma riconsiderato intellettualmente; quando Lavinia raccoglierà da sola l'enorme eredità dei Mannon, il modello di Marie Brantôme, mediato da Brant, non sarà per lei meno imperativo che quello della madre, mediato insieme dal padre, dal fratello e dallo stesso Brant.³¹

La situazione precipita fino al parossismo: Ezra ha un attacco di cuore e Christine, invece di porgergli la medicina, gli offre una dose abbondante di veleno. Lavinia, che aveva tentato di tutto per tenere lontani i genitori la sera precedente, fa la sua comparsa allarmata dalle urla del padre, per scoprire infine la scatoletta di veleno sul tappeto, dopo che il padre, con la voce mozzata, si limita a dire (*MBE, Homecoming*, p. 57): «She's guilty – not medicine!», doppiamente colpevole perché l'omicidio viene duplicato, prima verbalmente con la catena delle confessioni e in un secondo momento concretamente per mezzo del veleno. L'esistenza di Lavinia, segnata da questo momento in poi dall'interruzione fisica

Toulouse "Jean Jaurès", 2 (2010), p. 5. [online] URL: <http://journals.opedition.org/miranda/1381> (consultato in data 20/10/2023).

³¹ G. PADUANO, *Manierismo e struttura psicologica*, cit., p. 778.

del suo rapporto con il padre il cui amore «si prestava ad una mistificazione censurata attraverso forme innocenti»³², sarà per sempre destabilizzata, (*MBE, Homecoming*, p. 58):

LAVINIA (*with anguished beseeching*). Father! Don't leave me alone! Come back to me!
Tell me what to do! *Curtain*.

La promessa a sé stessa di compiere la vendetta fa già presentire che Lavinia è, fin da questo momento, da considerarsi vittima di una forza psichica ben al di là del suo razionale controllo, così come l'imperativo divino del Lossia lo era per l'Oreste eschileo. I rapporti tra Lavinia e Orin sono, nondimeno, molto problematici principalmente perché si vengono a intrecciare con gli altri personaggi del dramma, dapprima con l'egemonica figura materna, da cui si diramano secondariamente quelli con Brant, Hazel e Peter. Paradossalmente è Orin, che rientra a casa all'inizio della seconda parte della trilogia, a incarnare il ruolo dell'adiuvante che era stato quello di Elettra nelle *Coefore*; O'Neill sembra, pertanto, lavorare per significative inversioni rispetto al dichiarato modello eschileo, da cui risulta **come** categorizzazioni nette, come quelle di maschile e femminile, siano interscambiabili perché costruite culturalmente. Le didascalie informano subito che anche il volto di Orin, così come quello del padre precedentemente, possiede le fattezze di una maschera; ma in questo caso si aggiunge un elemento in più: si tratta – esattamente come era stato delineato nelle bozze programmatiche dell'autore – della straordinaria rassomiglianza, in questo caso ancora fisica, sia con il padre che – elemento sorprendente – anche con Adam Brant. Orin risulta, fin dalle prime battute, morbosamente attratto in ordine decrescente dalla madre, dalla sorella e in seguito anche dalla detestata straniera, Marie Brantôme, origine di tutte le disavventure della famiglia. Si tratta di una riscrittura del personaggio di Oreste che risente fortemente delle caratteristiche che la tradizione aveva desunto dall'inferno e psicolabile *Oreste* euripideo, per cui Orin risulta contraddistinto come in molte reincarnazioni novecentesche «da una debolezza nevrotica che sfocerà nella scrittura e nel suicidio»³³. Il suo ingresso nel salotto di casa si colloca all'insegna dello sguardo conturbante dei ritratti degli antenati appesi al muro che rievocano, nell'universo **dominato** dalla simbologia **dominante** della maschera, il culto delle *imagines maiorum* che nella Roma classica erano parte del rituale domestico e venivano portate in processione dai membri maschili della famiglia che più assomigliavano ai defunti durante le cerimonie funebri. È possibile che da una tale matrice ideologica e culturale O'Neill abbia ricavato il presupposto della somiglianza dei discendenti maschili, ancor più se si tiene presente di una precisazione chiarificatrice nelle didascalie:

³² *Ivi*, p. 808.

³³ M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, cit., p. 118-119.

All the faces in the portraits have the same mask quality of those of the living characters in the play. (*MBE, The Hunted*, p. 71).

In aggiunta, si potrebbe ricordare che, anche se il motivo chiave della somiglianza si realizza sempre per mezzo di un raffronto continuo con il ritratto e con dimensione semantica della maschera, essa non si limita semplicemente a rievocare etimologicamente la *persona* latina, ossia la maschera teatrale indossata dagli attori del dramma: vi è in O'Neill, e *pour cause*, una dislocazione anche di questo assioma classico sulla scia della dinamica psicologizzante, la quale, servendosi della maschera, dovrà prevedere che «i conflitti troppo aspri tra le persone vengano nascosti o freudianamente censurati attraverso il fenomeno apparentemente neutro della raffigurazione e della maschera»³⁴. Richiamando alla mente l'intenzione programmatica di O'Neill di creare un tragico senza divinità per la scena moderna, ma costruito invece sull'ipertrofica analisi del sé, la strategia dei ritratti intesi come maschere funebri parlanti che influenzano l'azione predeterminandola si poneva come una degna sostituzione del fatalismo greco, dal momento che ricordava il profondo legame tra parola (non più divina, ma psicologizzata) e fatale ineluttabilità tragica:

examining the etymology of the word "fate" reveals that it comes from the Latin word *fatum*, which is the past participle of *fari* meaning "to say". *Fatum* originally meant "an utterance" and this root appears in such words as "ineffable", as well as "preface". The same Indo-European root, *bha*, which gave us the verb *fari* gave rise to the Greek word *phanai* which also means "to speak", as in the suffix "phasia" or in our word "prophet". Thus rooted in the very origins of the word *fate* is the act of speaking or foretelling and the concept of speech itself. [...] O'Neill, in erasing the voices of the gods from his text, replaced them with the voices of the family's ancestors instead³⁵.

Anche Orin, così come Ezra qualche scena prima, è ossessionato dalla ferocia della guerra, e la presenza della madre non fa altro che sublimare l'attaccamento patologico che coincide con un'icastica esasperazione di un complesso edipico mai superato, che è ben evidente nella prorompente metafora dell'isola che Orin ha concepito mentre era in guerra, a partire da un libro di Melville prestatogli in cui si descrivevano le isole dei mari del Sud. Egli, nel pieno di un *élan vital* incontrollato, confessa a sua madre qualcosa di profondamente regressivo, in quanto sintomatico di «nostalgie d'une vie intra-utérine, d'un apaisement qui précède la vie ou lui succède, sans se confondre avec elle»³⁶:

ORIN I used to dream I was there [...] There was no one there but you and me. And yet I never saw you, that's the funny part. I only felt you all around me. The breaking of the waves was your voice. The sky was the same colour as your eyes. The warm sand was like your skin. The whole island was you. (*He smiles with a dreamy tenderness.*) A strange

³⁴ G. PADUANO, *Manierismo e struttura psicologica*, cit., p. 783.

³⁵ M. M. CHIRICO, *Moving Fate into the Family: Tragedy redefined in O'Neill's "Mourning becomes Electra"* in «Eugene O'Neill Review», 24 (2000), pp. 81-100: 84-85.

³⁶ A. EISSEN, *Le fantôme dans "Le Deuil sied à Électre, ou les pièges d'une métaphore"* in F. LECERCE ET F. LAVOCAT (sous la dir. de) *Dramaturgies de l'ombre*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 487-497: 494.

notion, wasn't it? But you needn't be provoked at being an island because this was the most beautiful island in the world – as beautiful as you, Mother! (MBE, *The Hunted*, p. 81).

Tuttavia, bisogna ricordare che in questo sentimento – apparentemente reciproco – tra madre e figlio, il personaggio di Christine appare in costante opposizione con quello della figlia Lavinia, cui cerca senza fortuna di opporlo dimostrandosi perfino favorevole al matrimonio fra Orin e Hazel/Ermione al quale si era inizialmente opposta. La scena terza della seconda parte è essenziale perché se da un lato è l'occasione per Orin di rivelare alla sorella l'impossibilità di provare afflizione davanti al cadavere del padre, dall'altro il ricongiungimento dei due fratelli davanti al catafalco paterno rievoca, come giustamente nota Condello, il *kommós* eschileo in cui i due figli di Agamennone, dopo la scena di agnizione, invocavano lo spirito del genitore dall'Ade in cerca di protezione. Lavinia utilizzerà a proprio vantaggio l'arma della gelosia di Orin per Brant sul possesso del corpo della madre e, così facendo, la performance di Orin assume le caratteristiche di una iniziazione alla mascolinità che gli viene infusa da parte di una virilissima sorella, il cui «cross-gendered behavior»³⁷ crea a lungo andare una serie di scompensi ineliminabili nella già disturbata personalità di Orin, che la guerra aveva destabilizzato proprio perché l'esperienza bellica «has taken him from his babyish adoration of his mother»³⁸. Nell'intento di O'Neill, Orin dovrebbe rappresentare per gli spettatori americani di inizio secolo quella frattura, paradigma insanabile per il teatro moderno, tra il crollo dei valori simbolici che erano incarnati dal padre (ossia il patriottico codice dell'onore dei Mannon, che era ben lontano dall'essere genuino e casto) e l'impossibilità di tramutare in reale un immaginario, che in questo caso coincide per Orin con la fisionomia materna. Il rapporto tra Christine e Orin è non appunto facile da intendere, anche perché è presente, in aggiunta, un problema esegetico cui si faceva cenno poc'anzi, ossia l'esplicita assenza dell'uccisione di Ifigenia, e la conseguente necessità di motivare l'odio implacabile di Christine/Clitennestra nei confronti di Ezra/Agamennone che a prima vista sembrerebbe del tutto alieno da questioni filiali e troverebbe la sua ragion d'essere soltanto nel comportamento maschilistico e aggressivo di marito dominatore. Come si è detto sulla base delle riflessioni di Paduano, è certamente e soprattutto anche così, ma studi più recenti³⁹ hanno messo bene in evidenza come Orin sia un personaggio composito che incarna, anche in virtù del suo passato biologico all'ombra della madre, la duplice posizione di essere tanto la vittima quanto il vendicatore, in altre parole di essere – in termini di irradiazione mitocritica – allo stesso modo Ifigenia e Oreste. Sappiamo che in una prima bozza dell'autore, si vagheggiava l'ipotesi di introdurre le corrispondenti americane di Ifigenia e

³⁷ N. SORKIN RABINOWITZ, *Orestes and Oedipus, White and Black: Greek tragedy and the U.S. Civil War* in «Logeion», 1 (2011), pp. 251-269: 256.

³⁸ *Ivi*, p. 262.

³⁹ L. MILLER, *Iphigenia: an overlooked influence on "Mourning becomes Electra"* in «The Eugene O'Neill Review», 24 (2000), pp. 101-112.

Cassandra, subito archiviate nella prima stesura, come viene ricordato da Tanya Schlam: «O'Neill is known for writing extremely long plays; but in the first type of revision [of *MBE*] he worked to eliminate superfluous scenes and characters, transition between scenes and individual lines»⁴⁰. In *Mourning becomes Electra*, Ezra Mannon ha, tuttavia, realizzato un sacrificio del figlio che si colloca sul piano simbolico e, così come nelle fonti classiche sul mito di Elettra, tale sacrificio viene soltanto rievocato e mai perdonato da Christine: si tratta dell'immolazione di Orin alla causa nazionale della guerra civile, il che costituisce nell'architettura della trama un sacrificio che ha avuto luogo in un oscuro tempo indeterminato perché avvenuto prima dell'inizio della tragedia stessa. Christine fa capire come sia stato segnatamente il trauma della perdita di Orin a inclinarla all'adulterio e alla vendetta, e lo spiega proprio alla figlia da cui cercherebbe una comprensione in virtù della comune appartenenza al genere femminile (*MBE*, *Homecoming*, p. 29):

CHRISTINE Well, I hope you realize I never would have fallen in love with Adam if I'd had Orin with me. When he had gone there was nothing left – but hate and desire to be revenged – and a longing for love! And it was then I met Adam. I saw he loved me.

La prematura e forzata perdita figurata del figlio ha, quindi, innescato in Christine una privazione affettiva che ne ha comportato l'annullamento in quanto donna e madre, ruoli fino a quel momento assunti senza particolare problematicità; ma sostituendo il maschio Orin con la figlia femmina Ifigenia, O'Neill non fa che rendere inevitabilmente ancora più problematico il *plot* tragico, giacché viene introdotto il motivo dell'incesto, che si esplica nella necessità di piegare il temperamento casto e adolescente di Orin alla voluttà materna di convincersi di non essere soggetta all'invecchiamento. Quando Christine si vede, quindi, privata della certezza del rassicurante e morboso amore del figlio, non si sente più obbligata a rispettare il suo ruolo di moglie nei confronti di un marito-patriarca. Così come Ifigenia, Orin è stato obbligato dal padre, contrariamente ai desideri materni, a vestire un ruolo non consono alla sua indole, e tale scelta ha fatto di Christine una figura in preda alla collera. È per questa ragione che, secondo Lisa Miller, O'Neill non avrebbe potuto eliminare il personaggio e la vicenda del sacrificio di Ifigenia, troppo importanti nell'architettura della trama greca, ma avrebbe pertanto proceduto con una sua incorporazione nella *persona tragica* di Orin che risulta proprio per questo maggiormente complessa. A tal proposito si può notare che, così come nella versione euripidea del mito – presente nella tragedia *Ifigenia in Aulide* – Ifigenia veniva *in extremis* salvata per mezzo di una miracolosa sostituzione messa a punto da Artemide nel momento esatto in cui Calcante affondava il pugnale nel collo della vittima, allo stesso modo Orin al rientro dalla guerra racconta gli esiti delle

⁴⁰ T. SCHLAM, *Eugene O'Neill and the Creative Process: the drafts of "Homecoming"* in «The Eugene O'Neill Review», 23 (1999), pp. 78-97: 82-83.

sue ferite in testa che avrebbero potuto risultare mortali, se non fosse che il proiettile non abbia comportato altro che un inaspettato e miracoloso «close shave», esattamente come il pugnale al collo della fanciulla. Si tratta per entrambi di esperienze traumatiche che modificano l'esistenza dei due giovani fino a sconvolgerle: Ifigenia, sempre secondo la versione euripidea del mito – codificata nel sequel *Ifigenia in Tauride* – troverà rifugio nella terra dei Tauridi, dove diventa sacerdotessa di Artemide, in cui dovrà svolgere l'efferata mansione di eseguire il sacrificio rituale di tutti gli stranieri che approdino sull'isola; Orin, d'altro canto, diventerà progressivamente un morto in vita, intrappolato nel presente perché costretto a vivere dalla sua nevrosi nel limbo di un passato che rimpiange e identifica nell'immagine turbata della madre-isola. È per questo motivo che la studiosa ha potuto rintracciare un ennesimo punto di convergenza tra l'antico e la sua riscrittura moderna:

The land of the Taurians, now known as Crimea, is an island-like peninsula bordered on three sides by the Black Sea and on the northeast by the Sea of Azov. Orin's dreams of an island refuge, so thematically important to all the main characters in *Mourning becomes Electra*, can therefore be connected to Iphigenia and her sanctuary as well. Both Iphigenia and Orin willingly yield to their similar fates, each bound by a sense of duty.⁴¹

L'azione procede a partire dall'esigenza dei due fratelli di realizzare la vendetta, che trova concretizzazione effettiva nella contesa tra madre e figlia per il possesso carnale del corpo di Adam Brant. Per Christine, Adam Brant può colmare quel vuoto, sperimentato durante i lunghi anni di matrimonio e generatosi all'improvviso dopo la partenza del figlio. D'altro canto, Christine ha ben compreso quanto Lavinia le invidi l'amante. È proprio per questo che, nella prospettiva di Lavinia, è doloroso riconoscere (dapprima solo inconsciamente) che Brant le preferisca sua madre, il che la porterà alla fine della tragedia a rifiutare ogni eventuale amante. Bisogna tuttavia ricordare, in aggiunta, quanto – soprattutto nella prospettiva di Lavinia – incida pesantemente l'onnipotente presenza edipica, così come ha ben riassunto Pierre Brunel:

Veuve de son père, mais peut-être aussi, un jour, veuve d'Égisthe...Tel est un tout cas le point jusqu'où Eugene O'Neill pousse la destinée du personnage. Brant ressemble tant à Ezra Mannon que la jeune fille peut aisément reporter sur lui l'affection passionnée qu'elle a toujours vouée à son père.⁴²

Prima di arrivare a una possibile conclusione del nodo tragico però, il lettore/spettatore dovrà assistere progressivamente, e insieme con Lavinia, a una serie di sconvolgenti accadimenti: l'omicidio di Brant, il conseguente suicidio di Christine, il ritorno di Lavinia e Orin dalle isole tropicali e per ultimo il suicidio di Orin. Segue, quindi, lo stravolgimento della consueta e ben cristallizzata trama greca

⁴¹ L. MILLER, *Iphigenia: an overlooked influence*, cit., p. 109.

⁴² P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit. p. 109.

giacché, come accennato, non vi è alcuna intenzione da parte dei due Atridi americani di compiere il matricidio dopo l'uccisione efferata di Brant. Questa assume un significato notevole nella trama della trilogia: dal punto di vista dell'azione drammatica, è interessante notare quanto, subito dopo la premeditazione, Lavinia cominci ad assumere il ruolo istigatore della madre, obbligando Orin a compiere l'assassinio di Brant. Secondo un recente studio⁴³, non sarebbe scorretto scorgere in Adam Brant soltanto l'*Aegisthus* del mito, ma anche un *Aeneas*, che nel libro settimo dell'*Eneide* intraprende la guerra tra Troiani e Latini come conseguenza del mancato matrimonio tra Enea e Lavinia, principessa latina. Se è vero che il nome di Lavinia può essere accostato alla luce, nella sua filiazione con Elettra, Egil Törnquist, partendo da questo assunto ne aggiunge un ulteriore significato:

Lavinia thus directly corresponds with the trilogy title. The name is, however, significant in yet another sense. According to one theory, Lavinia is derived from the Latin *lavare* ("wash, purify"). This meaning, too, corresponds with the trilogy title. Not only does it become Electra to mourn; it is also her fate to purge the sins of her family, most of all her own, by imprisoning herself in their Puritan "New England House of Atreus"⁴⁴

L'etimologia latina potrebbe autorizzare questo collegamento, cui si aggiunge l'elemento non meno importante che, nell'*Eneide*, riguarda il suicidio di Amata, madre di Lavinia, la quale preferisce togliersi la vita piuttosto che vedere sua figlia andare in sposa a Enea, principe straniero. A tal proposito, la scena dell'omicidio è preceduta dall'incontro di Brant con un Cantore, messaggero del *fatum*, che da ubriaco era stato derubato da una prostituta dai capelli gialli («But I was robbed, sir – aye – an'I know who done it – a yaller-haired wench had her arm around me» *MBE, The Hunted*, p. 95). Gli ammonimenti che il Cantore volge a Brant non riguardano solo Christine, con cui è legato da una relazione considerata scandalosa, ma soprattutto Lavinia, la quale era stata corteggiata di nascosto da Brant nella prima parte della trilogia, così da indirizzare l'adagio del Cantore tanto alla madre quanto – profeticamente – alla figlia, entrambe accomunate nelle didascalie da «the same peculiar shade of copper-gold» (*MBE, Homecoming*, p. 9). L'intertesto virgiliano è ben presente e rispettato: nel libro settimo dell'*Eneide* (vv. 71-80), i lunghi capelli di Lavinia prendono fuoco durante un sacrificio, segno del sangue che verrà sparso in seguito alla lunga guerra di conquista del Lazio da parte di Enea:

[Praeterea, castis adolet dum altaria taedis / et iuxta genitorem astat Lavinia virgo, / visa (nefas) longis comprehendere crinibus ignem / atque *omnem ornatum flamma crepitante* cremari, / regalisque accensa comas, accensa coronam / insecnem gemmis; *tum fumida lumine fulvo* / involvi ac totis Volcanum spargere tectis. / Id vero horrendum ac visu mirabile

⁴³ J. WEINER, *O'Neill's "Aeneid": Virgilian Allusion in "Mourning Becomes Electra"* in *International Journal of the Classical Tradition* 20, 1 (2013), pp. 41-60.

⁴⁴ E. TÖRNQUIST, *Personal names and word of address in Eugene O'Neill: a playwright's theatre*, McFarland, London, 2004, p. 117.

ferri: / namque fore inlustrem fama fatisque canebant / ipsam, sed populo magnum
portendere bellum (*corsivo nostro*)]

Oltre a ciò, mentre con caste torce fa ardere gli altari / e sta ritta accanto al genitore la piccola Lavinia, / parve (prodigio!) che s'apprendesse al fuoco con i lunghi capelli, / e si bruciassero con crepitio di fiamma tutti gli ornamenti / e accese le chiome regali, accesa la corona / eminente di gemme; allora veniva avvolta nel fumo / d'una luce rossiccia e spargeva Vulcano per tutte le case. / E questo era considerato spaventoso e straordinario portento: / perché predicevano che lei sarebbe in futuro per fama e destini / celebre, ma che al suo popolo si presagiva una grande guerra⁴⁵

Il prodigio, che si trova nel cuore della narrazione virgiliana, irradia tutta la seconda parte del poema che è propriamente iliadica, e coinvolge i destini delle famiglie di chi vive la guerra. In tal senso, se è ragionevole affermare che «in a tragic representation of Virgilian structure, *Mourning* mirrors the *Aeneid*, and its second half unfolds as a chronicle of familial destiny foretold»⁴⁶, bisognerà nondimeno notare che, contrariamente all'intertesto virgiliano, sono le ripercussioni scaturite dalle pretese sessuali di Brant nei confronti di Lavinia, allo stesso modo dei desideri sopiti della ragazza e delle sue intime repressioni, a guidare l'azione verso la catastrofe. Ritornando all'omicidio vendicativo di Brant da parte di Orin, è necessario ricordare quanto il tema della somiglianza, già introdotto per mezzo dell'artificio della maschera, raggiunga a questo punto della vicenda contorni più sostanziali, decisamente inquietanti. Si tratta di un processo di progressiva *reductio ad unum* che coinvolge ossessivamente tutti i membri della famiglia, maschili e femminili, identificandoli come un'unica entità contrapposta e regressiva, perché, se è vero che «humans, no matter how jealous they are of their own identity, confuse themselves with one another to the point of identifyng with one another»⁴⁷, un tale andamento diventa ancor più manifesto nelle parole che Orin confessa alla sorella, dapprima relative alle stragi commesse in guerra e in seguito riguardanti l'uccisione di Brant nel veliero, in base alle quali è lecito pensare che, nella tragedia, «non esiste che un solo uomo e una sola donna»⁴⁸:

ORIN It was like murdering the same man twice. I had a queer feeling that war meant murdering the same man over and over, and that in the end I would discover the man was myself! Their faces keep coming back in dreams – and they change to Father's face – or to mine – what does that mean, Vinnie? (*MBE, The Hunted*, 86).

ORIN By God, he does look like Father! (*as if talking to himself*). This is like my dream. I've killed him before – over and over. Do you remember me telling you how the faces of the men I killed came back and changed to Father's face and finally became my own? [...] If a had been he, I would have done what he did! I would have loved her as he loved her – and

⁴⁵ P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, intr. di Antonio La Penna, trad. it. e note di Riccardo Scarcia, Bur Rizzoli, Milano, 2008, pp. 688-689.

⁴⁶ J. WEINER, *O'Neill's "Aeneid": Virgilian Allusion in "Mourning Becomes Electra"*, cit., p. 55.

⁴⁷ P. GILABERT BARBERÀ, *"Mourning becomes Electra" by Eugene O'Neill: Aeschylus and Plato's cave to create a dark drama?* in «Lexis», 29 (2011), pp. 369-402: 397.

⁴⁸ G. PADUANO, *Manierismo e struttura psicologica*, cit., p. 796.

killed Father, too – for her sake! It’s queer! It’s a rotten dirty joke on someone! (*MBE, The Hunted*, 103-104).

Orin, tuttavia, annuncia in modo sadico la morte di Brant nella speranza di riavere la madre – cioè la sua perduta e vagheggiata isola – tutta per sé, ma Christine non può che abbandonarsi alla morte sparandosi un colpo di pistola all’interno della casa spettrale. La macchina tragica si è rimessa in movimento, anche questa volta a causa di una fatalità che risulta comprensibile soltanto alla luce della dinamica psicologizzante di cui è permeato il dramma. Si tratta di una scelta molto impegnativa quella che O’Neill mette a punto, dal momento che nelle tragedie greche il matricidio rappresentava l’atto più paradossale, e di conseguenza intimamente tragico, che l’irrazionalità della condizione umana doveva fronteggiare perché l’eroe veniva condizionato da uno scontro di necessità giocato sulla sua persona. Per quanto concerne O’Neill, si può provare a interrogarsi, insieme con Miriam Chirico su tale scelta:

O’Neill’s modern massacre involves two murders, two suicides and one self-immolation; he has in effect changed two of the murders to acts of self-destruction and even added a third. [...] A question arises: why this emphasis on self-punishment? Why would O’Neill have three of his characters punish themselves in his modern revision? This fascination with the Greek concept of *heautontimoroumenos* – that is, with a character who is his own executioner – corresponds with O’Neill’s theory that the forces that determine one’s fate are no longer external to the human being’s world.⁴⁹

Si potrebbe, a questo punto, pensare che la scelta del suicidio sia dettata da motivazioni che provengono dalla dimensione della coscienza dei personaggi che compiono il gesto, ma non è questo il caso in *Mourning becomes Electra*, dal momento che è evidente quanto il suicidio di Christine sia diretta conseguenza del comportamento di Orin, a sua volta spinto da Lavinia, il quale la ha implicitamente condotta a considerare il gesto estremo come l’unico esito plausibile della vicenda per avere infranto il sogno dell’Isola (la stessa scena di incitazione al suicidio verrà ripetuta da Lavinia nei confronti di Orin dopo che egli la renderà cosciente delle sue velleità incestuose). È interessante, a tal proposito, riprendere e sviluppare una riflessione proposta da Paduano partendo da un verso delle *Coefore* di Eschilo (v. 923), dove Oreste, consapevole che la rottura delle regole sociali operata dalla madre con l’uccisione del padre sarà punita con un’uccisione parimenti contraria alla norma consuetudinaria, dice a Clitennestra in un eccesso d’ira:

[σύ τοι σεαυτήν, οὐκ ἐγώ, κατακτενεῖς]

Tu, non io, ucciderai te stessa.⁵⁰

⁴⁹ M. M. CHIRICO, *Moving Fate into the Family*, cit., p. 88.

⁵⁰ ESCHILO, *Coefore*, *Eumenidi*, cit., p. 85.

Nel dramma americano non vi è mai da parte di Orin il pensiero di percuotere fisicamente la madre, a differenza delle *Coefore* in cui, dopo avere tentato di impietosire il figlio attraverso la vista del seno che lo ha allattato, Oreste colpisce Clitennestra senza esitare, in seguito all'unica battuta di Pilade che lo esorta ad andare avanti in nome del volere di Apollo. La frase che Oreste pronuncia nelle *Coefore*, quindi, si realizza soltanto in maniera parziale, e la sua validità risiede unicamente nel susseguirsi del senso di colpa e nella pena inflitta. A differenza di quanto avviene nel testo greco, in *Mourning becomes Electra*, secondo Paduano, «la metafora eschilea è divenuta verità letterale»⁵¹, per cui, pur trattandosi di un suicidio, a livello del senso di colpa, Orin ha commesso l'unico atto che la sua condizione di inetto e di maschio Mannon gli può consentire, ossia un omicidio verbale, dal momento che la violenza risoluta ed efficace appartiene soltanto all'universo femminile nel microcosmo della famiglia americana. Ciò nonostante, Christine ha ammesso la sua colpa uccidendosi, così come Orin cerca inutilmente di consolare la madre gemente, prospettandole un futuro sereno nelle isole dei mari del Sud, che corrispondono, ora più che mai, al rousseauiano stato di natura e alla possibile realizzazione di una promessa reciproca tra madre e figlio, che era stata alterata dalla presenza dell'usurpatore Brant, individuo appartenente, in aggiunta, a una classe sociale più bassa in quanto figlio di un Mannon e di un'infermiera:

ORIN [...] Mother! Don't moan like that! You're still under his influence! But you'll forget him! I'll make you forget him! I'll make you happy! We'll leave Vinnie here and go away on a long voyage – to the South Seas. (*MBE, The Hunted*, p. 109).

Ci si aspetterebbe di trovare in una riscrittura della trilogia eschilea i corrispettivi dei monolitici e integerrimi protagonisti dell'*Orestea*, ligi al loro senso del dovere, ma al contrario O'Neill presenta personaggi più apparentabili agli anteroi euripidei, con i quali essi condividono le indecisioni e, proprio per questo, una forma di modernità intesa in senso latamente letterario. È per tale motivo che sempre Guido Paduano ha imbastito un necessario collegamento con il mito della modernità per eccellenza, quello amletico, che è presente nella struttura di *Mourning becomes Electra* in maniera tangibile:

Euripides Electra's submissiveness, as fake as the child she pretends to have borne, is in fact functional to the matricide. In a similar fashion, Hamlet fails to persuade Gertrude to cast off her woeful ambiguity, which makes her such a close kin to Euripides' Clytemnestra. If, on the one hand, Gertrude keeps her promise not to disclose Hamlet's feigned madness to Claudius, on the other, faced with Laertes' threatened rebellion, she will not hesitate to take the usurper's side with impetuous conciseness.⁵²

⁵¹ G. PADUANO, *Manierismo e struttura psicologica*, cit., p. 803.

⁵² G. PADUANO, *Electra and Hamlet* in R. LITTLEJOHNS AND S. SONCINI (eds.) *Myths of Europe*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007, p. 49.

Non solo; si potrebbe persino fare menzione della seconda scena di *The Hunted* in cui Christine cerca di convincere il figlio Orin che Lavinia sia in preda alla follia:

CHRISTINE I told you she'd gone crazy! [...] I haven't told you the most horrible thing of all! Vinnie suspects me of having poisoned your father! (*MBE, The Hunted*, p. 79).

Non sarebbe difficile scorgere nella disputa tra Christine e Lavinia quella tra Amleto e re Claudio, anche se in maniera difforme, dal momento che le due donne bramano entrambe per sé il possesso di Orin. Christine, come è evidente, fallirà; la sua condizione è quella di essere «a Gertrude with the merciful veil of ambiguity torn from her face»⁵³. Sembrerebbe derivare esattamente dal non dichiarato modello shakespeariano il lungo dialogo tra Christine e Hazel nel primo atto di *The Hunted*, che ricalca il rapporto tra la regina Gertrude e la giovane Ophelia. In *Hamlet* Gertrude vorrebbe che Ophelia sposasse Amleto per poterlo rinsavire, ma soprattutto perché è consapevole, sulla base della propria esperienza di donna, di quanto il matrimonio possa procurare serenità per una coppia d'alto rango come la loro. Perciò, la regina si rivolge ad Ophelia nella prospettiva del futuro, rievocando nostalgicamente il suo lieto passato:

GERTRUDE And for your part, Ophelia, I do wish / that your good beauties be the happy cause / of Hamlet's wildness: so shall I hope your virtues / will bring him to his wonted way again, / to both your honours (*Hamlet*, III, 1, 38-42).⁵⁴

Allo stesso modo Christine cerca di persuadere la giovane Hazel sulla necessità di sposare Orin, ma nell'universo di O'Neill, caratterizzato dalla presenza sintomatica della distruttiva critica nicciana dei valori tradizionali, l'intento di Christine è ben evidente fin da subito, in quanto attraverso un'unione tra Orin e Hazel, Christine vorrebbe isolare Lavinia dal possesso del fratello, e quindi non renderlo partecipe della verità sull'avvelenamento del padre, per cui a differenza di Gertrude, «Christine acts from fear rather than from solicitude for Orin»⁵⁵:

CHRISTINE [...] I want him to marry you. (*Putting her arms around her – in a strained tone.*) We'll be secret conspirators, shall we, and I'll help you and you'll help me? [...] You know how possessive Vinnie is with Orin. She's always been jealous of you. I warn you she'll do everything she can to keep him from marrying you. (*MBE, The Hunted*, pp. 65-66).

In tal senso, sulla base dell'intertesto shakespeariano, potrebbe diventare ancora più chiaro il motivo per cui O'Neill abbia deciso di alterare l'esito della morte di Christine, rinunciando al matricidio e introducendo un suicidio che, in virtù di quanto detto, risulta in ultima istanza un omicidio

⁵³ H. FRENZ, AND M. MUELLER, *More Shakespeare and Less Aeschylus in Eugene O'Neill's "Mourning becomes Electra"* in «American Literature», 38,1 (1966), pp. 85-100: 93.

⁵⁴ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, edited by George R. Hibbard, Oxford University Press, 1987, p. 238.

⁵⁵ H. FRENZ AND M. MUELLER, cit., p. 94.

soggettivizzato e pilotato da Orin, sotto l'influenza di Lavinia, tanto che per l'evoluzione della trama, «one might almost say that action is suicide»⁵⁶. Il conclusivo suicidio di Orin non può che essere conseguenza naturale di questa catena patologica che troverà un esito conclusivo soltanto nell'auto-relegazione coatta di Lavinia all'interno della dimora avita. La terza e ultima parte del dramma prende avvio non appena i due fratelli rientrano dal viaggio purificatorio nelle celeberrime e tanto bramate Isole, che diventano infine una reale concretezza e non più una elaborazione mentale. Per questo motivo il viaggio cambia radicalmente l'indole dei due personaggi in quanto permette loro di «sostituire le purificazioni delfiche o ateniesi»⁵⁷, con le relative conseguenze che ciò comporta. A ben vedere, dunque, il destino di Orin/Oreste, il cui esito nella tragedia eschilea si archiviava con l'assoluzione da parte del tribunale dell'Aeropago (e nell'omonima tragedia euripidea, in epilogo, lo si trovava, invece, sposato con Ermione), diventa il presupposto per una riflessione critica sui fondamenti e sulla validità delle credenze che una società profondamente puritana tende ad assurgere al rango di dogma religioso. Per argomentare ciò, si farà riferimento allo studio di Gilabert Barberà sopracitato⁵⁸ che postula sulla base di alcune plausibili interferenze intertestuali di Oscar Wilde e Friedrich Nietzsche sull'opera di O'Neill, la possibilità che nell'architettura di *Mourning becomes Electra*, e soprattutto nella *pièce* finale, *The Haunted*, O'Neill abbia organizzato tutta una serie di antinomie tra interno e esterno, puritanesimo e paganesimo, casa spettrale dei Mannon e *Blessed Islands* dei mari del Sud, sulla base del mito platonico della caverna, e principalmente sul fatto che i prigionieri nella caverna non hanno esperienza del mondo esterno e sarebbero di conseguenza indotti a ritenere reali le ombre che si trovano all'interno. Supponendo, però, che un prigioniero possa uscire, **esso** si rivolgerebbe dapprima con più facilità alle ombre, dal momento che la vista della luce lederebbe i suoi occhi avvezzi alla penombra, finché non giunga ad abituarsi gradualmente alla pienezza dello sguardo che il bagliore del sole dà alle cose e finché non voglia rendere gli altri prigionieri partecipi del riverbero della visione che porta alla vera conoscenza della realtà. Platone, come è noto, ipotizza che tale prigioniero, avendo fatto esperienza del vero, non sarebbe creduto dagli altri compagni, assuefatti dalla loro parziale "realtà", i quali potrebbero persino considerare il prigioniero che ha conosciuto il vero un ingannatore o un pazzo, o tentare di ucciderlo qualora insista nel portare i compagni al di là della caverna, cioè alla visione della luce. O'Neill costruisce una tragedia in cui i personaggi sono in contrasto con la visione della chiarezza in quanto imprigionati nel simulacro della casa/prigione. Quanto appena detto è evidente in modo lampante nella discussione che Orin e Lavinia

⁵⁶ Ivi, p. 97.

⁵⁷ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 119.

⁵⁸ P. GILABERT BARBERÀ, "Mourning becomes Electra" by Eugene O'Neill: Aeschylus and Plato's cave to create a dark drama? cit.

intrattengono al ritorno dal viaggio: il fratello si chiude in un isolamento perturbante nello studio del padre, in condizioni di estrema e nevrotica indigenza, per consultare gli archivi di famiglia e redigere la storia criminale della famiglia Mannon, che consegnerà a Hazel con la speranza di far conoscere al mondo i crimini commessi dalle diverse generazioni, qualora Lavinia fosse intenzionata a sposarsi. Il dialogo merita di essere riportato perché la chiave di lettura platonica, intesa come presenza dell'antitesi tra il dentro della casa/caverna e il fuori del mondo esperito nelle Isole, trova una dettagliata illustrazione (MBE, *The Haunted*, p. 135):

LAVINIA (*forcing a smile*) [...] It isn't good for you staying in this stuffy room in this weather. You ought to get out in the fresh air.

ORIN (*harshly*) I hate the daylight. It's like an accusing eye! No, we've renounced the day, in which normal people live – or rather it has renounced us. Perpetual night – darkness of death in life – that's the fitting habitat for guilt! You believe you can escape that, but I'm not so foolish!

LAVINIA Now you're being stupid again!

ORIN And I find artificial light more appropriate for my work – man's light, not God's – man's feeble striving to understand himself, to exist for himself in the darkness! It's a symbol of his life – a lamp burning out in a room of waiting shadows!

La visione della luce – che avrà una valenza di primo piano anche nella riscrittura di Giraudoux – è concessa soltanto per mezzo della liberazione dei prigionieri da parte di un personaggio che ha conosciuto una qualche parvenza di luminosità. Tale è stato per Christine Mannon la figura di Adam Brant, l'avventuroso capitano che ha viaggiato in lungo e in largo, vivendo nelle Isole dei mari del Sud, ancor più se si pensa che la sua personalità è stata modellata da parte di O'Neill sulla base del prototipo dell'eroe byronico che cerca con il suo indomito coraggio di liberare Christine e di farle prendere possesso di una libertà mai conosciuta. Un raro caso in cui compare nel Novecento un Egisto avventuroso e poco incline al comando, le cui caratteristiche fisiche, riportate nelle didascalie, corroborano tale rappresentazione:

*He wears a moustache, but his heavy cleft chin is clean-shaven. In figure he is tall, broad-shouldered and powerful. He gives the impression of being always on the offensive or defensive, always fighting life. He is dressed with an almost foppish extravagance, with touches of studied carelessness, as if a romantic Byronic appearance were the ideal in mind. There is little of the obvious sea captain about him, except his big, strong hands and his deep voice. (MBE, *Homecoming*, p. 19).*

Ma se Christine, pur non avendo mai vissuto in altri luoghi fuorché il New England, ebbe l'ardore di conoscere sé stessa, ossia di avere coscienza di essere imprigionata nella casa-sepolcro puritana che nasconde solo di facciata la sua forma di tempio pagano, al contrario Lavinia approderà a una tale consapevolezza soltanto dopo l'esperienza liberatoria nelle isole del Pacifico, un paradiso lontano nello

spazio in cui conoscerà e vivrà l'amore con gli abitanti nativi di un luogo svincolato dai contesti sociali occidentali. Per questo «Vinnie at last finds the light of pagan innocence»⁵⁹, una luce – esattamente come quella del prigioniero platonico – che le viene rimproverata dal fratello il quale non manca di farle notare quanto il suo nuovo stile di vita in realtà assomigli sempre più a quello della defunta madre. La riflessione del drammaturgo investe un'intera civiltà dal momento che la cultura identificata con il Puritanesimo coincide, *tout court*, con quella occidentale, motivo per il quale «O'Neill's primary emphasis is upon the chronological aspect of Rousseau's mode of primitivism – that earlier stages in human existence were better or wholly good»⁶⁰. Preso atto della metamorfosi della sorella, Orin, a sua volta, dopo che il meccanismo di *reductio ad unum* si è completamente realizzato, è costretto a confessare a Lavinia il suo patologico amore incestuoso che coincide morbosamente con una forma ancestrale di attaccamento sessuale, giacché il suo viaggio nelle Isole lo ha specularmente fatto diventare un vero maschio Mannon, più di quanto non fece la crudeltà della guerra. Pertanto, la legittima pretesa della madre prima e, in seguito, della figlia di vivere senza costrizioni patriarcali la propria condizione femminile e realizzarsi in quanto tale si scontra con le abitudini del mondo puritano del New England, in cui – a differenza delle Isole – non è prevista libertà che non sia anche condivisa dalla consuetudine sociale, perché vale il principio secondo cui «sex is the catalyst for every condemnation, every act of violence, every rejection»⁶¹. Ma Lavinia ha tuttavia esperito cosa si prova a vivere in un mondo senza inibizioni e pertanto si dimostra pronta ad abbandonarsi a Peter/Pilade – esito desunto della trama romanzesca euripidea (*MBE, The Haunted*, pp. 131-132):

LAVINIA (*suddenly filled with grateful love for him, lets herself go and throws her arms around him*) Oh, Peter, hold me close to you! I want to feel love! Love is beautiful! I never used to know that! I was a fool! (*She kisses him passionately. He returns it, aroused and at the same time a little shocked by her boldness. She goes on longingly*). We'll be married soon, won't we, and settle out in the country away from folks and their evil talk? We'll make an island for ourselves on land, and we'll have children and love them and teach them to love life so that they can never be possessed by hate and death! (*She gives a start – in a whisper as if to herself*) But I'm forgetting Orin!

La conclusione sarebbe positiva, se non fosse per un senso impellente di *nemesis* che il drammaturgo ha sentito di introdurre, realizzando così la variante più significativa di tutta la riscrittura del mito di Elettra sicché coinvolge direttamente l'eroina e la sua conclusiva scelta di vita. A questo punto si ripete quanto già accaduto nella memoria del lettore/spettatore: Orin finisce di comporre il suo lavoro scritto sulle memorie criminali della sua famiglia e confessa alla sorella di avere scritto la maggior parte del

⁵⁹ *Ivi*, p. 389.

⁶⁰ R. T. CURRAN, *Insular Types. Puritanism and Primitivism in "Mourning becomes Electra"* in «REVUE DES LANGUES VIVANTES», 41 (1975), pp. 371-377: 373.

⁶¹ S. WALTERS, «*I forgive myself!*»: *Escaping the ever-present past in Eugene O'Neill's "Mourning becomes Electra"* in H. BLOOM (ed.), *The Taboo*, «Bloom's Literary Themes», Blake Hobby, New York, 2010, p. 138.

testo su di lei perché esattamente nella sua persona si sommano e convergono tutte le vicende della sua casa:

ORIN Most of what I've written is about you! I found you the most interesting criminal of us all! (*MBE, The Haunted*, p. 137)

Segue l'accusa di avere fatto sopprimere Brant solo per gelosia e il conclusivo suicidio di Orin in seguito al definitivo diniego da parte di Lavinia del suo amore incestuoso. Di una tale squilibrata e cupa catena tragica, la prima a rendersene immediatamente conto è Hazel che a questo punto farà di tutto per evitare che il fratello Peter sposi Lavinia e diventi vittima a sua volta del funesto meccanismo di azzeramento tragico. Hazel le ricorda la presenza del manoscritto lasciato dal fratello, pericoloso connubio materiale del tempo sospeso tra presente e passato, in cui vivi e morti che riemergono in continuazione nel «tempo neoattico stravolto di O'Neill»⁶² dove le Erinne, più che in comparse sceniche, si incarnano nel peso del rancore e del senso di colpa. La conseguente imprecazione di Lavinia, consapevole di non poter deporre questi sentimenti, è sintomatica di tale peso esistenziale:

LAVINIA (*without opening her eyes – strangely, as if to herself*). The dead! Why can't the dead die! [...] I'm not asking God or anybody for forgiveness. I forgive myself! (*She leans back and closes her eyes again – bitterly*). I hope there is a hell for the good somewhere! (*MBE, The Haunted*, p. 157)

Il grado successivo all'imprecazione è l'emergere dell'insania verbale non appena Lavinia si rende consapevole di quanto il rimosso non possa essere soppresso (a differenza della follia dell'Elettra di Hofmannsthal, che era isterico tripudio dionisiaco) ma soprattutto non appena diventa completamente conscia che la sua necessità di amare, esplosa dopo la negazione del suo *habitus* culturale puritano, la abbia fortemente determinata: se è vero che «the doom of the Mannons is their inability to gain satisfaction in love»⁶³, è ancora più eclatante quanto un tale determinismo si concretizzi all'interno dell'universo psicologizzato di O'Neill nell'insormontabile influenza dei genitori persino nella capacità dei figli di gestire le relazioni amorose. Nel momento in cui Lavinia desidera ardentemente di avere un marito e abbandonare la casa, la **sovrapposizione** di Peter con Adam Brant fa barcollare definitivamente i suoi progetti di vita. Peter respinge con sconcerto il suo eccessivo manifestarsi della passione, perché se Ezra, Orin e Brant si confondevano a causa della somiglianza in un'unica entità maschile, egli non è geneticamente partecipe del tragico e osmotico andamento dei Mannon:

LAVINIA [...] Take me in this house of the dead and love me! Our love will drive the dead away! It will shame them back into death! (*At the most topmost pitch of desperate, frantic*)

⁶² G. PADUANO, *Manierismo e struttura psicologica*, cit., p. 773.

⁶³ D. M. ALEXANDER, *Psychological Fate in "Mourning becomes Electra"* in «Publications of the Modern Language Association of America», 68 (1953), pp. 923-934: 933.

abandonment) Want me! Take me, Adam! (*She is brought back to herself with a start by this name escaping her – bewildered, laughing idiotically*) Adam? Why did I call Adam? I never even heard that name before – outside the Bible! (*Then suddenly with a hopeless, dead finality*) Always the dead between! It's no good trying anymore. (MBE, *The Haunted*, p. 160)

Lavinia è ormai decisa a rinunciare all'amore, la sua è stata una sfida vana contro il determinismo congenito, ereditato dalla sua famiglia. Non le resta che riappropriarsi *in extremis* di quella aura di solitaria e antieroinica tragicità, di stampo prettamente sofocleo, in virtù della quale sceglierà di essere lei stessa il capro espiatorio di tutti i crimini dei Mannon e sconterà il suo destino rinchiudendosi autonomamente nella casa – che è anche un tempio, un sepolcro e una caverna – e in una clausura da vestale sconfitta che rende agli spettatori il vero il significato del titolo della trilogia e alla tradizione il paraetimologico *a-lektros*. La giustizia divina eschilea è stata rimpiazzata da un autoimposto castigo; il senso persefoneo del Puritanesimo trionfa dolorosamente su una coscienza perduta e non più indomabile:

LAVINIA [...] I am the last Mannon. I've got to punish myself! Living alone here with the dead is a worse act of justice than death or prison! I'll never go out or see anyone! I'll have the shutters nailed close so no sunlight can ever get in. I'll live alone with the dead, and keep their secrets, and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die! (*With a strange cruel smile of gloating over the years of self-torture*) I know they will see to it I live for a long time! It takes the Mannons to punish themselves for being born! (MBE, *The Haunted*, p. 161)

2.2 «JE LES HAIS D'UNE HAINE QUI N'EST PAS À MOD»: L'ELETTRA MORBOSA E GIUSTIZIERA DI GIRAUDOUX

A differenza di O'Neill che ricalca – unicamente nella forma – il modello eschileo, Jean Giraudoux prende senza esitazione le mosse dal modello di Euripide e trasforma la vicenda di Elettra, seppur in apparenza, in una vicenda dai toni borghesi in cui il crimine viene scoperto a poco a poco come in un'inchiesta poliziesca; pertanto, la riscrittura si concentra principalmente «sulla lotta intrapresa dalla figlia di Agamennone per scoprire la verità sulla morte del padre, facendo di questa figura femminile *le mythe de la vérité*»⁶⁴. Il rapporto di Giraudoux con i materiali greci è di lunga durata: in seguito ai primi racconti ispirati all'*Odissea* (tra cui *Elpénor*, pubblicato nel 1918) e le due precedenti *pièces* ispirate ai temi antichi, ossia *Amphitryon 38* (messa in scena da Louis Jouvet alla Comédie des Champs-Élysées nel 1929) e *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, la cui prima rappresentazione venne data nel novembre del 1935, Giraudoux ritorna ai temi antichi motivato dalla sua passione per il teatro

⁶⁴ G. ALEO, *Il sentimento tragico dell'avventura umana. Riflessione e invenzione nella rivisitazione del mito di Elettra in "Électre ou la chute des masques" di Marguerites Yourcenar*, Università di Catania, Catania, 1996, p. 8.

letterario nel corso di lunghi viaggi diplomatici compiuti all'estero tra il 1935 e il 1936, e questa volta con un'*Électre* che si presenta come inedita rivisitazione sulle tracce dei tragici greci. L'opera drammaturgica di Giraudoux non conosce, tuttavia, una immediata fama critica (contrariamente al grande apprezzamento del pubblico, soprattutto parigino), anzi deve fronteggiare un oblio provvisorio perché considerata da subito *démodée*, per via del suo carattere brioso ed essenzialmente intellettualistico. Bisognerà aspettare il magistrale studio di Charles Mauron del 1971, *Le théâtre de Giraudoux*, perché la critica riabiliti definitivamente l'importanza delle sperimentazioni del drammaturgo francese. Mauron individua in prima istanza la bravura di Giraudoux soprattutto nella capacità di condensare nella sua drammaturgia al contempo una scrittura letteraria e l'affresco di un'epoca, dal momento che il drammaturgo – aiutato a tal proposito anche dal suo mestiere di diplomatico – conosceva a sufficienza i sottofondi politici della Francia dell'*entre-deux-guerres*, da usarli come sfondo parallelo per esprimere sia le ossessioni di una nevrosi soggettiva sia un problema storico oggettivo, ossia l'insoddisfazione manifestata da un'intera generazione segnata dalle conseguenze della Grande Guerra e vessata dalla paura di un imminente conflitto bellico:

Ce qui nous intéresse c'est la coïncidence de cette anxiété collective, explicable par l'histoire, avec l'angoisse personnelle d'un écrivain découvrant soudain, à certain point de son évolution singulière, que son propre sentiment de la tragédie devait recevoir une expression.⁶⁵

Secondo Mauron, una delle grandi ossessioni giralducciane risiede nella minaccia costituita dal pericolo della dualità: in *Amphitryon 38*, Giove distrugge l'armonia coniugale di Alcmena e Anfitrione così come, ne *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Andromaca sarà separata da Ettore dalla guerra prodotta dall'unione di Elena e Paride. Il doppio, vedremo, ritornerà compiutamente anche in *Électre*, quasi costituisse il corollario estremo di una visione del mondo che solo i personaggi teatrali possono esplicitare, dal momento che, ricorda sempre Mauron in prospettiva psicocritica, «la rupture du couple ne signifie pas autre chose que l'existence d'une faille, d'une menace de dissociation à l'intérieur de la personnalité même de l'écrivain»⁶⁶. Lo strumento ideale per tentare di risolvere tale dualità è proprio quello teatrale. Ma a quale teatro ci si riferisce quando parlando dell'opera di Giraudoux? Non si tratta certamente del teatro di *boulevard* che regnava incontrastato nella Francia degli anni Trenta ed era rappresentato da autori oggi poco conosciuti come Sacha Guitry o Marcel Achard, la sua produzione non è neanche interamente riconducibile al teatro modernista francese, ossia quello di matrice surrealista ideato da Alfred Jarry con il ciclo di *Ubu Roi*, né quello di Jean Cocteau che nel 1934 aveva messo in scena, basandosi anch'egli su un tema mitologico, *La Machine infernale*, tra le più potenti

⁶⁵ C. MAURON, *Le théâtre de Giraudoux, étude psychocritique*, José Corti, Paris, 1971, p. 23.

⁶⁶ *Ivi*, p. 27.

rivisitazioni contemporanee della storia edipica. Paradossalmente Giraudoux è più vicino alla drammaturgia di Antonin Artaud, le cui riflessioni, elaborate lungo il corso degli stessi anni Trenta, comparvero nel 1938 nel celeberrimo *Le Théâtre et son double*, in cui leggiamo le idee sul teatro *de la cruauté*, le cui premesse sono in parte condivise anche da Giraudoux:

Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, dominant l'instabilité des temps [...] il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.⁶⁷

Persino Marguerite Yourcenar, che, come abbiamo visto nel caso di O'Neill, si era preoccupata di recensire la tradizione del mito di Elettra nell'*avant-propos* della sua riscrittura, si inserisce in quel filone della critica che considera l'eccezionalità dell'*Électre* di Giraudoux, non tanto nel contenuto dell'opera, quanto nella capacità di sapere combinare l'eco delle formule freudiane con il brusio delle rivolte parigine di quegli anni, creando qualcosa che a suo parere ricorda lo stile eclettico delle miniature medievali piuttosto che quello dei tragici greci:

Giraudoux, fort peu grec, a toujours choisi de faire de ses personnages des enlumines médiévales : vives silhouettes rehaussées un peu partout par la dorure du paradoxe. Il n'est athénien que pour autant que Paris ressemble à Athènes. [...] Ces allégories sans cesse visibles, ce bien et ce mal s'opposant l'un à l'autre comme le pour et le contre de la sophistique du Bas-Empire, ces légendes amincies et étirées à l'extrême, tissu de rosaces, d'arabesques et de volutes filigranées, cet art à la fois compliqué et ingénu, jeune et vieux, voisin des cours d'amour et des écoles de scholastique appartiennent, en effet, non à l'éternel monde antique, mais à un éternel Moyen Âge. Ils n'en répondent que mieux à certains aspects du Français de notre temps.⁶⁸

Vedremo, nel corso della nostra analisi, che la greicità di Giraudoux non è ascrivibile *tout court* alla, seppur suggestiva, categoria medievaleggiante cui fa riferimento Marguerite Yourcenar. A motivare questo giudizio yourcenariano, corrisponde anche una notevole presa di distanza drammaturgica tra i due autori, perché – se da un lato la *pièce* della scrittrice belga si apre sul castigo già messo in azione, intendendo in tal modo «fare “tomber les masques”, profanare il mito, scoprire cioè i semplici volti umani dei personaggi dell'*Orestide* antica»⁶⁹ – Giraudoux, che aveva anch'egli, così come farà Marguerite Yourcenar, preso le mosse inizialmente dal modello di Euripide, trasforma la vicenda di Elettra in una tragedia dalla tonalità borghese in cui il crimine viene scoperto a poco a poco come in un'inchiesta poliziesca, motivo per cui la riscrittura si concentra principalmente «sulla lotta intrapresa

⁶⁷ A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 19.

⁶⁸ M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, Editions Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 2017, pp. 14-15.

⁶⁹ G. ALEO, *Il sentimento tragico dell'avventura umana*, cit., p. 8.

dalla figlia di Agamennone per scoprire la verità sulla morte del padre, facendo di questa figura femminile “le mythe de la vérité”»⁷⁰.

Sarebbe lecito immaginare che le tre *pièces* mitologiche da lui composte (*Amphitryon 38*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* e *Électre*) costituiscano i tre tasselli di una trilogia greca. Anche se l'autore non ha materialmente concepito una tale unitarietà circa il suo *corpus* teatrale, essa può esistere come una sorta di costruzione immaginaria. In tale virtuale trilogia *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) costituirebbe il centro, *Amphitryon 38* (1929) rappresenterebbe invece un lieto prologo; *Électre* (1937) sarebbe a buon diritto una drammatica conclusione. *La guerre de Troie n'aura pas lieu* appare, secondo questa chiave di lettura, come il momento della crisi; ossia quello del conflitto tra gli uomini e gli dèi sotto lo sguardo cinico del destino e degli avvenimenti che stavano conducendo l'Europa sull'orlo del baratro. Se volessimo tentare un parallelismo con quanto accadeva nelle trilogie greche, quella giralducciana segue in un certo senso un ordine inverso a quello del teatro dell'Antichità, dove il nodo tragico di tre tragedie successive sfociava *in fine* nella fantasia sfrenata del dramma satiresco. Con Giraudoux si passa, potremmo dire, dall'incanto idilliaco iniziale alla conflagrazione cosmica, e potremmo persino allineare la progressione delle *pièces* a quella del farsi dinamico della storia europea che sta per conoscere il dramma reale della catastrofe bellica: durante la *Belle Époque* si cercò di dimenticare le convulsioni della Prima Guerra mondiale, ma molto presto una cupa atmosfera d'inquietudine contribuì a dissipare le illusioni della felicità; tra le due guerre, infatti, l'Europa conobbe un periodo di stallo e il pensiero della sua rovina divenne opprimente. *Amphitryon 38* mette in scena, con il tono leggero tipico della commedia borghese, il flirt di Giove con Alcmena, a spese di Anfitrione che viene ripetutamente sbeffeggiato. Si riesce, tuttavia, a trovare una soluzione alla crisi e l'universo mitico non sconvolge il suo equilibrio, nonostante la permanenza di alcuni punti di rottura. L'atmosfera di *Électre*, invece, è molto più oscura in quanto porta il cupo presagio degli avvenimenti contemporanei, che cominciano a inquietare l'Europa partendo dalla Spagna, dove i combattimenti tra repubblicani e franchisti annunciano l'imminenza e la drammaticità del conflitto mondiale. La trama è sostanzialmente ricondotta al modello euripideo: Egisto, così come nel prologo della tragedia greca, vuole fare sposare Elettra a un giardiniere (metamorfosi del contadino di Euripide), perché desidera allontanare la giovane donna dal centro del potere, nonostante lei appartenga a quei luoghi. Il motivo deve essere ricercato nella sua naturale predisposizione a mandare dei segnali alle divinità, «faire des signes aux dieux»⁷¹ (I, 3, p. 64), ossia attirare le catastrofi. Oreste rientra in patria dopo l'esilio e solo

⁷⁰ *Ivi*, p. 9.

⁷¹ J. GIRAUDOUX, *Électre*, édition de Véronique Gély, Gallimard, Paris, 2019. Da questo momento in poi, così come specificato per *Mourning becomes Electra*, le citazioni della pièce di Giraudoux – atto, scena e numero di pagina – verranno indicate tra parentesi sulla base dell'edizione di riferimento più recente, appena citata.

gradualmente Elettra scopre che Egisto ha ucciso suo padre Agamennone e che sua madre ha fatto di questo assassino il suo amante. Si tratta quindi di una vicenda antica che il perdono di Elettra potrebbe far archiviare per sempre. Chiederà, invece, vendetta a suo fratello, anche a prezzo della distruzione e della caduta in disgrazia della città di Argo. Ne *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, invece, Ettore lotta contro il destino; Elettra, protagonista di una «tragédie de la virginité»⁷² ne diventa lo strumento stesso, un'ipostasi di aleturgia, si potrebbe dire. L'idea della fatalità assumerà un'importanza sempre crescente in questo teatro che mette in scena due desideri contraddittori che albergano nell'uomo: un bisogno apollineo di ordine e un necessario ideale di superamento, tanto che René Albérès fa di una tale lacerazione il principio di tutte le idee drammatiche dell'autore:

À partir de 1931-1932, le déchirement moral découvert à travers les *märchen* romanesques est naturalisé dans son climat tragique, et s'exprime à travers les mythes nouveaux que la forme dramatique a fait naître, les dieux et bientôt le destin.⁷³

Dunque, la *pièce* di Giraudoux si situa, come accennato, nel contesto di crisi acuta tra Francia e Germania e il ricorso al mito in questo delicatissimo frangente della storia occidentale sembrerebbe autorizzare una rinnovata mitopoiesi nelle lettere europee, ancor più se si pensa che la risonanza dell'assegnazione del premio Nobel a Eugene O'Neill **per la letteratura** per la trilogia *Mourning becomes Electra* ha profondamente influenzato Jean Giraudoux, che era stato lettore di lingua francese a Harvard e conosceva dettagliatamente in virtù della sua carriera diplomatica l'America e la sua cultura, oltre che l'Europa. È in questa sua complessa esperienza di vita che bisogna ravvisare le radici dello sdoppiamento interiore, riflesso nell'opera letteraria, di cui si parlava sopra. L'intimo significato stesso dell'esperienza diplomatica implica soprattutto una duplicità e una versatilità mentale che il teatro di Giraudoux si compiace di mettere in scena in maniera costante attraverso brillanti paradossi, giochi di parole ed enigmi che la mescolanza dei toni e il passaggio costante dal modo tragico all'umoristico permettono. Nonostante Giraudoux abbia rifiutato nelle sue analisi critiche, a proposito di Racine per esempio, lo studio dell'analisi letteraria per mezzo esclusivamente della biografia dell'autore, e abbia volontariamente eliminato la sua persona dietro alla sua opera, ponendosi – potremmo dire – in una posizione *contro saint-beuviana*, egli è consapevole di quanto sia fondamentale adottare uno sguardo distaccato alle creazioni letterarie:

Les plus profondes découvertes du cœur humain ont été faites à une distance infinie de lui-même, par déduction, sur des âmes depuis longtemps évanouies ou parfois inventées,

⁷² F. JOUAN, *Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain* in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 2,6 (1952), pp. 62-79: 72.

⁷³ R. M. ALBERES, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, Paris, 1957, p. 103.

comme celles d'Andromaque ou de Phèdre, de même que les vraies lois de notre planète l'ont été sur des astres éteints ou à peine visibles.⁷⁴

Senza scendere nel puro biografismo, alcuni fattori biografici meritano di essere presi in considerazione: i diversi personaggi femminili in *Électre*, così come già Elena in *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, sembrano incarnare di volta in volta i differenti tipi di donna amati o sognati dall'autore nel corso della sua vita, manifestazione della sua concezione edonistica dell'esistenza. Esempio prototipico può essere considerato quello di Agathe in *Électre*, personaggio completamente inventato da Giraudoux su cui ritorneremo, che si lancia verso una apologia dell'amore libero e una rivendicazione del diritto di amare che nasconde un tono di sincerità che sembrerebbe non essere distante dalla visione del mondo dell'autore. D'altro canto, l'intransigenza e il duro rigorismo morale del personaggio di Elettra restano enigmatici: è possibile che Giraudoux abbia pensato alla moglie Suzanne Boland, il cui rapporto si è sempre istituito sotto il segno del tradimento oppure, come sostiene Jacques Body⁷⁵, alla sorella o alla figlia che non ha mai avuto. Il 13 novembre 1936, dopo avere terminato la sua versione definitiva del primo atto di *Électre*, Giraudoux scrive in effetti all'attore Louis Jouvet, sotto la cui guida presenterà le sue opere più celebri, un appunto riguardante la sua nuova *pièce* e le sorti del suo personaggio utilizzando una metafora tratta dalla gestazione femminile:

En ce qui concerne Électre, vous savez qu'elle est à vous. Mais elle est encore dans mon sein, et si je suis sûr que c'est déjà une fille, je n'ai pas autant d'assurance sur sa bonne constitution.⁷⁶

Sarà una lunga gestazione che porterà il suo autore a scomparire progressivamente dalla filigrana del testo drammaturgico, tanto che Jacques Body individua nella capacità di evasione dell'autore nel testo letterario uno dei motivi che fanno di Giraudoux un drammaturgo molto amato in virtù della sua «légèreté»⁷⁷ che non è mai esibita frivolezza. Ci si potrebbe, a questo punto, meravigliare del fatto che *Électre*, rappresentata quasi due anni dopo il successo di *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, risulti a una prima lettura sensibilmente meno densa di allusioni alle tensioni politiche e diplomatiche contemporanee rispetto all'opera precedente, come se si volesse enfatizzare il sopravvento delle situazioni familiari sugli avvenimenti esteriori. Attraverso un'analisi ravvicinata al testo, si vedrà che questa affermazione è solo parzialmente vera. Avremo modo di ritornarci, per ora basti ricordare che la trasformazione del personaggio di Egisto nel secondo atto della *pièce*, le allusioni ai complotti politici e l'invasione dei Corinzi mostrano quanto sia forte il peso della politica estera nella trama della

⁷⁴ J. GIRAUDOUX, *Aventures de Jérôme Bardini*, p. 19, citazione tratta da J. BODY, *Jean Giraudoux, la légende et le secret*, PUF, Paris, 1986, p. 98.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 103-107.

⁷⁶ *Ivi*, p. 108.

⁷⁷ *Ivi*, p. 139.

tragedia. A mo' di introduzione, possiamo dire che Giraudoux è riuscito a integrare il conflitto politico a quello familiare molto meglio di quanto avesse potuto fare nell'opera precedente, ancor più se si pensa che il personaggio di Elettra, soltanto così come è stato concepito da Giraudoux, ha potuto incarnare per il pubblico francese lo spirito della Resistenza. L'apparente stranezza per cui *La guerre de Troie n'aura pas lieu* preceda *Électre* nella elaborazione letteraria e nella carriera dello scrittore è stato chiarito da Charles Mauron alla luce delle categorie della sua «psychocritique»⁷⁸, che accorda un ruolo primario a quello che il critico chiama «mythe personnel» dell'autore che abbraccia la paradigmatica vicenda di Elettra:

Nous avons affaire à des dérivés du mythe œdipien, avec cette complication qu'Électre manifeste l'Œdipe inverse, celui de la fille dont la tendresse s'oriente vers son père, l'hostilité vers sa mère. [...] Dans ce mythe archétypique d'Électre, et se branchant sans doute sur sa polarisation, Giraudoux a logé un mythe personnel qui se distingue de lui. Son Électre reproche moins à sa mère son infidélité que son manque d'amour, moins son crime que la frustration ainsi infligée à ses enfants. Un amour liait la jeune fille à son père que le crime a rompu. Elle dit en substance : "Tu ne l'aimait pas, donc il n'était pas à toi : il était à moi, qui l'aimais".⁷⁹

Secondo questa prospettiva, in definitiva, è lecito affermare che la riuscita dell'opera girauducciana si basa principalmente sull'assunto di quanto il «mythe personnel» di Giraudoux, enunciato da Mauron, vada ad integrarsi con la flessibilità del «mythe d'Électre» delineato da Pierre Brunel. Giraudoux si compiacerà persino di giocare con il mito, quando il suo Oreste incontra gli assassini per caso mentre discutono con i riottosi e, altrettanto per caso, li ucciderà chiudendo gli occhi a causa dell'insicurezza. Anche in questo caso, vedremo, si tratta di un tentativo di svincolarsi dal destino tragico, ma per obbedirvi meglio, per cui «ce qui est vrai d'Oreste l'est tout autant de Giraudoux lui-même qui a voulu tricher avec le mythe mais n'a pu en empêcher le déroulement prévu»⁸⁰. Tutto questo perché, alla base delle speculazioni critiche, nel teatro moderno la nozione stessa di destino risulta profondamente tramutata a causa di una serie di problematici fattori che si riflettono, così come nella narrativa, soprattutto nell'esperienza teatrale le cui intenzioni novecentesche sono, per usare le parole di Péter Szondi, essenzialmente quelle di

trasformare in realtà drammatica la vita psichica, ossia qualcosa di essenzialmente nascosto. Il dramma, forma letteraria «kat'exochén» della rivelazione e della chiarezza dialogica, riceve il compito di rappresentare accadimenti psichici segreti. Ed esso risolve questo compito ritirandosi nel suo personaggio centrale e limitandosi esclusivamente ad esso

⁷⁸ Cfr. C. MAURON, *Le théâtre de Giraudoux, étude psychocritique*, cit.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 152-154.

⁸⁰ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit. p. 141.

(monodrammatica), o considerando tutto il resto dal suo punto di vista (drammatica dell'io); ma così facendo cessa di essere dramma.⁸¹

Pur condividendo una tale definizione, è quantomeno necessario a proposito di Jean Giraudoux, ricordare che il peso della tradizione francese nel cui solco egli si inserisce come continuatore, è decisamente notevole soprattutto nella sua idea di teatro volta a difendere quello che viene chiamato negli scritti teorici⁸² «le théâtre littéraire». Giraudoux non nasconde la sua predilezione per il testo scritto, o meglio per un teatro in cui parole, lingua e stile possano ritrovare la loro dignità letteraria. Da ciò, naturalmente, la necessità di inserirsi nella filiazione del tragediografo più canonico che la letteratura francese abbia conosciuto, ossia Jean Racine, di cui Giraudoux ne riconosce il magistero spirituale negli scritti teorici raccolti nel 1941 nel volume *Littérature*:

alors que tous les autres héros ne semblent avoir connu qu'une saison des limbes tragiques, la chair d'Andromaque, de Bérénice, de Phèdre en a connu le printemps, l'été, et la désolation. [...] C'est en cela qu'est la vraie unité du théâtre de Racine, et qu'elle rend inutiles les trois unités : en tout temps, en tout lieu, à toute phase, l'intrigue serait la même pour ces personnages, qui n'ont pas ces souvenirs d'enfance et d'innocence, ces aventures courantes communes aux hommes, qui n'ont jamais vécu dans le domaine où s'opère la réconciliation et se manifeste l'égalité, qui n'ont que des souvenirs de passion. Racine a trouvé l'altitude parfaite de la tragédie, c'est celle des grands meurtres. Les âmes noires y volent à toute allure et à leur plafond le plus haut. À cette unité forcenée, Racine en ajoute même une autre, par laquelle tout issue vers la liberté ou l'ignorance est barrée aux personnages : l'unité de famille. Tous ces héros se connaissent à fond.⁸³

La drammaturgia di Giraudoux, inserita in una temperie culturale radicalmente mutata, si riconosce per il suo essere intensamente classicista nelle scelte compositive, seppur non nei toni: le unità aristoteliche e quella che Giraudoux chiama *unité de famille* sono volontariamente rispettate. A questo si aggiunge la vocazione pedagogica che il teatro deve concretizzare:

Le spectacle est la seule forme d'éducation morale ou artistique d'une nation. Il est le seul cours du soir valable pour adultes et vieillards, le seul moyen par lequel le public le plus humble et le moins lettré peut être mis en contact personnel avec les plus hauts conflits, et se créer une religion laïque, une liturgie et ses saints, des sentiments et des passions.⁸⁴

Vedremo quanto in *Électre*, il teatro di Giraudoux, che gioca costantemente con la lingua e l'immaginazione, tenga a conservare un notevole valore culturale che viene emanato da quei personaggi messi in scena in cui «l'idéal et la vérité s'accordent»⁸⁵. Si tratta di eroi, come si può notare,

⁸¹ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*, Einaudi, Torino, 1962, p. 35.

⁸² J. GIRAUDOUX, *Littérature*, Gallimard, Paris, 1941.

⁸³ *Ivi*, pp. 34-36.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 184-185.

⁸⁵ A. COMPAGNON, *XX siècle* in J.Y. TADIÉ (sous la dir. de), *La littérature française: dynamique et histoire II*, Gallimard, Paris, 2007, p. 712.

che si impegnano a ingaggiare una lotta assoluta contro un codice epistemologico falsato per cercare, se non addirittura di sgarbugliarlo, quantomeno di portarvici un bagliore di luminosità. È quello che tenterà di fare Elettra, nonostante la sua fatale e prefissata sconfitta, nella consapevolezza che – secondo Giraudoux – il compito e la definizione del teatro tragico risiedono in questi destini eccezionali:

Qu'est-ce que la tragédie ? C'est l'affirmation d'un lien horrible entre l'humanité et un destin plus grand que le destin humain ; c'est l'homme arraché à sa position horizontale de quadrupède par une laisse qui le retient debout, mais dont il sait toute la tyrannie et dont il ignore la volonté.⁸⁶

Il primo lungo atto di *Électre* presenta una successione completa di tredici scene snodate intorno al *fil rouge* dominante di questa prima sezione compatta di scene, ossia le motivazioni inconsce della vendetta di Elettra. Sarà utile, per comodità rispetto a quanto segue, esporre un breve riassunto iniziale dell'atto: l'azione comincia il giorno in cui la principessa Elettra deve sposare il Giardiniere. L'esposizione degli argomenti si dilata lungo ben quattro scene. Dopo la visita commentata del palazzo degli Atridi (scena 1), Oreste, la cui identità è ancora sconosciuta, viene scortato da tre dispettose ragazzette – che si scopriranno essere le Eumenidi, ma da ragazze – fino a quando non incontra il Presidente, cugino del Giardiniere e marito di Agathe, al quale lo straniero Oreste chiede opinioni su Elettra (scena 2). Segue un serrato dialogo con Egisto circa la presenza e il ruolo delle divinità e di Elettra, la sola creatura a detta di Egisto capace di «faire signe aux dieux» e in virtù di questa sua capacità viene considerata estremamente temibile, e da allontanare (scena 3). Successivamente, lo straniero Oreste incontra Elettra e Clitennestra che litigano in modo inferocito su chi delle due avesse lasciato cadere Oreste a terra da piccolo dopo averlo spinto, in presenza di un enigmatico Mendicante che risulta possedere doti profetiche (scena 4). Oreste allontana il Giardiniere (scena 5) e si fa riconoscere dalla sorella (scena 6) e il loro fraterno ricongiungimento (nelle scene 8 e 10) è costantemente interrotto da Clitennestra (nelle scene 7 e 9) che è incuriosita dalla presenza di questo forestiero, e da Egisto che scopre da un messaggero (sempre nella scena 9) che Oreste è fuggito dal luogo in cui era esiliato. Per mezzo di questa notizia, Clitennestra scopre che lo sconosciuto in questione è suo figlio (scena 11). È a questo punto della trama che si mette in moto la variante sostanziale del mito tradizionale: Elettra non sa ancora che l'uccisione del padre è stata compiuta dalla madre; nondimeno, essa ha preso la pista della vendetta guidata dal suo sesto senso e ha inculcato a Oreste l'odio nei confronti della madre e del reggente Egisto (questo già a partire dalla scena 8). Il dibattito viene posto ambigualmente e in modo del tutto contraddittorio dalle Piccole Eumenidi (scena

⁸⁶ J. GIRAUDOUX, *Littérature*, cit., p. 228.

12), le quali indossano delle maschere e svelano, nella parodia della vicenda mitica che mettono in scena, le motivazioni dei personaggi, dettate dal loro inconscio profondo. L'atto si conclude con il monologo del Mendicante (scena 13), incarnazione dionisiaca che sembra rappresentare un'ipostasi del destino che conosce il presente e l'avvenire. Nel frattempo, fratello e sorella si accasciano in un giaciglio per riposare insieme, mentre il Giardiniere resta solo nel suo giardino, dando vita al pregnante *entracte* su cui torneremo a breve.

Prima di ripercorrere testualmente alcuni punti salienti del primo atto, sarà opportuno menzionare una citazione programmatica dell'autore espressa in un'intervista pubblicata su *Le Figaro* l'11 maggio del 1937 a proposito della necessità di Elettra di coniugare vendetta e verità, caratteristica intima del personaggio **del personaggio**, da tenere presente nella fenomenologia sulla scena:

J'ai préféré, pour ma pièce, ne me servir que des souvenirs laissés par les études abandonnées il y a quelque trente-cinq ans, les souvenirs de beaucoup d'hommes de mon âge. Électre, pour moi, est avant tout une pure jeune fille comblée de joie et d'honneur, et qui n'en accepte aucun, tout entière dévouée à la recherche de la vérité sur la mort de son père. La thèse que je soutiens dans ma pièce est celle-ci : l'humanité, par une faculté d'oubli et par la crainte des complications, résorbe les grands crimes. Mais, à chaque époque, surgissent des êtres purs qui ne veulent pas que ces grands crimes soient résorbés, et empêchent cette résorption, quitte à user les moyens qui provoquent d'autres crimes et de nouveaux désastres.⁸⁷

L'azione scenica comincia, come si diceva, con la presenza immediata delle Piccole Eumenidi che scortano Oreste nella scoperta del palazzo reale di Argo. Si tratta di una radicale innovazione d'uso giralducciana dal momento che esse, direttamente ispirate alla trilogia di Eschilo, **esse** rappresenterebbero le implacabili Erinni che dovrebbero apparire soltanto nel momento conclusivo della vicenda di Oreste, dee della vendetta placate e diventate le *benevole* secondo l'etimologia originaria. Giraudoux rinnova completamente la tradizione e gioca ambigualmente con il significato del loro nome: traendo probabilmente ispirazione da racconti folkloristici moderni, le Piccole Eumenidi vengono rappresentate sotto la forma di tre piccole ragazze dispettose (una reminiscenza delle tre streghe scespiriane?) di cui viene costantemente messa in evidenza la crescita rapida e abnorme fino a raggiungere alla fine della *pièce* l'età e le dimensioni di Elettra. La loro principale specificità drammatica, così come nota Christian Delmas⁸⁸, soprattutto nel primo atto dell'opera, risiede nel mettere in scena un gioco metateatrale di recitazione in cui si riflettono, con toni parodici, i veri moventi che guidano l'azione drammatica e che non possono essere svelati apertamente per via della patina borghese che avvolge inizialmente l'azione; esse si configurano, dunque, come

⁸⁷ L'intervista di Giraudoux è riportata in M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux: La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*, Nizet, Paris, 1982, pp. 87-88.

⁸⁸ C. DELMAS, *Les fonctions des Euménides dans Électre de Giraudoux* in «Littérature», 7 (1983), pp. 157-165.

manifestazioni del ritorno del represso, ossia «le lieu où se reflètent les enjeux divers de la psychomachie. [...] Les antiques déesses anthropomorphiques sont intériorisées pour incarner un débat de conscience»⁸⁹. Esse sono, a detta del Giardiniere, delle fastidiose «mouches» (I, 1, p. 41) dalla cui esclamazione – come vedremo – sembra che abbia trovato ispirazione Jean-Paul Sartre intitolando la sua versione del mito *Les Mouches* (1943). Seguendo un principio di ironia antifrastica, le tre sorelle rivendicano di essere guidate dall'istinto di dire menzogne e cattiverie, ma in realtà non fanno altro che rivelare l'ambiguità del reale che non può essere incasellato in un'unica visione. Il loro strumento di azione, a tal proposito, consiste, come si diceva nella *myse en abîme* delle situazioni tragiche, anticipando persino taluni nodi drammaturgici della trama e tentando di suggerire la loro visione fatalistica degli eventi al pubblico. Esempio di quanto detto è l'anticipazione del tema della caduta di Oreste neonato dalle braccia della madre e l'interrogarsi su chi abbia potuto spingerlo a terra (I,1, pp. 46-48):

PREMIERE PETITE FILLE Puisque Électre vous intéresse, nous pouvons réciter Électre. Vous y êtes, sœurs ? Nous pouvons réciter ce qu'elle était, Électre, à notre âge. [...] *Électre s'amuse à faire tomber Oreste des bras de sa mère.*

DEUXIEME PETITE FILLE *Électre cire l'escalier du trône pour que son oncle, Égisthe, le régent, s'étale sur le marbre !*

TROISIEME PETITE FILLE *Électre se prépare à cracher à la figure de son petit frère Oreste, si jamais il revient.*

PREMIERE PETITE FILLE Cela, ce n'est pas vrai. Mais ça fait bien.

DEUXIEME PETITE FILLE *Depuis dix-neuf ans elle amasse / dans sa bouche un crachat fielleux.*

TROISIEME PETITE FILLE *Elle pense à tes limaces, / Jardinier, pour saliver mieux.*

LE JARDINIER Cette fois, taisez-vous, sales petites vipères !

DEUXIEME PETITE FILLE Ah ! Là ! Là ! Le marié se fâche.

L'ÉTRANGER Il a raison. Filez.

LE JARDINIER Et ne revenez pas !

PREMIERE PETITE FILLE Nous reviendrons demain.

LE JARDINIER Essayez ! Le palais est interdit aux filles de votre âge !

PREMIERE PETITE FILLE Demain nous serons grandes.

Tale discussione serve per anticipare quella molto più animata tra madre e figlia, che non trova una risoluzione definitiva nel passato psichico delle due protagoniste femminili. Nella seconda scena,

⁸⁹ *Ivi*, pp. 161-162.

nondimeno, si ritrova quel meccanismo di duplicazione borghese, cui si era fatto cenno, per cui la coppia Egisto-Citennestra viene duplicata da quella composta dal Presidente del tribunale e sua moglie Agathe, conosciuti come appartenenti, nella finzione drammatica, alla famiglia dei Theocathlotidi (*les Théocathoclès*). Il cognome del Presidente ci aiuta a capire la statura del personaggio: il nome pomposo e ricercato evoca gli dèi (*théos*) così come la gloria (*klèos*), ma viene subito smentito dall'avverbio *katà*, che significa *sotto*, cui si aggiunge una *h* inesatta e volutamente pretenziosa. Il Presidente del tribunale di provincia è la rappresentazione di un personaggio minore e mediocre fino a diventare l'emblema della piccola borghesia che diventa alleata servile del potere, un Homais flaubertiano teatrale. Si tratta di un personaggio meschino ed egoista il quale anticipa costantemente il tentativo di salvare il suo onore (sbeffeggiato, in seguito, dal tradimento della moglie con Egisto e con un giovane uomo) di fronte all'urgenza di salvare Argo. Si configura fin dalla sua prima apparizione come l'opposto di Elettra e anche se non contribuisce allo svolgimento dell'azione, fornisce un contrappunto comico degno di nota, perché la sua vicenda ricorda quella tipica del marito tradito del *vaudeville*, tipico esempio di come Giraudoux intenda rinnovare il genere tragico aggiungendoci delle controparti comiche anche per ridicolizzare la mediocrità umana a teatro, lavorando con una forte commistione di stili; questo ci fa capire quanto Giraudoux sia, in sostanza, un autore pienamente novecentesco che fa sua l'eredità del teatro classicistico per rinnovarla, dal momento che, come magistralmente ricorda Erich Auerbach in *Mimesis*, le tragedie del Seicento francese prevedevano una nettissima separazione degli stili, che cominciò ad infrangersi in Francia solo con il teatro romantico di Victor Hugo, che aveva portato sulle scene tragici francesi la categoria, fino ad allora condannata, del grottesco:

soltanto i sentimenti maggiori, sciolti dall'impaccio e dalla meschinità della vita quotidiana, s'affollano nella loro anima [degli eroi secenteschi], così che è libera per i moti più grandi e più forti. La potenza delle passioni nelle opere di Racine, e già anche in quelle di Corneille, si fonda in buona misura su questa atmosfera di isolamento: qualcosa di paragonabile alla creazione, mediante isolamento, delle circostanze più favorevoli nei moderni esperimenti scientifici, che permette di osservare il fenomeno senza alcun fattore di disturbo e nella sua ininterrotta continuità.⁹⁰

Lo straniero Oreste ancora non si rende pienamente conto del perché Egisto voglia dare in moglie Elettra ad un giardiniere e chiede ai presenti informazioni circa la sua scelta (I, 2, pp. 50-51):

L'ÉTRANGER Suis-je fou ? Si Agamemnon vivait, le mariage d'Électre serait la cérémonie de la Grèce, et Égisthe la donne à un jardinier, dont même la famille proteste ! Vous n'allez pas me dire qu'Électre est laide, ou bossue !

LE JARDINIER Électre est la plus belle fille d'Argos.

⁹⁰ E. AUERBACH, *L'ipocrita* in *Mimesis*, cit., p. 142.

AGATHE Enfin, elle n'est pas mal.

LE PRESIDENT Et pour droite elle est droite. Comme toutes les fleurs qui ne croient point au soleil.

Un esempio, questo, di come la raffinatezza linguistica di Giraudoux si compiace di giocare con la lingua: il Presidente allude alla pianta dell'elitropia il cui gambo si inclina in direzione del sole, con un interessante gioco di parole con i verbi *croire/croître* («croient, *credono*, al posto di «croissent», *crescono*, verosimilmente più atteso nel contesto botanico su cui, metaforicamente, si sposta l'attenzione circa la condizione di Elettra). A ciò segue la definizione negativa e prosaica che il Presidente attribuisce a Elettra con la speranza di distogliere il Giardiniere dalla sua intenzione di obbedire all'ordine di sposarla (I, 2, pp. 52-54):

LE JARDINIER Jamais je n'aurais eu l'audace de songer à épouser Électre, mais puisque Égisthe l'ordonne, je ne vois pas ce que j'ai à craindre.

LE PRESIDENT Tu as tout à craindre, c'est le type de la femme à histoires. [...]

L'ÉTRANGER Je suis bien de votre avis. Dix ou quinze femmes à histoires ont sauvé le monde de l'égoïsme.

LE PRESIDENT Elles l'ont sauvé du bonheur ! Je la connais, Électre ! Admettons qu'elle soit ce que tu dis, la justice, la générosité, le devoir. Mais c'est avec la justice, la générosité, le devoir, et non avec l'égoïsme et la facilité, que l'on ruine l'État, l'individu et les meilleures familles.

Elettra è definita dal Presidente una «femme à histoires», sintagma lessicale che potremmo tradurre con l'espressione polirematica «donna piantagrane». Queste parole del Presidente, così come quelle che seguiranno, permettono di capire di cosa sia composta l'indole e l'atteggiamento di Elettra nei confronti dei personaggi del dramma. Elettra è un personaggio apparentemente monolitico, ossia una incarnazione di un ideale integrale; sarebbe più corretto definirla un personaggio contraddittorio e sfuggente alle categorizzazioni. Il suo nome, come si ricordava, significa «la raggiante» il che è costantemente ribadito nella *pièce* di Giraudoux, dove in aggiunta si dice che è la più bella ragazza di Argo e l'intelligenza in persona, così come una vergine fredda e pura secondo le tradizionali connotazioni mitiche. Ma è sempre il Presidente a gettare su di lei un'ombra di complessità, non appena racconta un sogno rivelatore di una verità oscura che paragona Elettra a un assassino durante una passeggiata notturna (I, 2, pp. 55-56, p. 58):

LE JARDINIER Contre quoi s'acharne Électre ? Elle va chaque nuit sur la tombe de son père, et c'est tout ?

LE PRESIDENT Je sais. Je l'ai suivie. Sur le même parcours où ma profession m'avait fait suivre une nuit notre plus dangereux assassin, le long du fleuve, j'ai suivi, pour voir, la plus grande innocence de Grèce. Affreuse promenade, à côté de la première. Ils s'arrêtaient aux

mêmes places ; l'if, le coin de point, la borne militaire font les mêmes signes à l'innocence et au crime. Mais, du fait que l'assassin était là, la nuit en devenait candide, rassurante, sans équivoque. Il était le noyau qu'on a retiré du fruit, et qui ne risque plus, dans la tarte, de vous casser les dents. La présence d'Électre au contraire brouillait lumière et nuit, rendait équivoque jusqu'à la pleine lune. [...]

L'ÉTRANGER Qu'a-t-elle à craindre, la famille des Atrides ?

LE PRESIDENT Rien. Rien que je sache. Mais elle est comme toute famille heureuse, comme tout couple puissant, comme tout individu satisfait. Elle a à craindre l'ennemi le plus redoutable du monde, qui ne laissera rien d'elle, qui la rongera jusqu'aux os, l'alliée d'Électre : la justice intégrale.

È evidente come, fin dalle scene iniziali del dramma, il tema della giustizia venga inteso in una prospettiva che sussume in sé gli attributi femminili e diventa pertanto un «gendered phenomenon»⁹¹. La donna è, secondo una tale visione espressa nella *pièce* una «ménagère de la vérité» così come sarà apostrofata dal Mendicante, e a tal proposito lo studio citato ci permette di chiarire la posizione di Elettra inserita nel contesto del primo atto dell'opera girauducciana:

this association of women with justice is not, however, unusual. Marina Warner, in her excellent book *Monuments and Maidens*, observes that one of the conventional ways of representing justice is as an armed maiden. The problem at the beginning of Giraudoux's play is that Électre does not know why she is seeking justice. She simply knows that she hates Clytemnestre and Égisthe. It is only during a dream at the beginning of the second act that Électre discovers that Clytemnestre and Égisthe murdered Agamemnon: an innovative plot device which turns the play into a detective story and Électre into "une sorte de Maigret au féminin".⁹²

Il discorso si articola maggiormente non appena Egisto arriva in scena ed è presto raggiunto da un mendicante, che è probabilmente una incognita divinità avente doti profetiche. Tra loro si comincia a discutere sul ruolo e sulla presenza delle divinità, il che è molto utile per esplorare la concezione della fatalità espressa da Giraudoux. In effetti, se nelle tragedie greche Agamennone era punito per avere sacrificato Ifigenia sgozzandola prima della partenza verso Troia, nella riscrittura novecentesca egli è unicamente vittima di un incidente dettato dal caso, il che ci conduce ad una visione che è **dimetricamente** opposta a quella della fatalità tragica greca. Questo discorso si riflette nella concezione delle divinità posseduta da Egisto, che risulta marcatamente epicurea (I, 3, p. 64):

ÉGISTHE Je crois aux dieux [...] Mais je crois en eux, non pas comme en de grandes attentions et de grandes surveillances, mais comme en de grandes distractions [...] Je les imagine non point occupés sans relâche de cette moisissure suprême et mobile qu'est l'humanité ; mais parvenus à un tel grade de sérénité et d'ubiquité, qu'il ne peut plus être que la béatitude, c'est-à-dire l'inconscience.

⁹¹ V. B. KORZENIOWSKA, *Feminine Justice and Morality in Giraudoux's "Électre" and Yourcenar's "Électre ou la Chute des masques"* in «Forum for Modern Language Studies», 38,1 (2002), pp. 14-23: 15.

⁹² *Ivi*, pp. 15-16.

Si tratta, quindi, di rappresentazioni divine non assimilabili all'immagine consueta di divinità vendicatrici volte alla punizione degli uomini a causa dei loro eccessi e delle loro colpe; allo stesso modo in cui non sono presenze provvidenziali quelle che costellano il dramma. Sono, invece, delle divinità apparentabili alla concezione deista volterriana, il che si oppone radicalmente alla nozione greca di fatalità. È anche vero che, nella iniziale prospettiva tirannica di Egisto, coloro che si allontanano dalla massa dei sudditi per far sventolare il loro vessillo rivoltoso sono individui che porgono troppi segni agli dèi, per cui essi possono colpirli. Ed è sostanzialmente per questo che l'Egisto giralducciano nel primo atto della tragedia è un tiranno attento a controllare che nessuno conceda tali segnali alle divinità per allontanare le sciagure da Argo. In ultima istanza, il rapporto degli uomini con la religiosità nell'universo novecentesco di Giraudoux è sì quello di chi si trova in lotta contro gli dèi (elemento della tragedia giralducciana che sarà, come vedremo, sfruttato notevolmente da Sartre), ma anche quello proprio di colui che può ingegnarsi a patteggiare con essi, usando quando ciò è possibile anche l'astuzia:

Loin d'être leurs victimes désignées, les hommes peuvent, avec un grain d'intelligence, de prudence ou de roublardise, échapper au châtement, ou le faire dévier. Il n'y a plus de victime promise ; il n'y a plus que des imprudents ou des fanatiques qui veulent se mettre en vedette. [...] L'homme d'État, selon cette philosophie politique, est celui qui détourne de son peuple la foudre du tragique. Il n'y a plus de destin ; ce sont les hommes qui font leur destin, et faire son destin, c'est éviter un Destin tout fait. Au fond, chez Giraudoux, il suffit de choisir le bonheur pour écarter la transcendance.⁹³

L'idea di tragico viene anche ridimensionata dal Mendicante che grazie alla sua "ironica prescienza" chiarisce attraverso l'apologo dell'uccisione del riccio quanto il mondo vada avanti per puro cinismo e indifferenza. Il sacrificio animale, come nota Gély⁹⁴, rimanda indubbiamente al ricordo del Cristo crocifisso (I, 3, pp. 70-71):

LE MENDIANT [...] De ces hérissons écrasés, vous en voyez des dizaines qui ont bien l'air d'avoir eu une mort de hérissons. Leur museau aplati par le pied du cheval, leurs piquants éclatés sous la roue, ce sont des hérissons crevés et c'est tout. Ils sont crevés, en raison de la faute originelle des hérissons, qui est de traverser les chemins départementaux ou vicinaux sous prétexte que la limace ou l'œuf de perdrix a plus de goût de l'autre côté, en réalité pour y faire l'amour des hérissons. Cela les regarde. On ne s'en mêle pas. Et soudain vous en trouverez un, un petit jeune, qui n'est pas étendu tout à fait comme les autres, bien moins salement, la petite patte tendue, les babines bien fermées, bien plus digne, et celui-là on a l'impression qu'il n'est pas mort en tant que hérisson, mais qu'on l'a frappé à la place d'un autre, à votre place. Son petit œil froid, c'est votre œil. Ses piquants, c'est votre barbe. Son sang, c'est votre sang. Je les ramasse toujours ceux-là, d'autant plus que ce sont les plus jeunes, les plus tendres à manger. Passé un an, le hérisson ne se sacrifie plus pour

⁹³ M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, cit., p. 99.

⁹⁴ J. GIRAUDOUX, *Électre*, édition de V. Gély, cit., p. 322.

l'homme...vous voyez que j'ai bien compris. Les dieux se sont trompés, ils voulaient frapper un parjure, un voleur, et ils vous tuent un hérisson...

L'Elettra di Giraudoux sembrerebbe essere anticipata nel corso degli eventi drammatici proprio dall'immagine del riccio, costruita dal Mendicante per mezzo dell'efficace ipotiposi che abbiamo riportato la quale permette di introdurre il passaggio successivo della costruzione del personaggio tragico di Elettra, sempre da parte del Mendicante: gli eroi di Giraudoux diventano pienamente loro stessi non appena essi *si dichiarano*, ossia quando il conflitto tra gli uomini e l'universo raggiunge il massimo della sua intensità e richiede che la propria assenza si schiuda dinanzi al proprio essere nel mondo; è utile, a tal proposito, ricordare come il verbo *dichiararsi* sia legato, secondo Christian Delmas, al campo semantico della caccia, cui si farà anche riferimento in seguito: «n'oublions pas que le verbe *se déclarer* provient du vocabulaire cynégétique où il s'applique à un jeune chien qui dans ses promenades se met pour la première fois à flairer le gibier»⁹⁵. Il Mendicante, personaggio necessariamente metateatrale perché caratterizzato da una doppia vista sul passato e sul futuro, si domanda in quale momento Elettra si accingerà a dichiarare la sua essenza e il suo ruolo, nonostante ella non sappia ancora la verità sui fatti del passato. Tutta la psicologia di Elettra nel primo atto si riassume nel sapere se diventerà o no l'Elettra vendicatrice della tradizione (I, 3, pp. 76-77) per cui «becoming truly oneself has little to do with some abstract code of ethics or universal justice. [...] Justice for Electra, as for the judge, is death sentence, the savoring of blood»⁹⁶. L'atto della dichiarazione diventa pertanto un fatto assoluto:

LE PRESIDENT Cela ne signifie rien, votre mot «se déclarer» !

LE MENDIANT Il ne signifie rien, mon mot «se déclarer» ? Qu'est-ce que vous comprenez, alors, dans la vie ! [...] et ils ne se déclarent pas, les juges comme vous, le jour de leur première condamnation à mort, au moment où le condamné sort, la tête distraite, quand ils sentent passer le goût du sang sur leur lèvres ? Tout se déclare, dans la nature ! Jusqu'au roi. Et même la question, aujourd'hui, si vous voulez m'en croire, est de savoir si le roi se déclarera dans Égisthe avant qu'Électre ne se déclare dans Électre. Il faut donc qu'il sache le jour où cela arrivera pour la petite, afin de pouvoir la tuer la veille, au fond d'une vallée, comme il dit, ou au fond de la plus petite vallée, c'est le plus commode et le moins visible, dans sa baignoire...

Egisto ha più che mai paura perché facendo segnali alle divinità, nonostante la loro illusoria indifferenza, Elettra è riuscita a convocare uno sparpiero di cattivo augurio sul capo del reggente. Tuttavia, egli stesso sarà costretto a constatare davanti alle perturbanti interrogazioni del Mendicante la necessità di fare sposare Elettra al Giardiniere, membro anch'egli della famiglia dei *Théocathoclès*,

⁹⁵ C. DELMAS, *Mythologie et mythe dans le théâtre français: 1650-1976*, Droz, Genève, 1985, p. 344.

⁹⁶ L. W. LEADBEATER, *Aristotelian Inversion in Jean Giraudoux's "Électre"* in «French Forum», 15, 3 (1990), pp. 315-327: 325.

e confinare in tal modo la faccenda di Elettra in una dimensione piccolo borghese estranea ai giochi di potere della nobiltà di palazzo (I, 3, p. 80) e in questa prospettiva l'Elettra di Giraudoux non si differenzia molto dalle intenzioni dell'Oreste di Sartre, perché in sostanza, come vedremo, «Giraudoux and Sartre are both concerned with the crucial acts that define a man»⁹⁷:

LE MENDIANT Je vois ce que je vois, je vois que cet homme a peur, qu'il vit avec la peur, la peur d'Électre.

ÉGISTHE Mon cher hôte, ne nous égarons pas. Je ne dissimule point qu'Électre m'inquiète. Je sens que les ennuis et les malheurs abonderont du jour où elle se déclarera, comme tu dis, dans la famille des Atrides. Et pour tous, car tout citoyen est atteint de ce qui frappe la famille royale. C'est pour cela que je la passe à une famille invisible aux dieux, amorphe, et dans laquelle ni ses yeux ni ses gestes n'auront plus de phosphore, où le ravage restera local et bourgeois, à la famille des Théocathoclès.

Diventa molto rilevante soffermarsi sull'espressione usata da Egisto per definire in questo caso Elettra. Il reggente caratterizza Elettra sulla base del suo sguardo di fosforo: si tratta evidentemente di un utilizzo metaforico di un'espressione che, associata ad Elettra, risulta tutt'altro che anodina. Il fosforo, dal greco Φωσφόρος ossia «portatore di luce», designa in origine una qualsiasi sostanza che produce luce per poi diventare, nella sua accezione tecnica, un metallo infiammabile. Questo termine associato agli occhi di Elettra contribuisce ad attribuire al nome proprio dell'eroina eponima il suo sostanziale valore etimologico, in relazione con l'aggettivo *elettrico* che ritorna alla fine dell'atto nelle parole conclusive del Mendicante.

La scena di riconoscimento tra Oreste ed Elettra crea una tensione supplementare e, allo stesso tempo, segna una brutale accelerazione del *plot* tragico. Il matrimonio tra Elettra e il Giardiniere sembra definitivamente sospeso, a vantaggio dello straniero appena arrivato ad Argo, ed è giunto il momento per Giraudoux di riagganciarsi alla tradizione, per allontanarsene anche in questo caso, giacché «la scène de la reconnaissance, qui était chez les tragiques grecs la scène à faire, se réduit chez Giraudoux à presque rien: il suffit à Oreste de prononcer son nom pour se faire reconnaître»⁹⁸. Per questo motivo Marianna Giove definisce tale scena piuttosto una *scène de méconnaissance*⁹⁹ (I, VI, pp. 105-106):

L'ÉTRANGER Dans une minute tu vas m'embrasser.

ÉLECTRE Honte à vous qui profitez de deux infamies.

⁹⁷ D. MANN BURDICK, *Concept of character in Giraudoux's "Électre" and Sartre's "Les Mouches"* in «The French Review», 33, 2 (1959), pp. 131-136: 136.

⁹⁸ S. SAÏD, *Le mythe d'Électre dans le théâtre français du vingtième siècle* in D. GAMBELLI E F. MALCOVATI (a cura di), *La scena ritrovata: mitologie teatrali del Novecento*, «I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Bulzoni, Roma, 2004, p. 53.

⁹⁹ M. GIOVE, *Électre à Paris. J. Giraudoux, J. P. Sartre, M. Yourcenar* in «Revue italienne d'études françaises», 2 (2012), p. 2. [online] URL: <https://doi.org/10.4000/rief.805> (consultato in data 20/10/2023).

L'ÉTRANGER Vois pourtant comme j'ai confiance, je te lâche...

ÉLECTRE Adieu pour toujours !

L'ÉTRANGER Non ! Je vais te dire un mot et tu vas revenir vers moi, toute douce.

ÉLECTRE Quel est ce mensonge ?

L'ÉTRANGER Un seul mot et tu vas sangloter dans mes bras. Un seul mot, mon nom...

ÉLECTRE Il n'est plus au monde qu'un nom qui puisse m'attirer vers un être.

L'ÉTRANGER C'est celui-là. C'est le mien.

ÉLECTRE Tu es Oreste !

ORESTE Ô ingrate sœur, qui ne me reconnais qu'à mon nom !

Nota, sempre Marianna Giove, quanto nell'appellativo *ingrate sœur* si manifesti l'ironia drammaturgica tipica di un autore novecentesco che stravolge la logica dell'agnizione classica:

Il nous dépeint cet Oreste moderne déçu du fait que sa sœur ne le reconnaît qu'à son nom. Un nom qui, évidemment, a perdu de sa force significative, qui a été dépouillé de sa capacité de conférer sens et identité. Oreste, en effet, se sent si peu Oreste qu'on devra le convaincre, ici comme chez Sartre et Yourcenar, à accomplir son destin de vengeur, en le cajolant, en le flattant et, parfois même, en le forçant.¹⁰⁰

La scena del riconoscimento, seppur non convenzionale dal momento che non vi è alcuna traccia dei consueti segnali iconici utilizzati dai drammaturghi del passato, come la ciocca di capelli eschilea, la falsa urna sofoclea o la cicatrice euripidea, segna una svolta conclusiva all'interno dell'architettura del primo atto dal momento che prelude alla breve notte che i due fratelli intrattengono prima della vendetta – si tratterà, infatti, di poco più di un'ora di riposo nella finzione drammatica – nella quale Elettra almeno per un limitato frangente

does not have justice or truth in mind; she is merely quenching a desperate thirst for Oreste's love [...] Électre's pure physical and emotional joy in this scene speaks to the importance of love for her to achieve her happiness and self-actualization.¹⁰¹

Si tratta di un amore di cui Oreste percepisce subito l'exasperazione: è per questo motivo che la sua prima interrogazione alla sorella consiste nel chiederle in modo netto: «pourquoi hais-tu à ce point notre mère, Électre?» (I,8, p. 111). Elettra, sulla scia della Lavinia di O'Neill, afferma non solo di non dovere niente a sua madre, neanche la propria nascita che viene rifiutata davanti ad un confuso Oreste (I,8, pp.114-115):

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ A. LEADER, *Reconsidering Giraudoux's "Électre" (1937) as a bourgeois tragedy* in «Comparative Literature», Princeton Undergraduate Research Journal, 2,1 (2018), pp. 15-22: 19.

ÉLECTRE J'aime tout ce qui, dans ma naissance revient à mon père. J'aime comme il s'est dévêtu, de son beau vêtement de noces, comme il s'est couché, comme tout d'un coup pour m'engendrer il est sorti de ses pensées et de son corps même. [...] Je suis née de sa nuit de profond sommeil, de sa maigreur de neuf mois, des consolations qu'il prit avec d'autres femmes pendant que ma mère me portait, du sourire paternel qui suivit ma naissance. Tout ce qui est de cette naissance du côté de ma mère, je le hais.

In aggiunta a ciò, Elettra cerca di rubare a Clitennestra la sua maternità in una scena altamente poetica, densa di intensi nodi emotivi, in cui intende metaforicamente e demiurgicamente ricreare suo fratello. Si tratta di un *unicum* nella storia delle riscritture del mito, che trae probabilmente origine dal tono euripideo del *pathos* con cui, nell'*Oreste*, Elettra si prende cura con grande intimità del fratello¹⁰², accarezzandogli i capelli rinsecchiti e aiutandolo a coricarsi a letto. Lo stesso tono intimo volto a riplasmare una nuova vita di Oreste si ritrova in Giraudoux (I,8, p. 113):

ÉLECTRE Je t'appelle à la vie. De cette masse fraternelle que j'ai à peine vue dans mon éblouissement, je forme mon frère avec tous ses détails. Voilà que j'ai fait la main de mon frère, avec son beau pouce si net. Voilà que j'ai fait la poitrine de mon frère, et que je l'anime, et qu'elle se gonfle et expire, en donnant la vie à mon frère. Voilà que je fais son oreille. Je te la fais petite, n'est-ce pas, ourlée, diaphane comme l'aile de la chauve-souris ? [...] Prends de moi la vie, Oreste, et non de ta mère !

Se Elettra sente la necessità di ricreare una nuova vita per suo fratello, ciò non è soltanto dovuto alla gelosia nei confronti della maternità di sua madre o perché Clitennestra è stata la donna di suo padre, ma vi è una ragione più profonda, ben sottolineata da Nelly Murstein quando afferma che Elettra possiede una gelosia monomaniaca perché «cette jeune fille qui se croit chaste et pure, et qui veut le rester, a un désir, d'autant plus profond qu'il est inconscient, de devenir femme et mère»¹⁰³. Si tratta di un odio che va ben al di là di qualsiasi ragione personale o relativo a ragioni dinastiche, tanto che in nessun'altra rielaborazione del mito viene messa così in rilievo quella che Massimo Fusillo chiama la «monomania di Elettra»¹⁰⁴, tale da diventare disturbo nevrotico e infantile, a maggior ragione se si considera l'ignoranza circa la verità dell'omicidio di Agamennone:

ÉLECTRE Je les hais d'une haine qui n'est pas à moi (I, 8, p. 116).

¹⁰² Cfr. i vv. 217-224: [ΗΛ. ὦ φίλταθ', ὥς μ' ἠϋφρανας εἰς ὕπνον πεσών. / βούλῃ θίγω σου κἀνακουφίσω δέμας; / ΟΡ. λαβοῦ λαβοῦ δῆτ', ἐκ δ' ὁμορξον ἀθλίου / στόματος ἀφρώδῃ πελανὸν ὁμμάτων τ' ἐμῶν. / ΗΛ. ἰδοῦ· τὸ δούλευμ' ἡδύ, κοῦκ ἀναίνομαι / ἀδελφ' ἀδελφῇ χειρὶ θεραπεύειν μέλη. / ΟΡ. ὑπόβαλε πλευροῖς πλευρὰ καυχμῶδῃ κόμην / ἄφελε προσώπου· λεπτὰ γὰρ λεύσω κόραις.] «ELETTRA Mio caro, come mi hai fatto contenta addormentandoti! Vuoi che ti tocchi e che dia sollievo al tuo corpo? ORESTE Sostienimi, sì, sostienimi e asciuga dalla mia povera bocca e dai miei occhi la bava schiumosa. ELETTRA (sorreggendolo e aiutandolo a sistemarsi sul letto) Ecco: è un servizio piacevole, e non rifiuto di curare con la mia mano di sorella le tue membra fraterne» (versi citati da EURIPIDE, *Oreste*, a cura di E. Medda, cit., pp. 170-171).

¹⁰³ N. K. MURSTEIN, *L'étrange Électre de Giraudoux* in «Studies in honor of André Bourgeois», Rice University Studies, 59, 3 (1973), pp. 55-60: 59.

¹⁰⁴ M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, cit., p. 119.

Il lento procedere dell'inchiesta continua, ed è questa un'occasione per Giraudoux di giocare ancora una volta con i modelli, perché, così come ricorda Pierre Brunel, Elettra si accinge a diventare a tutti gli effetti un autentico Edipo:

Le mouvement de la tragédie est beaucoup plus proche de l'*Œdipe Roi* que de l'*Électre* de Sophocle (et tout aussi bien de l'*Électre* d'Euripide à laquelle Giraudoux a pourtant davantage emprunté). C'est à mon sens l'une des modifications les plus importantes. [...] Giraudoux suit surtout le lent progrès d'une enquête et s'il fallait accuser son *Électre* d'*ubris*, ce pourrait plutôt être «l'excès dans la recherche», «l'excès d'interprétation» dont parlait Hölderlin à propos d'*Œdipe*¹⁰⁵.

L'invenzione giralducciana della caduta a terra del piccolo Oreste, già prefigurata dalle Piccole Eumenidi nella prima scena segna la prefigurazione simbolica dell'avvento dell'infelicità dei due fratelli, ma evidenzia d'altro canto come Clitennestra mal sopporti il fatto che sua figlia preferisce suo fratello a lei. Dal punto di vista della rimozione psicoanalitica, ossia del profondo psicologismo delle emozioni non confessate, è stato evidenziato come Clitennestra lasci cadere Oreste «pour qu'il disparaisse du champ visuel de sa sœur, et que celle-ci n'aie plus d'yeux que pour sa mère et cesse de vouloir embrasser son frère»¹⁰⁶. Lacerti di sentimenti repressi e indizi più chiari di una inchiesta poliziesca incipiente si ritrovano nella confessione di Elettra al fratello, prima che costui si addormenti:

ÉLECTRE [...] autrefois je pensais que ton retour me libérerait de cette haine. Je pensais que mon mal venait de ce que tu étais loin. Je me préparais pour ta venue à ne plus être qu'un bloc de tendresse pour eux. J'avais tort. Mon mal, en cette nuit, vient de ce que tu es près. Et toute cette haine que j'ai en moi, elle te rit, elle t'accueille, elle est mon amour pour toi. Elle te lèche comme le chien la main qui va le découpler. Je sens que tu m'as donné la vue, l'odorat de la haine. La première trace, et maintenant, je prends la piste (I, 8, pp. 116-117).

Bisognerà notare, prima di ogni altro elemento, come l'esemplificazione della confessione giralducciana richiami antifrasticamente il celeberrimo modello della confessione della *Phèdre* di Jean Racine che è utile riportare per attuare un confronto, in cui la predestinata Fedra, nipote del Sole, rivela alla sua nutrice Enone il suo incestuoso amore per il figliastro Ippolito:

PHÈDRE Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée / sous ses lois de l'hymen je m'étais engagée, / mon repos, mon bonheur semblait être affermi ; / Athènes me montra mon superbe ennemi : / je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ; / un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ; / mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ; / je sentis tout mon corps et transir et brûler ; / je reconnus Vénus et ses feux redoutables, / d'un sang qu'elle poursuit, tourments inévitables.¹⁰⁷

¹⁰⁵ P. BRUNEL, *Giraudoux et le tragique grec* in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 2 (1983), pp. 198-205: 201-202.

¹⁰⁶ J. BOULOGNE, *L'éclairage de la figure d'Électre par Giraudoux* in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 1 (2017), pp. 118-131: 127.

¹⁰⁷ J. RACINE, *Phèdre* in *Teatro*, cit., p. 1254, vv. 269-278.

Si tratta di una confessione intensa e coinvolgente che segna anche nel caso raciniano l'inizio di una inchiesta il cui obiettivo è quello di portare verso la rivelazione di qualcosa che non si sa: in questo caso si tratta, però, del segreto di Fedra di cui essa stessa è ben consapevole e che, considerato il suo carattere libidinoso, si manifesta con riluttanza fino ad assumere, come nota magistralmente Francesco Orlando, le fattezze della tortuosa parola labirintica

nella misura in cui qualsiasi avvicinamento delle parole al segreto non può mai venire annullato – è irreversibile – ma si può tentare di correggerlo con un qualche allontanamento successivo, donde le svolte, le pieghe, i meandri che disegna il corso delle parole.¹⁰⁸

Per Elettra la provenienza della fatalità tragica è differente rispetto a quella di Fedra. «Mon mal vient de plus loin» afferma la figlia di Minosse e Pasifae (il che la rende legittimamente figlia «della Legge e del Desiderio»¹⁰⁹), indicando così il carattere ineluttabile del suo amore fatale; la confessione di Elettra si colloca invece nella prospettiva di una simultaneità che cerca di allontanarsi da un passato di frustrante servitù a causa dell'installazione della nuova coppia reale: «mon mal, en cete nuit, vient de ce que tu es près». E se nella confessione raciniana, Venere tormenta Fedra iniettandole il desiderio di una passione proibita, anche Elettra ricorre alla metafora della caccia per indicare il suo odio proibito. In maniera opposta rispetto a Fedra, che tenta di fare di tutto per tenere nascosta la verità repressa del segreto, la principessa atridica necessita di portare luce e di mettere la verità allo scoperto. Le metafore da lei utilizzate sono particolarmente dense di significato: Elettra rammenta a Oreste che l'odio le lecca la mano come un cane in attesa di essere slegato per la caccia (*découplé*), antico ricordo di una espressione eschilea¹¹⁰ in cui le Erinni si proponevano di perseguitare Oreste proprio allo stesso modo; è significativo notare come sia avvenuto in questo caso un passaggio dalle Erinni ad Elettra quasi a volerne indicare la sua nuova appartenenza. Per mezzo di una analoga metafora venatoria, Elettra potrà definitivamente affermare di iniziare il caso: «je prends la piste [...] Je ne connais pas mon secret encore. Je n'ai que le début du fil. Ne t'inquiète pas. Tout va suivre...» (I, 10, p. 125). Il filo di cui parla Elettra potrebbe essere anche la rete della continuità intertestuale che lega il teatro classicistico raciniano alle sperimentazioni novecentesche di Giraudoux. Di certo, la dimensione della caccia assume anche nel testo girauducciano, una peculiare valenza antropologica legata al culto di Artemide, cui Elettra sembrerebbe essere legata in virtù di una serie di attributi: entrambe sono delle vergini per antonomasia, pure *parthenai*, a cui si aggiunge l'appartenenza alle zone più selvagge in cui vengono relegate per potere compiere la loro caccia, tanto che il percorso può condurre allo stato di

¹⁰⁸ F. ORLANDO, *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino, 1971, p. 83.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 33.

¹¹⁰ Cfr. ESCHILO, *Eumenidi*, cit., pp. 124-125, vv. 230-231: [ἐγὼ δ', ἄγει γὰρ αἷμα μητρῴον, δίκας / μέτεμι τόνδε φῶτα κακκυνήεσσω.] «Ma io, poiché mi incita il sangue di mia madre, farò giustizia di quell'uomo e gli darò, come un cane, la caccia».

bestializzazione perché «Artémis n'est pas sauvagerie. Elle fait en sorte qu'entre le sauvage et le civilisé les frontières soient en quelque façon perméables, puisque la chasse nous fait passer de l'un à l'autre»¹¹¹. L'atto si conclude con un lungo monologo del Mendicante «in chiave popolaresca»¹¹² in cui questo satirico *deus absconditus* mette in evidenza come il breve attimo di pausa altro non sia che il primo riposo di Elettra e al contempo l'ultimo di Oreste, anche se il pubblico conosce l'ambivalenza dei discorsi del Mendicante, che alternano insieme verità gnomiche universali e sentenze dissacranti perché in generale «les tirades du Mendiant déclenchent souvent la question du “rapport” qu'elles entretiennent avec le propos général de la scène»¹¹³. Le sue battute sono dense di apoftegmi perché allo stesso tempo egli divaga e profetizza, così come è bene evidente nell'apologo sulla fratellanza in cui solenni adagi si alternano a un finale prosaico (I,13, pp. 136-137):

LE MENDIANT [...] Électre s'est déclarée dans les bras de son frère. Et elle a raison. Elle ne pouvait trouver d'occasion meilleure. La fraternité est ce qui distingue les humains. Les animaux ne connaissent que l'amour...les chats, les perruches, et cætera ; ils n'ont de fraternité que de pelage. Pour trouver des frères, ils sont obligés d'aimer les hommes, de faire la retape aux hommes...

Il Mendicante conclude simbolicamente l'atto alludendo alla sorte di Elettra, che coincide con la sua intima missione: egli anticipa quanto Elettra sia per sua natura poco incline al compromesso in un mondo retto dalla menzogna e la sua intransigenza viene condensata per mezzo della triplice metafora che serve, come anticipato, a mettere in rilievo la sua necessità di rivelare al mondo quanto ci sia di nascosto. A modo suo il Mendicante, che impone la sua presenza costante in ventuno scene su ventitré, si propone a questo punto di fare un bilancio, di «tirer au clair» (I, 13, p. 135) l'enigma dei personaggi, identificando Elettra dapprima come «ménagère de la vérité» per poi prendere definitivamente la sua difesa dichiarandone l'innocenza nella faccenda della spinta di Oreste bambino (I,13, p. 137):

LE MENDIANT [...] Électre n'a donc pas poussé Oreste ! Ce qui fait que tout ce qu'elle dit est légitime, tout ce qu'elle entreprend sans conteste. Elle est la vérité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche. De sorte que si elle tue, comme cela menace, toute paix et tout bonheur autour d'elle, c'est parce qu'elle a raison !

Si tratta di immagini densamente articolate che giocano evidentemente con la paraetimologia per mezzo di perifrasi che designano la luce elettrica per difetto, costruite con la preposizione di senso difettivo «sans», per cui Elettra è raffigurata come un coacervo di verità che si affermano senza bisogno del supporto esterno, in questo caso costituito da micce o oli combustibili. La chiaroveggenza del

¹¹¹ J. P. VERNANT, *La mort dans les yeux, figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Éditions du Seuil, Paris, 1996, p. 18.

¹¹² F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 125.

¹¹³ A. DOUAIRE, “Sire le mot” et l'effet tragique chez Giraudoux in «L'information littéraire», Les Belles Lettres, 4, 54 (2002), pp. 51-58: 55.

Mendicante ha già vaticinato che il fragore della luce di Elettra si esaurirà in una imminente combustione, anticipata da una riflessione metaletteraria che il Giardiniere consegna agli spettatori, come corollario di una nuova definizione del tragico. È importante spendere qualche parola a proposito di questo intermezzo, anche perché Marguerite Yourcenar rinnoverà forma e significato del personaggio del Giardiniere. L'*entracte* della tragedia denominato *lamento du Jardinier* è, quindi, essenziale per comprendere le intenzioni della drammaturgia giralducciana e la sua rilevanza è sottolineata dal fatto che, nella composizione della *pièce*, esso assume il ruolo di spartiacque tra primo e secondo atto. Nella prima versione manoscritta, infatti, tale scena si intitolava “Prologue du Jardinier” il che avrebbe significato attribuirvi un significato teatrale tradizionale, seppur anomalo essendo un prologo consuetamente inserito all’inizio dell’opera o di una nuova parte di essa. In questo caso, oltre a risultare poco consueto, sarebbe apparso persino paradossale dal momento che il Giardiniere sta pronunciando il suo ultimo monologo sulla scena, affermando lui stesso di non essere più necessario alla continuità dramma e può pertanto esporsi e fare appello sulla sincerità di ciò che sta per recitare: «Moi je ne suis plus dans le jeu» (*Entracte*, p. 139). Giraudoux ha adottato il termine *lamento* prendendolo in prestito dal lessico lirico-musicale, dove designava, soprattutto in riferimento alla poesia popolare medievale in ambito sacro, i lamenti di Maria ai piedi della croce, mentre in prospettiva profana invece si possono ricordare i lamenti amorosi della *malmaritata*, ossia quei componimenti riguardanti la fanciulla desiderosa di sposarsi contro la volontà dei genitori oppure la donna innamorata che è stata abbandonata o tradita, motivi dunque affini ai tratti prototipici della vicenda atridica. È suggestivo, pertanto, collegare questi motivi letterari al tema di Elettra, perché in concreto il *lamento del Giardiniere* permette la transizione tra i due atti e prepara a un’ellissi notevole: quella della notte decisiva che scinde il progetto abortito di un matrimonio tra i due fratelli e la rivelazione della verità; è per questo motivo che il *lamento* è considerato da Michel Raimond una sorta di interludio tra i due atti, a maggior ragione se si considera che «le premier acte est un temps de l’attente. Le second, un temps de brusque accomplissement»¹¹⁴. Esso si compone di un lungo monologo in cui è presente un tripudio di immagini verbali, le quali altro non fanno che affermare e mettere in rilievo il carattere letterario del teatro di Giraudoux specificando la sua concezione della tragedia. Il Giardiniere sembra affermare che, secondo i dettami della sua filosofia pragmatica, le parole contino più delle cose, pur facendo fatica egli stesso a consolarsi di essere rimasto in compagnia soltanto del nome di Elettra, invece che del suo corpo¹¹⁵. Il *lamento* si inserisce, inoltre, nella lunga

¹¹⁴ M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, cit., p. 96.

¹¹⁵ Questa potrebbe essere un’allusione alla concezione platonica cratiliiana fondata sul binomio *onoma-soma* o una critica della filosofia cinica, dal momento che il Giardiniere stesso racconterà di un fittizio monologo comico con il suo cane meravigliato del fatto che il padrone abbia fatto entrare non una donna ma una parola evanescente durante la sua prima notte di nozze.

tradizione teatrale del monologo, in cui un personaggio da solo sulla scena espone quello che pensa davanti al pubblico (basti pensare al celeberrimo monologo di Figaro inserito ne *Le Mariage de Figaro* di Beaumarchais, ben presente a Giraudoux). Durante la stagione del teatro classicistico il monologo permetteva al personaggio di fare il punto sulla situazione, di comprendersi meglio e tentare di portare una risoluzione al suo nodo tragico (si ricordi, per esempio, il monologo di Rodrigue in *Le Cid* di Corneille, passato alla posterità come le *stances du Cid*). In effetti, alla fine della sua meditazione il personaggio risultava completamente mutato. Nel nostro caso, invece, siamo di fronte a una situazione paradossalmente opposta a quella tradizionale, perché, anche se il motivo di Elettra scompare mano a mano che il Giardiniere enuncia delle verità sempre più generali, assimilandosi in questo parzialmente all'antico coro greco, il *lamento* resta perentoriamente un monologo che non prevede alcuna garanzia di risoluzione del conflitto per il Giardiniere, fuorché il suo brillante e triste *explicit* drammatico, perché in sostanza «ce *lamento*, c'est aussi la plainte d'un pauvre homme bousculé par le sort, qui se voit accorder tout à coup la main d'une princesse promise par sa naissance aux plus brillantes destinées, et qui se la voit enlever au moment même où il l'obtenait»¹¹⁶. Ciò, tuttavia, non gli impedisce di cercare un barlume di serenità in quello che gli rimane o che ha avuto, perché sa bene che il mondo, proprio nella ricerca e nel godimento delle piccole gioie, vale la pena di essere vissuto (*Entracte*, p. 140):

LE JARDINIER Si je parvenais à oublier une minute que j'ai à vous parler de la joie. Joie et Amour, oui. Je viens vous dire que c'est préférable à Aigreur et Haine. Comme devise à graver sur un porche, sur un foulard, c'est tellement mieux, ou en bégonias nains dans un massif. Évidemment, la vie est ratée, mais c'est très bien la vie, la vie. Évidemment rien ne va jamais, rien ne s'arrange jamais, mais parfois avouez que cela va admirablement, que cela s'arrange admirablement...Pas pour moi...ou plutôt pour moi !

In questo senso, più che al corifeo l'esperimento giralducciano può essere avvicinato a un momento atteso e peculiare della scena teatrale greca, ossia quello della parabasi. Il raffronto è calzante sul piano contenutistico, ma di meno su quello formale dal momento che la parabasi coincideva con un intermezzo dell'antica commedia attica, in cui il poeta era solito esporre al pubblico il proprio pensiero attraverso un personaggio della commedia, il corifeo o anche l'attore principale, che interrompeva la finzione drammatica per rivolgersi agli spettatori in qualità di cittadini cui venivano esposte le convinzioni, specialmente politiche, del drammaturgo. Il monologo del Giardiniere somiglia molto a una parabasi, nella misura in cui il personaggio prende le distanze dall'azione per diventare interprete dello scrittore e della sua concezione della tragedia. In effetti, alla fine del *lamento* il Giardiniere fa sua la tesi di Giraudoux secondo il quale la tragedia si configura essenzialmente come un'incessante battaglia tra purezza e innocenza. Da un punto di vista più generale, è utile riportare la formula usata

¹¹⁶ M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, cit., p. 37.

da Michelle Brier, perché ci permetta di introdurre dettagliatamente le riflessioni presenti all'interno dell'*entracte*:

[Le Jardinier] est ici chargé de tirer le spectateur d'une erreur possible sur le personnage d'Électre, au moment même où celle-ci s'éveille à sa redoutable vocation ; de lui rappeler ce que c'est la tragédie, à quelles lois sont soumis les héros tragiques, et qu'Électre incarne, sans qu'elle le sache elle-même et malgré les apparences, l'amour filial et ses exigences.¹¹⁷

Partiamo con ordine. Il Giardiniere mette in guardia gli spettatori sul rischio di considerare Elettra un personaggio univoco cui applicare una sola lettura alle sue azioni e ai suoi comportamenti. Egli spiega che anche Elettra ubbidisce alle leggi di natura degli umani e in quanto tale è un essere che, sulla base di quanto aveva affermato il Mendicante precedentemente, ha un estremo, seppur taciuto, bisogno di amore materno (*Entracte*, p. 142):

LE JARDINIER Sûrement on ne peut dire qu'Électre soit l'amour même pour Clytemnestre. Mais encore faut-il distinguer. Elle se cherche une mère, Électre. Elle ferait une mère du premier venu. Elle m'épousait parce qu'elle sentait que j'étais le seul homme, absolument le seul, qui pouvait être une sorte de mère. Et d'ailleurs je ne suis pas le seul. [...] Il se peut qu'à chercher ainsi sa mère dans sa mère elle soit obligée de lui ouvrir la poitrine, mais chez les rois c'est plutôt théorique.

Emerge in questa occasione ciò che può essere inteso come riflessione sul tragico, una dichiarazione che in Giraudoux si configura  trans-storica perché valida anche in pieno Novecento. Il tragico deriverebbe dalla paradossalità dei sentimenti provati dalla gente d'eccezione; i personaggi d'eccezione, sembra indicarci Giraudoux, sono coloro nei quali può trovarsi l'essenza di una ideale purezza, che coincide con l'innocenza, attraverso cui – di traverso – si infonde speranza anche all'uomo comune:

LE JARDINIER On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine pure, la colère pure. C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ces incestes, ses parricides : de la pureté, c'est-à-dire de l'innocence. Je ne sais si vous êtes comme moi ; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse. C'est une entreprise d'amour, la cruauté...pardon, je veux dire la Tragédie (*Entracte*, p. 140).

Il Giardiniere definisce la tragedia e il tragico come purezza, per cui, in ultima istanza, la tragedia si configura come un gioco al quale si può partecipare soltanto a margine della vita vera, il che proietta sugli spettatori una nota di ambiguità perché «the audience is (perhaps rightly) surprised to hear incest and parricide linked with purity and innocence, and this raises interesting questions about how Électre's pure ideal of justice cohabits with incongruous elements of her character, such as her

¹¹⁷ M. BRIER, *Électre de Jean Giraudoux*, Univers des Lettres, Bordas, Paris, 1985, p. 64.

incestuous desires»¹¹⁸. Bisogna precisare che la purezza giralducciana si presta volutamente a diversi gradienti di significatività, collegati alle accezioni stesse della parola: il Giardiniere, essendo l'unico personaggio che può con franchezza dire «le contraire de ce [qu'il] veut dire», invita il pubblico a riflettere su una idea molto sottile, che riguarda la reversibilità dei sentimenti umani. La sua equazione sillogistica si è conclusa con l'equiparazione tra purezza e amore; tuttavia, i diversi livelli di purezza contemplano molteplici dimensioni che evocano la purezza chimica («on réussit les expériences»), cui si collega, inoltre, il già citato elemento fosforico legato per antonomasia ad Elettra, per avvicinarsi poi alla purezza estetica («la tragédie») e alla purezza morale («l'innocence»). Gli adagi del Giardiniere sono, comunque, apoftegmi che designano un'etica dell'amore perché trascendono le sconfitte personali e affermano l'ottimismo epicureo della filosofia del giardino in quanto, con la stessa serenità, «Giraudoux dramaturge assume le rôle d'un demiurge/ensemblier qui se donne pour tâche de nous faire participer à la tentation de la transcendance, et, l'aventure terminée, de nous ramener au point de départ»¹¹⁹. Il tragico è un gioco di parossismi e di ossimori il cui segno tangibile è dato dal silenzio degli dèi, perché anche in Giraudoux, nonostante il richiamo all'appartenenza affettiva del teatro classicistico, il nodo tragico è interiorizzato soltanto in virtù della sua psicologizzazione nella dimensione della coscienza dell'individuo. Michel Raimond lo spiega in modo efficace:

Au fond, la tragédie n'existe qu'en fonction d'un aveuglement. Le tragique est lié au névrotique : on tourne en rond dans le tragique comme dans la névrose. Le coup d'œil lucide chasse le tragique. Giraudoux dessine ici, plus profond que le mouvement tragique qui va conduire Électre à tuer, ou à faire tuer sa mère, un non-tragique de la réconciliation avec la mère.¹²⁰

Il Giardiniere, così come il contadino euripideo e l'omonimo personaggio yourcenariano, non è un eroe tragico. Rappresenta anzi il contrario di qualsiasi concezione tragica dell'esistenza nell'opposizione tra la sua rassegnazione bucolica ed elegiaca e, al contrario, la dura e fiera purezza degli eroi tragici. È per questo motivo che alla fine del suo monologo si spinge, in modo non convenzionale, fino a fare ascoltare il suo eloquente silenzio perché «réclamer le silence (et non les applaudissements) est une façon de suspendre le temps et d'établir une autre relation du public au spectacle auquel il assiste»¹²¹ (*Entracte*, p. 143):

¹¹⁸ A. LEADER, *Reconsidering Giraudoux's "Électre" (1937) as a bourgeois tragedy*, cit., p. 18.

¹¹⁹ J. BRODY, *Deux ex machina, ou le mythe de l'intrusion divine dans le théâtre de Giraudoux* in «Revue d'histoire littéraire de la France», 1,102 (2002), pp. 57-69: 69.

¹²⁰ M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, cit., p. 101.

¹²¹ F. BOMBARD, *Les silences dans la dramaturgie giralducienne* in «Quêtes littéraires», 7 (2017), pp. 123-131: 127.

LE JARDINIER [...] Moi, ç'a toujours été les silences qui me convainquent... [...] je vous conjure, Dieu, comme preuve de votre affection, de votre voix, de vos cris, de faire un silence, une seconde de votre silence...C'est tellement plus probant. Écoutez...Merci.

Una vistosa accelerazione temporale è la caratteristica principale del secondo atto della tragedia. Tutto si svolge in un arco di tempo molto circoscritto, ossia l'alba che precede il nuovo giorno facendo in tal modo rientrare l'azione nella cornice canonica delle ventiquattro ore della drammaturgia classicista, e viene dispiegato in dieci scene che è necessario riassumere sinteticamente prima di intraprenderne l'analisi dei punti focali funzionali alla nostra ricerca. Oreste dorme ancora (scena 1) mentre Elettra scorge Agathe riaccompagnare il suo giovane amante (scena 2). Seguono, fulminee, le illuminazioni di Elettra: «notre mère a un amant», immediatamente seguita da un'altra ancora più lampante: «notre père a été tué» (scena 3). Clitennestra è accolta dai figli al grido di «Qui est-ce?», Oreste vacilla e si lascerebbe persuadere dalla madre sulla sua innocenza (scena 4), se non fosse che l'antagonismo tra le due donne aumenta a tal punto (scena 5) da creare un ulteriore effetto di burlesca duplicazione borghese concernente il Presidente del tribunale che rincorre la moglie Agathe anch'egli al grido di «Qui est-ce?», cui segue la confessione della donna che rivela la presenza di due amanti nella sua vita, uno dei quali proprio Egisto. Clitennestra si tradisce da sola; appena ode questo nome, accusa Agathe di calunniare il reggente: «Menteuse!» (scena 6). Egisto realizza la sua comparsa sulla scena indifferente agli sguardi di chi egli ha tradito o di chi lo ha appena tradito; la sua attenzione è interamente rivolta a Elettra. L'urgenza di prendere una decisione circa la politica estera rende più complesso il confronto tra i due: il Capitano ricorda a Egisto la presenza imminente degli invasori provenienti da Corinto e la sommossa che hanno intenzione di realizzare ad Argo. Basterebbe semplicemente che Egisto sposi legittimamente la regina Clitennestra e che faccia la sua comparsa sul balcone del Palazzo reale per incitare la guardia a difendere la città e spronarla alla salvaguardia di Argo. L'innovazione giralducciana, su cui torneremo, consiste nel voler fare di Egisto un personaggio rinnovato che necessita di giurare ad Elettra di salvare Argo, perché anch'egli ha ricevuto la sua illuminazione, che è quella di realizzarsi in quanto legittimo re di Argo, non più un usurpatore subdolo e dissoluto (scena 7). L'illuminazione di Elettra coincide, d'altro canto, con il tentativo di conciliare tenerezza e giustizia. «Vous l'avez assassiné, n'est-ce pas?»: è l'increscioso interrogatorio di Elettra, che chiede lucidamente notizie sulla morte del padre. Egisto promette di impegnarsi a far ristabilire Oreste sul trono di Argo, ma ecco che Clitennestra fa sgorgare la sua prorompente e catastrofica verità: la regina ha sempre odiato suo marito. Elettra prega a questo punto Egisto di ucciderla, ma egli si limita a far liberare Oreste che era stato imprigionato dalle Piccole Eumenidi e ad uscire di scena con Clitennestra (scena 8). Arrivano la Donna Narsès (*Femme Narsès*), personaggio emblematico su cui torneremo, e la sua coorte. Il Mendicante, nel suo lungo *double récit*, per l'ultima volta nel suo ruolo di narratore, racconta

come Egisto e Clitennestra abbiano dapprima ucciso il re Agamennone e, allo stesso tempo, come Oreste li uccide sincronicamente a sua volta (scena 9). Ma «la ville brûle» e «les innocents s'entretuent», Elettra – diventata a sua volta colpevole per avere voluto a ogni costo incarnare la Giustizia integrale – non vedrà più suo fratello. È il prezzo da pagare per far sì che nel cielo sorga una nuova aurora (scena 10).

Nel notturno con cui si apre l'atto viene delineata l'atmosfera drammatica che lo caratterizza. Elettra ormai giganteggia nelle sue decisioni di intransigenza brutale ed esigenza di verità assoluta che si pongono subito in netta antitesi tra la felicità di Oreste addormentato che è allettato dalle promesse di felicità delle Piccole Eumenidi e lo spavento, che lo aspetta al risveglio, di dovere affrontare una fatalità cui egli non è preparato. Vi è ugualmente una inequivocabile opposizione tra il giorno purificatore e la luce denunciatrice, ulteriore punto di contatto dell'intertesto raciniano che costantemente si presenta ribaltato: si ricordi la prima apparizione di Fedra, moribonda a causa delle ferite di *eros*, la quale non sostiene più la vista della luce («Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne. / Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi»¹²²) dalla quale, secondo le parole della nutrice, vorrebbe ora nascondersi per non affrontare la rivelazione del segreto («Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière; / vous la voyez, Madame, et prête à vous cacher, vous haïssez le jour que vous veniez chercher?»¹²³). D'altro canto, Elettra – a partire da questo momento – attribuisce al giorno la facoltà di esprimere non solo l'esigenza di verità, ma anche quella della vendetta, unica garanzia della giustizia integrale che cerca; in questo senso «le dialogue qui ouvre l'acte II est solidement noué déjà à cet instant où, se refermant, le texte évoquera l'aurore toujours renaissante de la soif de justice et de vérité»¹²⁴ (II,1, pp. 144-145):

LE MENDIANT Il n'est plus bien loin, n'est-ce pas, Électre ?

ÉLECTRE Oui. Elle n'est plus bien loin.

LE MENDIANT Je dis *il*. Je parle du jour.

ÉLECTRE Je parle de la lumière.

LE MENDIANT Cela ne va pas te suffire que les visages des menteurs soient éclatants de soleil ? Que les adultères et les assassins se meuvent dans l'azur ? C'est cela le jour. Ce n'est déjà pas mal.

ÉLECTRE Non. Je veux que leur visage soit noir en plein midi, leurs mains rouges. C'est cela la lumière. Je veux que leurs yeux soient cariés, leur bouche pestilentielle.

¹²² J. RACINE, *Phèdre* in *Teatro*, cit., p. 1242, vv. 154-155.

¹²³ *Ivi*, vv. 165-167.

¹²⁴ S. ALLAIRE, *Un dialogue sous tension: l'Électre de Giraudoux* in «L'information grammaticale», 97: 2003, pp. 17-20: 18.

Dopo avere ascoltato le Eumenidi che, in modo satirico, gli evocano il miraggio di una felicità non concessagli dalla sorte, Oreste cede un attimo ma dopo l'ultima mefistofelica tentazione delle Eumenidi, quella della «primavera», le sue preoccupazioni si tramutano in orrore (II, 3, pp. 158-159):

TROISIEME EUMENIDE Parlons-en, du printemps ! Les mottes de beurre qui flottent au printemps sur les sources avec le cresson, tu verras quelle caresse elles peuvent être pour le cœur de ceux qui ont tué leur mère. Étends ton beurre sur ton pain avec un couteau, ce jour-là, même si ce n'est pas le couteau qui a tué ta mère, et tu verras.

A questo punto Oreste in preda alla sua angoscia non può far altro che approdare, una volta sveglio, verso Elettra e verso la sua conseguente intransigenza la quale, nonostante la tenerezza e la pietà fraterna che prova nei suoi confronti, gli spalanca, per mezzo delle sue rivelazioni, la porta verso quel mondo di raccapricciante ereditarietà paterna al quale i due Atridi sono condannati (II, 3, pp. 161-162):

ORESTE Il t'a parlé, avant de mourir ?

ÉLECTRE Il m'avait parlé mort, le jour même du meurtre, mais cette parole a mis sept ans à m'atteindre.

ORESTE Il t'est apparu ?

ÉLECTRE Non. Son cadavre cette nuit m'est apparu, tel qu'il était le jour du meurtre, mais c'était lumineux, il suffisait de lire : il y avait dans son vêtement un pli qui disait : je ne suis pas le pli de la mort, mais le pli de l'assassinat. Et il y avait sur le soulier une boucle qui répétait : je ne suis pas la boucle de l'accident, mais la boucle du crime. Et il y avait dans la paupière retombée une ride qui disait : je n'ai pas vu la mort, j'ai vu les régicides.

Il sogno rivelatore, *topos* consolidato dalla tradizione del mito, appare in questo caso alterato secondo le intenzioni dell'autore, per cui è Elettra ad avere un sogno (e non più Clitennestra, come invece avveniva nelle tragedie greche) che, in questo caso, è epurato di qualsiasi verosimiglianza. Il sogno terribile che preannuncia a Clitennestra la sua imminente rovina compariva inizialmente già in Stesicoro, ma è Eschilo che lo utilizza coscientemente, mettendone in risalto gli aspetti truculenti (*Coefore*, vv 525 ss.): Clitennestra sogna di partorire un serpente (Oreste) che, come un lattante, le si avvicina al seno per succhiare un grumo di sangue. Sofocle (*Elettra*, vv. 417 ss.) ne restituisce, invece, un tratteggio onirico più ambiguo che unisce simboli di vita e di morte al contempo: il defunto Agamennone torna per unirsi di nuovo con la moglie, per poi prendere lo scettro regale che è ora nelle mani di Egisto e conficcarlo nel focolare; dallo scettro si genera un pollone rigoglioso che sarà causa di rovina per la regina. Giraudoux fa del sogno di Elettra la manifestazione di un essere prescelto, superiore rispetto al resto dell'umanità (la cui mediocrità è rappresentata da Oreste) per mezzo del suo dono di percepire quelle intuizioni inaccessibili all'intelligenza ordinaria, grazie alle quali ha potuto dare avvio alla sua inchiesta. La fine della scena vede il fratello e la sorella ravvicinati davanti alla

necessità di un sacrificio imposto da un dovere morale di verità, che non porta nessun conforto preliminare ai due orfani, nessuna consolazione. Le decisive parole di Elettra segnano la definitiva investitura del fratello ad una causa il cui esito è già caratterizzato dalla violenza, simbolicamente annunciata dall'anafora, dal ritmo ternario e dallo zeugma – unione di astratto e concreto – espresse dalla furente retorica di Elettra (II, 3, pp. 164-165):

LE MENDIANT Votre mère vient, mes enfants.

ORESTE Où est mon épée ?

ÉLECTRE Bravo. Voilà ce que j'appelle un bon réveil. Prends ton épée. Prends ta haine. Prends ta force.

Si tratta, come si accennava, di un punto di svolta rilevante nella trama drammatica perché viene messo in risalto quanto i dubbi e le lacerazioni interiori di Oreste altro non siano che il riflesso di quelli di Elettra, molto più profondi perché volontari e risolutamente liberi. Questo è dettato dalla circostanza che prescrive, nel mondo estetico della drammaturgia girauducciana, che la tragedia, ossia l'arte, si opponga alla consolazione e al conforto; così come ricorda esemplarmente Albérès:

Il ne s'agit pas seulement d'ennobler la vie, mais de la bouleverser pour la rédimier au contact de ce qui la dépasse [...] Art et tragédie ne sont pas un embellissement de l'existence humaine, ils apportent la division, le trouble, l'inquiétude, ils tiennent chez Giraudoux la place d'une christologie.¹²⁵

La flessibilità del mito si ritrova perentoriamente a partire dalla scena 7 in cui emerge una delle varianti più significative introdotte da Giraudoux, destinata a mutare completamente le sorti del *dénouement* tragico: si tratta dell'imminenza di un attacco corinzio contro Argo con l'intenzione di occupare la città «sans déclaration de guerre, sans raison» (II,7, p. 193), accadimento che genera di conseguenza una trasformazione notevole del personaggio di Egisto. Nota, a proposito, Véronique Gély quanto questa specificazione debba essere letta nel contesto specifico degli anni Trenta:

La philosophe Simone Weil a reproché à Giraudoux cette péripétie peu préparée – il est toutefois question auparavant de la menace d'un complot contre Égisthe, et de troupes accompagnant Oreste. Mais le contexte international l'explique : en 1935, Mussolini a agressé l'Éthiopie, en 1936, Franco s'est soulevé contre le régime né des élections en Espagne et Hitler a envoyé la Wehrmacht en Rhénanie ; en 1938, ce sera l'Anschluss de l'Autriche, en 1939, l'invasion de la Tchécoslovaquie, puis de la Pologne.¹²⁶

L'amante di Clitennestra, che esercita il potere con il titolo di reggente in quanto cugino del defunto re, prende coscienza della gravità della situazione e si rende conto della portata delle sue responsabilità

¹²⁵ R. M. ALBÉRÈS, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, cit., p. 409.

¹²⁶ V. GÉLY, *Commentaire* in J. GIRAUDOUX, cit., 2019, p. 330.

in un frangente tanto delicato per la sorte della città. Vorrebbe, a questo punto, sposare legittimamente Clitennestra, assumere il ruolo di capo e farsi riconoscere da Elettra come tale. La lunga tirata per mezzo della quale il nuovo Egisto si dichiara, dopo avere osservato che un rapace vola su di lui, merita di essere sommariamente riportata perché rappresenta l'avvio di quella riflessione politica che viene attuata attraverso il dispositivo mitico e che sarà propedeutica ai capitoli successivi (II,7, pp. 198-200):

ÉGISTHE Ô puissances du monde, puisque je dois vous invoquer, à l'aube de ce mariage et de cette bataille, merci pour ce don que vous m'avez fait, tout à l'heure, de la colline qui surplombe Argos, à la seconde où le brouillard s'est évanoui. J'étais descendu de cheval, fatigué des patrouilles de la nuit, j'étais adossé au talus, et soudain vous m'avez montré Argos, comme je ne l'avais jamais vue : neuve, recréée pour moi, et me l'avez donnée. Vous me l'avez donnée toute, ses tours, ses ponts, les fumées qui montaient des silos des maraîchers, première haleine de sa terre, et le pigeon qui s'éleva, son premier geste, et le grincement de ses écluses, son premier cri. Et tout dans ce don était de valeur égale, Électre, le soleil levant sur Argos et la dernière lanterne dans Argos, le temple et les masures, le lac et les tanneries. Et c'était pour toujours !... Pour toujours j'ai reçu ce matin ma ville comme une mère son enfant. [...] Tu vois mon inquiétude, Electre ! Je hasardais anxieusement mon pied et ma pensée au-delà des limites d'Argos. [...] Et je suis aussi heureux des dons qu'on ne m'a pas fait que du don d'Argos. Dans un accès de largesse, Dieu ne m'a donné ni Athènes, ni Olympie, ni Mycènes. Quelle joie ! On m'a donné la place aux bestiaux d'Argos et non les trésors de Corinthe, le nez court des filles d'Argos et non le nez de leur Pallas, le pruneau ridé d'Argos et non la figue d'or de Thèbes ! Voilà ce qu'on m'a donné ce matin, à moi le jouisseur, le parasite, le fourbe : un pays où je me sens pur, fort, parfait, une patrie ; et cette patrie dont j'étais prêt à fournir désormais l'esclave, dont tout à coup me voilà roi, je jure de vivre, de mourir, – entends-tu, juge, – mais de la sauver.

Il tono, al contempo lirico ed assertivo, del monologo di Egisto richiede qualche considerazione. Innanzitutto, si ricorderà come nel primo atto Egisto professasse la sua teoria epicurea dell'indifferenza divina, cui si contrappone a questo punto una metamorfosi che è avvolta da un alone di sacralità che non si inserisce nettamente in una visione né monoteistica né politeistica, dal momento che si tratta di un inno cletico in cui vengono invocate dapprima le «puissances du mondes» e in seguito «Dieu». Tale confessione viene definita da Michelle Brier un «véritable coup de théâtre»¹²⁷ che era, tuttavia, già stato anticipato per certi aspetti dal Mendicante che aveva vaticinato nella terza scena del primo atto che «tout se déclare, dans la nature! Jusqu'au roi» e in Egisto la *dichiarazione* funziona in un ordine che trascende i suoi attributi creaturali, perché diventa simbolica di altro:

Chez Giraudoux, le personnage qui déclare fait plus que reconnaître un tiers: il affirme sa responsabilité et rend manifeste sa prise de position par rapport à ce tiers (ou à une situation qui l'implique).¹²⁸

¹²⁷ M. BRIER, *Électre de Jean Giraudoux*, cit., p. 97.

¹²⁸ P. GOBIN, *La "déclaration" dans la dramaturgie de Giraudoux* in «Revue d'histoire littéraire de la France», 5, 6 (1983), pp. 807-822: 820.

La notte ha, però, portato i suoi frutti non solo per Egisto: Elettra si è svegliata con la conferma del suo ruolo di giustiziera; Agathe ha deciso di abbandonare la sua vita di menzogne e di confessare la verità, ma la dichiarazione di Egisto permette a Giraudoux di compiere qualcosa di più difficile per le sue implicazioni sulla contemporaneità, ossia ritrarre il carattere di un re in cui si manifesterebbe la versione nobile del patriottismo. È proprio per questo motivo che il suo giuramento ha un valore di patto sacrale volto a ringraziare le entità divine. Si è parlato, a tal proposito, di una conversione che stravolge l'assetto della drammaturgia classicistica:

Cette déclaration d'Égisthe a l'aspect d'une conversion, mais d'une conversion laïque. Elle est aussi brusque que la conversion religieuse du Félix de Polyeucte. Elle bouscule, ce faisant, une des lois classiques du théâtre, la loi de bienséance, qui estime qu'un personnage doit être conforme jusqu'au dénouement au caractère qu'il manifeste au début de l'action.¹²⁹

Si potrebbe obiettare sostenendo che il rispetto delle convenzioni teatrali importi relativamente poco ad un autore che ha conosciuto le sperimentazioni teatrali primonovecentesche, allo stesso modo in cui il riferimento alle divinità potrebbe risultare superficiale. Quello che emerge chiaramente è, invece, in che misura i personaggi della tragedia e gli spettatori assistano alla nascita di un uomo nuovo. Elettra, il Mendicante, il Presidente e Clitennestra tacciono di fronte a un personaggio che Robert Brasillach¹³⁰ ne *La Revue universelle* del giugno 1937 non esita a definire «le roi charnel, le héros fasciste», citando Maurice Barrès, fautore del culto dell'io e dell'energia nazionale. La conclusione della *pièce* smentisce, però, tale interpretazione. Così come ha notato Michel Raimond, Egisto è sì un «singulier héros fasciste», ma osservando bene il farsi dell'azione drammatica si evince quanto «il entend ne sauver la ville que pour ensuite se soumettre à la rigueur des lois et faire triompher une héroïne intransigeante»¹³¹, per cui indubbiamente Egisto rappresenta la salvezza della patria minacciata, contrariamente alla distruttiva necessità di Elettra di conoscere la verità e punire i colpevoli, anche a costo di sacrificare gli innocenti. Nondimeno, non si può negare che il passo citato risenta di una forte ispirazione nicciana; si pensino principalmente le profezie presenti in *Così parlò Zarathustra*, opera che il giovane Giraudoux studioso di germanistica conosceva bene. Sarebbe certamente azzardato individuare nell'Egisto giralducciano una manifestazione dell'*Übermensch* nicciano; quello che, tuttavia, risulta necessario notare è come l'eroe tragico novecentesco, nonostante la semplificazione delle premesse che reggevano il teatro classico e classicista, rifiuti di appartenere alla cerchia degli ultimi legati a un'umanità pervasa dalla rassegnazione e dal pessimismo. Egisto fa parte di quegli uomini superiori che, secondo Zarathustra, hanno diritto alla redenzione. Egli è ormai

¹²⁹ M. MERCIER-CAMPICHE, *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Domat, Montchrestien, 1954, pp. 207-208.

¹³⁰ Citato in M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, cit., p. 103.

¹³¹ *Ibid.*

privo dei vecchi attributi che la tradizione gli aveva riconosciuto e che lui stesso si attribuiva («le jouisseur, le parasite, le fourbe»). Il criminale di un tempo si ritrova adesso a scoprire l'amore, l'attaccamento a qualcosa di profondo: ama Argo «comme une mère son enfant». Si tratta di un amore concreto e materiale, evidenziato dalla sua dichiarazione di indifferenza nei confronti dell'esotismo e delle conquiste; egli non possiede nulla di un Alessandro Magno, così come non è attratto dalle ricchezze di Corinto o dai prelibati frutti di Tebe. Allo stesso modo, il suo amore si rivolge alla creatura che più di tutte incarna la stabilità che potrebbe ottenere la città che si è incaricato di difendere, si tratta chiaramente di Elettra. Affari politici e avvenimenti privati diventano, in questo momento e nelle riscritture successive, il nucleo di un identico problema. La ragazza è inizialmente sorpresa dalla trasformazione di Egisto, ma ritrova immediatamente la sua irriducibile acredine riconducendo l'origine del dramma alla sua matrice primaria, ossia la colpa di Clitennestra (II, 7, pp. 205-206):

ÉLECTRE Tu haïssait mon père ! Ah ! Que tout devient clair à la lampe d'Agathe. [...] tu es prise de l'envie de crier que tu le haïssait, n'est-ce pas, aux passants, aux convives, à la servante qui te verse le vin, au policier qui surveille les voleurs de vaisselle. [...] C'est cela, mère, crie-le-moi ! S'il n'est plus là, je suis sa remplaçante. Crie-le-moi ! Cela te sera aussi doux que le crier à lui-même. Tu ne vas quand même pas mourir sans crier que tu le haïssait !

Un importante ausilio critico riguardante la metamorfosi del personaggio di Egisto viene fornito da alcune pagine di Genard Genette in *Palimpsestes*. Il critico si interroga principalmente sulle relazioni tra un'opera letteraria e il suo modello prototipico. Così come la pergamena di un manoscritto medievale può talvolta nascondere le tracce di una iscrizione più remota soggiacente allo stato più recente, allo stesso modo l'opera di uno scrittore sussume dentro di sé la traccia di altri libri. Il personaggio di Egisto in *Électre* di Jean Giraudoux fornisce, secondo Genette, un esempio paradigmatico dei complessi legami imitativi e ricreativi che mettono in relazione un testo contemporaneo con la fonte della tradizione. La tragedia di Giraudoux, infatti, illustra un caso di «valorisation secondaire»¹³² ossia «la promotion d'un personnage jusque-là maintenu au second plan»¹³³. Nei tragici greci Egisto riceve il potere dalla sua compagna, contrariamente ad Agamennone che lo deteneva grazie al prestigio ereditato dalla sua casata, consolidandolo in pubblico per mezzo del suo ruolo sociale di re, marito, capo e dominatore. Sottolinea bene Jean-Pierre Vernant che, nelle tragedie greche, «Égisthe se trouve par rapport au foyer royal [...] dans la situation qui est normalement celle de la femme dans l'oïkos de son mari»¹³⁴; e, in questo senso, possiede nell'immaginario greco uno statuto rigorosamente antitetico a quello che ci si aspetterebbe per specificare un personaggio dal

¹³² G. GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 484.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ J. P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Éditions La Découverte, Paris, 1996 [I ed. 1965], p. 165.

comportamento eroico. Vernant ricorda quanto nella coscienza collettiva greca egli fosse percepito come «un efféminé, un lâche, un voluptueux, un homme à femmes, arrivant par les femmes, et qui ne connaît en fait d'armes et de combats que ceux d'Aphrodite»¹³⁵. Egisto è, dunque, secondo i tragici l'incarnazione perfetta del criminale che demolisce l'ordine sociale perché distrugge le fondamenta della famiglia e i legami di filiazione, non meritando così alcun tipo di indulgenza. Elettra che, così come Oreste, è desiderosa di pietà filiale e di giustizia legittima proprio per questo motivo il bisogno di vendetta provato. Giraudoux modifica profondamente la natura dello scontro con Egisto, giustificato in virtù della variazione del carattere di Egisto che è qui ormai un uomo politico responsabile del futuro della città da lui gestita. Il conflitto, in ultima istanza, si trova spostato su un altro livello: le esigenze della ragion di Stato si vedono ormai contrapposte a una sete di giustizia ispirata da una ricerca della purezza che nasconde, nondimeno, i suoi latenti egoismi. La difesa della patria minacciata da un nemico straniero diventa per Egisto un obbligo che trascende tutti gli altri doveri, dal momento che per lui, secondo l'appropriata riflessione di Michel Raimond,

Argos est un capital économique, des tours, des ponts, des fumées qui montent ; pour Électre, la patrie d'Argos, ce serait plutôt l'Internationale des Prolétaires. Et dans le grand affrontement d'Électre et d'Égisthe, ce sont deux éthiques, deux politiques, deux philosophies qui s'opposent.¹³⁶

Egisto, credendosi investito dagli dèi della missione di salvare la patria, chiede a Elettra, in nome di un interesse superiore della comunità, di non tornare sui fatti passati i quali potrebbero, nuovamente, rischiare di «faire signe aux dieux». Elettra resta inflessibile: i criminali che hanno assassinato il padre devono essere puniti perché il dovere della memoria precede qualsiasi altra istanza. La verità dovrà essere **conoscere**, anche al prezzo di assistere alla scomparsa della sua patria. L'eroina tragica brama un'apocalisse, ossia, nel senso etimologico della parola, una scoperta manifesta di ciò che si trova nascosto. La bravura di Giraudoux consiste nel creare, allo stesso tempo, una effettiva apocalisse distruttrice perché l'intransigenza di Elettra provocherà l'annientamento integrale di Argo da parte delle truppe corinzie. La dismisura di Elettra nobilita paradossalmente gli intenti dell'uccisore del padre, il quale si ritrova ad essere, come sottolinea Genette,

L'une des premières figures modernes de l'homme d'État peu scrupuleux sur les moyens, mais dévoué à sa cause : de là, je l'ai dit, le Créon d'Anouilh, et le Hoederer des *Mains sales*.¹³⁷

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, cit., pp. 87-88.

¹³⁷ G. GENETTE, *Palimpsestes*, cit., p. 485.

La differenza tra i due personaggi e il diverso conflitto di valori che essi incarnano è resa esplicita nella lunga tirata di Elettra, che si colloca chiaramente in posizione speculare rispetto alla precedente dichiarazione di Egisto (II, 8, pp. 217-218):

ÉLECTRE Vous tombez mal, Égisthe. À moi aussi, ce matin, à l'heure où l'on vous donnait Argos, il m'a été fait un don. Je l'attendais, il m'était promis, mais-je comprenais mal encore ce qu'il devait être. Déjà on m'avait donné mille cadeaux, qui me semblaient dépareillés, dont je ne parvenais pas à démêler le cousinage, mais cette nuit près d'Oreste endormi, j'ai vu que c'était le même don. On m'avait donné le dos d'un haleur, tirant sur sa péniche, on m'avait donné le sourire d'une laveuse, soudain figée dans son travail, les yeux sur la rivière. On m'avait donné un gros petit enfant tout nu, traversant en courant la rue sous les cris de sa mère et des voisines ; et le cri de l'oiseau pris que l'on relâche ; et celui du maçon que je vis tomber un jour de l'échafaudage, les jambes en équerre. On m'avait donné la plante d'eau qui résiste contre le courant, qui lutte, qui succombe, et le jeune homme malade qui tousse, qui sourit et qui tousse, et les joues de ma servante, quand elles se gonflent tous les matins d'hiver pour aviver la cendre de mon feu, au moment où elles s'empourprent. Et j'ai cru moi aussi que l'on me donnait Argos, tout ce qui dans Argos était modeste, tendre, et beau, et misérable ; mais tout à l'heure, j'ai su que non. J'ai su que l'on m'a donné toutes les pommettes des servantes, qu'elles soufflent sur le bois ou le charbon, et tous les yeux des laveuses, qu'ils soient ronds ou en amandes, et tous les oiseaux volants, et tous les maçons tombants, et toutes les plantes d'eau qui s'abandonnent et se reprennent dans les ruisseaux ou dans les mers. Argos n'était qu'un point dans cet univers, une patrie une bourgade dans cette patrie. Tous les rayons et tous les éclats dans les visages mélancoliques, toutes les rides et les ombres dans les visages joyeux, tous les désirs et les désespoirs dans les visages indifférents, c'est cela mon nouveau pays. Et c'est ce matin, à l'aube, quand on vous donnait Argos et ses frontières étroites, que je l'ai vue aussi immense et que j'ai entendu son nom, un nom qui ne se prononce pas, mais qui est à la fois la tendresse et la justice.

La prospettiva è radicalmente diversa: Egisto sogna di tutelare le ricchezze della sua patria, Elettra sente che sia più giusto tutelare i miseri e i poveri, simbolicamente evocati nel suo monologo dal giovanotto che tossisce, dalle guance delle sue serve che in inverno soffiano sul fuoco perché non si spenga ed Elettra non abbia freddo, nel sorriso sofferente della lavandaia sulla riva del fiume; sembrerebbe trattarsi di un sentimento nuovo, che non conosce nome ma che si colloca nel giusto mezzo tra la giustizia e la tenerezza. In virtù della sua empatia con gli afflitti, a Elettra sarà concesso l'aiuto della *Femme Narsès*, demagogico personaggio emblematicamente inventato da Giraudoux per rappresentare il proletariato urbano nella sua nobile accezione. La *Femme Narsès* sarà a capo dei diseredati che libereranno Oreste e chiamerà Elettra «ma fille», diventando così per la ragazza un surrogato sostitutivo della turbolenta maternità ricevuta. Essa rappresenta l'umanità più alienata, spossessata di sé stessa ma capace, tuttavia, di esercitare maldestri e sinceri atti di bontà. Come nota Pierre Brunel, la Narsès è l'opposto speculare di Clitennestra essendo priva di potere, senza bellezza ma capace di amare e di aiutare Elettra durante le doglie del suo parto ideale, quello che dovrà condurre a generare l'atto di giustizia:

Si la *Femme Narsès* représente une Clytemnestre idéale, c'est dans la mesure où elle apparaît dans toute sa vérité de mère. Comme dans les Clytemnestres repenties du XVIII^e siècle, elle délivre Oreste. Elle devient pour Électre cette mère que la jeune fille se cherchait (le jardinier, dans son *lamento*, l'avait bien compris) et qu'elle n'a pu trouver qu'en égorgeant celle qui l'avait enfantée. Une vraie mère, acceptée par celle qui rêvait pourtant d'une naissance sans mère, parce qu'elle partage avec elle son admiration pour Agamemnon, ce «bel homme» à la barbe rayonnante comme un soleil.¹³⁸

Nello scontro verbale con Egisto, Elettra sembra configurarsi come una novella Antigone. Anche se Antigone – nella versione sofoclea e in quella successiva di Anouilh, fortemente debitrice dell'*Électre* giralducciana – cerca principalmente la sua realizzazione nel sacrificio della sua persona piuttosto che ottenere la giustizia per mezzo della morte del colpevole, le due giovani sono entrambe animate da identiche motivazioni corroborate da un malessere psicologico che è essenzialmente composto da lacerti di impulsi edipici, da un ambiguo sentimento di rifiuto e attrazione nei confronti della femminilità e da una profondissima esigenza morale che le porta ad allontanarsi dai compromessi, a differenza di Egisto e Creonte i quali «ont compris qu'on ne pouvait préserver une cité du chaos sans se salir un minimum les mains, puisqu'ils incarnent le relatif face à l'absolu»¹³⁹. L'agone dialettico tra Egisto ed Elettra mette in gioco una riflessione più ampia sulla condizione umana, dai toni quasi pascaliani permeati dal nascente esistenzialismo, allontanandosi per un verso dalla ribellione di Antigone, la quale necessitava di andare contro gli ordini di Creonte per obbedire alle leggi non scritte della natura. La rivolta di Elettra è ancora più radicale perché la principessa si eleva, mossa da una risoluta empietà, contro quegli dèi che assolvono con troppa facilità chi commette un crimine. Ma alla brutalità convulsa e limitata del Creonte sofocleo, Giraudoux oppone la pazienza e la generosità del nuovo Egisto (II, 8, pp. 229-230):

ÉGISTHE La justice d'Électre consiste à ressasser toute faute, à rendre tout acte irréparable ?

ÉLECTRE Oh non ! Il est des années où le gel est la justice pour les arbres, et d'autres l'injustice. Il est des forçats que l'on aime, des assassins que l'on caresse. Mais quand le crime porte atteinte à la dignité humaine, infeste un peuple, pourrit sa loyauté, il n'est pas de pardon.

ÉGISTHE Sais-tu même ce qu'est un peuple, Électre !

ÉLECTRE Quand vous voyez un immense visage emplir l'horizon et vous regarder bien en face, d'yeux intrépides et purs, c'est cela un peuple.

ÉGISTHE Tu parles en jeune fille, non en roi. C'est un immense corps à régir, à nourrir.

¹³⁸ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit. p. 125.

¹³⁹ R. QUILLIOT, *Les métaphores de l'inquiétude: Giraudoux, Hesse, Buzzati*, «Collection Littératures européennes», Presses Universitaires de France, 1997, pp. 86-87.

ÉLECTRE Je parle en femme. C'est un regard étincelant, à filtrer, à dorer. Mais il n'a qu'un phosphore, la vérité. C'est ce qu'il y a de si beau, quand vous pensez aux vrais peuples du monde, ces énormes prunelles de vérité.

Il nodo tragico viene sciolto in modo del tutto originale perché Giraudoux mostra ai suoi spettatori come il tempo a teatro non sia sempre rettilineo, pur garantendo una conclusione che rispetta il finale atteso. Dopo che il Mendicante racconta l'omicidio ormai storico di Agamennone, Oreste abbandona la scena definitivamente e chiede al Mendicante di raccontare, in aggiunta, l'imminente uccisione dei due regicidi. Il racconto procede simultaneo alla realtà dietro le quinte, ma, a un certo momento, il Mendicante – già conosciuto per le sue doti profetiche – corre troppo nel racconto reiterato dalla leggenda, fino a stravolgere l'ordine logico: avremmo dovuto sentire l'urlo di Egisto che invoca il nome di Elettra prima della fine del racconto del Mendicante e non dopo, segno del fatto che «Giraudoux semble s'amuser à brouiller les pistes»¹⁴⁰, e segno forse ancor più emblematico della passione che il nuovo sovrano ha cercato di celare persino a sé stesso (II, 9, p. 242):

LE MENDIANT [...] Mais il est mort en criant un nom que je ne dirai pas.

LA VOIX D'EGISTHE (*au-dehors*) Électre...

LE MENDIANT J'ai raconté trop vite. Il me rattrape.

Il *dénouement* mostra come anche la Giustizia integrale, quella difesa e propugnata da Elettra, proceda per mezzo di una coazione incoercibile che genera tutta una serie di piccole ingiustizie. Il palazzo brucia, la città senza re è stata assediata dai Corinzi, le fiamme si sono propagate dappertutto, i due fratelli non si rivedranno più: Giraudoux non ha concesso alcuna variazione al mito, nonostante le premesse paressero condurre ad una soluzione pacifica; anzi «comme Hölderlin à propos d'Œdipe, Giraudoux cède devant “le plus haut” des Grecs, c'est-à-dire le destin. Et le destin d'Électre doit s'accomplir»¹⁴¹. Sembrerebbe che non esista una verità certa, ma in realtà il drammaturgo affida il giudizio finale agli spettatori, perché invita a riflettere di fronte ad una soluzione sulla quale egli non si esprime chiaramente, se non per mezzo di una riflessione ironica che diventa alla fine sottigliezza linguistica e «réflexion métalinguistique à l'envers qui fournit le mot entrée après la définition développée par la Femme Narsès et qui met en contradiction la beauté du nom *aurore* avec l'horreur du référent»¹⁴² (II,10, pp. 243-245):

¹⁴⁰ S. ZAIED AKROUT, *Le récit du Mendiant: une approche du “hors-scène” dans l'Électre de Giraudoux* in «Coulisses, revue de théâtre», 44 (2012), pp. 77-83: 79.

¹⁴¹ P. BRUNEL, *Giraudoux et le tragique grec*, cit., pp. 202-203.

¹⁴² S. DUVAL, *Jeu, hors-jeu et double jeu. Ironie et paradoxe dans “Électre” de Giraudoux* in «L'information grammaticale», 97 (2003), pp. 12-16: 16.

PREMIERE EUMENIDE Voilà où t'a mené l'orgueil, Électre ! Tu n'es plus rien ! Tu n'as plus rien !

ÉLECTRE J'ai ma conscience, j'ai Oreste, j'ai la justice, j'ai tout.

DEUXIEME EUMENIDE Ta conscience ! Tu vas l'écouter, ta conscience, dans les petits matins qui se préparent. Sept ans tu n'as pu dormir à cause d'un crime que d'autres avaient commis. Désormais, c'est toi la coupable.

ÉLECTRE J'ai Oreste. J'ai la justice. J'ai tout.

TROISIEME EUMENIDE Oreste ! Plus jamais tu ne reverras Oreste. Nous te quittons pour le cerner. Nous prenons ton âge et ta forme pour le poursuivre. Adieu. Nous ne le lâcherons plus, jusqu'à ce qu'il délire et se tue, maudissant sa sœur.

ÉLECTRE J'ai la justice. J'ai tout.

LA FEMME NARSES Que disent-elles ? Elles sont méchantes ! Où en sommes-nous, ma pauvre Électre, où en sommes-nous !

ÉLECTRE Où nous en sommes ?

LA FEMME NARSES Oui, explique ! Je ne saisis jamais bien vite. Je sens évidemment qu'il se passe quelque chose, mais je me rends mal compte. Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ?

ÉLECTRE Demande au Mendiant. Il le sait.

LE MENDIANT Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore.

La conclusione costituisce, come si anticipava poc'anzi, un *tableau* apocalittico in cui vigono le antitesi: il trionfo della *Dike*, la purezza dell'aria, l'apparizione di un nuovo giorno che si scontrano con il massacro degli innocenti. Emergono inderogabili degli interrogativi: la nuova aurora rappresenta veramente una speranza in una terra desolata? Il sacrificio di un intero popolo era necessario? La risposta del Mendicante potrebbe anche voler annunciare che il giorno nuovo e la vita rinasciranno con un'indifferenza leopardiana totale nei confronti delle sventure umane, e il dubbio poteva sorgere anche a Giraudoux partendo da una meditazione filosofica e politica sugli avvenimenti che dominavano l'Europa negli 1935-1937, che non mancò di essere studiata dalla critica:

Électre incarne une nécessité tragique. Le "petit bonheur" qu'elle refuse va bientôt trouver sa signification amère dans la France occupée. Par son intransigeance, son attachement aux principes, son mépris des contingences, Électre annonce l'état d'esprit de la Résistance.¹⁴³

Tra l'ottimismo forzato e immorale di chi potrebbe considerare il futuro felice al prezzo del massacro di un popolo sacrificato e l'ambigua ironia tragica che viene emanata dalla luce dell'aurora

¹⁴³ A. DUNEAU, *Le pouvoir d'Électre* in «Cahiers Jean Giraudoux», 7 (1978), pp. 47-62: 51.

purificatrice, il drammaturgo sembra voler suggerire che la strada da seguire è quella del giusto mezzo, perché, così come il Giardiniere nel suo *lamento* aveva teorizzato, qualsiasi circostanza umana può in modo naturalmente reversibile essere trasformata nel suo contrario. Le leggi del teatro, in questo caso, lo confermano.

2.3 NOTE PER UNA LETTURA SOCIOLOGICA DEL MITO DI ELETTRA

Uno degli approcci più riusciti per riflettere sul mito degli Atridi in una dimensione comparata consiste nell'analizzare le molteplici sfumature che i ruoli femminili – primo fra tutti quello di Elettra inserita in un contesto in cui deve confrontarsi anche con altre donne – simboleggiano nelle riscritture di cui si tratta, perché da tali sfumature si possono cogliere i tratti salienti della complessità del personaggio. Per fare ciò, è necessario procedere sommariamente con un'analisi sociologica che il mito atridico poteva assumere già nell'Antichità, per poterci poi concentrare, in chiave comparata, sulle riverberazioni moderne oggetto della ricerca. Gli studiosi dell'Antichità classica, fra cui soprattutto Alain Moreau¹⁴⁴, hanno cercato di individuare le origini remote del mito di Elettra nelle avventure dell'eroe mediorientale Marduk¹⁴⁵. Si tratta di un eroe valoroso simboleggiante il diritto, così come l'immagine canonica di Oreste, ed è figlio della dea babilonese Tiamat, sovrana degli Inferi che genera serpenti giganti, così come Clitennestra in sogno partorisce un serpente mortale. Allo stesso modo di Clitennestra, che ha preso come amante Egisto, ugualmente Tiamat si è unita a Kingu, per nominarlo condottiero delle sue truppe e per poter, in tal modo, conservare il potere senza doverlo consegnare al suo erede legittimo. Marduk si rivolta contro l'usurpatore, uccidendoli entrambi, beneficiando dell'aiuto di una divinità celeste, Anu. Secondo questo avvicinamento, tale entità adiuvante evocherebbe proprio Elettra, in base alle ragioni etimologiche addotte dallo studioso:

Tiamat et Clytemnestre, engendreuses de monstres et maîtresses d'un pouvoir illégitime, symbolisent le désordre, le chaos. Marduk et Oreste sont les dépositaires de l'ordre, les représentants du cosmos. Dans ce conflit entre des puissances des ténèbres et des puissances de la lumière, Électre se trouverait du côté d'Oreste, comme Anu, dieu du ciel, est l'allié de Marduk. En effet, si l'on en croit l'étymologie la plus vraisemblable ; Ἠλέκτρα est «la brillante». Son nom doit sans doute être rapproché d'ἡλεκτρον, l'ambre jaune, ou d'ἡλέκτωρ, «le brillant», c'est-à-dire le soleil.¹⁴⁶

Nonostante questo sia un accostamento seducente, un parallelismo totale tra la tradizione greca e quella babilonese risulterebbe, tuttavia, moderatamente fragile. Risulta più valido inserirsi sulla strada

¹⁴⁴ A. MOREAU, *Naissance d'Electre*, cit.

¹⁴⁵ Per maggiori approfondimenti circa la presenza del mito di Marduk e Tiamat nella Grecia arcaica, soprattutto con la Teogonia di Esiodo, si veda F. GRAF, *Il mito in Grecia*, trad. it. di Cinzia Romani, Laterza, Bari, 1985, pp. 66-69.

¹⁴⁶ A. MOREAU, *Naissance d'Electre*, cit., p. 63.

tracciata da Jean-Pierre Vernant¹⁴⁷, il quale ha cercato di capire come il mito di Elettra potesse illustrare delle realtà sociali concrete, che si possono circoscrivere in virtù della presenza di due figure antitetiche e complementari sulle quali si basano i rapporti sociali greci, soprattutto dell'età arcaica: si tratta di Ermes, divinità maschile del movimento e dell'azione cui si oppone Estia, divinità femminile della stasi e del focolare domestico. Bisognerà premettere che in una civiltà come quella greca, intimamente maschilista e misogina, la donna è solitamente considerata dall'ottica maschile un mero strumento utile per assolvere l'incombenza economica del matrimonio. A causa di ciò non risulta difficile comprendere che, usando le parole di Maurizio Bettini a proposito della verginità femminile,

[...] la sessualità, per compiersi in modo armonico, deve essere gestita socialmente all'interno dell'istituto delle nozze (*gamos*), perché al contrario, la *parthenia*, in quanto stato transitorio di sospensione, espone continuamente la fanciulla al rischio di una sessualità incontrollata. [...] La *parthenia* è una condizione da tutelare e di cui avere rispetto: come Estia, la divinità vergine simboleggiata dal focolare, fisso e al centro dell'*oikos*, la *parthenos* è custodita e protetta nelle stanze interne.¹⁴⁸

Soprattutto nella sua fase più antica e nel contesto aristocratico che è ravvisabile nella poesia epica, il matrimonio e i legami sociali che da esso derivano si configurano come un insieme di commerci contrattuali tra potenti gruppi di famiglie, per i quali la donna rappresenta un agente passivo di tale commercio. Il suo ruolo, come ricorda Jean Pierre Vernant, è quello di stringere un'alleanza tra gruppi antagonisti, nella stessa misura in cui un riscatto può servire a far cessare una faida. Ma ritorniamo alla coppia Estia-Ermes la quale, nelle tragedie greche consacrate a Elettra, non possiede sempre i tratti arcaici della tradizione, come è ben evidente dall'invocazione a Ermes da parte di Elettra in un momento focale delle *Coefore* (vv.123-126) di Eschilo, che denuncia l'appartenenza della giovane principessa al mondo dinamico del messaggero degli dèi, e pertanto ella prega il dio ambasciatore in modo simmetrico alla preghiera di Oreste a Ermes nel prologo della tragedia¹⁴⁹:

[κῆρυξ μέγιστε τῶν ἄνω τε καὶ κάτω, / <ἄρηξον,> Ἑρμῇ χθόνιε, κηρύξας ἐμοὶ / τοὺς γῆς
ἐνερθε δαίμονας κλύειν ἐμὰς / εὐχὰς πατρώων δωμάτων ἐπισκόπους, / καὶ γαῖαν αὐτήν, ἥ τὰ
πάντα τίκτεται / θρέψασά τ' αὖθις τῶνδε κῶμα λαμβάνει]

ELETTRA Araldo potentissimo degli inferi e dei superiori, Hermes ctonio, proclama per me agli dèi di sottoterra di ascoltare le mie preghiere, loro che sorvegliano la casa di mio padre, e alla Terra stessa, che a tutte le cose dà nascita e, dopo averle nutrite, ne riprende a sua volta il germoglio.¹⁵⁰

¹⁴⁷ J. P. VERNANT, «L'organisation de l'espace Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs», in *Mythe et pensée chez les Grecs*, cit.

¹⁴⁸ M. BETTINI (a cura di), *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico*, Einaudi, Torino, 2021, pp. 95-96.

¹⁴⁹ Cfr. ESCHILO, *Coefore*, cit., pp. 2-3, vv. 1-3: [Ἑρμῇ χθόνιε, πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη, / σωτήρ γενοῦ μοι ξύμμαχος τ' αἰτουμένῳ / ἥκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.] «ORESTE Hermes ctonio, che sorvegli il regno paterno, sii per me salvatore e combatti al mio fianco, poichè te lo chiedo; sono giunto infatti a questa terra e ritorno».

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 14-15.

Pur condividendo con Estia lo statuto di creatura verginale per la quale l'istituzione del matrimonio rappresenta la negazione dei valori ai quali esse sono devote, nel senso del rifiuto di rinunciare allo spazio domestico abituale per ancorarsi in un altro focolare estraneo a quello della nascita, Elettra si configura interamente devota a Ermes, al movimento e al suo ruolo di accompagnatore. L'ordinamento del matrimonio greco, a ben vedere, presenta la contraddizione intrinseca di alterare il binomio che vede l'uomo spinto verso l'esterno, quindi adepto di Ermes, e la donna devota all'interno domestico sotto la protezione di Estia, dal momento che compete a lei di essere un elemento mobile volto a spostarsi dal proprio focolare domestico per dedicarne uno nuovo a Estia, a lei estraneo, giacché è solo attraverso Estia che si tutela e si garantisce la prosperità del lignaggio familiare, del γένος. Questo farebbe sì che, nella concezione matrimoniale greca che presuppone un'unione esogamica con tutte le conseguenti relazioni tra le due famiglie che si incontrano, la fecondità si presenti come derivante esclusivamente dall'elemento maschile e patrilineare, senza che vi sia la necessità di giustificare per la procreazione l'intervento di una donna straniera al clan per mezzo della quale concepire una nascita. Si tratta, come ricorda Jean-Pierre Vernant, del sogno «d'une hérédité purement paternelle»¹⁵¹ che si ritrova anche nelle tragedie atridiche per bocca di Apollo quando dichiara, nelle *Eumenidi* eschilee (vv. 658-661), in contrapposizione con il principio partenogenico da cui sono state generate le Erinni, che il sangue della madre non scorre nel figlio perché

[οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένου τέκνου / τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου. / τίκτει δ' ὁ
θρόσκων, ἢ δ' ἄπερ ξένῳ ξένη / ἔσωσεν ἔρνος. οἷσι μὴ βλάβῃ θεός.]

Colei che viene chiamata madre non è genitrice del figlio, bensì soltanto nutrice del germe appena in lei seminato. È il fecondatore che genera; ella, come ospite ad ospite, conserva in germoglio, se un dio non lo soffoca prima.¹⁵²

A proposito del passo riportato, bisognerà ricordare la duplice valenza enantiosemica del termine γένος, che delinea tanto lo straniero, quanto l'ospite, entrambi attributi che calzano con la condizione della donna greca in cui Elettra è inserita. Una tale concezione della genitorialità è, inoltre, presente *a latere* nel sogno sofocleo di Clitennestra; esso ricordava alla regina come Oreste fosse stato generato soltanto da Agamennone nel focolare paterno che getta le sue radici nella terra micenea. La valenza del sogno era quella di ricordare che, in quanto donna e madre, Clitennestra avrebbe dovuto dissolversi davanti al marito e prendersi cura come una straniera e come un'ospite del germoglio che egli le aveva consegnato. Ma la rivolta sociale di Clitennestra merita di essere analizzata approfonditamente per riuscire a cogliere quella, altrettanto destabilizzante dal punto di vista sociale, di Elettra, su cui torneranno abbondantemente le riscritture novecentesche di nostro interesse. La regina Clitennestra

¹⁵¹ J. P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, cit., p. 164.

¹⁵² ESCHILO, *Eumenidi*, cit., pp. 158-161.

manifesta, a partire dalle *Coefore*, una necessità evidente di affermare la sua fermezza virile, in opposizione a Egisto che, come accennato, risulta nella tradizione classica un personaggio che non sarebbe sbagliato definire femminile e lascivo. La regina si pone l'obiettivo di sostituire la controparte maschile in tutti gli ambiti dell'amministrazione del potere e della vita quotidiana: pretende di esercitare un comando attivo nel governo della città, così come anche «dans le mariage, dans la procréation, dans la filiation comme elle l'assume glaive en main, dans l'exécution d'un crime dont elle laisse à son comparse la part féminine: l'instigation, la complicité et la ruse»¹⁵³. Ella rinnega i due figli che ha avuto da Agamennone e che si congiungono con il ricordo dell'eredità del lignaggio paterno e sfida con il suo ruolo di donna virile persino l'istituzione del diritto, dal momento che nella Grecia classica a un individuo del suo sesso non è consentito, per ragioni culturali, di esercitare in prima persona l'esecuzione della vendetta. Anche nella dimensione del linguaggio, come ha notato Enrico Medda, la sua appropriazione di un lessico maschile è un tratto che non deve passare inosservato: «Clitennestra parla senza timore nel contesto pubblico della *polis*, affrontando temi che non dovrebbero rientrare nelle competenze e nelle prerogative di una donna, fino al limite del discorso blasfemo e sessualmente esplicito»¹⁵⁴. In ultima istanza, quindi, Clitennestra – desiderosa di affermarsi in sfere attinenti al dominio maschile – non può fare altro che assumere le fattezze caratteriali che non si riscontrano nel suo coniuge, e apparire quindi a teatro come il prototipo di una «(imperfectly) masculized woman»¹⁵⁵, una donna definita “leonessa bipede” («δίπους λέαινα», *Agam.* v. 1258) mossa da una forza interiore superiore rispetto ad Egisto, paragonato costantemente a una donna anche dai vecchi del coro. Per la regina non vi sono dubbi: il principio femminile, ctonio, è superiore di quello maschile nella procreazione. Ma se la Clitennestra eschilea si interroga e mette in dubbio i pregiudizi tradizionali, l'Elettra di Sofocle li scardina programmaticamente con i suoi comportamenti. O meglio la tragedia sofoclea stessa pone la questione in modo pressoché differente, perché Sofocle fonda il successo della sua tragedia sulla simpatia che il personaggio di Elettra riscontra in relazione al suo pubblico. L'argomentazione di Sofocle è più sottile e mette in scena una differenziazione interessante, che riflette il mondo concettuale dell'autore e di un'intera epoca successiva alla stagione politicamente fondativa eschilea; Wheeler propone una sintesi efficace dell'operazione sofoclea:

the play suggests a distinction between the woman as a human being demonstrably endowed with intellectual and moral qualities comparable to those of men, and the woman as the

¹⁵³ J. P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, cit., p. 167.

¹⁵⁴ E. MEDDA, *La grande manipolatrice. Clitennestra e il dominio del linguaggio nell' "Agamennone" di Eschilo*, in «RHESIS» International Journal of Linguistics, Philology and Literature, 11.1 (2020), pp. 52-64: 53.

¹⁵⁵ G. WHEELER, *Gender and transgression in Sophocles' "Electra"* in «The Classical Quarterly» of Cambridge University Press, 53, 2 (2003), pp. 377-388: 383.

necessary evil guaranteeing the survival of the οἶκος – a distinction that was heterodox from the standpoint of Athenian ideology and contemporary medicine.¹⁵⁶

Elettra si ritrova, quindi, a dover mediare tra questi due poli, tanto da essere costretta anche lei dalle circostanze ad assumere un linguaggio che utilizza (mimando?) i moduli dell'eroismo maschile. Nell'eventualità in cui Oreste fosse morto, lei stessa si incaricherebbe di uccidere Egisto predicando che da un simile atto potrà ricevere una dose abbondante di εὐκλεία (Sof. *Elettra*, vv.973-974), ossia quella gloria che nell'universo omerico era una prerogativa esclusivamente maschile. Anche Elettra – come la madre – si colloca in una dimensione aliena rispetto all'istituzione del matrimonio per ragioni, però, inverse: la giovane si afferma senza riserve in funzione del padre, nella misura in cui rifiuta un amore coniugale impostole da altri e un focolaio che non sia il suo, riconoscendo il suo lignaggio soltanto nel fratello che, in quest'ottica, perpetua l'olimpica discendenza paterna nella triplice veste di figlio, sposo e padre. In modo perentorio l'Elettra sofoclea assume in sé quei tratti di marcata e, a volte, parossistica femminilità che verranno ridefiniti prototipicamente dalle riscritture moderne: fedeltà selvaggia al padre come unico lacerto d'amore concesso dalle circostanze, odio feroce dei nemici usurpatori che la hanno costretta a vivere nel grado zero di un'umanità di cui si vorrebbe persino privare la memoria passata e, d'altro canto, il grande bisogno d'amore di un personaggio che cessa di essere un adiuvante, come in Eschilo, ma gode di un suo statuto che la consacrerà «gémissante, haineuse, volontaire»¹⁵⁷. Tale dimensione esasperata in cui emerge in modo amplificato l'esistenza difficoltosa dell'eroina costretta ai margini ristrettissimi, si ritrova nell'invocazione iniziale alla luce che, per la sua forte intensità e per la gravidanza delle immagini utilizzate, merita di essere riportata e brevemente commentata in questa sede (vv. 86-91, 103-120, 150-152):

[ὦ φάος ἀγνὸν καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ, ὥς μοι / πολλὰς μὲν θρήνων ὠδὰς, / πολλὰς δ' ἀντήρεις
ἦσθου / στέρνων πληγὰς αἰμασσομένων, / ὅποταν δνοφερὰ νύξ ὑπολειφθῇ [...]. ἀλλ' οὐ μὲν
δὴ λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων, / ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρον / ῥιπὰς, λεύσσω δὲ τόδ'
ἥμαρ, / μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδὼν / ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῶων / πρὸ θυρῶν ἡχῶ
πᾶσι προφωνεῖν. / ὦ δῶμ' Αἰδοῦ καὶ Περσεφόνης, / ὦ χθόνη Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἀρὰ / σεμναί
τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες, / αἱ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀρᾷθ', / αἱ τοὺς εὐνὰς
ὑποκλεπτομένους, / ἔλθετ', ἀρήξατε, τίσασθε πατρὸς / φόνον ἡμετέρου, / καὶ μοι τὸν ἐμὸν
πέμψατ' ἀδελφόν· / μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σῶκῶ / λύπης ἀντίρροπον ἄχθος. [...]. ἰὼ
παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, / ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ αἰεὶ δακρύεις.]

ELETTRA O luce pura, / o etere che avvolgi la terra, / quanti miei canti di lamento / hai udito,
quanti colpi / inferti al petto sanguinante / quando l'oscura notte si dissolve. [...] Ma io no,
non cesserò dal mio pianto / e dagli amari gemiti / fin quando vedrò i fulgidi raggi degli astri
e questa luce del giorno; / non cesserò come un usignolo che ha perduto i figli, / di far
risuonare su tutti, davanti a queste soglie paterne, / l'eco del mio grido di dolore. / O dimora

¹⁵⁶ *Ivi.*, p. 384.

¹⁵⁷ J. DE ROMILLY, *L'hésitation et le regret dans les tragédies antiques relatives à Électre*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 3 (1992), pp. 237-248: 241.

di Ade e di Persefone, o sotterraneo Hermes, / e tu potente Maledizione, o Erinni, venerande figlie degli dèi / voi che vedete le morti senza giustizia, / i talami usurpati, / venite, aiutatemi, vendicate / l'eccidio di nostro padre, / e fate che mio fratello torni: / non posso più reggere da sola, il peso del dolore che mi piega. [...] O Niobe infelice, che nel tuo sepolcro di roccia / ahimè, piangi: una dea io ti considero.¹⁵⁸

Nella sua entrata in scena, l'epicentro drammatico si sposta sull'appello alla luce, evocata come spettatrice, che si impone in modo primario anche a livello comunicativo nella sfera sensoriale della visione ottica, che Elettra chiama a testimonianza in quanto la luce è «principio ordinatore con antiche radici cosmogoniche e cosmologiche»¹⁵⁹; quella stessa luce che è radicata al significato paraetimologico del suo nome e che nel mondo antico si configura come una «brillantezza designativa»¹⁶⁰ congiunta alle facoltà del dire, legate etimologicamente dalla stessa radice (la luce in greco è φῶς/φῶς, collegata ai *verba dicendi* φημί e *for-fāri*). Questo le consente di iscriversi in una parentela ideale in cui oltre alla luce, invocata come se fosse una divinità progenitrice, hanno diritto di inclusione anche le divinità ctonie e altri personaggi accomunati dalla stessa sorte: oltre al già citato Ermete psicopompo, la fosca vicenda di Procne e Filomela, così come quella di Niobe¹⁶¹. Elettra riesce a persuadere il coro formato da giovani donne ribadendo che la sua devozione al lamento e al culto della memoria è del tutto lecita e naturale. Ma quello che emerge chiaramente nei lunghi lamenti di Elettra è che anche la figlia, così come la madre, si colloca in una dimensione aliena rispetto all'istituzione del matrimonio per ragioni, tuttavia, inverse: **Elettra si afferma senza riserve in funzione del padre, nella misura in cui rifiuta un amore coniugale impostole da altri** e riconosce la sua progenie soltanto nel fratello che, in quest'ottica, non fa altro che perpetuare il lignaggio paterno nella triplice veste di figlio, sposo e padre; specularmente la madre riduce l'elemento maschile a oggetto passivo del commercio sessuale. Ciononostante, Vernant stesso è molto preciso nel provare quanto tale ragionamento presupponga una visione parziale e mutilata della femminilità stessa e che il rischio di un cortocircuito generato da una così "prorompente femminilità" sia imminente. Specifica lo studioso che:

À se vouloir entièrement du côté d'Hestia, ou entièrement contre elle, Électre et Clytemnestre présentent de la femme une image dédoublée, mutilée, contradictoire. Elles se détruisent dans leur être féminin et apparaissent l'une et l'autre également viriles. En s'attachant au foyer qui l'a vu naître, Électre finit par s'identifier aux hommes de sa lignée paternelle. En confisquant le foyer de son mari pour y fonder sa propre lignée maternelle,

¹⁵⁸ SOFOCLE, *Elettra* in *Aiace, Elettra*, pp. 242-249.

¹⁵⁹ D. SILVESTRI, *Dall'eloquenza della luce allo splendore della parola. "Parlare, dire" e illuminare, (far) brillare" nelle lingue del mondo antico* in «AION» 22 (2000), pp. 107-127: 120.

¹⁶⁰ *Ivi.*, p. 122.

¹⁶¹ Secondo la tradizione mitografica, Niobe era figlia di Tantalo e moglie di Amfione, re di Tebe. Orgogliosa della sua origine divina e della sua numerosa prole, pretende per sé e per i suoi discendenti il culto attribuito a Latona (e ad Apollo e Artemide). Per punirla, i figli di Latona uccisero tutti i suoi figli (come racconta Omero in *Iliade* XXIV, vv. 599-620) e Niobe, sconvolta dal dolore, si tramutò in pietra.

Clytemnestre se fait homme. [...] Électre n'a pas tort quand elle rattache l'enfant à la lignée du père (priorité de la filiation masculine) ; Clytemnestre dit vrai en proclamant qu'il est du même sang que la mère (règles de prohibition de l'inceste plus strictes du côté maternel). Elles se trompent toutes deux en récusant un des côtés de la filiation (caractère bilatéral de la parenté chez les Grecs).¹⁶²

Si tratta, in ogni modo, di un tentativo di affermazione della propria persona che riemerge nelle riscritture con esigenze diverse. In *Mourning becomes Electra*, assistiamo inizialmente a un'Elettra che non conosce l'amore, anzi ne mostra con orgoglio la sua riluttanza:

LAVINIA (*stiffening-brusquely*). I don't know anything about love! I don't want to know anything! (*Intensely*.) I hate love! (*MBE, Homecoming*, p. 12).

In un momento successivo, dopo che è avvenuto un primo confronto con Brant, che le fa presentire quanto il delicato equilibrio della famiglia potrebbe essere alterato non appena il padre farà ritorno, Lavinia dichiara di non amare intensamente e devotamente altri che Ezra:

LAVINIA I love Father better than anyone in the world. There is nothing I wouldn't do – to protect him from hurt! (*MBE, Homecoming*, p. 20).

La riproposizione del classico conflitto tra madre e figlia avviene inizialmente a causa dell'incapacità di Lavinia di comprendere le istanze della madre, la quale cerca di spiegare alla figlia cosa ha voluto dire per lei essere costretta a dare il suo corpo come un mero oggetto a un uomo brutale e conquistatore. D'altro canto, Christine riflette con Brant sulla propria delicata condizione, i cui esiti non potrebbero essere ben accettati dalla società puritana in cui si trova a vivere. Dopo un'eventuale fuga con Brant, ciò che la donna teme di più non è tanto la reazione del marito, quanto la mancata accettazione da parte della società puritana in cui vive:

CHRISTINE (*calculatingly reproachful*). I don't think you'd propose that, Adam, if you stopped thinking of your revenge for a moment and thought of me! Don't you realize he would never divorce me, out of spite? What would I be in the world's eyes? My life would be ruined, and I would ruin yours! You'd grow to hate me. (*MBE, Homecoming*, p. 35).

Prima di qualsiasi altra circostanza, Christine deve fronteggiare la mancata accettazione da parte della figlia che, a differenza delle fonti classiche, non manca di rinfacciare apertamente alla madre quanto l'amore per il padre venga prima del resto. Ciò avviene persino ancor prima della sua uccisione, ricordando quasi la trama settecentesca alfieriana, cui si era accennato in precedenza, dove prende

¹⁶² J. P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, cit., p. 170.

importanza «il progressivo rilievo riconosciuto alla componente psicologica e caratteriale del dramma»¹⁶³:

LAVINIA (*in an anguish of jealous hatred*). I hate you! You steal even Father's love from me again! You stole all love from me when I was born! (*then almost with a sob, hiding her face in her hands*). Oh Mother! Why have you done this to me? What harm had I done you? (*Then looking up at the window again – with passionate disgust*). Father, how can you love that shameless harlot? (*MBE, Homecoming, p. 52*).

L'Elettra di O'Neill si identifica tanto con il padre quanto progressivamente con la madre nell'assunzione dei ruoli caratteriali in due momenti chiave della trilogia; dapprima, subito dopo l'uccisione di Brant, Lavinia rappresenta la guida dell'instabile Orin il quale sperava, una volta eliminato l'usurpatore, di ricongiungersi con la madre per sempre – di eliminare un rivale, quindi, e non di vendicare il padre:

LAVINIA (*with bitter scorn*). Orin! After all that's happened, are you becoming her cry-baby again? (*ORIN starts and gets to his feet, staring at her confusedly, as if he had forgotten her existence. LAVINIA speaks again in the curt, commanding tone that recalls her father*). Leave her alone! Go in the house! (*As he hesitates – more sharply*). Do you hear me? March! (*MBE, The Hunted, p. 109*).

È stato messo in evidenza, in uno studio recente e significativo¹⁶⁴, come fosse possibile per i lettori/spettatori contemporanei di O'Neill – sulla base delle teorie freudiane divulgate copiosamente all'epoca e sulle quali, d'altronde, si basa la costruzione narratologica della trilogia – leggere il modo di agire di Orin come un esempio di essere umano il cui comportamento infantile non è del tutto definito a causa del suo

excessive and oedipal interest in his mother, the disproportionate role she takes in his life, activating the notion that an overly powerful mother will cause homosexuality in a son. [...] Estranged from the world after his enmeshment in the (supposedly) Mannon-friendly discipline of the warrior, the world seems queer to Orin. Pursuit of manly virtues renders the world uncanny and queer.¹⁶⁵

Sulla base di quanto evidenziato, è evidente come il personaggio di Orin non appaia in grado di gestire la sua – indefinibile e fluida – sessualità, in un mondo in cui, tanto nell'Ottocento puritano quanto all'epoca in cui O'Neill compone la trilogia, l'omosessualità è tendenzialmente considerata un esito comportamentale derivato da disturbi psicologici che generano spirali di istinti suicidi e narcisistici, e non una variante naturale del comportamento umano. Ma il sogno di una libertà sessuale e di

¹⁶³ F. CONDELLO, *Regole per rifare un'Orestea: su alcune costanti delle riscritture atridiche, dal Settecento a oggi* in «Atene e Roma», II, VI/3-4 (2012), pp. 259-282: 269.

¹⁶⁴ M. MASTERSON, «*It's Queer, It's like Fate*»: Tracking Queer in O'Neill's 'Mourning Becomes Electra' in «Helios» Texas Tech University Press, 38/2 (2011), pp. 9-25.

¹⁶⁵ *Ivi.*, p. 19.

un'emancipazione totale resta confinato nella trama idilliaca delle "Isole tropicali" anche per Lavinia, dopo avere scoperto la natura serena dei nativi, liberi da opprimenti sovrastrutture culturali:

LAVINIA (*dreamily*). I loved those Islands. They finished setting me free. There was something there mysterious and beautiful – a good spirit – of love – coming out of the land and the sea. It made me forget death. There was no hereafter. There was only this world – the warm earth in the moonlight – the trade wind in the cocoa palms – the surf on the reef – the fires at night and the drum throbbing in my heart – the natives dancing naked and innocent – without knowledge of sin! (*She checks herself abruptly as if frightened*). But what in the world! I'm running on like a regular chatterbox. You must think I've become awfully scatterbrained! (*MBE, The Haunted*, p. 131).

Nell'opera di Giraudoux, composta appena pochi anni dopo la diffusione di *Mourning becomes Electra*, la necessità per le donne della tragedia di rivendicare il proprio ruolo assume una connotazione più pragmatica, non unicamente relegata all'esotismo di una seducente e irraggiungibile latitudine tropicale. Anche in questo caso, però, l'astio tra le due donne è dichiarato fin dall'inizio senza artifici retorici:

ÉLECTRE [...] Tu étais une nourrice, pas une mère! (I, 4, p. 101).

Clitennestra fa appello alla benevolenza della figlia, di cui conosce bene la natura volitiva fin dalla sua infanzia, accentuata dal suo statuto virginal:

CLYTEMNESTRE Chasteté! Cette fille que rongent les désirs nous parle de la chasteté. Cette fille qui, à deux ans, ne pouvait voir un garçon sans rougir. (I, 9, p. 121).

L'Elettra di Giraudoux è integerrima anche in questo senso. Le sue parole sono difficilmente fraintendibili: prima di ogni cosa è per lei necessario seguire la pista che porta alla ricerca della verità. La solidarietà femminile non può avvenire in questo caso, se non nell'incitazione a far emergere e dichiarare la verità:

CLYTEMNESTRE Alors, cesse d'être ma fille. Cesse de me haïr. Sois seulement ce que je cherche en toi, une femme. Prends ma cause, elle est la tienne. Défends-toi en me défendant.

ÉLECTRE Je ne suis pas inscrite à l'association des femmes. Il faudra une autre que toi pour m'embaucher. (II, 5, p. 171).

Clitennestra trova, invece, il sostegno di Agathe – personaggio interessante perché si propone come controparte prosaica, e in parte parodica, dell'eroina del mito anche dopo la scoperta del comune adulterio con la stessa persona. Nonostante i toni villerecci, che "degradano"¹⁶⁶ il mito inserendo

¹⁶⁶ A questo proposito è utile tenere a mente la prospettiva critica delineata nel 1978 da Gilbert Durand attraverso i concetti di *perennità*, *derivazione* e *usura* dell'evoluzione dei mitemi («Pérennité, dérivations et usure du mythe», in *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Les Belles Lettres, Paris, 1978). In particolare, i processi di usura avvengono quando si

riferimenti che non hanno propriamente attinenza con l'universo mitologico di partenza, quanto con la realtà quotidiana della storia delle donne nel Novecento. La rivendicazione del diritto di amare chi le aggrada di fronte al marito, il grezzo Presidente del tribunale, fa sorgere la verità della guerra dei sessi che compromette la vita sociale e familiare:

AGATHE Oui, nous sommes toutes là, avec nos maris insuffisants ou nos veuvages. Et toutes nous nous consumons à leur rendre la vie et la mort agréables. Et s'ils mangent de la laitue cuite il leur faut le sel et un sourire. Et s'ils fument, il nous faut allumer leur ignoble cigare avec la flamme de notre cœur ! [...] Quand je te regarde, je te trompe. Quand je t'écoute, quand je feins de t'admirer à ton tribunal, je te trompe. Tue les oliviers, tue les pigeons, les enfants de cinq ans, fillettes et garçons, et l'eau, et la terre, et le feu ! Tue ce mendiant. Tu es trompé par eux. (II, 6, pp. 181-184).

La dichiarazione di Agathe permette alla regina di compiere con audacia liberatoria un gesto che la Christine di O'Neill non conoscerà mai apertamente, limitandosi a dimostrare il suo odio al marito solo poco prima della morte da lei premeditata, nell'intimità segreta e inattuabile della camera da letto, che è – come ricorda Faucault – l'unico luogo in cui, per la coppia borghese, la sessualità è istituzionalmente riconosciuta¹⁶⁷:

CHRISTINE (*her voice grown strident*). Did you think you could make me weak – make me forget all the years? Oh no, Ezra! It's too late! (*Then her voice changes, as if she had suddenly resolved on a course of action, and becomes deliberately taunting*). You want the truth? You've guessed it! You've used me, you've given me children, but I've never once been yours! I never could be! And whose fault is it? I loved you when I married you! I wanted to give myself! But you made me so I couldn't give! You filled me with disgust! (MBE, *Homecoming*, p. 55)

Clitennestra, in Giraudoux, renderà invece tutti i presenti consapevoli della sua manifestazione di odio nei confronti del marito. Emblematico a tal proposito risulta essere il confronto decisivo tra la madre e la figlia:

ÉLECTRE Mais pourquoi lances-tu maintenant dans mes jambes, pour me retenir, la froideur au lieu de l'amour ?

perdono i legami con la cornice sostanziale della storia mitica originaria o quando il mito è soggetto a processi di semplificazione. Un esempio indicato da Monneyron e Thomas riguarda proprio in caso del fenomeno incestuoso nella coppia adelfica: «Ainsi, on peut montrer que le thème de l'inceste adelfique qui rejoignait, dans la mythologie antique, l'expérience initiatique de la dualité puis de l'unité retrouvée (et s'inscrivait donc comme un fondement des systèmes mythologiques) se dégrade, au XIXe siècle, dans la représentation littéraire et, en particulier, romanesque de la philadelphie, car l'accomplissement sexuel, loin d'être symbole de fusion, devient celui de la transgression, de l'interdit social et, finalement, de l'impasse existentielle des personnages» in F. MONNEYRON ET J. THOMAS, *Mythes et littérature*, cit., pp. 75-76.

¹⁶⁷ Cfr. M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité (I). La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, p. 10 : «Le couple, légitime ou procréateur, fait la loi. Il s'impose comme modèle, fait valoir la norme, détient la vérité, garde le droit de parler en se réservant le principe du secret. Dans l'espace social, comme au cœur de chaque maison, un seul lieu de sexualité reconnue, mais utilitaire et fécond : la chambre des parents».

CLYTEMNESTRE Pour que tu comprennes que j'ai le droit d'aimer. Pour que tu saches que tout dans ma vie a été dure comme ma fille à son premier jour. Depuis mon mariage, jamais de solitude, jamais de retraite. Je n'ai été dans les forêts que les jours de procession. Pas de repos, même pour mon corps. Il était couvert toute la journée par des robes d'or, et la nuit par un roi. Partout une méfiance qui gagnait jusqu'aux objets, jusqu'aux animaux, jusqu'aux plantes. Souvent en voyant les tilleuls du palais, maussades, silencieux, avec leur odeur de nourrice, je me disais : ils me font la tête d'Électre le jour de sa naissance. Jamais une reine n'a eu à ce point le lot des reines, l'absence du mari, la méfiance des fils, la haine des filles...Que me restait-il ? (II, 5, pp. 174-175).

La verità integrale che cerca Elettra trova riscontro anche nello svelamento dei rapporti matrimoniali, in cui alla donna spetta un ruolo subalterno e una guerra quotidiana e banale. Non si tratta più della legge del taglione cui faceva appello la Clitennestra greca per vendicare l'uccisione della figlia e la sopraggiunta presenza di una concubina del marito, ma in questo caso «le pouvoir des femmes est en fait le pouvoir du destin qui passe par les femmes malgré elles, sans qu'elles en aient conscience»¹⁶⁸. Nel 1937, Giraudoux si rammarica che l'emancipazione per una donna sposata e infelice debba – per mancanza di altro – passare unicamente attraverso i sentieri dell'adulterio, come succede ad Agathe, o chiudersi in lunghi silenzi destinati ad esplodere, come mirabilmente denota la confessione di Clitennestra:

CLYTEMNESTRE Oui, je le haïssais. Oui, tu vas savoir enfin ce qu'il était, ce père admirable ! Oui, après vingt ans, je vais m'offrir la joie que s'est offerte Agathe !... Une femme est à tout le monde. Il y a tout juste au monde un homme auquel elle ne soit pas. Le seul homme auquel je n'étais pas, c'était le roi des rois, le père des pères, c'était lui ! Du jour où il est venu m'arracher à ma maison, avec sa barbe bouclée, de cette main dont il relevait toujours le petit doigt, je l'ai haï. Il le relevait pour boire, il le relevait pour conduire, le cheval s'emballât-il, et quand il tenait son sceptre, ... et quand il me tenait moi-même, je ne sentais sur mon dos que la pression de quatre doigts : j'en étais folle, et quand dans l'aube il livra à la mort ta sœur Iphigénie, horreur, je voyais aux deux mains le petit doigt se détacher sur le soleil ! Le roi des rois, quelle dérision ! Il était pompeux, indécis, niais. C'était le fat des fats, le crédule des crédules. Le roi des rois n'a jamais été que ce petit doigt et cette barbe que rien ne rendait lisse. (II, 8, pp. 230-231)

Raccogliendo l'eredità di O'Neill e smussando le zone d'ombra più rigide e intransigenti del moralismo puritano, il merito non scontato di Giraudoux è quello di aver arricchito il mito, attraverso il personaggio di Clitennestra in opposizione dialettica con un'Elettra monomaniaca, di una variante dinamica e innovativa che troverà piena maturazione grazie alle riscritture e alle riflessioni femministe.

¹⁶⁸ H. BRUNSCHWIG, *Réverie sur les pouvoirs de la femme dans le théâtre de Giraudoux*, in «Dialogue», 4/154 (2001), pp. 107-118: 113.

2.4 RIPENSARE L'ANTICO ATTRAVERSO LA SCELTA DEI MODELLI

La lingua del mito permette, per antonomasia, agli autori tragici di scrutare destini incomprensibili e fornire un'interpretazione quanto più semplice possibile di un problema che possiede una portata universale: lo ricorda bene Dario Del Corno quando afferma che «l'esistenza dell'eroe tragico rientra nel tempo chiuso del mito, in cui essa ha ricevuto una conclusione preliminare quanto definitiva»¹⁶⁹. La saga atridica ha consentito a poeti, drammaturghi e romanzieri di riflettere sul problema della violenza che genera colpa e necessita espiazione: un modello che, ovviamente, non si ferma al solo mondo greco ma che risulta ben ancorato alla mentalità ellenica. I connotati dei discendenti di Atreo vengono pienamente definiti nelle rielaborazioni dei tre tragici, i quali come si è detto hanno tutti lasciato – congiuntura estremamente rara per la ricezione della letteratura antica – proprie caratterizzazioni dei singoli personaggi dei drammi e, quindi, una propria versione del mito. Eschilo, per primo, si pone in modo perentorio, con una «simplicité dénudée qui renforce le caractère intemporel du mythe»¹⁷⁰, l'interrogativo primario: che cosa scegliere tra la vendetta e la giustizia? L'*Oresteia* di Eschilo affronta il problema fondamentale di sapere dove e come può fermarsi la catena delle vendette private e quello, altrettanto importante, di considerare il peso rispettivo del diritto paterno e di quello materno all'interno della catena della giustizia. È ben noto¹⁷¹ quanto l'*Oresteia*, concepita come momento di affermazione di un nuovo ordine sociale, abbia conosciuto una notevole fortuna nel corso del Novecento letterario. Molti sono gli autori, non solo drammaturghi, che si sono confrontati con il modello eschileo, dal momento che il composito sviluppo tematico della vicenda atridica si è prestato di volta in volta ad essere reinterpretato, mettendo in rilievo tanto gli aspetti più morbosi legati alle questioni familiari (come nel caso di *Mourning becomes Electra*, per il quale si è osservato come il rimando a Eschilo funzioni solo come debole espediente formale), quanto le dinamiche che si generano quando la colpa del genitore contamina la vita del figlio (come avviene nella riscrittura del 1939 di Thomas S. Eliot, *The Family Reunion*, in cui la presenza del coro delle Erinni, proveniente dal modello delle *Eumenidi* eschilee, serve per «alludere a un male che è in pari tempo sociale e privato, storico e soggettivo, e comunque non riducibile a nessuna di tali dimensioni»¹⁷²). Il modello dell'*Oresteia* risulta produttivo anche quando diventa impellente riflettere sulle implicazioni politiche generate dal superamento di una situazione traumatica – cui si trova una soluzione nella trilogia greca attraverso l'interruzione della catena delle stragi, un esito che coincide

¹⁶⁹ D. DEL CORNO, "L'elaborazione del mito nella tragedia classica" in *Enciclopedia dell'Antichità Classica*, Garzanti, Milano, 2000, p. 1450.

¹⁷⁰ J. DE ROMILLY, *Pourquoi la Grèce?*, Éditions de Fallois, Paris, 1992, p. 194.

¹⁷¹ Cfr. M. TREU, *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma, 2009, pp. 75 e sg.

¹⁷² F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 132.

con «l'atto sovrano della pacificazione»¹⁷³. Con Sofocle, invece, emerge compiutamente il dilemma della volontà solitaria dell'eroina che trae la sua energia e la sua forza da ciò che, indebolendola, la riduce in uno stato di non umanità (vv. 185-192):

[Ἄλλ' ἐμὲ μὲν ὁ πολὺς ἀπολέλοιπεν ἤδη / βίος ἀνέλπιτος, οὐδ' ἔτ' ἀρκῶ· / ἅτις ἄνευ
τοκέων κατατάκομαι, / ἅς φίλος οὐτις ἀνὴρ ὑπερίσταται, / ἄλλ' ἀπερεί τις ἔποικος ἀναξία /
οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ὧδε μὲν / ἀεικεῖ σὺν στολᾷ, / κεναῖς δ' ἀμφίσταμαι τραπέζαις.]

ELETTRA Ma gran parte della mia vita / è ormai trascorsa senza speranza, / e non ho più
forze: / senza genitori, / senza un uomo che mi ami e mi protegga / io mi consumo; / come
una straniera indegna / servo nelle stanze del padre, / con questa veste sordida, / e m'accosto
a mense vuote.¹⁷⁴

Euripide, accusato da Nietzsche di avere ucciso lo spirito della tragedia dionisiaca per via del tono borghese dei suoi drammi, sceglie di affrontare principalmente il problema dell'eccesso della passione, rappresentandolo in un'opera in cui l'odio risulta essere la misura dei comportamenti umani; ma non appena la vendetta viene compiuta e il rancore viene meno, la vita torna a dispiegare le sue pieghe più cupe – come quelle che hanno condotto al matricidio, gesto contro natura per antonomasia che, privo delle ragioni sovraindividuali dell'universo eschileo, risulta ancora di più incomprensibile – e l'uomo si scopre solo e abbandonato in un universo di indecifrabile orrore. Il fratello e la sorella hanno attraversato i secoli, proprio perché non vi è epoca che non abbia conosciuto violenza, crudeltà e maltrattamento; sarà, pertanto, utile cominciare a riflettere sulla diversità tra le opere classiche e le riscritture moderne, che spesso si configura come un'opposizione sostanziale nel modo di approcciarsi al fenomeno tragico e, di conseguenza, al riuso delle figure mitiche tradizionali. È giusto tenere a mente che gli spettatori di una tragedia classica assistono a qualcosa finalizzato a generare una comunione tra l'agire individuale dell'eroe e le forze a lui esterne perché, qualora essi avessero simpatizzato con gli eroi immedesimandosi nelle loro passioni, si sarebbe stabilito un rapporto catartico che li avrebbe condotti a scrutare lo spettacolo dei sentimenti e delle pulsioni umane ridotte all'essenziale, come una sorta di sguardo superiore e generale su di esse; si trattava, per usare un celebre giudizio critico circa il teatro di Racine, di un «regard raisonnable sur la passion déraisonnable, regard chargé de pitié sur le destin impitoyable»¹⁷⁵. Nel dramma novecentesco, e in generale nell'utilizzo del mito che viene fatto da autori e autrici novecenteschi, è impossibile rintracciare le fila di una dinamica così totalizzante: si assiste, molto spesso, al duello verbale tra personaggi che possiedono attributi eroici estremamente attenuati. Il tragico moderno non risiede in linea di massima nel carattere ineluttabile della corsa alla catastrofe, il cui esito è tendenzialmente già acquisito in

¹⁷³ D. DEL CORNO, *La letteratura greca, l'età classica. Il V secolo*, cit., p. 42.

¹⁷⁴ SOFOCLE, *Elettra in Aiace, Elettra*, cit., pp. 252-255.

¹⁷⁵ J. STAROBINSKI, *Racine et la poétique du regard*, in *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 89.

partenza, ma consiste essenzialmente nell'impossibilità di capirsi sui mezzi e sui fini delle azioni. È da una tale divergenza di intenti, derivata da una recondita incomunicabilità, che si genera la catastrofe della macchina infernale. Nelle tragedie greche Elettra, proprio perché donna «qui n'est plus *phila* mais ennemie»¹⁷⁶, è considerata in una posizione di scarto che non le permette di farsi giustizia da sola, cui si deve aggiungere che il suo triplice stato di παρθένος, ἄγαμος, ἄτεκνος (verGINE, non maritata, senza prole), le nega qualsiasi realizzazione femminile perché inoltre «elle est [...] qualifiée du terme ἄπαις, qui l'exclut catégoriquement du γένος des mères»¹⁷⁷. Per punire i colpevoli, deve irrimediabilmente attendere il fratello vendicatore: in Sofocle, così come in misura diversa anche in Euripide, la sola prospettiva drammatica e tragica consiste nel sapere in che modo si compirà la vendetta (si ricordi, a tal proposito, che in Sofocle l'uccisione della madre avviene prima rispetto a quella dell'usurpatore). In ogni modo, lo schema tragico tradizionale è quello della riconquista del potere e della punizione dei colpevoli, anche per Eschilo dove l'atto della vendetta viene messo in dubbio soltanto per un brevissimo istante. Nelle riscritture moderne la situazione non è così lineare. Per O'Neill lo schema eschileo sembrerebbe regolare, ma si è notato come la sua riproposizione non è seguita in modo pedissequo e ossequioso. Orin, dopo avere ucciso l'amante della madre in preda a un forsennato sentimento di delusione e gelosia, si rivela incapace di uccidere la madre stessa, uccidendola, come abbiamo visto, solo simbolicamente. La persecuzione delle Furie coincide con la sua coscienza infestata dal rimorso (che è il senso ultimo del titolo della terza parte *The Haunted*) e il punto focale della conclusione non sarà più incentrato su Orin-Oreste, come nel finale delle Eumenidi, bensì su Lavinia-Elettra, la cui vita così come quella di Mrs. Dalloway¹⁷⁸ di Virginia Woolf, su cui si discuterà più avanti, si conclude nella prigionia di occasioni perdute. O'Neill sembrerebbe aver tratto dai tre tragici una serie di elementi accessori, da Sofocle proverrebbe l'idea della corrispondenza epistolare tra Lavinia e Orin e la marcata ossessione sul legame morboso tra Lavinia e Ezra, che in Eschilo non sussisteva, in quanto non era presente il punto di vista di Elettra; dall'*Elettra* di Euripide parrebbero provenire la disperata ossessione per le azioni compiute, anche quelle in apparenza più banali, così come dall'*Oreste* proverrebbe quella che Federico Condello chiama la «funzione infermieristica»¹⁷⁹ di Elettra. Ad Eschilo rimarrebbe la struttura della trilogia, la somiglianza ereditaria dei capelli e, soprattutto, la tendenza di Orin – amplificata rispetto a Eschilo – di concedersi un dubbio

¹⁷⁶ A. DAMET, *Le sein et le couteau. L'ambiguïté de l'amour maternel dans l'Athènes classique*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 34 (2011), pp. 17-40: 24.

¹⁷⁷ L. BODIU, P. BRULE ET L. PIERINI, *En Grèce ancienne, la douloureuse obligation de la maternité*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 21 (2005), pp. 17-42: 26.

¹⁷⁸ Si ricordi la frase finale nella conversazione tra Sally Seton e Peter Walsh: «what can one know even of the people one lives with every day? [...] Are we not all prisoners?» in V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, edited with an Introduction and Notes by David Bradshaw, Oxford University Press, 2009, p. 188.

¹⁷⁹ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 44.

fugace prima di compiere un gesto importante per lo svolgimento della trama. Per ciò che concerne Giraudoux, bisogna riconoscere che il modello al quale si deve il maggiore utilizzo di temi e modelli ricorrenti è, senza dubbio, quello euripideo. Euripide aveva introdotto nell'arte drammatica degli elementi parodistici e un atteggiamento disinvolto nei riguardi del mito rispetto all'uso dei predecessori che trova un riscontro favorevole per il sagace Giraudoux. Euripide aveva amplificato la ferocia della principessa invece di diminuirla ed è questo un tratto che l'inflessibile comparsa girauducciana non dimentica. Tuttavia, l'azione della *pièce* di Giraudoux segue una traccia del tutto peculiare: si tratta di una inchiesta volta alla scoperta del crimine. E a differenza di Lavinia, che sa tutto circa i tradimenti della madre, la morte del padre e la presenza angosciante di Brant, Électre vive all'oscuro della verità, per cui in Giraudoux non sono più le astuzie che permettono di compiere il doppio assassinio, ma i diversi interrogativi che consentono di scoprire la verità. Si è pensato, a tal proposito, al modello dell'*Edipo Re* che è l'archetipo del modello poliziesco; per cui inevitabilmente «le schéma de l'enquête s'est substitué à celui du châtement en marche»¹⁸⁰ il che potrebbe facilmente indurre a pensare che il rischio di inseguire ostinatamente la verità possa avere come effetto collaterale quello di non trovare più ciò che si desidera cercare (o di scoprire altro), a causa di una ricerca che ha l'eventualità sempre crescente di diventare un ossessivo miraggio. È ciò che, in parte, avverrà in *Électre*. L'assunto che risulta certo per entrambi i drammaturghi è che il culto della memoria cui Elettra è devota si coagula in una sorta di maledizione persefonea, per cui il richiamo delle forze ctonie si manifesta in lei per mezzo di un alone di presenze mortuarie che non la abbandona mai. Così in *Mourning becomes Electra*, non appena Lavinia cerca di abbandonare i lacerti del passato, ecco che essi riemergono nella dimensione della coscienza attraverso il *lapsus* verbale che le farà chiamare il suo promesso sposo Hazel-Pilade con il nome di Brant-Egisto, segno non marginale circa i suoi reali desideri:

LAVINIA (*without opening her eyes – strangely, as if to herself*). The dead! Why can't the dead die! [...] Adam? Why did I call you Adam? I never ever heard that name before – outside the Bible! (*Then suddenly with a hopeless, dead finality*). Always the dead between! It's no good trying anymore! (*MBE, The Haunted*, p. 157-160)

a cui fanno da eco le parole del Giardiniere e del Presidente a proposito dell'aura emanata da Elettra, capace di evocare i morti con la sua sola presenza:

LE JARDINIER Électre est pieuse. Tous les morts sont pour elle.

LE PRESIDENT Les morts ! Ah ! Je les entends les morts, le jour où leur sera annoncée l'arrivée d'Électre. Je les vois, les assassinés fondus déjà avec les assassins, les ombres des volés et des dupes doucement emmêlées aux ombres des voleurs, les familles

¹⁸⁰ M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, cit., p. 92.

rivales éparses et déchargées les unes dans les autres, s'agiter et se dire : ah ! Mon Dieu, voici Électre. Nous étions si tranquilles ! (I, 2, p. 59).

Un elemento squisitamente comparatistico nell'analisi delle due opere consiste nello studio della cornice in cui si svolge l'azione drammatica. La cornice temporale è radicalmente differente. O'Neill, con la scelta perentoria della trilogia, si muove su piani temporali e spaziali necessariamente ampi: si ricordino il rientro in patria di Ezra, quello di Orin ritardato di alcune settimane, gli spostamenti di Christine per raggiungere Brant prima a New York e poi sul molo dove verrà ucciso, il rientro di Orin e Lavinia dopo un anno alle isole. A ciò è necessario aggiungere che gli omicidi e i suicidi si presentano tutti sulla scena, esattamente come l'apparizione dei fantasmi all'inizio della terza parte della trilogia. Contrariamente alla truculenza e all'utilizzo versatile delle prescrizioni drammaturgiche che potremmo apparentare a una matrice shakespeariana presente, ed esasperata in direzione del melodramma¹⁸¹, in O'Neill; la cornice è visibilmente più "regolare" in Giraudoux, essendo la sua *Électre* intenzionalmente inserita all'interno delle convenzioni della **tradizione** del teatro classico francese, il quale tradizionalmente «conserva una cultura letteraria relativamente a-shakespeariana»¹⁸². La *pièce* mantiene – sommariamente – un rispetto certosino delle regole aristoteliche: unità di luogo, essendo lo spazio drammatico interamente inserito nel palazzo di Agamennone, su cui bisogna spendere qualche parola. Unità di tempo, in quanto soltanto dodici ore separano l'inizio dall'alba sanguinosa dell'epilogo; unità d'azione, intesa nel senso classicistico per cui le azioni secondarie (come, ad esempio, la vicenda di Agathe e del Presidente¹⁸³) servono per elucidare meglio l'azione principale. Anche il precetto di osservare la *bienséance* esterna¹⁸⁴ è grosso modo rispettato, dal momento che gli

¹⁸¹ Si potrebbero rievocare a tal proposito le categorie discusse da Peter Brooks, secondo il quale l'immaginazione melodrammatica ispirerebbe più orrore che terrore, accanto a un sentimento di pietà che è ben lontano dall'ammirazione empatica per gli eroi tragici vessati dalla sorte, elementi che ben collimano con la visione del mondo negativa propugnata dal dramma melodrammatico di O'Neill. Si veda a riguardo P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mood of Excess*, with a new Preface, Yale University Press, New Haven and London, 1995, pp. 28-36.

¹⁸² H. BLOOM, *Il canone occidentale, i libri e le scuole delle Età*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, con introduzione di Andrea Cortellessa, Rizzoli, Milano, 2017 [I ed. BUR 2008], p. 82.

¹⁸³ Si era accennato al processo di duplicazione dei personaggi che accomuna Racine (soprattutto relativo alla tragedia *Iphigénie* di cui sopra) e l'espedito giralducciano della duplicazione dell'azione in chiave parodistica-burlesca, necessaria per suggerire all'azione drammatica condotta da Elettra degli indizi di indagine che la avrebbero portata alla scoperta della verità. Va, in ogni modo, precisato che se in Racine l'utilizzo del doppio e della duplicazione dei personaggi era usato in merito al sacrificio di Ifigenia per razionalizzare il tema del meraviglioso, necessariamente bandito dalle poetiche classicistiche, in Giraudoux esso è sfruttato per scrutare meglio e, con maggiore libertà scenica, i diversi risvolti psicologici e i moventi introspettivi che guidano le azioni dei personaggi.

¹⁸⁴ Si consideri unica infrazione al codice classicistico, vitale però nello sviluppo e nella comprensione dell'opera, la metamorfosi del comportamento di Egisto che, nel Seicento francese, sarebbe stata considerata una mancata adempimento del principio di *bienséance* interna. Il meschino usurpatore delle tragedie classiche diventa in Giraudoux un saggio sovrano di fronte al pericolo dell'invasione; Genette, come si è detto, lo considera un caso di «transvalorizzazione» (G. GENETTE, *Palimpsestes*, cit., p. 483); usando una puntuale formula di Condello: nel Novecento «Egisto appare come l'unica persona razionale in mezzo a protagonisti prigionieri delle loro passioni: cioè della propria obbedienza a un *plot* dato» (F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 278).

omicidi si realizzano per mezzo di racconti riportati, anche simultaneamente, e il sangue non è mai versato sotto gli occhi degli spettatori. Nonostante questo, Giraudoux rompe talvolta deliberatamente con la tradizione, attualizzando la vicenda per mezzo di una serie di riferimenti concreti al ventesimo secolo – anacronistici nella dimensione mitica – tratti che ricordano al lettore e allo spettatore che, pur nel *décor* greco dell'azione, è un dramma novecentesco quello che si sta mettendo in scena. Basterà far menzione degli oggetti della vita quotidiana usati dal Mendicante per definire Elettra: una «lampe sans mazout» e una «lumière sans mèche» (letteralmente «lampada senza carburante» e «luce senza stoppino»), casi in cui la metafora della luce di ascendenza sofoclea (cfr. i versi già discussi di Sofocle, *Elettra*, vv. 89-120) viene unita ad elementi concreti della contemporaneità.

È soprattutto a proposito della descrizione e dell'uso degli spazi scenici che è possibile individuare una relazione molto fitta tra i drammi. L'idea di un luogo paradigmatico in cui inserire l'azione drammatica sembra provenire per i drammaturghi contemporanei da Sofocle. Effettivamente, in Eschilo i riferimenti al palazzo di Agamennone sono scarsi, così come sono assenti in Euripide dal momento che l'azione si svolge nella capanna del contadino, promesso sposo di Elettra. È in Sofocle che il sinistro palazzo degli Atridi domina la vicenda tragica: Elettra resta all'inizio e alla fine presso la porta, la sua tragedia pone lo spettatore costantemente fuori dal palazzo, come a cercare un'empatia manifesta attraverso l'esibizione della sua condizione liminare. Una analoga ragione spinge Oreste nell'epilogo della tragedia a non lasciare la scena per mezzo di una delle *eisodoi* laterali dopo il matricidio, quasi come volesse rimarcare l'importanza simbolica attribuita al luogo del potere; egli decide piuttosto di fare ingresso direttamente nel palazzo insieme con Pilade, prima di venerare per l'ultima volta i simulacri degli dèi paterni davanti al vestibolo del palazzo e accingersi a compiere l'uccisione dell'usurpatore. La dimensione spaziale è notevolmente importante tanto in O'Neill quanto in Giraudoux. Il palazzo dei Mannon subisce una progressiva e simbolica metamorfosi in una prigione: lo spazio della magione rappresenta in O'Neill quel mondo costruito dal patriarca Abe con l'illusorio desiderio di volere trionfare sulla natura e sulle sue leggi, regolate dal flusso ininterrotto di creazione e distruzione. È, pertanto, in questo mondo effimero che Mannon, archetipo di un'umanità corrotta e tracotante, ha costruito la sua tenebrosa dimora. Il simbolismo che sta dietro è altrettanto indicativo della sua negatività: si tratta di un edificio rigido e grigiastro pronto ad accogliere un'esistenza mortuaria, messa in contrasto con il verde del giardino e con gli arbusti rigogliosi circostanti. Le indicazioni di O'Neill dicono infatti che «the temple portico is like an incongruous mask fixed on the house to hide its somber gray ugliness» (*MBE, Homecoming*, p.15); non è solo necessario nascondere la disarmonia della dimora, ma ci si accorge nella lettura dell'opera che è la dimora stessa a catalizzare e nascondere le vere passioni dei suoi abitanti, in nome del codice puritano della rispettabilità e del controllo di sé. Per usare le parole quanto mai appropriate di Francesco Orlando, non ci stupiremmo

se considerassimo la presenza minacciosa del luogo come «spazio riservato al demonio, ossia sede di un ritorno del represso e fors'anche razionale»¹⁸⁵. Per Christine è subito chiaro che la dimora dei Mannon altro non è che un gigante e mostruoso sepolcro:

CHRISTINE Each time I come back after being away it appears more like a sepulchre! It was just like old Abe Mannon to build such a monstrosity – as a temple for his hatred. (*Then with a little mocking laugh.*) Forgive me, Vinnie. I forgot you liked it. And you ought to. It suits your temperament. (*MBE, Homecoming*, p. 15).

In questo contesto funereo, anche gli individui maschili della famiglia avvertono la stranezza e il mutare dell'atmosfera: dapprima Ezra avverte strane sensazioni che condivide con la moglie,

MANNON This house is not my house. This is not my room nor my bed. They are empty – waiting for someone to move in! And you are not my wife! You are waiting for something! (*MBE, Homecoming*, p. 55).

sensazioni confermate anche da Orin appena rientrato dalla guerra:

ORIN Home at last! No, by God, I must be dreaming again! (*Then in an awed tone*). But the house looks strange. Or is it something in me? I was off my head so long; everything has seemed queer since I came back to earth. Did the house always look so ghostly and dead? (*MBE, The Hunted*, p. 67).

La realtà effettiva comincerà a manifestarsi per mezzo delle parole di Seth, il fedele custode dei Mannon, unico testimone oculare del momento in cui la dimora venne edificata:

SETH There's been evil in that house since it was first built in hate – and it's kept growin' there ever since, as what's happened there has proved. (*MBE, The Haunted*, p. 121)

e si paleserà nella decisione forzata di Lavinia di recludersi viva dentro l'abitazione, diventata ormai il mausoleo di famiglia. Verrebbe spontaneo azzardare una comparazione con un'altra celebre dimora infestata americana, la casa di Usher di Edgar Allan Poe. Lo sguardo pietrificato dei due gemelli Usher ben si allinea al pallore spettrale dei volti dei Mannon e la tomba all'interno della casa in cui viene sepolta Lady Madeline Usher è definita, similmente alla segregazione autoimposta di Lavinia, «one of the numerous vaults within the main walls of the building»¹⁸⁶. Ma, a differenza della conclusiva distruzione della casa degli Usher, l'austero edificio dei Mannon darà i segni di irreversibile distruzione soltanto interiormente, poiché essa resterà intatta, essendosi i lutti incarnati ed espiati nella

¹⁸⁵ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, prefazione di Piero Boitani, Einaudi, Torino, 2015, p. 19.

¹⁸⁶ E. ALLAN POE, «The Fall of the House of Usher» in *The Complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, Penguin Books, London, 1982, p. 233.

persona di Lavinia, per cui la dimora – inizialmente concepita come un rifugio – assume le sembianze antropomorfiche di una prigione, senza persiane da aprire, da cui è impossibile evadere.

Parzialmente diversa e rassicurante, anche se ugualmente ambigua, risulta essere l'atmosfera dei luoghi in Giraudoux. Si è già fatto cenno della necessità di Giraudoux di conservare la tradizione dell'unità di luogo ereditata dal teatro classicistico; essa viene, tuttavia, rinnovata forse proprio grazie all'influsso del dramma di O'Neill. Il primo atto si apre con un Oreste straniero che si interroga sulla natura del palazzo che ha di fronte e chiede al Giardiniere se la facciata sia stata realizzata tutta ad un pezzo («curieuse façade! ...Elle est d'aplomb?» I, 1, p. 36). Le Piccole Eumenidi, grazie alla loro capacità di leggere dentro gli oggetti e gli avvenimenti, rispondono allo straniero spiegando che il lato destro del palazzo non esiste, perché ciò che si vede non è altro che un miraggio. Segue, però, la risposta immediata del Giardiniere che specifica le modalità con cui l'abitazione è stata realizzata. Anche in questo caso, esattamente come la dimora dei Mannon, il palazzo reale si carica di connotazioni antropomorfiche – sudorazione, riso e pianto – che definiscono la sua appartenenza a un mondo soprannaturale:

LE JARDINIER La façade est bien d'aplomb, étranger ; n'écoute pas ces menteuses. Ce qui vous trompe, c'est que le corps de droite est construit en pierre gauloises qui suintent à certaines époques de l'année. Les habitants de la ville disent alors que le palais pleure. Et que le corps de gauche est en marbre d'Argos, lequel, sans qu'on n'ait jamais su pourquoi, s'ensoleille soudain, même la nuit. On dit alors que le palais rit et pleure à la fois. (I, 1, p. 36)

L'opposizione dei materiali usati per costruire il palazzo riflette simbolicamente l'unione tra l'antico, ossia il marmo nobile della classicità, e il moderno della pietra *gauloise*, il che nel contesto della *pièce* risulta anacronistico – a conferma del già illustrato intento di Giraudoux di creare un ponte tra l'antico e il moderno. Non sarebbe difficile leggersi una reminiscenza di O'Neill per ciò che concerne la presenza della doppia facciata: si confronti la descrizione presente nelle didascalie di *Mourning becomes Electra* per coglierne la somiglianza, tenendo presente che una tale funzionalità attribuita alla dimensione spaziale antropomorfizzata rappresenta un *topos* della letteratura europea, riconducibile paradigmaticamente alla descrizione della porta dell'Inferno dantesco. Specifica O'Neill:

The white columns cast black bars of shadow on the grey wall behind them. The windows of the lower storey reflect the sun's rays in a resentful glare. The temple portico is like an incongruous white mask fixed on the house to hide its sombre grey ugliness. (MBE, Homecoming, p. 5)

La consonanza circa l'utilizzo dello spazio non si arresta qui. Le mura domestiche diventano, anche in Giraudoux, la concretizzazione metaforica del peso della fatalità tragica; a maggior ragione se essi richiamano – lo farà, non a caso, la precorritrice Agathe nella sesta scena del secondo atto – la solidità

delle mura ciclopiche di età micenea. Sarà un'occasione per Giraudoux di mostrare ironicamente come il conflitto tragico, privato e intimo della famiglia atridica, si accordi con quello politico di ordine più universale. Non appena le mura del palazzo vengono demolite da parte degli invasori corinzi, correlativo oggettivo della mancata stabilità politica della città, gli eventi precipitano:

CLYTEMNESTRE [...] Partout ailleurs, que mon mari ait été perse, égyptien, je serais maintenant bonne, insouciant, gaie ! J'avais de la voix, jeune, j'élevais des oiseaux ! Je serais une reine égyptienne insouciant qui chante, j'aurais une volière égyptienne. Et nous en sommes là ! Qu'est-ce que cette famille, qu'est-ce que ces murs ont fait de nous !

ÉLECTRE Des assassins... Ce sont de mauvais murs !

UN MESSENGER Seigneur, ils ont forcé le passage ! La poterne cède.

ÉLECTRE Sois contente. Ils s'écroulent. (II, 8, p. 226)

Mura ciclopiche, templi greci, pietra gallica: la stratigrafia del palazzo degli Atridi è la metafora di un antico problema familiare che coinvolge esseri umani e divinità di ogni epoca storica. Come le isole tropicali, luogo di liberazione degli istinti repressi nell'universo puritano dei Mannon, si contrappongono all'austerità dell'abitazione dei nuovi Atridi ottocenteschi, allo stesso modo il mondo rigoglioso del giardino si contrappone in Giraudoux all'enigmaticità del palazzo di Agamennone. Se esso si configura come ambiguo, contraddittorio e soffocante (si pensi al mistero dell'ala del palazzo che ride e piange), il giardino è un luogo reale e cartesiano, proprio perché coltivato da uomini ordinari lontani dal centro del potere. È in questo giardino epicureo che il Giardiniere, depositario, come ricorda Alain Michel, di «une grâce toute humaine»¹⁸⁷, è riuscito a scorgere ciò che potrebbe somigliare al sorriso di Elettra. Esso viene espresso per mezzo di un riferimento botanico che evoca il solo modo possibile per esorcizzare il suo destino:

LE JARDINIER [...] En ce début de printemps tout n'est que jacinthe et narcisse. Je n'ai jamais vu sourire Électre, mais c'est dans mon jardin que j'ai reconnu sur son visage ce qui ressemble le plus à un sourire. [...] Il est temps, juste temps dans notre ville de transplanter le malheur. Ce n'est pas sur notre ville que l'on greffera les Atrides, mais sur les saisons, sur les prairies, sur les vents. J'ai l'idée qu'ils n'y perdront rien. (I, 4, pp. 96-97).

Si tratta di un giardino in cui la grazia dei giacinti e dei narcisi – fiori emblematici che richiamano personaggi mitici al margine tra la vita e la morte – fa da sfondo, essendo la dimensione naturale una presenza animata costante nella *pièce*. Fin dall'inizio, Oreste ricorda le sue prime percezioni infantili parlando degli uccelli che costellavano i mosaici del palazzo, così come le rose del Giardiniere che crescono in direzione della vasca in cui fu massacrato Agamennone. Esistono, inoltre, delle analogie

¹⁸⁷ A. P. MICHEL, *La Grâce et la grâce* in «Littératures classiques», 2/60 (2006), pp. 13-25: 23.

evidenti tra i personaggi e i loro animali simbolici per cui Elettra è talvolta la lupa che «si dichiara», altre volte un riccio sacrificato, o una civetta che cammina nella notte e che intravede la verità nel sonno, allegoria dell'accecamento **di Elettra**, piegata di fronte alla sua stessa chiaroveggenza di fronte al destino. Persino le Eumenidi, comparse metateatrali che metteranno in scena una rappresentazione derisoria della vicenda degli Atridi e alle quali il Mendicante si rivolge con sdegno («Allez, circulez, les chouettes!» *E*, I, 12, p. 134), sono significativamente coloro che rivelano la verità nascosta (nel loro caso il desiderio latente di Clitennestra di uccidere la figlia) e, quindi, parte della stessa rete simbolica¹⁸⁸. Il giardino e le isole tropicali sono per i drammaturghi moderni, lo si diceva, luoghi in cui è arduo scorgere una parvenza di numinoso. L'assenza del trascendente ha delle ripercussioni anche nella composizione stessa della struttura tragica, la quale non presenta necessariamente l'elemento canonico del coro, che aveva il compito nella tragedia greca di illustrare il conflitto dell'eroe o dell'eroina in lotta con il destino. Sulla base di quanto testimonia Aristotele, esso, già sul finire del V secolo, era in declino, tanto che se in Eschilo risulta compartecipe delle sofferenze dell'eroe, in Sofocle il coro che giudica l'eroe comincia ad abbandonarlo, e con Euripide è spesso indifferente alle afflizioni dei personaggi. I drammaturghi moderni, nondimeno, fanno ricorso di surrogati corifei, nonostante il nucleo tragico sia concepito soltanto in relazione a una interiorizzazione del conflitto, che è la caratteristica principale del teatro moderno. In *Mourning becomes Electra* un residuo di rappresentazione corale può essere individuato nei tre ritratti introduttivi di ognuno dei singoli segmenti della trilogia in cui gli abitanti del villaggio discutono, e spettegolano, sulle vicende dei Mannon, accompagnati dalla presenza di Seth, unico personaggio cui è consentita l'opportunità di dialogare con il villaggio e con gli abitanti palazzo. Così come nella tragedia attica la lingua della poesia corale era codificata per mezzo di un *mélange* di dorico ed eolico, O'Neill tenta di riproporre un'analogia accentuando le variazioni diatopiche dei popolani del New England. Si consideri, come esempio, l'episodio dagli accenti triviali in cui all'inizio di *The Haunted*, Seth fa scommettere un abitante del villaggio, Small, sull'infondatezza delle maldicenze riguardo la casa infestata dei Mannon, invitandolo a visitare la dimora la notte prima del rientro di Orin e Lavinia dalle isole, scommessa che si rivelerà persa:

SMALL It ain't in our bet for you to put sech notions in my head afore I go in, be it? (*Then forcing a perky bravado*) Think you kin scare me? There ain't no sech thing as ghosts!

¹⁸⁸ Lo aveva già notato Christian Delmas quando afferma che «Les petites filles, par leur intérêt appuyé pour leur gorge ou leur derrière, leurs agaceries au Jardinier et leur agressivité concrétisent la part refoulée d'Électre relevée par Clytemnestre qui en mère avisée voit en elle la vierge 'que rongent les désirs', guettée par la féminité. En ce sens, l'élan vers l'amour dont frémissent les Euménides qui ont mûri 'en grandissant pendant la nuit' est celui-là même d'Électre» (in C. DELMAS, *Les fonctions des Euménides dans Électre de Giraudoux*, cit., p. 161).

SETH An' I'm sayin' you're scared to prove there ain't! Let's git our bet set out plain afore witnesses. I'm lettin' you in the Mannon house and I'm bettin' you ten dollars and a gallon of licker you dasn't stay there till moonrise at ten o'clock. If you come out afore then, you lose. An' you're to stay in the dark and not even strike a match! Is that agreed?

SMALL (*trying to put a brave face on it*) That's agreed – an' it's like stealin' ten dollars off you! (MBE, *The Haunted*, p. 116).

È come se O'Neill, per mezzo di queste inserzioni, volesse estendere gli episodi della saga dei Mannon ibridandoli in zone liminari della rappresentazione con elementi estranei al *plot* tragico, controbilanciando le azioni dei personaggi alto-borghesi con delle occasioni di riflessione esterna, offerte dai popolani e dalla loro diversa attitudine di porsi rispetto a vicende sentite come socialmente lontane. Siamo, tuttavia, ben lontani dalla terzietà garantita dal coro greco, che consentiva di sciogliere il nodo tragico dal suo interno (come di fatto avviene nelle *Eumenidi*), grazie alla sua capacità di generalizzazione e di spostare di continuo i contenuti della vicenda in questione verso un piano superiore **che legasse** le azioni in corso ad altre più antiche o a norme morali che trascendono il particolare; per tale ragione Dario Del Corno ricorda che «tali episodiche apparizioni non sono sufficienti a istituire un'interrelazione tra la chiusa geometria delle passioni dei Mannon e la società che li circonda»¹⁸⁹. Anche in Giraudoux i toni e gli effetti dell'antico coro sui personaggi del dramma vengono combinati in una soluzione che si vuole più originale rispetto a quella cercata da O'Neill, perché le Eumenidi – che sembrano talvolta espletare una funzione corale – intervengono molto spesso nel dramma rivolgendosi ai protagonisti, ma vanno anche oltre le funzioni tradizionali del coro a partire dal momento in cui tentano, nel secondo atto, di convincere Oreste ad abbandonare la strada della vendetta. Sarebbe più lecito individuare nel personaggio del Mendicante, che nella prima messa in scena dell'*Électre* era interpretato da Louis Jouvet, il rimanente dell'antica coralità, seppur *sui generis*, sicché egli parla continuamente di ciò che gli altri personaggi ignorano, e le sue, talvolta deliranti, battute basate su dettagli pragmatici e sentenze proverbiali sull'esistenza umana hanno molto spesso l'obiettivo di problematizzare le credenze degli spettatori circa la versione conosciuta del mito. Pur celando il mistero **della** sua vera identità, egli dirige gli attori e li lancia all'azione, come fosse un demiurgico burattinaio, per cui alla fine non sapremo mai se si tratti di un dio o di un ubriacone, allo stesso modo in cui la vera identità del custode Seth resterà ignota in *Mourning becomes Electra*. In una prospettiva analoga, anche le altre identità drammatiche giralducciane sono labili: le terrificanti Eumenidi diventano piccole ragazzine insolenti che crescono simultaneamente con Elettra, Oreste da spregiudicato forestiero diventa dolce e sognatore, Clitennestra più che essere esecrabile risulta degna

¹⁸⁹ D. DEL CORNO, *Erinni e Boy-scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca* in L. DE FINIS (a cura di) *Scena e spettacolo nell'antichità*, "Atti del Convegno Internazionale di Studio", Trento 1988, Olschki Editore, Firenze, 1989, p. 82.

di compassione, Egisto si dimostra nel corso del dramma consapevole dei suoi doveri istituzionali. L'analisi dell'identità travagliata, tema squisitamente novecentesco, assume un'ulteriore nota di profondità quando la si analizza dal punto di vista del sacrificio che i personaggi devono compiere; per cui, a differenza del tormentato universo dei Mannon dove le sotterranee spinte sessuali guidano in modo occulto l'azione, Giraudoux mette in scena un'esibizione di quei sacrifici individuali che indicano ciò che i personaggi hanno più a cuore: Agathe, urlando al mondo la sua rivolta contro la prepotenza maschilista, sacrifica il piacere sessuale e la possibilità di gestire la propria vita; Oreste perde l'amore, la felicità e il legittimo potere che gli spetta in quanto figlio del Re; Clitennestra rinuncia alla sua reputazione, svelando pubblicamente il suo disprezzo per Agamennone, marito insulso e banale; Egisto è disposto a rinunciare al governo e alla sua vita per salvare Argo; Elettra sacrifica quanto ha di più caro, ossia Oreste e la città avita, per far sì che giustizia e verità trionfino. Vi è un essere che non è disposto ad abdicare a nulla, in quanto emblema del più ferino egoismo piccolo-borghese: è il Presidente del tribunale, cui spetta di contrappasso un irriverente trattamento comico. Il sacrificio più autentico avverrà, tuttavia, unicamente per mezzo del Giardiniere; egli, scomparendo per lasciare il posto ad Oreste, permette all'azione di mettersi in moto. Niente di più simile al τράγος greco, il capro espiatorio che rappresenta Dioniso, nucleo originario del sacrificio tragico. È questa una testimonianza di come Giraudoux giochi liberamente con il genere tragico, ma per ricongiungersi ad esso nella sua profonda essenza rituale.

Al di là della libertà compositiva e della scelta deliberata di incrociare elementi provenienti da più modelli, resta certo un assioma cui non si può venir meno, presente in entrambi gli autori come una forma di espressa devozione alla tragedia classica, pur mutata nelle sue fondamenta: si tratta della inevitabile catastrofe finale che annichilisce l'individuo nell'espiazione dovuta alla sua colpa (oggettiva o ereditaria), per cui l'eroe e l'eroina novecentesca devono fronteggiare una violenza illogica che coincide con la realizzazione del loro destino tragico. Se le fonti antiche, a eccezione dell'*Oreste* euripideo, consentivano di presagire quale sarebbe stato il destino dei due matricidi, lasciando aperta una speranza di espiazione (si pensi, a tal proposito, alla conclusione delle *Eumenidi* eschilee, raramente ripetibile nelle riscritture moderne e contemporanee¹⁹⁰), la Lavinia di O'Neill perde la sua sfida contro il determinismo e la tara ereditaria. La giustizia divina eschilea è stata rimpiazzata da un autoimposto castigo. È stato notato¹⁹¹ che, oltre ai richiami alla tradizione classica,

¹⁹⁰ Lo ricorda opportunamente Massimo Fusillo: «il Novecento tende sempre a negare il finale positivo delle *Eumenidi* di Eschilo: più che celebrare il nuovo ordine sancito dalla razionalità di Atena, dea nata non dalle viscere di una madre ma dalla testa di Zeus, le *Orestee* moderne terminano con un ritorno ciclico alle origini» (in M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, cit., p. 115).

¹⁹¹ Cfr. J. D. KENNEDY, *O'Neill's Lavinia Mannon and the Dickinson legend* in «American Literature», 49 (1977), pp. 108-113 e S. A. BLACK, «*Mourning becomes Electra*» as a Greek Tragedy in «The Eugene O'Neill Review», 26 (2004), pp. 166-188.

vi è l'ipotesi che il destino del personaggio di Lavinia possa essere stato modellato a partire da un mito vivente, ben noto al nostro autore: si tratta della conterranea Emily Dickinson, presente per ragioni di comune identità nazionale a Eugene O'Neill. L'esperienza di vita della poetessa americana richiama a ben vedere il destino di Lavinia: rinuncia all'amore di un uomo a causa del suo puritano senso del dovere, influenza determinante del padre e, non meno importante, «her living entombment in the family homestead, her dressing in white, and her alien existence in a world of humans»¹⁹²; senza tralasciare che nella prima bozza di *Mourning becomes Electra* il personaggio di Lavinia veniva caratterizzato per apparire «dressed all in white with a severe simplicity»¹⁹³ e che il nome della sorella della poetessa, ossia di colei che salverà le sue carte pubblicandole, era proprio quello di Lavinia Dickinson. Al di là della suggestione di un tale accostamento, l'epilogo della trilogia e la sua notevole variante rispetto alle fonti classiche sembrano volere indicare che il dramma moderno non concede una morte effettiva alla sua eroina. Le resta soltanto la possibilità di una dipartita metaforica, traslata nella dimensione – seppur melodrammatica – della quotidiana interiorità. Lavinia verrà scortata nel suo cordoglio finale dal canto del devoto Seth, *Oh Shenandoah*, che crea in questo modo una corrisposta *Ringkomposition* con l'inizio della trilogia, dove esso appare per la prima volta. Un tale epilogo è coerente, inoltre, con la caratteristica precipua del personaggio tragico moderno che risiede non tanto, secondo i dettami aristotelici, nelle vicissitudini tragiche dell'individuo di eccezione che si trova a scegliere e ad operare tra situazioni inconciliabili, quanto piuttosto nella capacità di tentare di comprendere, ed eventualmente razionalizzare, le forze recondite dell'agire umano che cozzano contro le aspettative della *persona tragica*. Lavinia Mannon, novella Elettra, esemplifica questo tratto della modernità letteraria. Allo stesso modo, il *dénouement* della tragedia di Giraudoux, che è già stato illustrato, mostra come anche la Giustizia integrale, quella difesa e propugnata da Elettra, proceda per mezzo di una coazione inarrestabile e violenta che genera una serie considerevole di ingiustizie minori. Il palazzo brucia, la città senza re è stata assediata dai Corinzi, le fiamme si sono propagate dappertutto e i due fratelli non si rivedranno più: Giraudoux non ha concesso alcuna variazione al mito, nonostante le premesse paressero condurre ad una soluzione pacificata. Permane l'accettazione della dignità di appartenere alla specie umana (forse ultimo lacerto di tragico in un secolo non devoto alla tragedia), quell'accettazione che i nostri drammaturghi fanno coincidere con un senso di compostezza finale che si tinge di rispettosa sacralità scaturita proprio dagli orrori vissuti e incorporati, così come ricorda la riflessione di Simone Weil sulla “grandezza del soffrire”:

Tanto la sventura è orrenda quanto l'espressione autentica della sventura è sovranamente bella. Si possono citare come esempi, anche in secoli recenti, *Fedra*, *La scuola delle mogli*,

¹⁹² J. D. KENNEDY, *O'Neill's Lavinia Mannon and the Dickinson legend*, cit., p. 111.

¹⁹³ T. SCHLAM, *Eugene O'Neill and the Creative Process: the drafts of "Homecoming"*, cit., p. 89.

Re Lear, le poesie di Villon, ma ancor più le tragedie di Eschilo e di Sofocle; e ancor più l'Iliade, il libro di Giobbe, alcuni componimenti poetici popolari; e ancor più i racconti della Passione nei Vangeli. Lo splendore della bellezza viene diffuso sulla sventura della luce dello spirito di giustizia e di amore, il solo che permette a un pensiero umano di guardare e riprodurre la sventura quale è.¹⁹⁴

Non è casuale che anche Simone Weil, come vedremo, abbia dato una sua interpretazione del mito di Elettra, identificando nell'eroina greca «la figura dell'anima che si consuma nell'attesa di Dio»¹⁹⁵, allo stesso modo in cui Elettra attende il Salvatore-Oreste. In O'Neill e Giraudoux, il mito si conclude ribadendo la sua ciclica ricorsività, non menzionando una possibile palingenesi dell'eroina: Lavinia sul finale della trilogia somiglia talmente tanto a Christine da indossar i suoi abiti e parlare come lei a Orin; così come in *Électre* l'inevitabilità della storia mitica, inserita in una prospettiva macrocosmica che tiene conto solo parzialmente del microcosmo individuale, farà sì che Oreste somigli al giovane Egisto ed Elettra a sua madre. Sarà pertanto necessario, per gli autori novecenteschi desiderosi di misurarsi con la trama atridica, fare riferimento alle riscritture degli anni Trenta che abbiamo ritenuto utile analizzare. Eccezionalmente Marguerite Yourcenar, in virtù del principio bloomiano secondo cui «poetic influence is necessarily the study of the life-cycle of the poet-as-poet»¹⁹⁶, oserà oltrepassare il dogma dell'immutabilità del mito scardinandolo per mezzo di un matricidio compiuto, questa volta, da Elettra e facendo cadere *in fine* le maschere sul vero padre di Oreste. Se è vero che il metodo mitocritico procede con l'individuazione di varianti e costanti nelle riscritture, è doveroso sottolineare che non si sarebbe giunti a tale esito innovativo – su cui a breve discuteremo nel dettaglio – se la scrittura mitopoietica yourcenariana non si fosse confrontata con le rielaborazioni psicanalitiche di O'Neill e Giraudoux, realizzate nei decisivi anni Trenta della *remise en question* della modernità letteraria e della storia europea.

¹⁹⁴ S. WEIL, *La persona e il sacro*, a cura di Maria Sala, con un saggio di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano, 2012, p. 46.

¹⁹⁵ D. SUSANETTI, *Favole antiche, mito greco e tradizione letteraria europea*, cit., p. 162.

¹⁹⁶ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1997 [I ed. 1973], p. 7.

3. MARGUERITE YOURCENAR E LA *RIVELAZIONE* DELLE MASCHERE: COSTITUZIONE E SMEMBRAMENTO DELLA COPPIA ADELIFICA

Le poète qui s'aventure sur la corde raide
du drame grec chemine délesté, en plein
vide, en plein danger, sur ce fil bien tendu
qui va de la pensée pure à l'acte pure.¹

Prima di entrare nel corpo dei testi, risulta necessario premettere delle riflessioni di derivazione paratestuale di cui ci serviremo al fine di costruire un percorso yourcenariano che pone al centro la vitalità persistente del mito atridico. Partiamo, non a caso, dalla testimonianza del rigore e della cura che Marguerite Yourcenar dedicava alle sue opere, riscontrabile attraverso la fitta corrispondenza che l'autrice intrattiene tra il 1951 e il 1956, anni fondamentali nella sua biografia, nel corso dei quali la scrittrice è avviata verso quella che potremmo definire la fase matura della sua creatività letteraria. In merito ai temi che interessano la nostra trattazione, è utile ripercorrere una serie di lettere in cui l'autrice precisa lo svolgimento di alcune dinamiche editoriali che ci consentono di ricostruire non solo il contesto culturale in cui i lavori sono stati concepiti, prodotti e ripensati ma anche alcuni dettagli sulla diffusione e sulla materialità che li circonda.

Degne di nota sono alcune importanti riflessioni contenute all'interno di una lettera del 10 settembre 1951 indirizzata a Charles Orenge (1913-1974), allora direttore editoriale di Plon², nel corso della quale la scrittrice belga non nasconde i suoi dissapori nei confronti della casa editrice Gallimard, dove aveva firmato dodici anni prima, ossia nel 1938, un contratto per ciò che saranno successivamente i *Mémoires d'Hadrien* la cui realizzazione, come è noto, ha presupposto per l'autrice un lungo lavoro di ricerca – storica, letteraria ed epigrafica – prima della pubblicazione, avvenuta due anni dopo la realizzazione del romanzo, ossia nel 1951. Nella lettera in questione, mentre dichiara il fermo proposito di prendere un impegno con Orenge per svincolarsi da Gallimard, Yourcenar elenca in aggiunta una serie di punti attraverso cui esprime candidamente le sue insoddisfazioni circa il trattamento fino a quel momento ricevuto; tra queste – enfatizza l'autrice – vi è la scarsa considerazione negli aggiornamenti su alcune questioni pregresse da parte della casa editrice e una certa pigrizia nel riacquisto dei diritti di autore delle opere che risultavano in quel momento essere esaurite e già pubblicate presso altri editori, come è il caso del celeberrimo *Alexis ou le Traité du vain combat*, pubblicato in origine dalla casa editrice Au Sans Pareil nel 1929. Ai fini del nostro discorso, sono essenzialmente due le circostanze su cui riflettere: la prima concerne un volume che la scrittrice avrebbe voluto pubblicare con il titolo *Dramatis Personae*; la seconda riguarda, invece, il romanzo

¹ M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, cit., 2017, pp. 21-22.

² Successivamente passerà a Fayard, per poi creare successivamente una propria casa editrice a Monaco.

breve *Le Coup de grâce*. Causa del disappunto dell'autrice è inerente a un episodio rievocato nella lettera sopracitata e risalente al 1946, anno in cui Yourcenar avrebbe proposto la pubblicazione del volume intitolato *Dramatis Personae*, rifiutato da Gallimard senza, a suo dire, un motivo preciso; è fondamentale non tralasciare il fatto che questa opera non è altro che il primo nucleo testuale di ciò che diventerà nel 1971 *Théâtre II*, ossia il secondo volume degli scritti teatrali yourcenariani, che – a questa altezza cronologica – sappiamo essere composto da «trois dialogues et d'un long essai»³, come Yourcenar avrà modo di dire sempre a Orengo in una lettera del 4 ottobre dello stesso 1951⁴. Torneremo più avanti sulle implicazioni editoriali di questa vicenda non irrilevante, per ora basti evidenziare che il titolo provvisorio che Yourcenar avrebbe voluto dare agli scritti teatrali di argomento marcatamente greco richiama una esplicita dimensione metateatrale – quella della comparsa delle maschere e dei personaggi del dramma – che ritroveremo trasfigurata nel corpo vivo dei testi e nelle riflessioni a loro legate.

La seconda questione che emerge già a partire da questa altezza cronologica riguarda, come si diceva, una vicenda che irritava profondamente Yourcenar, ossia l'esaurimento delle copie delle sue opere nei depositi delle case editrici; in particolare, viene lamentato dalla scrittrice – dopo segnalazioni di lettori e amici⁵ – il caso del breve romanzo *Le Coup de grâce*, dato alle stampe la prima volta nel 1939, tre mesi prima dell'inizio della Seconda Guerra mondiale e riedito solo nel 1953⁶, in entrambi i casi per

³ Lettera a Charles Orengo del 4 ottobre 1951 contenuta in M. YOURCENAR, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix, édition coordonnée par Élyane Denoz-Jones et Michèle Sarde, préface de Josyane Savigneau, Gallimard, Paris, 2004, p. 74.

⁴ Occorre anche ricordare che i due volumi contenenti la totalità delle *pièces* drammatiche e apparsi nel 1971 vennero pubblicati successivamente proprio da Gallimard, nonostante siano già apparsi in precedenza per l'editore Plon *Électre où la Chute des masques* (1954) e *Le Mystère d'Alceste* seguito da *Qui n'a pas son Minautore?* (1963).

⁵ In risposta, datata 4 luglio 1951, a una lettera inviatole da Olga Peters, studiosa della Western Reserve University di Cleveland, nonché sua amica, Yourcenar lamenta che «*Le Coup de grâce* est décidément épuisé, ainsi qu'*Alexis*» (in M. YOURCENAR, *D'Hadrien à Zénon*, cit., p. 29). La questione viene indirizzata direttamente a Claude Gallimard in una lettera del 9 agosto 1951 in cui Yourcenar lamenta il fatto che la traduttrice svedese di Yourcenar non sia riuscita a reperire una copia del romanzo e ricorda che «Lors de ma récente visite à votre comptable, j'ai appris qu'il ne restait en effet du *Coup de grâce* que 40 exemplaires déposés dans un entrepôt de la maison» (ivi., p. 34). Si ignora quale sia stata la risposta di Gallimard alla lettera del 9 agosto, anche se si può affermare con certezza che durante il corso dell'estate il problema non venne né discusso né risolto, come testimonia la risposta dell'11 settembre 1951 a una lettera che Roger Martin du Gard, intimo amico di André Gide, aveva mandato a Yourcenar lo scorso 25 luglio. In essa si precisa che «l'absence de tout projet pour réimprimer *Le Coup de grâce*, comme le contrat l'y oblige, introuvable et épuisé depuis des années [...] tout enfin m'avait persuadée que la maison se désintéressait définitivement de moi, et que ce contrat suranné était annulé en fait» (ivi., pp. 47-48). Identiche osservazioni vengono puntualizzate da Yourcenar sia in una lettera a Jean Schlumberger sempre in data 11 settembre 1951 sia in un'altra rivolta a Lucien Maury in cui la scrittrice chiede consiglio anche in vista di un rinnovo di contratto per la successiva pubblicazione delle *Mémoires d'Hadrien*, il che induce Yourcenar a temere che Gallimard preveda «la publication de celles-ci aux mêmes conditions financières que celles faites au *Coup de grâce* en 1938» (ivi., p. 51).

⁶ Si tenga presente che, nonostante Yourcenar tenda spesso a risistemare – con modifiche, integrazioni o cesure – i lavori pubblicati, *Le Coup de grâce* (insieme con poche altre prose come *Alexis ou le Traité du vain combat* e *Feux*) non sono mai stati oggetto di revisione o riscrittura, proprio perché considerati esaurienti fin dalla prima edizione. Yourcenar dichiara, a proposito, di essersi molto spesso cimentata nella riscrittura parziale o totale delle sue opere, professa anche – riguardo a *Le Coup de grâce* – di aver avuto il desiderio, mai concretizzato, di creare un seguito del romanzo che narrasse

Gallimard. La vicenda che porta alla ristampa del romanzo è seguita con apprensione da Yourcenar: è facile intuire che l'autrice attribuisse molta importanza a questa prova narrativa, e non solo per il periodo e il luogo in cui è stata realizzata, cioè nel 1938 a Sorrento, ma soprattutto per i temi affrontati e le strategie narrative utilizzate, su cui avremo modo di concentrarci. Il diverbio editoriale troverà una soluzione intorno alla metà di settembre del 1951, come è testimoniato da una lettera a Jean Schlumberger, scrittore e critico letterario, fondatore con André Gide e Gaston Gallimard della celebre rivista letteraria *Nouvelle Revue Française*; è in questa occasione che Yourcenar, oltre a riconoscere – dopo essersi confrontata con Schlumberger – che il contratto firmato nel 1938 fosse in quel momento ancora in corso di validità, afferma con una certa stizza che, nonostante il ritardo, una soluzione è stata finalmente trovata:

D'autre part, j'avais négligé de vous dire que, dans sa lettre du 4 septembre, Gallimard m'annonce la réimpression immédiate du *Coup de grâce*, sans d'ailleurs commenter ou même paraître admettre le fait que ce livre était déclaré épuisé par tous les libraires depuis des années. La lettre de Gallimard ne m'est parvenue qu'avec quelque retard, ayant été envoyée à une adresse que j'avais quitté depuis, et je n'ai malheureusement pu encore lui répondre, tenant évidemment à me mettre d'abord en communication avec Plon, engagé lui aussi dans cette affaire. [...] En un sens, Gallimard a à bénéficier, en ce qui concerne la réimpression du *Coup de grâce*, du lancement, fait par Plon, des *Mémoires d'Hadrien*.⁷

Non è, a nostro avviso, solo per un semplice caso di convenienza editoriale se l'autrice si dimostra fermamente intenzionata a instaurare un dialogo più onesto con i suoi interlocutori. Yourcenar è a questo punto della sua vita letteraria una scrittrice matura, che a breve conoscerà un successo internazionale con i *Mémoires d'Hadrien* e la sua abitudine a volgersi retrospettivamente ai lavori precedenti è da ritrovarsi nella volontà di dare ordine e continuità a un percorso variegato ma coerente iniziato negli anni adolescenziali e dunque sino ad allora ancora *in fieri*, come testimonia il cantiere, verosimilmente ancora del tutto aperto, costituito da *Dramatis Personae*. Il nostro percorso yourcenariano, volto a indagare presenza e problematicità della coppia adelfica che troverà poi compiutezza caratteriale nei personaggi di Elettra, Oreste e Pilade dell'omonimo dramma dedicato alla principessa atridica, non può prescindere da questo sguardo panottico e comparativo che la stessa autrice rivolge in più occasioni al suo *opus* letterario. Per tale motivo si è reso opportuno inaugurare la riflessione con gli elementi paratestuali soprariportati.

le vicende di Éric, il personaggio principale, da vecchio. Si dà prova di ciò nelle lunghe interviste con Matthieu Galey (M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Éditions du Centurion, Paris, 1980, p. 68).

⁷ M. YOURCENAR, *D'Hadrien à Zénon*, cit., pp. 55-56.

3.1 «PÂLE ET RAVI COMME ORESTE DÈS LE PREMIER VERS D'UNE TRAGÉDIE DE RACINE»⁸: *LE COUP DE GRÂCE* E IL GIOCO PERICOLOSO DELL'AMORE

Riflettendo sulla prima fase creativa della sua scrittura, Matthieu Galey⁹ ha occasione di chiedere all'autrice in quale misura il periodo giovanile, caratterizzato da una densa sperimentazione letteraria, sia stato in qualche modo favorito della sua cospicua libertà finanziaria e dalla sua indipendenza economica. La risposta dell'intervistata elude interamente il tema economico spostando la discussione sul ritmo intenso della sua attività scrittorica: Yourcenar conferma di non negare il disordine di questo periodo di produzione ancora acerbo. La sua risposta è interessante nella misura in cui diventa utile a penetrare meglio dentro la *Weltanschauung* yourcenariana, in un momento in cui l'autrice è consapevole di quanto il linguaggio mitico abbia rappresentato non solo un modo di leggere e studiare la realtà, ma anche – e principalmente – una chiave di lettura della sua intera azione poetica. Ribatte Yourcenar alla domanda dell'intervistatore:

C'est une période de production chaotique. Elle me semble basée sur un sentiment très poétique de la vie et mes personnages de ce moment-là restent, je l'ai dit, très proches du mythe. C'est visible dans le premier *Denier du rêve* et aussi dans le second, pour autant que j'ai respecté la pensée du premier. C'est visible dans *Feux*, c'est visible dans *Les Songes et les Sorts* – que je compte reprendre un de ces jours – qui est une étude sur la composition mythique dans le rêve. C'est-à-dire qu'à cette époque-là ma métaphasique s'exprimait par la recherche du mythe.¹⁰

Nel 1980 Yourcenar riafferma, dunque, che il mito ha costituito per lei uno strumento investigativo che sorregge, e ha sorretto, l'architettura di buona parte della sua attività letteraria e, allo stesso tempo, esso è divenuto un collante primario delle sue creazioni, pur iscritte dentro cornici, generi e forme letterarie le più disparate: la questione si consolida con il caso del romanzo *Denier du rêve*, opera riscritta più volte dall'autrice – su cui avremo modo di concentrarci – ambientata nell'Italia fascista e riadattata successivamente per il teatro con il titolo *Rendre à César*, ma anche del già menzionato *Feux*, che si configura come una raccolta di prose poetiche (o poemi in prosa) attorno a personaggi della tradizione mitica, così come nelle prose oniriche di *Les Songes et les Sorts*. Il mito è uno strumento conoscitivo per Yourcenar grazie alla sua propensione a pensare l'umano attraverso una serie di tratti che danno prova di immutabilità e sono allo stesso tempo garanti di polisemia. È quanto Yourcenar stessa dichiara come conclusione della risposta data a Galey sopra citata, dove emerge il caso specifico di nostro interesse legato a *Le Coup de grâce*, che viene scandagliato più in profondità:

⁸ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1982, p. 93

⁹ Matthieu Galey (1934-1986), scrittore, critico letterario e teatrale intervista Marguerite Yourcenar e nel 1980 raccoglie gli esiti delle conversazioni con la scrittrice nel volume citato sopra M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Éditions du Centurion, Paris, 1980.

¹⁰ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., p. 87.

Dans *Le Coup de grâce*, ce n'est plus tout à fait cela, la réalité l'emporte, parce qu'elle est si forte, mais il y a des personnages qui sont encore présentés jusqu'à un certain point comme des personnages d'envergure mythique : les chevaliers porte-glaives et l'héroïque Sophie. Le mythe était pour moi une approche de l'absolu. Pour tâcher de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable, ou, si vous voulez un grand mot, d'éternel.¹¹

Appare ora, forse, più chiaro il motivo per cui Yourcenar avesse a cuore una ristampa immediata di *Le Coup de grâce*, che era diventato difficilmente reperibile subito dopo i primi anni cinquanta. L'autrice fa riferimento al breve romanzo per spiegare la sua poetica del mito e a esso tornerà ripetutamente in diversi luoghi dell'intervista con Galey, come si vedrà più avanti. Sponderemo alcune pagine di analisi, proprio perché il personaggio di Sophie, citato da Yourcenar come portatore di una dimensione mitica dell'esistenza, è funzionale per riflettere sull'isotopia yourcenariana della coppia adelfica, che trova una matura e compiuta rappresentazione letteraria nel breve romanzo in questione.

Come si diceva, l'autrice compone un'opera che risente fortemente delle circostanze in cui è stata realizzata nonché dei traumi storici collettivi del primo Novecento, che rivivono in modo contraddittorio in Éric von Lhomond, personaggio intradiegetico che funge da centro irradiante e voce narrante degli accadimenti. Si tratta di un racconto di guerra in prima persona ispirato da un accadimento autentico, narrato alla scrittrice come forma di resoconto da una persona che ha conosciuto i personaggi reali da cui la vicenda è tratta. Yourcenar – come è testimoniato nella *préface* del romanzo – si dichiarò emozionata a tal punto da volerlo riportare in veste letteraria¹²; ma per tentare di capire in quale misura il mito agisca come forma di «envergure»¹³, è utile per prima cosa ripercorrere e analizzare brevemente la trama.

Éric, un ufficiale gravemente ferito durante la Guerra civile spagnola nel corso della quale ha combattuto a supporto dell'esercito franchista, è un uomo rivestito di traumi. Nella sua identità è racchiuso un crogiuolo di appartenenze europee scosse dai cambiamenti epocali prodotti dalla Prima guerra mondiale: i suoi antenati erano francesi, sua madre di origine baltica, suo padre prussiano. All'inizio del romanzo, unico momento in cui – per poco meno di due pagine – è un narratore onnisciente esterno a introdurre la vicenda in terza persona, Éric viene presentato convalescente a Pisa, in attesa di un treno che lo avrebbe ricondotto in Germania. Il suo primo ritratto è quello di un personaggio a tinte fosche inserito in un contesto in cui il disordine politico tra le due guerre stava

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² L'uso della prima persona è funzionale perché, secondo le parole della scrittrice, consente di eliminare il punto di vista dell'autore e i suoi commenti, raffigurando un essere umano che affronta la sua vita sforzandosi di spiegarla e di ricordarsene. Si tratta, perciò, di una forma letteraria che, come si dice nella prefazione all'opera, «a le défaut de demander plus que toute autre la collaboration du lecteur; elle l'oblige à redresser les événements et les êtres vus à travers le personnage qui dit *je* comme des objets vus à travers l'eau» (in M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 81).

¹³ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., p. 87.

maturando in qualcosa di preoccupante. Il narratore riassume la sua condizione e la sua parabola esistenziale in poche righe:

Éric von Lhomond [...] appartenait à ce type d'hommes trop jeunes en 1914 pour avoir fait autre chose qu'effleurer le danger, et que les désordres de l'Europe de l'après-guerre, l'inquiétude personnelle, l'incapacité à la fois de se satisfaire et de se résigner, transformèrent en soldats de fortune au service de toutes les causes à demi perdues ou à demi gagnées. Il avait pris part aux divers mouvements qui aboutirent en Europe centrale à l'avènement d'Hitler ; on l'avait vu au Chaco et en Mandchourie, et, avant de servir sous les ordres de Franco, il avait commandé jadis un des corps de volontaires qui participaient à la lutte antibolchevique en Courlande.¹⁴

È in questa occasione che, stimolato dall'attesa e tormentato dalla sua ferita, i ricordi di Éric si schiudono fino a ripercorrere, davanti ai compagni in attesa, alcuni oscuri eventi accaduti nel 1919 durante la guerra civile russa, narrati d'ora in avanti – come già detto – in prima persona. Non appena il racconto ha inizio, l'atmosfera sembra assumere toni epici: nel 1914 Éric è stazionato in Curlandia, regione storica dell'area baltica compresa nel territorio dell'attuale Lettonia, governatorato baltico dell'Impero russo dal 1795 al 1918. Si trova ospite nella località di Kratovicé presso i cugini De Ravel, Conrad e Sophie, i quali vivono in un palazzo di famiglia in compagnia di una vecchia zia affetta da demenza senile. I due fratelli condividono con Éric la stessa età e i ricordi di una fanciullezza vissuta in stretto contatto. La situazione, però, cambia repentinamente quando, nell'ultima fase del conflitto mondiale, Éric viene chiamato alle armi in Germania per due mesi in virtù delle sue origini tedesche (oltre che, come osservato sopra, francesi e baltiche). Una volta terminato il conflitto, Éric – abbandonando definitivamente tutto ciò che lo lega alla Germania – fa ritorno presso i cugini; ma la situazione nel continente russo è lungi dall'essere pacificata: Éric sprofonda in un cronotopo ancestrale e incomprensibile, esacerbato dal clima di incertezza che segue la fine delle operazioni belliche. La guerra civile oppone le truppe bolsceviche a un fronte misto composto da Russi bianchi, fuoriusciti baltici ed elementi prussiani, a cui prendono parte Éric e Conrad, i quali si lanciano in battaglia, come una coppia di Dioscuri, nella speranza di salvaguardare la popolazione curlandese e preservare i loro possedimenti di famiglia dalla ferocia della rivoluzione. In questo scenario è proprio la dimora dei De Ravel a fungere al contempo da caserma e ospedale di guerra, identificandosi come simbolo di un vecchio mondo, in cui si staglia la possente figura di Sophie, unica donna, che concentra su di sé gli sguardi molesti dei soldati, da uno dei quali subirà un effettivo stupro fisico. Conrad resterà sempre all'oscuro di quanto successo alla sorella, a differenza di Éric, informato della violenza sessuale commessa ai danni della ragazza dall'anziano giardiniere della magione. Progressivamente diventa chiaro, attraverso una serie di indizi, che l'interesse di Éric non è tanto rivolto a Sophie, di cui ammira

¹⁴ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 85-86.

il temperamento e la determinazione, ma a Conrad di cui è da sempre innamorato. Il triangolo amoroso si complica quando Sophie si rende conto di questa situazione e del legame che unisce i due, suscitando in Éric ambigui sentimenti di repulsione e superbia. Il punto culminante della vicenda è raggiunto quando Sophie – che nel frattempo ha attraversato una parentesi di degrado fisico, psichico e morale in preda all'alcol e al sesso occasionale – affronta Éric accusandolo di aver coinvolto il fratello in una guerra efferata a causa della quale a breve perderà la vita. La situazione si capovolge quando Sophie stessa, dando prova di guerresca audacia e intraprendenza, si schiera con il fronte nemico unendosi ai bolscevichi: in seguito ad uno degli assalti compiuti dal convoglio di Éric, la ragazza viene resa prigioniera e, con altri sfortunati, condannata a morte. Il momento della morte di Sophie è, appunto, quello in cui si condensano i nodi focali più significativi dell'intero *plot* narrativo: prima di essere giustiziata, Sophie chiede che a sparare debba essere Éric in persona, il quale compie l'omicidio con fredda meccanicità, consapevole che questo gesto ambiguo ed estremo lo segnerà a vita, come una furiosa persecuzione. Sarebbe lecito interpretare questa azione immane come un ultimo atto d'amore, se non addirittura come una personale punizione capace di generare un rimorso perenne. Éric, pur ammettendo di vivere talvolta nel rimpianto di quanto accaduto, si convince per il proprio bene di essere stato vittima dell'inganno di una donna di cui non cessa di ammirare il coraggio:

Je tirai en détournant la tête, à peu près comme un enfant effrayé qui fait détoner un pétard pendant la nuit de Noël. Le premier coup ne fit qu'emporter une partie du visage, ce qui n'empêchera toujours de savoir quelle expression Sophie eût adoptée dans la mort. Au second coup, tout fut accompli. J'ai pensé d'abord qu'en me demandant de remplir cet office, elle avait cru me donner une dernière preuve, et la plus définitive de toutes. J'ai compris depuis qu'elle n'avait voulu que se venger, et me léguer des remords. Elle avait calculé juste : j'en ai quelquefois. On est toujours pris au piège avec ces femmes.¹⁵

Il valore catartico della narrazione è un elemento che non manca di essere immediatamente colto dalla critica: è il racconto stesso, come acutamente ha notato Laura Brignoli, a diventare uno strumento per

chasser le démon du remords à l'aide d'une narration qui est au fond une cérémonie, une sorte de rite. Tout aussi bien que l'«*ancient mariner*» de Coleridge, Éric ne répète que par une contrainte intérieure «l'interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même». Mais son expérience pèsera lourdement sur sa vie future, ce poids n'étant que le dernier aspect de cette progression dans le tragique.¹⁶

Yourcenar è ben consapevole di quanto i temi presenti in questo lavoro giovanile consentano di superare le barriere temporali della contingenza, perché – pur essendo narrati fatti ormai avvenuti da

¹⁵ *Ivi.*, p. 157.

¹⁶ L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pacini Editore, Pisa, 1997, p. 101.

un quasi ventennio – il libro si presenta come la rielaborazione di un avvenimento autentico, lontano nel tempo (è l'autrice stessa nella *préface* composta più avanti, nel 1962, a invitare il lettore a cogliere, tra i tanti elementi, il valore documentaristico dell'opera). Nonostante la cornice delle guerre civili sembri, erroneamente, risultare l'eredità di un passato lontano, l'eco delle vicende narrate permane e sembra vicino nel sentire comune di quegli anni giacché, ricorda Yourcenar, «le désarroi moral qu'il décrit reste celui où nous sommes encore et plus que jamais plongés»¹⁷. Oltre al resoconto di eventi storici dalla portata traumatica per la storia europea del primo Novecento¹⁸, il breve romanzo si dimostra interessante anche dal punto di vista della composizione narrativa e del richiamo a prototipi della tradizione, nonché per tentare di comprendere, in sostanza, come Yourcenar intenda in questa fase la scrittura letteraria.

Il primo elemento da tenere in considerazione, a tal proposito, risulta il fatto che ne *Le Coup de grâce* siano racchiuse tutte le componenti proprie dello stile tragico o, come meglio specifica la scrittrice, «du récit français traditionnel, qui semble avoir retenu certaines caractéristiques de la tragédie»¹⁹. Da quanto emerge nella *préface* dell'autrice, si potrebbe affermare che l'intero romanzo si presenta come un omaggio dichiarato alla tradizione tragica classicista e funzioni, anche formalmente, come una vera e propria tragedia; è Yourcenar stessa a riconoscere che il rispetto delle unità aristoteliche – dogma fondante del teatro seicentesco – è indicativo di una filiazione diretta del testo con modelli letterari ben precisi, pur ricordando che la volontà di ricreare un *milieu* o un'epoca non è tra gli intenti prioritari della sua narrazione. A proposito dell'osservanza della norma classicista, Yourcenar specifica che ne *Le Coup de grâce* vi è una compresenza di:

Unité de temps, de lieu et, comme le définissait jadis Corneille avec un singulier bonheur d'expression, unité de danger ; action limitée à deux ou trois personnages dont l'un au moins est assez lucide pour essayer de se connaître et de passer jugement sur soi-même ; enfin, inévitabilité du dénouement tragique auquel la passion tend toujours, mais qui prend d'ordinaire dans la vie quotidienne des formes plus insidieuses ou plus invisibles.²⁰

Il nodo tragico è, quindi, ricondotto al tema pervasivo della passione che si innesta attraverso il personaggio di Sophie, nella quale rivivono i motivi ricorrenti del teatro raciniano dove – ricordiamo – si staglia predominante «il grande tema dell'amore [...] rappresentato come amore deluso. Delusione

¹⁷ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 79.

¹⁸ Nella lunga intervista sopra citata, Matthieu Galey chiede a proposito: «*Le temps, cependant, ou plutôt l'époque, a dû avoir une certaine importance quand vous avez écrit Le Coup de grâce, en 1938. Vous sentiez venir la guerre, sans doute ?*» cui segue la risposta dell'intervistata: «*Il aurait fallu être sourd et aveugle pour ne pas voir venir la guerre en 1938. [...] Le sentiment du danger, accru aussi par la guerre d'Espagne, et par ce que je savais des dessous du fascisme italien, était très fort chez moi en ce temps-là*» (in M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., pp. 111-112).

¹⁹ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 79.

²⁰ *Ibid.*

connessa all'impossibilità di essere ricambiati, perché la persona amata ama a sua volta ma altrove»²¹. Non soltanto a livello tematico è possibile scorgere una traccia strutturante del modello tragico raciniano: la scelta dell'ambientazione chiama in causa motivazioni riconducibili a una specifica eredità classicista. Leggiamo, sempre nella *préface*, che

Le décor même, ce coin obscur de pays balte isolé par la révolution et la guerre, semblait, pour des raisons analogues à celles qu'a si parfaitement exposées Racine dans sa préface de *Bajazet*, satisfaire aux conditions du jeu tragique en libérant l'aventure de Sophie et d'Éric de ce que seraient pour nous ses contingences habituelles, en donnant à l'actualité d'hier ce recul dans l'espace qui est presque l'équivalent de l'éloignement dans le temps.²²

Le ragioni esposte da Racine, richiamate da Yourcenar, riguardavano un problema cruciale dell'estetica teatrale classicista, ossia la possibilità di portare sulla scena fatti e ambientazioni lontane, nello spazio e nel tempo, dal gusto dei contemporanei: in un mondo in cui le aspettative del pubblico, dei trattatisti (e del potere), dettavano le norme di ciò che era lecito rendere rappresentabile, Racine discuteva – in seguito alle critiche subite dopo il grande successo di *Bajazet*, tragedia di argomentazione turca messa in scena il primo gennaio del 1672 e pubblicata il 20 febbraio dello stesso anno – sulla scelta di presentare una vicenda quasi contemporanea agli spettatori seicenteschi. Il drammaturgo si giustificava osservando che i personaggi turchi portati sulla scena, nonostante fossero persone reali della recente storia orientale, tendevano a garantire ugualmente il rispetto delle convenienze mondane cui il teatro classicista aveva il compito di aderire, perché la distanza geografica poteva consentire di considerarli alla stregua di lontani eroi del passato. È questa nozione di lontananza, intimamente legata a ciò che nel XX secolo si chiamerà “straniamento”²³, riflessa attraverso uno sguardo alienante e ricondotta da Racine ai primordi del teatro europeo²⁴, che sembra avere catturato l'attenzione di Yourcenar. Dall'esempio della *préface* di *Bajazet*, in cui troviamo detto che

Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia*. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des

²¹ L. SOZZI, *Storia europea della letteratura francese (Vol. I), Dalle origini al Seicento*, Einaudi, Torino, 2013, p. 325.

²² M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce in Œuvres romanesques*, cit., pp. 79-80.

²³ Inteso come «mezzo per sospendere l'automatismo della percezione quotidiana, assumendo invece la prospettiva di uno straniero, capace di denudare e demistificare la realtà, senza darla mai per scontata» (M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 2009, pp. 58-59).

²⁴ In particolare, Racine cita nella prefazione di *Bajazet* il caso dei *Persiani* di Eschilo (472), tragedia “storica” che ha per soggetto un evento contemporaneo, ossia la sconfitta disastrosa dell'armata di Serse a Salamina, che ha avuto luogo circa un decennio prima della rappresentazione (J. RACINE, *Bajazet in Teatro*, cit., pp. 808-809).

temps, car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues.²⁵

Yourcenar comprende l'importanza di compiere un passo indietro nello spazio e nel tempo, e quanto ciò possa giovare al narratore, che – pur scegliendo una cornice già cristallizzata cronotopicamente – ha occasione di restare fedele a un contesto specifico. Non risulta, di conseguenza, improprio scorgere come analoghi meccanismi di decentramento siano stati fondanti per l'autrice nell'organizzazione della trama del breve romanzo. Ciò permette di scrutare meglio le intenzioni della strategia di riadattamento di quei temi che si configurano come necessariamente tragici: sempre per bocca dell'autrice leggiamo che «l'endroit que j'appelais Kratovicé ne pouvait pas n'être qu'un vestibule de tragédie, ni ces sanglants épisodes de guerre civile qu'un vague fond rouge à une histoire d'amour»²⁶ e, poco più avanti, il commento del narratore non lascia dubbi sull'ineludibilità dello sfondo tragico: «On parle toujours comme si les tragédies se passaient dans le vide: elles sont pourtant conditionnées par leur décor»²⁷. Armi e passioni non corrisposte tra personaggi appartenenti a una classe sociale privilegiata sono temi raciniani per eccellenza, e vedremo a breve – per mezzo di una lettura incrociata con alcuni intertesti raciniani – quanto tali suggestioni tematiche siano effettivamente riscontrabili nel testo. Prima di procedere con l'analisi è utile, tuttavia, riagganciare i nodi di quanto detto all'inizio di questo discorso, e cioè l'emergenza e il consolidamento di una delle prime compiute occorrenze dell'isotopia della coppia adelfica.

Nella costruzione narrativa della trama, Yourcenar è ben attenta a inserire un elemento che si rivela tutt'altro che marginale, ossia l'amore non corrisposto di Sophie nei confronti di Éric capace di generare in quest'ultimo sentimenti di orgoglio e adulazione come conseguenza irrazionale dello scontro emotivo con la scoperta dei legami sentimentali che tengono uniti, secondo diversi gradienti di conoscenza, i tre personaggi. Al di là dell'intreccio stringato e austero, ciò che si delinea compiutamente è, più di ogni altro fattore, la situazione di intima dipendenza affettiva e correlazione esistenziale che viene a costituirsi sullo sfondo della situazione d'emergenza, dettata dalle circostanze straordinarie sopra evocate. Essa può riassumersi con le parole dell'autrice in una

communauté d'espèce, cette solidarité de destin chez trois être soumis aux mêmes privations et aux mêmes dangers. Éric et Sophie surtout se ressemblent par leur intransigence et leur goût passionné d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes. Les égarements de Sophie sont faits du besoin de se donner corps et âme bien plus que du désir d'être prise par quelqu'un ou de plaire à quelqu'un. L'attachement d'Éric à Conrad est plus qu'un comportement physique, ou même sentimental ; son choix correspond vraiment à un certain idéal d'austérité, à une

²⁵ J. RACINE, *Bajazet* in *Teatro*, cit., p. 808.

²⁶ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 80.

²⁷ *Ivi*, p. 105.

chimère de camaraderie héroïque ; il fait partie d'une vue sur la vie ; son érotique même est un aspect de sa discipline.²⁸

Da tali parole risulta immediato intuire che questi personaggi siano costruiti non tanto per mettere in evidenza la consistenza della passione carnale o il gioco delle alleanze politiche nel contesto delle guerre civili: essi illustrano piuttosto il rapporto simbiotico che si origina nella complicità della cornice triangolare, quest'ultimo pienamente assecondato da una effettiva somiglianza etica e caratteriale – soprattutto tra Sophie e Éric. È il legame fraterno a configurarsi come il fulcro su cui è costruita la breve prosa; troviamo infatti ribadito nella prefazione:

ce lien fraternel si serré qui les unit quoi qu'ils fassent et qui explique la profondeur même de leur meurtrissures. Au point où ils en sont, il importe peu laquelle de ces deux personnes donne ou reçoit la mort. Peu importe même qu'ils se soient ou non haïs ou aimés.²⁹

L'eccezionalità di un tale legame è messa in evidenza da Éric stesso fin dall'inizio del racconto, dopo aver dichiarato il suo senso di smarrimento in seguito al dissolversi del vecchio mondo dopo la Grande Guerra e lo sgretolamento degli imperi centrali. Attraverso un'attenta analisi di *close reading*, emerge fin da subito la complementarità, seppur antitetica, tra i due personaggi maschili:

Que restait-il d'autre à un garçon dont le père s'était fait tuer devant Verdun, en ne lui laissant pour tout héritage qu'une croix de fer, un titre bon tout au plus à se faire épouser d'une Américaine, des dettes, et une mère à demi folle dont la vie se passait à lire les Évangiles bouddhiques et les poèmes de Rabindranath Tagore ? Conrad était au moins dans cette existence sans cesse déviée un point fixe, un nœud, un cœur. Il était balte avec du sang russe ; j'étais prussien avec du sang balte et français ; nous chevauchions deux nationalités voisines. J'avais reconnu en lui cette faculté, à la fois cultivée et comprimée chez moi, de ne tenir à rien, et tout ensemble de goûter et de mépriser tout. Mais trêve aux explications psychologiques de ce qui n'est qu'entente spontanée des esprits, des caractères, des corps, y compris ce morceau de chair inexpliqué qu'il faut bien appeler le cœur, et qui battait chez nous avec un synchronisme admirable, bien qu'un peu plus faiblement dans sa poitrine que dans la mienne.³⁰

Si evince dal passo riportato che i due giovani non hanno in comune solo sentimenti di reciproco affetto, a tratti anche simbiotico; a renderli due esseri d'eccezione è anche la comune perdita della figura paterna, che – se inizialmente è vissuta come un elemento destabilizzante – diventa una rara opportunità per plasmare un'esistenza senza interdizioni e svincolata dalle costrizioni di un autoritario codice genitoriale:

Son père, qui avait des sympathies allemandes, avait crevé du typhus dans un camp de concentration des environs de Dresde, où quelques milliers de prisonniers russes pourrissaient dans la mélancolie et la vermine. Le mien, fier de notre nom et de nos origines

²⁸ *Ivi*, p. 82.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, pp. 88-89.

françaises, s'était fait ouvrir le crâne dans une tranchée de l'Argonne par un soldat noir au service de la France. [...] En 1915, heureusement, la guerre et même le deuil ne se présentaient pour nous que sous leur aspect de grandes vacances. Nous échappions aux devoirs, aux examens, à tout le tintouin de l'adolescence.³¹

Nel clima di libertà educativa che ha caratterizzato la formazione dei giovani, veniamo a sapere che – mentre nel resto d'Europa infuriava la guerra – Conrad ha trascorso gli anni adolescenziali con una certa serenità, circondato da amici e compagni di giochi e allietato da soggiorni e letture in mezzo alla natura nordica, segno della sua indole poetica che il narratore non manca di evidenziare:

La mollesse de Conrad n'était pas qu'une question d'âge : il avait une de ces natures qui prennent et gardent tous les plis avec la souplesse caressante d'un beau velours. On l'imaginait très bien, à trente ans, petit hobereau abruti, courant les filles ou les garçons de ferme ; ou un jeune officier de la Garde, élégant, timide et bon cavalier ; ou fonctionnaire docile sous le régime russe ; ou encore, l'après-guerre aidant, poète à la remorque de T. S. Eliot ou de Jean Cocteau dans les bars de Berlin.³²

Mentre la giovane Sophie trascorre le sue giornate leggendo libri ricevuti in prestito da uno studente ebreo di Riga, Conrad e Éric crescono consapevoli dell'intimità che lega le loro vite, tanto che a causa della loro continua vicinanza essi vengono ripetutamente scambiati per fratelli nelle campagne che circondano la loro proprietà, una condizione più semplice per dissimulare l'intimità del loro rapporto. Le sorti della loro unione mutano bruscamente, come si diceva, quando Éric – compiuta la maggiore età – viene chiamato alle armi per conto dell'impero tedesco votato ormai allo sgretolamento:

[...] j'arrivais juste à temps pour assister à la défaite totale de nos armées, et à la victoire ratée de ceux d'en face. Les beaux temps de l'armistice, de la révolution et de l'inflation commençaient. J'étais ruiné, bien entendu, et je partageais avec soixante millions d'hommes un manque complet d'avenir. [...] Je me croyais adulte : c'était ma seule illusion de jeune homme, et en tout cas, comparé aux adolescents et à la vieille folle de Kratovicé³³, il va de soi que je représentais l'expérience et l'âge mûr. Je m'éveillais à un sens tout familial des responsabilités, au point d'étendre même ce souci de protection à la jeune fille [...].³⁴

Per il giovane ragazzo tutto ciò segna il crollo del mondo in cui è nato: la sconfitta della Germania guglielmina **segna** per Éric una ferita aperta il cui esito è il rientro in Curlandia, il che potrebbe essere interpretato come una sorta di regressione nell'universo di provenienza della madre. Sarebbe questo il motivo per cui il giovane si pone d'ora in avanti come scopo ultimo della sua esistenza quello di proteggere i due cugini dalle guerre partigiane e di difendere la proprietà di famiglia, ultimo legame con il mondo del passato, distrutto di colpo dall'efferatezza di un conflitto brutale che ha storicamente prodotto anche uno stravolgimento delle strutture sociali ottocentesche. È tuttavia singolare che, per

³¹ *Ivi*, p. 89

³² *Ivi*, p. 90.

³³ Si fa qui riferimento alla vecchia zia, parente dei De Ravel che vive nel palazzo insieme con i due fratelli.

³⁴ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 91-92.

descrivere il primo incontro di Conrad e Éric subito dopo il ritorno di quest'ultimo, l'autrice faccia ricorso a una similitudine pregnante, nella quale – a nostro avviso – è riposta una delle chiavi di lettura dell'intero romanzo. Dopo tre mesi di sforzi compiuti da Éric per raggiungere il palazzo di Kratovicé da Riga, ecco come sono descritte le *retrouvailles* con il giovane Conrad, turbato dalla barbarie della guerra civile incipiente:

Trois mois de discipline encore stricte, de potins d'état-major, d'opérations militaires sans suite, de fumée de tabac, et d'inquiétude sourde ou lancinante comme une rage de dents. Au début de la dixième semaine, pâle et ravi comme Oreste dès le premier vers d'une tragédie de Racine, je vis reparaître un Conrad bien pris dans un uniforme qui avait dû coûter l'un des derniers diamants de la tante, et marqué à la lèvre d'une petite cicatrice qui lui donnait l'air de mâchonner distraitemment des violettes. Il avait gardé une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille, et cette bravoure de somnambule qu'il mettait autrefois à grimper sur le dos d'un taureau ou d'une vague ; et ses soirées se passaient à commettre de mauvais vers dans le goût de Rilke. Du premier coup d'œil, je reconnus que sa vie s'était arrêtée en mon absence ; il me fut plus dur d'avoir à admettre, en dépit des apparences, qu'il en allait de même pour moi.³⁵

Si tratta di un passo notevole nell'architettura dell'intera costruzione narrativa: Éric ritrova Conrad sul finire della guerra pallido e commosso come Oreste nei primi versi di una tragedia raciniana. È questo un dettaglio non privo di significato se si considera che la tragedia in questione è indubbiamente *Andromaque*, il capolavoro che lancia nel 1667 la grande carriera del drammaturgo, in cui «una grande audacia innovativa si accompagna all'assimilazione di molti modelli, sia antichi sia moderni»³⁶. In essa, si ricordi, ritroviamo una particolare caratterizzazione di Oreste, per nulla legato al motivo, e alle conseguenze, della vendetta compiuta ai danni dei regicidi (anche se ve ne è, forse, una velata allusione iniziale³⁷). L'Oreste di Racine è perduto innamorado di Ermione, figlia di Elena e Menelao, la quale è a sua volta innamorata di Pirro, figlio di Achille, perduto innamorado della sua prigioniera Andromaca, rimasta a sua volta fedele all'ombra del defunto marito. All'inizio della tragedia, Oreste è apertamente identificato come l'agente perturbatore dentro un equilibrio tutt'altro che solido: egli è stato inviato dai greci come ambasciatore presso la corte di Pirro per richiedere la consegna del piccolo Astianatte, figlio di Ettore, che una possibile unione tra Pirro e Andromaca potrebbe legittimare, facendolo diventare – nell'eventualità che ciò si concretizzi – una minaccia seria per i capi greci, nemici di Ettore. L'episodio evocato da Yourcenar riguarda l'*incipit* stesso della tragedia, in cui la

³⁵ *Ivi*, pp. 92-93.

³⁶ Così Alberto Beretta Anguissola in J. RACINE, *Teatro*, cit., p. 1709.

³⁷ Cfr. i versi 31 e 32 riferiti alla potenza della passione amorosa che porta Oreste persino a dimenticare imprecisati e dolorosi eventi passati: «Par quel charme, oubliant tant de tourments soufferts, / pouvez-vous consentir à rentrer dans ses fers?» (J. RACINE, *Andromaque* in *Teatro*, cit., p. 248).

felicità di Oreste nell'incontrare Pilade alla corte di Pirro è presto smentita dalle spiacevoli circostanze della sua venuta in Epiro. È opportuno rievocare tali versi:

ORESTE Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle, / ma fortune va prendre une face nouvelle ;
/ et déjà son courroux semble s'être adouci, / depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.
/ Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes yeux si funeste / présenterait d'abord Pylade aux yeux
d'Oreste ? / Qu'après plus de six mois que je t'avais perdu, / à la cour de Pyrrhus tu me
serais rendu ?

PYLADE J'en rends grâce au ciel qui, m'arrêtant sans cesse, / semblait m'avoir fermé le
chemin de la Grèce, / depuis le jour fatale que la fureur des eaux / presque aux yeux de
l'Épire écarta nos vaisseaux. / Combien, dans cet exil, ai-je souffert d'alarmes ! / Combien
à vos malheurs ai-je donné de larmes, / craignant toujours pour vous quelque nouveau
danger / que ma triste amitié ne pouvait partager ! / Surtout je redoutais cette mélancolie /
où j'ai vu si longtemps votre âme ensevelie.³⁸

Nonostante vengano ripresi i tratti prototipici dell'amicizia esemplare tra i due cugini³⁹, Alberto Beretta Anguissola nota, a proposito di questo attacco caro a Yourcenar, che il mito – come spesso accade nella tradizione classicista – viene piegato alle esigenze dell'autore, il quale a sua volta è tenuto a non trascurare le convenienze dettate dal decoro e dalla verosimiglianza; motivo per il quale «non sfuggì agli spettatori e ai lettori l'asimmetria tra Oreste che dà del tu all'amico e Pilade che invece risponde col voi, come se non avesse anch'egli dignità regale»⁴⁰. È evidente, continua il critico, che «Racine preferì commettere un peccato veniale di infedeltà al mito, piuttosto che privarsi dei vantaggi offerti dal “personaggio confidente”»⁴¹. Non è, tuttavia, questa microvariante ad alterare il senso del profondo rapporto di amicizia tra i due, che anche in Racine continua ad essere fondante. Il punto centrale, su cui ruota il dramma seicentesco, riguarda la causa della “mélancolie”, che dalle parole di Pilade risulta essere radicata *naturaliter* al personaggio. Nella malinconia di Oreste, concetto quest'ultimo che veniva ancora ampiamente ricondotto alla tradizione medica e filosofica,

erano incluse la sua follia e le pulsioni suicide suscitate dalla persecuzione delle Erinni dopo il matricidio. Nel mito greco Oreste precipita nella follia malinconica non per amore, ma come conseguenza della vendetta da lui compiuta contro gli uccisori del padre; nel Seicento, e soprattutto in Racine, è ormai la passione amorosa la causa principale se non unica di questa estrema malinconia che nel V atto porterà Oreste a vedere per allucinazioni le Erinni.⁴²

³⁸ *Ivi*, p. 246.

³⁹ Così come nella finzione narrativa Éric e Conrad sono cugini di primo grado, anche per Pilade e Oreste i vincoli di parentela sono molto stretti: Pilade – come ricordato – era figlio di Strofo, re della Focide, che era cognato di Agamennone.

⁴⁰ Sempre Anguissola in J. RACINE, *Teatro*, cit., p. 1715.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 1716.

La tragedia raciniana comincia, di fatto, con la felicità di Oreste espressa per mezzo dei versi sopra riportati e termina con la follia dell'eroe causata dall'impossibilità di volgersi verso l'oggetto del suo desiderio amoroso, ossia Ermione. Il piacere sommo, e perverso, di tragedie come *Andromaque* è proprio quello di assistere alla distruzione lenta e inesorabile di ognuno dei personaggi, a maggior ragione quando i moventi della catastrofe destinata all'eroe sono originati da cause esterne, come è il caso dell'Oreste di Racine – lucido amante e vittima del comportamento schizofrenico di Ermione. Anche per Yourcenar il tema dell'amore che si riverbera nella passione o nell'abnegazione, i cui esiti totalizzanti e distruttivi lasciano tracce indelebili sulla vita degli individui, è un tema di grande interesse – basti pensare alla raccolta di prose liriche *Feux*, di cui si parlerà. Tuttavia, se – come l'autrice invita a fare attraverso questa rilevante spia testuale disseminata nel testo – volessimo identificare Conrad con Oreste e Éric con Pilade, ci accorgeremmo subito che accanto al tema raciniano della passione amorosa, che in Yourcenar, come detto, assume connotazioni di *camaraderie* omoerotica, vi è qualcosa di più. Anche questa volta le parole dirette di Yourcenar possono fungere da guida. Incalzata dalle domande di Matthieu Galey, Yourcenar riflette a un certo punto sull'interscambiabilità tra la fenomenologia amorosa e la sua assimilazione in malattia. La scrittrice nota che già per gli antichi i due concetti potevano essere sovrapponibili a causa del pericolo da essi derivante, pur specificando che, a differenza di quanto si sia sostenuto in una parte considerevole della prosa letteraria francese, l'esperienza amorosa non debba necessariamente essere il centro dell'esistenza umana; essa sarebbe piuttosto uno dei tanti momenti apicali, un abisso estremo tra molte esperienze più o meno comuni. Giunto a questo stadio della discussione, l'intervistatore chiede a Yourcenar se davvero la scrittrice ritenga che la letteratura francese si distingue in tale ambito; la risposta che ne viene data è molto significativa ai fini del nostro discorso:

Je crois que c'est surtout en France qu'on a développé un état d'esprit qui malheureusement a très souvent clos la pensée française à autre chose. Frédéric Moreau s'occupe de Mme Arnoux, il a à peine le temps de s'occuper du reste. Ce n'est pas tout à fait le cas de Mme Bovary, parce que c'est surtout une ambitieuse. J'ai toujours été choquée, je l'avoue, que le Racine d'*Andromaque* ait choisi de nous montrer Oreste amoureux d'Hermione, sans le ramener une fois, fût-ce un instant au souvenir de son père Agamemnon et de sa mère Clytemnestre, d'Égisthe assassin à son tour, ou d'Électre. Rien ne semble compter pour lui (amour-passion et amour-vanité) que d'être dédaigné par Hermione.⁴³

Da ciò è possibile dedurre che per Yourcenar, dunque, il mito di Oreste non può essere ridotto unicamente al versante solipsistico della trama galante, esso deve tenere conto dei complessi intrecci famigliari e dell'atrocità del crimine⁴⁴. Diventa più chiaro attraverso le parole dell'autrice che

⁴³ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., p. 96.

⁴⁴ Yourcenar ne fa anche menzione esplicita nell'importante prefazione di *Électre où la Chute des masques*, dove discute – tra le altre cose – della difficoltà per Racine di accettare il dato dell'uccisione della madre e ricorda contestualmente che

l'operazione condotta *in nuce* ne *Le Coup de grâce* è volta al recupero di parvenze mitiche per mezzo di un'estensione narrativa che riacquisti la centralità dell'elemento sororale. Conservare la componente amorosa, innestandola con elementi dell'intreccio originario per riassorbire la dimensione familiare, ma allo stesso tempo etica e sociale, del mito: sembra essere questa l'operazione che Yourcenar preferisce portare avanti in questa fase.

3.2 IL CONSOLIDAMENTO DELL'AMICIZIA EROICA E L'ISTITUZIONE DI UNA «COMMUNAUTÉ DE DANGERS»⁴⁵

L'eccezionalità della perfetta intesa esistenziale tra Éric e Conrad non manca, come annunciato, di essere evidenziata a più riprese. Si tratta di un legame elettivo solido, consolidato dal tempo e dalle esperienze trascorse:

À son côté, l'esprit et le corps ne pouvaient être qu'en repos, rassurés par tant de simplicité et de franchise, et libres par là même de vaquer au reste avec le maximum d'efficacité. C'était l'idéal compagnon de guerre, comme ç'avait été l'idéal compagnon d'enfance⁴⁶.

A questo si aggiunge il senso di protezione che Éric/Pilade ha sempre esercitato nei confronti di Conrad/Oreste: «Dans cet imbroglio balte, où toutes les chances étaient du côté sinistre, je ne m'étais somme toute engagé que pour lui ; il fut bientôt clair qu'il ne s'y attardait que pour moi»⁴⁷. D'altro canto, anche la vera natura del personaggio di Sophie comincia a manifestarsi lentamente. Nonostante l'ilarità quasi parodica della scena di riconoscimento⁴⁸ tra il fratello e la sorella subito dopo il rientro di Conrad dalla missione bellica, la guerra, lo stupro fisico e l'imprevedibile stato di privazione in cui è stata gettata dalle circostanze hanno incupito e represso la sua già martoriata condizione femminile, aumentando sentimenti di acrimonia a tal punto che

Sa figure maussade était marquée d'un pli amer au coin des lèvres ; elle ne lisait plus, mais ses soirées se passaient à tisonner rageusement le feu du salon, avec les soupirs d'ennui d'une héroïne ibsénienne dégoûtée de tout⁴⁹.

«le nom d'Oreste ne sert dans *Andromaque* qu'à entourer d'un vague halo de ténèbres et de malheur ce visage d' amoureux désespéré» (M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1971, p. 15).

⁴⁵ M. YOURCENAR, *La Symphonie héroïque* in *Essais et mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1991, p. 1664.

⁴⁶ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 93.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Si tratta di una affezionata scena di riconoscimento puramente plateale che non determina alcuna svolta decisiva nell'architettura vicenda ma funziona più come un omaggio alla tradizione: «Sophie se coula le long de la rampe d'une seule glissade, survie du chien qui lui jappait aux talons. Elle se jeta au cou de son frère, puis au mien, avec des rires et des bonds de joie : «C'est toi ? C'est vous ? – Présent, dit Conrad. Mais non, c'est le prince de Trébizonde ! » Et il s'empara de sa sœur pour lui faire faire un tour de valse dans le vestibule» (*Ivi*, p. 95).

⁴⁹ *Ivi*, pp. 94-95.

Il narratore afferma di trovare davanti ai suoi occhi «une enfant outragée par le soupçon même du désir»⁵⁰. Ciononostante, la ricostituzione del triangolo familiare consacra Sophie al ruolo di «maîtresse de maison»⁵¹, ossia a quel rango di padrona di casa che aveva perso durante i lunghi anni di guerra «au point de n'être plus chez elle qu'une prisonnière épouvantée»⁵², ennesimo punto in comune con la vicenda di Elettra che – in seguito alla fine del regno paterno – perde ogni prerogativa regale all'interno della nuova corte di Argo. L'infatuazione di Sophie per Éric parte, secondo il narratore, da una matrice letteraria che ha generato sentimenti di nociva idealizzazione:

[...] après tant de malheur, elle retrouvait enfin un homme de son milieu et de son enfance, et tous les romans qu'elle avait lus entre douze et dix-huit ans enseignaient que l'amitié pour le frère s'achève en amour pour la sœur.⁵³

Éric, pertanto, sente di avere una particolare ascendenza, che a tratti diventa anche un velato esercizio di potere, su entrambi i giovani: il fratello ne è soggiogato fino a vivere nella continua ricerca di un suo gesto di approvazione; la sorella tenta, invece, di espandere il senso di fratellanza scorgendo in lui ciò che di riflesso non può amare nel fratello. È lo stesso narratore a riconoscere la misera condizione di Sophie, la quale si consacra interamente a Éric in mancanza di punti di riferimento stabili nel microcosmo tragico in cui si trova inserita:

[...] mon attention était forcément divisée ; la sienne entière. Il y avait pour moi Conrad, et la guerre, et quelques ambitions débarquées depuis. Il n'y eut bientôt plus pour elle que moi seul, comme si toute l'humanité autour de nous s'était muée en accessoires de tragédie.⁵⁴

È interessante constatare che, se Conrad è definito attraverso tratti infantili, al contrario a Sophie, misuratasi agli occhi del narratore con umiliazioni e dure prove di realtà, è imposta una caratterizzazione marcata, volta ad enfatizzare le qualità virili del personaggio, che – alla stregua dell'Elettra sofoclea – pare non rispondere ai canoni tradizionali della femminilità. Dentro di lei si deposita un odio accumulato negli anni; di conseguenza, il suo carattere caustico affiora in seguito alla ricomposizione del triangolo sentimentale e alla solitudine, cui è in definitiva votato il suo smodato affetto sororale: «je sentais que chacune des résolutions passées en sa présence provoquait chez elle une explosion intérieure de haine»⁵⁵, dice Éric con la pretesa di conoscere fino in fondo la sfera affettiva della ragazza. Se inizialmente il narratore afferma che «[il] avait pour Sophie la camaraderie

⁵⁰ *Ivi*, p. 97.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 98.

⁵³ *Ivi*, p. 100.

⁵⁴ *Ivi*, p. 99.

⁵⁵ *Ivi*, p. 108.

facile qu'un homme a pour les garçons quand il ne les aime pas»⁵⁶, la strategia al ribasso che Éric esercita su Sophie si conclude con l'affermazione esplicita sia della sua progressiva mascolinizzazione («si j'eusse aimé Sophie, c'eût été pour ce coup droit assené par un être en qui je me plaisait à reconnaître le contraire d'une femme»⁵⁷) sia con l'ammissione della natura sacrificale dei sentimenti della giovane ragazza («un si total sacrifice méritait de ma part la confiance la plus entière»⁵⁸) e, quindi, della sua intima natura tragica («ce garçon manqué suivit la grand-route poussièreuse des héroïnes de tragédie»⁵⁹). Sophie, come spesso è accaduto nelle riscritture novecentesche del mito di Elettra, non nasconde il suo amore per il fratello perché attraverso di lui le viene concesso di alimentare la sua inattingibile passione per un elemento terzo, in questo caso si tratta di Éric:

[...] sa tendresse pour son frère avait continué à soudre à travers sa passion pour moi, invisible comme une source dans l'eau salée de la mer. Bien plus, elle avait investi Conrad de tous les privilèges, de toutes les vertus auxquels elle renonçait, comme si ce fragile garçon avait été son innocence.⁶⁰

Nonostante l'impossibilità di gestire un rapporto amoroso autentico, ciò che rende i soggetti del breve romanzo degli autorevoli personaggi tragici è riposto non tanto nelle scelte che essi sono chiamati a compiere, quanto nel completo vincolo di fiducia che si impegnano spontaneamente a rispettare, almeno fino alla morte di Conrad («Ces relations mal définies sont d'ailleurs presque indestructibles»⁶¹). Alcune riflessioni del narratore a riguardo sono significative:

En dépit des apparences, je ne regrette pas de m'être livré à Sophie autant qu'il était en moi de le faire : j'avais reconnu du premier coup d'œil en elle une nature inaltérable, avec laquelle on pouvait conclure un pacte précisément aussi périlleux et aussi sûr qu'avec un élément : on peut se fier au feu, à condition de savoir que sa loi est de mourir ou de brûler.⁶²

Il classicismo di Yourcenar si evince anche dalla raffigurazione dei sentimenti granitici che il fratello e la sorella manifestano in più occasioni; persino nella precarietà delle circostanze drammatiche, la loro nobiltà d'animo non viene mai a scemare, come riportato in numerose occasioni testuali:

Le frère et la sœur étaient également purs, intolérants et irréductibles.⁶³

Comme il y a généralement plus de pire que de meilleur, l'atmosphère de la guerre est, tout compte fait, la plus dégoûtante qui soit. Mais ceci ne me rendra pas injuste envers les rares moments de grandeur qu'elle a pu comporter. Si l'atmosphère de Kratovicé était mortelle

⁵⁶ *Ivi*, p. 99.

⁵⁷ *Ivi*, p. 102.

⁵⁸ *Ivi*, p. 103.

⁵⁹ *Ivi*, p. 113.

⁶⁰ *Ivi*, p. 134.

⁶¹ *Ivi*, p. 112.

⁶² *Ivi*, p. 99.

⁶³ *Ivi*, p. 136.

aux microbes de la bassesse, c'est sans doute que j'ai eu le privilège d'y vivre à côté d'êtres essentiellement purs. [...] On parle souvent de cette espèce d'investiture des tuberculeux destinés à mourir jeunes ; mais j'ai vu quelquefois chez des garçons destinés à la mort violente cette légèreté qui est à la fois leur vertu et leur privilège de dieux.⁶⁴

Si tratta di un'intesa esistenziale che trascende i legami amorosi diventando una costante narrativa ben precisa della scrittura yourcenariana, qualificata – con le stesse parole dell'autrice – come «communauté de dangers»⁶⁵ e concretizzata nella composizione di un trio di persone accomunate da sentimenti d'amicizia sorti da una affine situazione di precarietà. È questo un tema a cui Yourcenar è interessata già da molto tempo e non sarebbe scorretto ritrovarne uno dei primi nuclei teorici nel lungo saggio giovanile in cui l'autrice si interroga sul concetto di eroismo, ossia *La Symphonie héroïque*, pubblicato per la prima volta nell'agosto del 1930 nella «Bibliothèque universelle et revue de Genève»⁶⁶. In esso, oltre a definire i tratti fondanti – su cui ritorneremo più avanti – di ciò che ha significato nel corso di epoche e culture diverse l'appartenenza a uno “statuto eroico” dell'esistenza, Yourcenar affronta il tema dell'amicizia eroica, non nascondendo il valore culturalmente fondativo che essa ha avuto nella genesi del concetto di eroismo. Ripercorrendo le celebri vicende di Achille e Patroclo, così come quelle di Eurialo e Niso, Yourcenar rischiarà il ruolo dell'amicizia nel contesto del mondo concettuale delle società arcaiche, concludendo che essa si è storicamente configurata come la più spontanea, e quindi autentica, delle relazioni umane. L'amicizia appare come un legame elettivo che non è motivato da bisogni sociali istituzionalizzati – come l'affetto familiare, l'attaccamento alla terra o alla donna sposata, nel caso in cui il matrimonio fosse un legame imposto per ragioni di mera sopravvivenza patrimoniale. L'amicizia eroica discussa da Yourcenar si presenta, al contrario, come un vincolo autonomo non inquadrato nella cornice delle leggi:

[...] lorsqu'elle n'est pas contre les lois, [l'amitié] est au-dessus d'elles. C'est un sentiment d'élection et de libre fidélité. C'est un sentiment d'hommes libres, et, si j'en crois l'exemple germanique ou dorien, partie d'un code aristocratique de l'honneur. Le despote n'a que des sujets, le riche que des clients, le démagogue que des partisans, l'esclave que des compagnons de peine ou des complices d'insurrection. L'amitié héroïque, née peut-être de la nécessité d'un compagnon d'armes, fonde du moins sa grandeur sur la communauté de dangers. [...] elle se prête davantage aux formes exaltées du sacrifice.⁶⁷

Tale sembra, dunque, essere la natura del rapporto tra Éric e Conrad, complicato dalla presenza di Sophie, la cui vicenda riproduce il motivo della donna che si offre e dell'uomo che si sottrae per dedizione all'amico. Risulta forse più chiaro perché, nella *préface* del breve romanzo, Yourcenar –

⁶⁴ *Ivi*, pp. 144-145.

⁶⁵ M. YOURCENAR, *La Symphonie héroïque* in *Essais et mémoires*, cit., p. 1664.

⁶⁶ Raccolto ora integralmente nella sezione “Articles non recueillis en volume” in M. YOURCENAR, *Essais et mémoires*, op. cit., pp. 1656-1667.

⁶⁷ *Ivi*, p. 1664.

come si è potuto osservare – abbia asserito che l'argomento centrale di questa prova narrativa altro non fosse che la «communauté d'espèce»⁶⁸ legata a una particolare «solidarité de destin»⁶⁹, sintagmi nodali per i rifacimenti yourcenariani del mito, come si vedrà. D'altronde, la scrittrice non rinnegherà neanche dopo tanti anni l'intento principale che la spinse a comporre *Le Coup de grâce*, ossia le diverse opportunità offerte dalla composizione di una «communauté de dangers». Ciò è, senz'altro, dettato anche dalle contingenze storiche e dai risvolti politici che un'unione di individui liberi può generare, persino nella finzione letteraria. Sempre nei notevoli dialoghi con Matthieu Galey, *Les Yeux Ouverts*, alla domanda dell'intervistatore che chiede se a ridosso del 1938, mentre era impegnata con la scrittura del romanzo, Yourcenar considerasse con preoccupazione l'aria di guerra che si respirava in Europa, l'autrice risponde con la consapevolezza di quanto anche la sua scrittura letteraria abbia notevolmente risentito della gravità dei tempi:

Les scènes de torture dans *Léna ou le secret*, dans *Feux*, la scène du suicide d'Antigone, dans le même livre, semblent déjà anticiper sur ce qu'on a vu depuis. [...] Avec *Le Coup de grâce*, je me suis rendu compte qu'il valait mieux se donner un certain recul dans le temps et dans l'espace, en évoquant ces guerres baltes de 1919-1921 [...] Je m'intéresse toujours beaucoup au [personnage] de Sophie, qui est une femme extrêmement généreuse, même envers celui qu'elle aime – ce qui n'est pas toujours commun – et le drame s'achève dans la vie : par un incident tragique, dû à la férocité des guerres partisans. Mais l'amour, la fidélité au milieu, l'étroite union entre trois êtres de même type, est ce qui compte, bien plus que l'arrière-plan politique.⁷⁰

Come si può constatare, il personaggio di Sophie, nonostante i decenni trascorsi, è capace di destare ancora interesse nei discorsi di Yourcenar, tanto da essere messa alla pari dei grandi ritratti comparsi nel 1936 in *Feux*, tra cui l'Antigone che si dirige verso Tebe «comme saint Pierre [qui] rentre à Rome, pour s'y faire crucifier»⁷¹ e il cui suicidio, preparato con un sistema macchinoso di sciarpe e carrucole, assume i tratti di un'«*évasion vers Dieu*»⁷², o Lena, la concubina del tirannicida Aristogitone, cui viene dedicata una delle prose liriche più struggenti dell'intera raccolta, di cui si parlerà più avanti. Nelle pagine conclusive de *Le Coup de grâce*, anche Sophie si addossa un autoimposto martirio abbracciando la causa bolscevica e offrendo il suo corpo battagliero come ultimo residuo di un amore negato. L'ammirazione di Éric verso la ragazza, mista a sentimenti di repulsione, permane fino agli istanti conclusivi, confondendosi spesso con il ricordo incarnato dell'adorato fratello:

J'avais fait quelques pas vers elle, fasciné malgré tout par cette créature revêtue pour moi du double prestige d'être à la fois une mourante et un soldat. [...] L'horreur pour moi n'était

⁶⁸ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 82.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., pp. 111-113.

⁷¹ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1108.

⁷² *Ivi*, p. 1110.

pas tant la mort de Sophie que son obstination à mourir. [...] Elle ressemblait tout de même trop à son frère pour que je n'eusse pas l'impression de le voir mourir deux fois.⁷³

Plasmando il personaggio di Sophie in cui «la masculinisation va de pair avec l'avilissement»⁷⁴, Yourcenar trova un espediente per dare voce all'esigenza di concepire un personaggio ripetutamente evitato dal narratore e forzato a essere «l'incarnation d'un amour sublime qui ne peut qu'être damné et disparaître dans l'abîme»⁷⁵. Nella cronologia letteraria dell'autrice, l'esperimento de *Le Coup de grâce* segna, dunque, la fine di una stagione letteraria, in parte conclusasi spontaneamente a causa dello scoppio del conflitto mondiale. Ciò non vuol dire, tuttavia, che Yourcenar ignori completamente le riflessioni intraprese fino a quel momento o rinneghi le scelte letterarie compiute. Gli anni che seguono, caratterizzati da una non trascurabile condizione di provvisorietà, restano comunque essenziali per la maturazione di alcuni progetti letterari che troveranno una forma compiuta nell'immediato dopoguerra, primo tra tutti la riorganizzazione e l'ampliamento del *corpus* teatrale. Ancora in questo caso le parole stesse dell'autrice aiutano a cogliere l'importanza della stagione successiva:

Le Coup de grâce a paru un mois ou deux avant la guerre de 1939. Mais ce qui s'est passé de très important pour moi, entre 1939 et 1948, c'est que j'ai abandonné toute ambition littéraire. Une belle période de retraite ! Pendant dix ans, j'ai abandonné l'idée d'écrire ; je faisais autre chose, je gagnais ma vie, j'étais trop fatiguée le soir. Je lisais beaucoup pourtant, et j'ai écrit certaines choses, j'ai ébauché ou écrit certaines pièces, comme *Le Mystère d'Alceste*, *La Chute des masques* et *La Petite Sirène*, les trois seules pièces écrites entièrement à cette époque-là, et laissées telles quelles depuis. [...] ⁷⁶

L'elemento da considerare in queste parole dell'autrice risiede a nostro avviso nell'indicazione temporale in cui alcune delle opere teatrali più celebri di Yourcenar sono state composte, anni in cui la scrittrice – non essendo incalzata dall'urgenza della pubblicazione, anzi riflettendo quasi sull'eventualità di abbandonare la carriera letteraria – si è potuta dedicare con maggiore libertà e autogestione ai suoi interessi, non solo letterari⁷⁷. È, tuttavia, opportuno considerare *Le Coup de grâce* una cesura precisa nella produzione dell'autrice. Ciò, come detto, non equivale tuttavia a un diniego di quanto realizzato sino al 1938; anzi il discorso fin qui portato avanti ha permesso di individuare nell'unione della coppia adelfica, complicata con l'aggiunta di un personaggio terzo e supplementare che esercita un'influenza notevole sulle vicende del fratello e della sorella, un nucleo fondativo della scrittura yourcenariana. A ciò si devono aggiungere, come si è sperato di dimostrare, i riferimenti

⁷³ M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 154-156.

⁷⁴ L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, cit., p. 123.

⁷⁵ *Ivi*, p. 120.

⁷⁶ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., p. 116.

⁷⁷ Risale, infatti, a questo periodo l'interesse di Yourcenar per i canti *negro spiritual*, alcuni dei quali da lei tradotti.

disseminati nel testo che inducono il lettore a scorgere tracce mnestiche di situazioni prototipiche legate a una forma classicista a cui Yourcenar resterà a lungo legata, nel nostro caso i riferimenti all'Oreste raciniano, al *décor* straniante sul modello del *Bajazet* di Racine e alla struttura tragica che viene riproposta nel testo narrativo. Per comprendere la rilevanza dell'operazione compiuta con *Le Coup de grâce*, giova in ultimo riportare le riflessioni di Laura Brignoli, che inquadrano il valore preciso della cesura cui abbiamo accennato:

Remarquons [...] que le *Le Coup de grâce* marque une halte importante dans le parcours de l'œuvre yourcenarienne qui évolue vers la mythification du quotidien. [...] On dirait que *Le Coup de grâce* se situe à un carrefour dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : la lucide méchanceté du protagoniste de ce roman aurait pu devenir un pur sadisme et conduire l'œuvre vers la construction de mythes négatifs issus du ventre de la terre qui, en présentant le côté sordide de l'existence, nous feraient nous pencher vers les profondeurs tragiques de la conscience. On sait d'ailleurs que Marguerite Yourcenar a choisi l'autre voie, celle qui l'a portée vers les grands mythes classiques auxquels on demande d'expliquer – et de nous consoler de – l'existence.⁷⁸

3.3 «COMPLICES ENCORE PLUS QUE FRERE ET SŒUR, AFFILIÉS ENCORE PLUS QU'AMIS»⁷⁹ : LA STRADA VERSO ELETTRA

Nel percorso umano e intellettuale di Marguerite Yourcenar gli anni tra il 1939 e il 1948 segnano un periodo duraturo di stallo in cui per l'autrice vanno nondimeno maturando a poco a poco progetti e interessi fino a quel momento non pienamente approfonditi. Anche nella cronologia personale della scrittrice vi sono una serie di considerevoli cambiamenti: sul finire del 1939 Yourcenar risiede per qualche tempo a New York dove si dedica per un breve periodo al giornalismo e alla traduzione, ma è nel 1940 che la sua permanenza americana prenderà un volto diverso. Nell'ottobre di quello stesso anno si trasferisce, principalmente per ragioni economiche, a Hartford, nel Connecticut, in cui grazie alla mediazione di Grace Frick – che sarà d'ora in avanti la sua compagna di vita – otterrà degli incarichi di insegnamento, principalmente di lingua e letteratura francese e storia dell'arte, a cui farà seguito un contratto a tempo parziale al Sarah Lawrence College nella periferia di New York, che Yourcenar manterrà fino al 1949⁸⁰. Nonostante l'attività di insegnamento e la fitta rete di incontri che viene creata⁸¹, la guerra rappresenta con tutta la sua brutalità una battuta d'arresto ineludibile durante

⁷⁸ L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, cit., p. 110.

⁷⁹ M. YOURCENAR, *Mythologie III – Ariane – Électre*, in «Lettres françaises» (Buenos Aires), n. 15 (1^{er} janvier 1945), pp. 35-45: 44.

⁸⁰ Cfr. *Chronologie*, in M. YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, cit., p. XXII.

⁸¹ Come riportato nella *Chronologie* del volume *Œuvres romanesques*, citato nella nota precedente, nel corso del 1940 Yourcenar incontra a più riprese a New York intellettuali come «Breton, Max Ernst, Jules Romains, Schiffrin, Stravinsky, Yves Tanguy et quelques autres» (p. XXII).

i primi anni Quaranta. La scrittura, come si diceva, rallenta notevolmente anche se in questi anni Yourcenar trova il tempo di dedicarsi a un piccolo progetto saggistico; di nostro interesse, in particolare, è un testo che verrà identificato dalla stessa autrice come *Mythologies III – Ariane – Électre*, su cui è opportuno spendere qualche parola. Il saggio – concluso nel 1943 – vedrà la luce soltanto il primo gennaio del 1945, pubblicato nel quindicesimo numero della rivista *Les Lettres françaises*, fondata a Buenos Aires da Roger Caillois insieme con la letterata argentina Victoria Ocampo. Il ruolo della rivista, avviata anche grazie al patrocinio dell'Istituto di cultura francese di Buenos Aires, fu di primo piano nel corso di quegli anni, contribuendo a supportare in modo attivo la lotta contro il nazismo e, pertanto, «destinée aux Français et aux francophiles désireux d'échapper à l'idéologie du régime de Vichy»⁸². L'opportunità per Yourcenar di vedere pubblicato un suo lavoro in una collocazione così prestigiosa è motivo di grande gioia per l'autrice, che ancora non si è pienamente imposta sulla scena letteraria. Roger Caillois accetta volentieri le riflessioni di Yourcenar, la quale ne è talmente onorata da riparlare anche nel preambolo di un saggio del 1980 dal titolo *L'homme qui aimait les pierres*, in cui compie una *laudatio* dell'opera di Caillois, scomparso due anni prima, nel 1978. Yourcenar rammenta il valore dell'operazione culturale compiuta da Caillois attraverso la sopravvivenza del suo progetto editoriale e la diffusione di copie della rivista, sorta in precarie condizioni di clandestinità legate all'esilio dalla Francia:

À cette époque où la voix de la France n'arrivait que rarement jusqu'à nous, ces minces cahiers nous apportaient une preuve rassurante de la vitalité de la culture française, venue, certes, d'un autre point du monde, mais n'en prouvant que mieux son don d'universalité. Peu importe ce qu'étaient ces quelques pages assez informes, qui plus tard m'ont servi de brouillons pour certaines parties d'autres livres.⁸³

In effetti, le pagine che compongono queste riflessioni sul mito sono soprattutto delle considerazioni sulla fecondità della mitologia e del genere tragico nella letteratura greca e sulla ricezione di situazioni e costanti che la letteratura europea ha ereditato dal teatro antico. Alcune di queste osservazioni, riviste e integrate, sono state ricollocate più avanti nelle prefazioni delle sue *pièces* teatrali, soprattutto quelle dedicate a Elettra, Alceste e al Minotauro, così come nell'importante saggio *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce*⁸⁴ che verrà inserito nella sezione “Grèce et Sicile” della raccolta *En pèlerin et en étranger*. Nel rileggere con una certa modestia questo giovanile esperimento saggistico, Yourcenar afferma di meravigliarsi che un uomo così rigoroso come Caillois⁸⁵ abbia deciso di accogliere un

⁸² A. LOUIS, *Étoiles d'un ciel étranger : Roger Caillois et l'Amérique latine*, in «LITTÉRATURE» 170/2 (2013), pp. 71-81, [online] URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-2-page-71.htm> (consultato in data 20/10/2023).

⁸³ M. YOURCENAR, *L'homme qui aimait les pierres* in *Essais et mémoires*, cit., p. 535.

⁸⁴ M. YOURCENAR, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* in *Essais et mémoires*, cit., pp. 440-445.

⁸⁵ È curioso ricordare che Marguerite Yourcenar occuperà il 22 gennaio 1980, prima donna, il posto che era stato di Roger Caillois all'*Académie française*.

contributo, a detta dell'autrice, ancora sostanzialmente informe. Yourcenar è, in ogni modo, convinta di aver messo a fuoco dei nuclei centrali della sua poetica, seppur non organicamente. Parlando ancora di Caillois afferma:

Sans doute avait-il deviné dans cet essai quelque peu hâtif consacré à l'influence de la tragédie grecque sur les littératures modernes, un peu de ce respect qu'il éprouvait pour tout ce qui touche à la transmission des mythes, à leurs changements aux mains des générations successives, et aux grandes vérités sur la nature humaine que les poètes ont enrobées en eux. Quoi qu'il en soit, à une époque où nous n'étions guère rassurés sur la survie de la culture (le sommes-nous aujourd'hui ?) ni du reste sur notre propre avenir, un tel accueil était pour un jeune écrivain encore dépaycé aux États-Unis une grâce accordée et un service rendu.⁸⁶

In questo saggio del 1943, come ha notato di recente Rémy Poignault⁸⁷, il fulcro dell'esposizione è dedicato a Elettra, che compare nella pienezza delle sue qualità tragiche, sfruttate contemporaneamente nell'elaborazione della *pièce* a lei interamente dedicata, ossia *Électre ou la Chute des masques*, a cui Yourcenar – come si è potuto osservare nella risposta a Galey – comincia a lavorare proprio dal 1943. Oltre a ricostruire sommariamente la tradizione del mito, operazione che verrà replicata con più sistematicità nell'*avant-propos* di *Électre* – per cui ci concentreremo più avanti sulla ricostruzione che ne viene fornita – queste pagine sono importanti nella misura in cui viene riproposto l'elemento cardine che ha sorretto la scrittura de *Le Coup de grâce*, ossia l'intima unione di tre esseri accomunati da una sostanziale «*unité de danger*». Ciò che colpisce Yourcenar è la permanenza di una costante che gli autori novecenteschi esplorano prioritariamente; il mito di Elettra, inserito nella più vasta cornice della storia atridica, altro non è se non il «*drame de l'isolement et de la séparation, complété, comme toujours, par le choix tragique de l'amitié*»⁸⁸. Vi è di più: Yourcenar vede nella trama del mito, e nelle molteplici opportunità che l'operazione di riscrittura offre al poeta moderno, la medesima forma simbolica già esplorata attraverso *Le Coup de grâce*, ossia

le triangle humain [...], groupe inséparable que l'inconscient et le sexe expliquent tout autant, et tout aussi peu, que le devoir moral et la voix du sang ne le faisaient autrefois, compagnons d'équipe étroitement liés les uns aux autres par le danger, la haine, la misère et l'attente, marqués par la même mort et pour les mêmes fins, complices encore plus que frère et sœur, affiliés encore plus qu'amis.⁸⁹

Lo schema del triangolo umano composto dall'unione di due uomini e una donna – elemento che ha sorretto la realizzazione de *Le Coup de grâce* attraverso le connessioni tra i personaggi di Sophie, Éric e Conrad – diventa più articolato nel caso della riflessione su Elettra, proprio perché le vicende del

⁸⁶ *Ivi*, pp. 535-536

⁸⁷ R. POIGNAULT, *La légende des Atrides revisitée par Marguerite Yourcenar: une approche diachronique*, in «Bulletin de la Société Internationale d'Études yourcenariennes», 39 (2018), pp. 45-66: 54.

⁸⁸ M. YOURCENAR, *Mythologie III – Ariane – Électre*, cit., p. 44.

⁸⁹ *Ibid.*

mito, ancora più dei personaggi romanzeschi che pur si richiamano a modelli eroici, si proiettano in una dimensione che deve tenere conto di tutta una serie di concause legate alla natura mitica di una vicenda che affonda in un passato indefinito. Poignault nota bene quanto la comunanza parentale tra Elettra, Oreste e Pilade sia nel Novecento carica «d’ambiguïtés sexuelles et morales»⁹⁰, il che consente a Yourcenar di combinare una nuova compagine familiare in cui, usando le parole dell’autrice, «entre l’aventurier et les orphelins, entre le renégat et les parricides, une parenté d’espèce s’établit, confirmée par la communauté de dangers»⁹¹. Anche per affrontare il mito atridico, dunque, il motore che guida Yourcenar è l’indagine sulle occasioni offerte dai legami di parentela tra persone che tendenzialmente agiscono a causa di sentimenti di spietata rivalsa o per una giustizia assoluta richiesta da determinate esigenze storiche e politiche. È opportuno ricordare, a tal proposito, che una ulteriore triade di personaggi che funziona secondo il modello narrativo offerto da *Le Coup de grâce* è presente anche nella breve prosa *Léna ou le secret*, contenuta nella raccolta *Feux* (1936), cui Yourcenar si riferisce nel dialogo con Galey in riferimento alle scene di tortura attraverso cui riecheggia lo spirito del tempo. *Léna* è importante nel nostro discorso sul mito atridico perché, nel saggio consegnato a Caillois, Yourcenar – ragionando sulla prolificità del mito nella letteratura antica – afferma che nella coppia Oreste-Pilade «l’imagination patriotique athénienne retrouve sans peine la dyade Harmodius-Aristogiton»⁹², una annotazione estremamente risoluta che sarà più avanti eliminata nell’*avant-propos* di *Électre*, dove viene ricostruita con maggiore completezza la tradizione del mito. Si può dedurre che le ragioni dell’espulsione di questo riferimento fossero legate al rimando troppo esplicito a *Léna*, in cui vengono ripercorse le vicende di Aristogitone e del suo amante Armodio, ossia i due ateniesi tirannicidi, che – dopo aver mortalmente ferito il tiranno Ipparco nel 514 a.C. – furono a loro volta messi al bando da Ippia, fratello del defunto. Insomma, è probabile che Yourcenar volesse evitare di circoscrivere il mito a un preciso episodio riportato anche dalla storiografia. Al centro dell’operazione letteraria di Yourcenar vi è, tuttavia, il personaggio di Lena, concubina di Aristogitone a cui la giovane donna dedica tutte le sue cure, senza essere pienamente ricambiata, anzi sopportando numerose angherie e privazioni, allo stesso modo di Sophie e in parte anche di Elettra, per compiacere l’essere amato. E come Sophie, Lena soffre a causa di un amore non ricambiato, che risulta deleterio per la sua persona («Elle vit dans l’ombre que projette sur sa route le bel Éros des noces environné de flambeaux. [...] Harmodios a fait entrer le malheur dans cette maison comme une maîtresse voilée»⁹³). Le pene d’amore sopportate da Lena sono atroci e la sua *quête* per avvicinarsi al cuore di Aristogitone si

⁹⁰ R. POIGNAULT, *La légende des Atrides revisitée par Marguerite Yourcenar: une approche diachronique*, cit., p. 60.

⁹¹ M. YOURCENAR, *Mythologie III – Ariane – Électre*, cit., p. 44.

⁹² *Ivi*, p. 39.

⁹³ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1116.

dimostra vana; le sue attenzioni non risultano mai essere oggetto di ammirazione nonostante la ragazza abbia intuito da sola che i due guerrieri si preparano a compiere un atto importante, volto a commettere il tirannicidio, di cui Lena è però tenuta interamente all'oscuro:

[...] ils lui cachent l'emplacement de la caverne où ils dorment ; elle est chargée de leur fournir des aliments qu'elle dépose sous une pierre comme s'il s'agissait de morts rôdant sur les confins du monde : elle apporte en offrande à Aristogiton le vin noir, les quartiers de viande saignante sans réussir à faire parler ce spectre exsangue qui ne lui donne plus de baisers. Ce somnambule du crime n'est déjà plus qu'un mort qui s'achemine vers sa tombe, comme les cadavres des Juifs pèlerinent vers Josaphat. [...] elle croit voir dans les mains d'Harmodios la baguette de sourcier d'Hermès conducteur d'âmes.⁹⁴

La novella si conclude con la terribile immagine della tortura subita da Lena in seguito agli ordini di Ipparco, gravemente ferito, che le impone di rivelare le motivazioni dei due rivoltosi e in che modo essi abbiano agito. Il paradosso di questo particolare tipo di «parenté d'espèce» è tutto racchiuso nell'epilogo della breve prosa: Lena, che è rimasta tutta la vita «comme une chienne»⁹⁵ sulla soglia della porta di Aristogitone si impone un moto di orgoglio estremo e, pur non essendo mai stata a conoscenza delle precise decisioni e delle modalità di agire dei due tirannicidi⁹⁶, fa credere ai torturatori di sapere tutto, tagliandosi lei stessa la lingua per non rivelare segreti a lei sconosciuti:

Cette femme vide de souvenirs s'efforce par orgueil de faire croire qu'elle sait tout, que ses maîtres lui ont confié leur cœur comme à une receleuse sur qui l'on peut compter, qu'il ne dépend que d'elle de cracher leur passé. [...] Elle redoute la torture qui n'arrachera d'elle que l'humiliant aveu qu'elle n'était qu'une servante et nullement qu'une complice. Un flot de sang lui jaillit de la bouche comme au cours d'une hémoptysie. Elle s'est coupé la langue pour ne pas révéler les secrets qu'elle n'avait pas.⁹⁷

⁹⁴ *Ivi*, p. 1117.

⁹⁵ *Ivi*, p. 1120.

⁹⁶ Anche se nella fonte storica da cui Yourcenar trae spunto per elaborare la vicenda di Lena – ossia la *Periegesi della Grecia* di Pausania («Hippias donc la tortura jusqu'à l'en faire mourir, sous prétexte qu'il savait qu'elle était l'amie d'Aristogiton et parce qu'il considérait qu'elle n'avait rien ignoré du complot» in PAUSANIAS, *Description de la Grèce. Livre I, "L'Attique"*, texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux, commenté par François Chamoux, Les Belles Lettres, 1992, pp. 72-73), l'unico storico dell'antichità a parlare di «Leania» – si intuisce che la ragazza fosse realmente complice dei tirannicidi, Yourcenar sceglie volutamente di tenere nell'ignoranza il personaggio di Lena, intendendo forse in tal modo enfatizzare i sentimenti di venerazione che ella ha riposto nei due uomini, così come la sua natura eroica nell'affrontare la scelta di una autoimposta tortura. Un breve accenno ai fatti storici è presente, tuttavia, anche nella biografia di Pindaro, dal titolo *Pindare*, che una giovane Yourcenar dà alle stampe nel 1932 presso l'editore Grasset e ora raccolto nel volume *Essais et mémoires* (cit., pp. 1437-1524). In essa viene riportato che «Les deux Tyrannoctones, Harmodios et Aristogiton, n'avaient agi que pour des motifs tout personnels de vengeance; ils n'en étaient pas moins considérés comme les héros de la liberté athénienne. Pindare ne vit dresser qu'une vingtaine d'années plus tard leur image de bronze sur l'Acropole ; du moins entendit-il les chansons célébrer les deux jeunes hommes, meurtriers cachant leurs glaives sous des rameaux de myrte, auxquels Platon devait consacrer l'une des plus belles phrases du *Banquet*. Peut-être assista-t-il à l'érection de la statue de la 'lionne sans langue', Laena, la concubine d'Harmodios, qui, mise à la torture, cracha la sienne au visage du tyran» (*Ivi*, p. 1454).

⁹⁷ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1120.

Prima di approdare a *Électre ou la Chute des masques*, Yourcenar ha dunque all'attivo una serie di riusciti esperimenti letterari che le consentono di sfruttare al meglio quanto offerto dal motivo del rapporto triangolare tra individui in particolari condizioni di precarietà esistenziale. Nel caso di *Léna* – ancor più de *Le Coup de grâce* dove la cornice delle guerre partigiane russe aveva l'obiettivo di aumentare la distanza tra le vicende narrate e il lettore – esso viene intricato anche da un sostrato storico palpabile e problematico, tanto da essere incluso in un cronotopo preciso che trascende il tempo della storia, ossia quello dell'Atene sconvolta dalle guerre civili, antiche e contemporanee. Come dirà Yourcenar stessa nella prefazione a *Feux*, scritta nel 1967:

L'histoire de Léna s'inspire du peu qu'on sait de la courtisane de ce nom qui participe en 525 avant notre ère au complot d'Harmodius et d'Aristogiton, mais la couleur locale grecque moderne et l'obsession des guerres civiles de notre temps recouvrent presque complètement dans ce récit le tuf du VI siècle.⁹⁸

Gli esempi offerti tendono a dimostrare come il mito, grazie alle forme simboliche di cui è garante, sia usato da Yourcenar in relazione alla sua duplice funzione di deposito della memoria culturale e di faro attualizzante di problematiche e questioni di lunga durata. Esso è capace di sedimentarsi diffusamente nell'opera letteraria della scrittrice in forma di tracce mnestiche di episodi o accadimenti che hanno lo statuto essenziale delle vicende mitiche, indipendentemente dal genere letterario che viene adoperato in un preciso frangente di scrittura. L'eccezionalità dell'operazione mitografica yourcenariana risiede, a nostro avviso, non soltanto nei riadattamenti occasionali di motivi o eventi desunti dal materiale mitologico; a queste si deve aggiungere la consistenza di una continua e pregnante riflessione teorica che si riverbera, senza pretendere di essere assunta a dogma teorico, nella saggistica, nelle prefazioni delle opere – composte spesso dopo anni dalla realizzazione delle stesse – o anche nelle interviste, di cui quella con Galey costituisce un campione mirabile. Un ulteriore esempio paradigmatico è offerto dal fondamentale saggio *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce*, il cui nucleo originario – ricordiamo – era stato inizialmente concepito per il progetto consegnato a Caillois nell'articolo del 1943 e successivamente rivisto nel 1971. In esso vi è una delle definizioni più limpide di ciò che ha rappresentato il dispositivo mitologico per il poeta occidentale:

La mythologie, ou plutôt son utilisation à des fins artistiques ou littéraires, commence à peu près avec Euripide, sinon avec Homère, et a continué jusqu'à nous. Au même rang que l'algèbre, la notation musicale, le système métrique et le latin d'église, elle a été pour l'artiste et le poète européen une tentative de langage universel. L'emploi d'un sujet connu, détails débrouillés d'avance, décor planté de tout temps, permet au dramaturge de vaquer à l'essentiel : Phèdre est un thème tout trouvé pour les modulations de Racine.⁹⁹

⁹⁸ *Ivi*, p. 1076.

⁹⁹ M. YOURCENAR, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* in *Essais et mémoires*, cit., p. 440.

La mitologia si identifica per l'autrice come un codice che il poeta rianima grazie alla libertà compositiva offerta dalla vitalità di una tradizione che, pur riconoscendo la solidità di quegli elementi imm modificabili all'interno di una storia mitica, si consolida grazie alle sue continue riscritture. Si tratta, in fondo, di un principio che aveva già accuratamente spiegato Aristotele quando affermava, nella *Poetica*, che «non è possibile disfare i racconti tramandati, dico ad esempio Clitennestra uccisa da Oreste, [...] ma [il poeta] deve trovare anche di usare bene la tradizione» («τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου, [...] αὐτὸν δὲ εὕρισκιν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς»¹⁰⁰). La sfida, per il poeta antico, era quella di inserire fattori di novità prima di giungere a un esito conosciuto dai fruitori della sua composizione. L'esempio di Oreste, citato da Aristotele, è molto pertinente; ricorda a proposito Davide Susanetti che

[...] se il nome di Oreste è indissolubilmente legato al matricidio, l'esecuzione del delitto può essere accompagnata da argomenti e valutazioni differenti. L'eroe può immergere la spada nelle carni di Clitennestra in rispettoso e fidente ossequio dell'ordine di Apollo – come avviene nell'*Oresteia* di Eschilo – o, all'opposto compiere il crimine previsto dal suo destino, denunciando l'assurdità del volere del dio (e della stessa vicenda in cui si trova implicato).¹⁰¹

Dalla riflessione di Yourcenar è, anche, immediato evincere quanto la natura del mito si rafforzi in concomitanza di momenti storici di particolare criticità; è in queste occasioni che l'armamentario mitologico sembra uscirne rivitalizzato di volta in volta. Yourcenar ricorre esattamente all'esempio dell'operazione compiuta da O'Neill con il mito di Elettra per argomentare la sua tesi:

Quand Eugène O'Neill intitule son énorme drame sudiste *Mourning Becomes Electra* (« Le deuil sied à Électre »), il fait profiter ce fils et cette fille assassins de toute la force accumulée de la légende, et nous rappelle que le parricide est après tout une forme vénérable du malheur.¹⁰²

In sostanza, secondo Yourcenar, O'Neill ha saputo trasfigurare in forma drammatica il trauma scaturito dalla guerra di secessione grazie a uno schema vivificato all'occorrenza da un mito di cui l'artista si serve per le sue esigenze estetiche attraverso un atto plurisemantico di decodifica. Come giustamente ricorda Laura Brignoli, «con il ricorso all'antichità mitica, Yourcenar ha saputo creare un orizzonte di riferimento capace di ridare all'individuo una funzione che va oltre il suo io fenomenologico. Grazie

¹⁰⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. e note di Diego Lanza, prefazione di Guido Paduano, Bur Rizzoli, Milano, 2012, pp. 48-51.

¹⁰¹ D. SUSANETTI, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, cit., p. 21.

¹⁰² M. YOURCENAR, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* in *Essais et mémoires*, cit., p. 440.

a quei miti, quell' "io" diventa l'Uomo»¹⁰³. Per dare voce a un dolore talvolta traumatico e renderlo allo stesso tempo garante di una universalità che trascende i confini istituiti dalla particolarità della situazione, lo strumento mitico soccorre allora il poeta e l'artista grazie alla sua connaturata valenza generale. La distruzione di Troia può allora essere concepita come unità di misura prototipica e unificante le diverse narrazioni, segnate dal trauma derivante da un dolore ontologico insito nella specie umana:

Une génération assiste au sac de Rome, une autre au siège de Paris ou à celui de Stalingrad, une autre au pillage du palais d'Été : la prise de Troie unifie en une seule image cette série d'instantanés tragiques, foyer central d'un incendie qui fait rage sur l'histoire, et la lamentation de toutes les vieilles mères que la chronique n'a pas eu le temps d'écouter crier trouve une voix dans la bouche édentée d'Hécube. Chaque fille de Londres ou de Rotterdam cherchant son frère mort sous les débris de maisons bombardées nous rassure sur l'authenticité d'Antigone ; Antigone à son tour nous atteste que cet héroïsme est plus qu'une prouesse individuelle, l'accomplissement, sans cesse renouvelé, d'un devoir aussi ancien que le premier frère et la première sœur.¹⁰⁴

Quanto detto da Yourcenar coincide con un'idea fondamentale degli studi sulla tradizione classica e sulla ricezione del mito, ossia la validità dell'operazione di riadattamento che si trova soggetto alle contaminazioni con il contesto da cui è stato originato. Yourcenar ribadisce, quindi, che il lavoro sul mito si accorda con la potenziale malleabilità di ogni riscrittura, partendo da assodate componenti elementari e inalterabili; è giusto affermare, a livello più generale, che il mito – così come concepito da Yourcenar – «non pretende né reverenza né religioso rispetto: la sua stessa natura plastica lo rende aggiornabile, pronto a impastarsi con il presente, e, quindi, provoca il poeta alla manipolazione»¹⁰⁵. Ricorda ancora l'autrice a tal proposito quanto il mito sia stato per la civiltà europea un codice culturale unificante:

Peintres ou poètes, ils ont tous besoin d'un grand pays bien à eux, celui de leurs songes. [...] La tradition grecque a été pour des générations cette clef des champs Élyséens. Elle a résolu le double problème d'un système de symboles assez varié pour permettre les plus complètes confessions personnelles, assez général pour être immédiatement compris, et la moindre lecture d'une revue de poésie contemporaine, la moindre visite à une galerie de tableaux, où chaque poète et chaque peintre travaille à recréer en plein chaos un code de signaux personnel, montre à quel point le trafic des idées peut souffrir de ce manque de signalisations universellement acceptées. De Virgile à Paul Valéry, elle leur a ouvert à tous la porte d'un pays assez vaste pour que chacun y ait sa province, assez désert pour s'y promener nu, peuplé pourtant de fantômes qui chantent.¹⁰⁶

¹⁰³ L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar. Fonti antiche per estinguere i "Fuochi"* in L. BRIGNOLI, L. GIACHERO, S. GIORCELLI BERSANI, *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, con un saggio introduttivo di Barbara Lanati, Iacobelli Editore, Guidonia, 2012, p. 67.

¹⁰⁴ M. YOURCENAR, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* in *Essais et mémoires*, cit., p. 440-441.

¹⁰⁵ M. CENTANNI, *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, cit., p. 9.

¹⁰⁶ M. YOURCENAR, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* in *Essais et mémoires*, cit., p. 443.

Questa discussione è ancora più valida nel caso degli intertesti legati al mito atridico, che diventa nel *corpus* dell'autrice una vera e propria costante, le cui implicazioni meritano di essere investigate. È quantomeno singolare che Pierre Brunel, eminente studioso che – come detto – ha fondato la sua teoria mitocritica sui concetti di emergenza, flessibilità e irradiazione del mito, non si sia accorto della pervasività del mitologema formato dalla coppia atridica nell'opera yourcenariana. La sua riflessione sulla scrittrice belga¹⁰⁷ è, infatti, interamente rivolta alla sola *pièce* dedicata a Eletta, in cui – a parere del critico – Yourcenar si dimostra attenta a prendere atto della «*décadence de la tragédie grecque dès l'Antiquité même*»¹⁰⁸, un'analisi che – contrariamente a quanto si è cercato di evidenziare – non tiene conto delle occorrenze mitiche depositate altrove, fondamentali in uno studio che voglia essere quanto più attento possibile ai fenomeni di irradiazione dello strumento mitografico. È l'autrice stessa ad invitare il lettore a considerare lo stretto intreccio di richiami reconditi all'interno della sua opera. Discutendo, ancora una volta, con Matthieu Galey sul valore delle sue creazioni teatrali, Yourcenar afferma che il punto di unione tra i diversi progetti letterari risiede specificamente nell'attenzione attribuita alle singole voci di ogni comparsa, come se in ogni sua grande opera – non specificamente concepita per la messa in scena – si conservassero forme proprie del linguaggio teatrale:

J'ai toujours attaché une importance considérable aux voix. J'avais appelé *Alexis* « le portrait d'une voix ». Les monologues de *Feux* sont des voix montées au diapason de la fièvre ; le long récit que j'appelle *Mémoires d'Hadrien* est encore un monologue, solitaire, comme l'est forcément celui d'un homme placé au sommet de tout.¹⁰⁹

È a questo punto della discussione che Marguerite Yourcenar evoca un ulteriore personaggio che si distingue nel *corpus* yourcenariano per la volontà di compiere un atto estremo al pari di quello di Sophie, in questo caso il tentativo di portare a compimento un pericoloso attentato politico. Si tratta della Marcella protagonista del complesso romanzo *Denier du rêve*, che Yourcenar comincia a scrivere durante il biennio 1932-1933 e la cui prima versione viene pubblicata da Grasset nel 1934. L'intreccio narrativo si dipana interamente attorno al gesto premeditato da Marcella Ardeati, che grazie a una rete clandestina a lei legata e composta da poche persone, riesce a ordire nella Roma fascista un'operazione criminosa contro Mussolini, che però si rivelerà fallimentare. Torneremo a breve sulle implicazioni editoriali legate alla creazione del romanzo, successivamente riscritto anche per il teatro, per ora basta prendere nota di quanto – anche a distanza di anni – il romanzo risulti per Yourcenar fondamentale nel

¹⁰⁷ Cfr. P. BRUNEL, «*Électre ou la chute des masques* de Marguerite Yourcenar » in *Le mythe d'Électre*, cit., pp. 167-179.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 168.

¹⁰⁹ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., p. 186.

ragionamento sulla drammaticità che accomuna anche la storia di *Denier du rêve* a strutture teatrali, non intese convenzionalmente, bensì come discorsi allo stato puro:

Dans *Denier du rêve*, rien n'importait plus pour moi que la voix de Marcella, d'un laissez-aller populaire, parlant français avec des tournures italiennes, la voix bougonne du vieux Clément Roux, au milieu des foules ou des solitudes romaines, ou encore la jeune voix de Massimo parlant à un Clément Roux qui ne l'écoute pas, et qu'il n'écoute pas, la jeunesse de l'un aussi solitaire que la vieillesse de l'autre, et faisant tout à coup résonner dans les rues vides de la Rome nocturne trois mots en slavons d'église [...]. De temps à autre, il était naturel de s'engager ainsi dans le théâtre, moins comme un spectacle qu'on aimerait voir réaliser sur la scène que comme un labyrinthe de monologues ou de dialogues à l'état pur.¹¹⁰

In queste poche righe Yourcenar, oltre a ricostruire brevemente l'atmosfera del romanzo fatta di incontri passeggeri tra comparse fuggitive nel corso di una giornata romana, evidenzia la natura polifonica della sua operazione. In effetti, in *Denier du rêve* – ancor più de *Le Coup de grâce*, dove la contemporaneità veniva esplorata attraverso il filtro straniante della lontananza geografica – la storia contemporanea assume un rilievo pervasivo: l'argomento è tratto da un episodio realmente accaduto, ossia il tentativo datato al 1926 da parte di una giovane donna anglo-irlandese, Violet Gibson, di fare esplodere un colpo di pistola contro Mussolini, il quale ne uscì completamente illeso, ferito lievemente sul naso grazie a un repentino salto indietro. L'episodio venne trasfigurato da Yourcenar in un'opera in cui si condensa buona parte delle riflessioni che hanno impegnato l'autrice per tutti gli anni Trenta, e anche oltre, ossia l'elaborazione mitica della realtà, così come la costituzione e lo smembramento di individui calati in una «communauté de dangers». Quando Yourcenar afferma di concepire il suo teatro come una serie di monologhi e dialoghi allo stato puro, sta anche ragionando su una sorprendente affinità di tale dialogismo con il resto delle sue opere. La sua risposta tocca il cuore del nostro ragionamento:

On a jusqu'ici très peu noté les rapports de ce théâtre avec mes autres ouvrages, plus répandus. Ils n'en diffèrent pourtant que par la forme, et non par la substance – bien qu'on ne l'ait guère vu jusqu'ici. *Électre ou la Chute des masques*, c'est *Le Coup de grâce* : trois êtres, ou plutôt quatre, soudés entre eux par l'amour, la haine et le danger. Les positions réciproques des personnages sont certes différentes : *Électre* est une sœur et non une amante, tandis que Sophie est bien plus une amante qu'une sœur, *Électre* est odieuse là où Sophie est bonne. Mais la somme totale est la même, et c'est sans paradoxe que l'honnête Chopin du *Coup de grâce* devient pour moi l'honnête Théodore d'*Électre*. Nous retrouvons le même triangle dans la Léna de *Feux*, ou encore dans *Denier du rêve* où l'amour de Marcella oscille entre deux hommes, tandis que sa dévotion profonde va à un partisan mort et qu'elle veut venger, comme *Électre* veut venger son père assassiné.¹¹¹

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 186-187.

¹¹¹ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., p. 187.

Affermando che «la somme totale est la même» Yourcenar è consapevole di quanto la sua operazione di riscrittura avanzi su un sentiero omogeneo che procede verso una progressiva integrazione del farsi traumatico della storia all'interno del dispositivo letterario. A differenza di O'Neill, per esempio, in cui le concause dell'agire tragico si riducono unicamente alle ragioni del singolo – nonostante sullo sfondo della sua trasposizione mitica aleggi la violenza della recente storia americana – o di Giraudoux in cui le vicende della casa di Atreo vengono ridiscusse sul versante poliziesco, che è in fondo la più radicale delle strategie di semplificazioni dell'originario *plot* tragico, è come se a Marguerite Yourcenar interessasse prioritariamente trovare un compromesso tra l'agire individuale dei singoli e le forze sovraindividuali della storia. Accomunare in un unico ragionamento testi che rispondono a esigenze distinte e che appartengono a generi letterari diversi, induce a domandarsi che cosa accade quando in un testo entra, spesso in modo estensivo come nel caso della nostra autrice, un elemento mitico o un riferimento che chiama in causa tracce di mitologemi ben individuabili. Il caso delle interferenze del mito atridico in *Denier du rêve*, o meglio di ciò che del mito atridico suscita interesse in Yourcenar, può aiutarci a tentare di fornire una risposta.

3.4 «TU NE VAS PAS CONTINUER A T'ENTERRER PARMİ CES LARVES?»¹¹²: UN'ELETTRA SOSPESA IN *DENIER DU REVE*

Il testo del romanzo, come detto, venne pubblicato in una versione iniziale nel 1934, composto quindi prima di *Feux* (1936), de *Le Coup de grâce* (1939) e delle riflessioni saggistiche realizzate per la rivista di Caillois, avviate nei primissimi anni Quaranta, contemporaneamente alla scrittura di *Électre ou la Chute des masques*, che l'autrice comincia ad abbozzare già nell'estate del 1943. Una seconda versione del romanzo, radicalmente rivista, vede la luce tra il 1958 e il 1959 per la casa editrice Plon; si tratta – specifica Yourcenar nella prefazione del 1959 – di una «reconstruction où le nouveau et l'ancien s'imbriquent à tel point qu'il est presque impossible, même à l'auteur, de discerner à quel moment l'un commence et l'autre finit»¹¹³. È per tale motivo che si è preferito posticipare la discussione sul romanzo dopo le altre opere già presentate, perché – nonostante lo slittamento continuo verso il mito e l'allegoria, nonché la presenza di un *modus* narrativo a metà strada tra realismo e simbolismo che accomuna entrambe le versioni – le modifiche del 1959 fanno dell'ultimo *Denier du rêve* un'opera sostanzialmente lontana dalla sua prima edizione. È una vera e propria dichiarazione di poetica quella che Yourcenar mette in atto attraverso il suo lavoro di riscrittura. Andando contro il principio secondo

¹¹² M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 223.

¹¹³ *Ivi*, p. 161.

cui ritoccare un'opera a distanza di anni, per apporvi delle modifiche o delle integrazioni, sia un'operazione deleteria per l'autore e per la qualità dell'opera stessa, Yourcenar considera diversamente che

[...] ça a été pour moi à la fois une expérimentation et un privilège que de voir cette substance figée depuis si longtemps redevenir ductile, de revivre cette aventure imaginée par moi dans des circonstances dont je ne me souviens même plus, de me retrouver enfin en présence de ces faits romanesques comme devant des situations autrefois vécues, qu'on peut explorer plus avant, interpréter mieux ou expliquer davantage, mais qu'il n'est pas en notre pouvoir de changer.¹¹⁴

È l'atmosfera politica a non mutare affatto tra la prima e la versione definitiva del romanzo, in cui vengono seguite le azioni di un gruppo di personaggi legati dal filo materiale di una moneta da dieci lire che passa ininterrottamente da uno all'altro, dal mezzogiorno del 20 fino all'alba del 21 aprile 1933. Una rapida panoramica della trama favorirà l'analisi dei passi di nostro interesse.

Si tratta di personaggi che vengono messi alla prova con una costante ansia di cambiamento: la catena di incontri trova origine con Paolo Farina, un provinciale trasferitosi nella grande città che, dopo essere stato lasciato dalla moglie Angiola, trova conforto incontrando una giovane prostituta, Lina Chiari, a cui darà le dieci lire per il piacere di offrire a sé stesso «une illusion volontaire, c'est-à-dire, peut-être, la seule chose au monde qui ne trompe pas»¹¹⁵. Lina, dopo avere amaramente scoperto dal dottor Alessandro Sarte di essere affetta da un incurabile cancro al seno, spende le dieci lire per comprarsi un rossetto nuovo; anche per lei si tratta però solo di un miraggio per convincersi di essere ancora in buona salute: il narratore onnisciente nota, infatti, quanto il rossetto sia uno strumento per rendere la giovane «complice d'une illusion qui la sauvait de l'horreur», giacché «une mince couche de fard empêchait Lina Chiari de désespérer»¹¹⁶. Il profumiere presso cui Lina acquista il rossetto, Giulio Lovisi, è un uomo tormentato dai problemi famigliari: estenuato dalla gelosia della moglie e dalla malattia della sua unica nipote, la figlia di sua figlia, che ha sposato contro il volere genitoriale uno scrittore invisibile al regime fascista ora al confino, di nome Carlo Stevo, l'uomo si volge alla fede religiosa per trovare la certezza di un apparente supporto, offrendo alla Madonna cinque ceri comprati con le dieci lire appena guadagnate. Anche per Lovisi si tratta tuttavia di un gesto vuoto:

S'il avait été clairvoyant, Giulio Lovisi aurait donc convenu qu'il était vain de prier. Et cependant, les minces cierges de cire qui se consumaient devant lui sous l'œil fixe d'une Madone n'étaient pas inutiles : ils lui servaient à maintenir la fiction d'une espérance.¹¹⁷

¹¹⁴ *Ivi*, p. 163.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 169.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 177.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 189.

La giovane donna presso cui vengono acquistati i ceri è Rosalia di Credo, il personaggio che serve nella finzione narrativa per preparare l'episodio centrale del romanzo. Rosalia vive da sola a Roma nel ricordo di un opulento passato vissuto in Sicilia all'ombra della possente figura paterna, Don Ruggiero di Credo, a cui Rosalia elargisce tutta la sua devozione fino all'ultimo istante della vita di costui, segnata dal dolore e dalla pazzia generata dalla requisizione delle sue prosperose terre e proprietà siciliane, così come dall'amarezza fanatica di non potere eguagliare la nobiltà dei suoi illustri antenati. Desiderosa di ricongiungersi con l'universo paterno perduto, Rosalia, dopo aver assistito alla fuga definitiva della sorella Angiola e ritrovandosi a trent'anni «résignée à ces pertes, à force de s'en désespérer»¹¹⁸, spende le dieci lire ricevute dal profumiere per comprare delle braci con cui preparerà la sua pira funeraria, dandosi fuoco all'interno della stanza romana in cui alloggia. A venderle le braci è Marcella Ardeati intorno alla quale si sviluppa, come detto, l'avvenimento centrale dell'opera, ossia l'attentato inscenato contro Mussolini. Analizzeremo nel dettaglio questa scena nodale del romanzo, per ora basti tenere in considerazione che, poco prima del tentativo di uccidere il duce, Marcella incontra il marito, il dottor Alessandro Sarte, il quale non condivide le battaglie politiche della moglie, sostenendo il regime più per conformismo che per autentico convincimento. Nel corso di un alterco concitato durante il quale Alessandro prova invano a ricucire i rapporti con la moglie, Marcella in preda a un impetuoso scatto d'ira gli restituisce, come risarcimento simbolico per avergli rubato la rivoltella con cui compirà il mancato attentato, la moneta da dieci lire ricevuta da Rosalia. Decisa fermamente a vendicare la deportazione e la recentissima morte di Carlo Stevo, la giovane donna troverà la morte sotto la pioggia assordante e purificatrice di una Roma paralizzata dall'apatia fascista. Nel frattempo, Alessandro Sarte resta immobile di fronte all'ingresso del Cinema Mondo, temendo che Marcella possa cambiare idea e abbandonare il suo progetto anarchico per piegarsi infine a una riconciliazione coniugale. Dopo una vana attesa, Alessandro entra nelle sale del cinema e incontra tra i pochi spettatori, senza rendersene conto, la protagonista del film del momento, ossia l'attrice Angiola Fides che il lettore identifica immediatamente con Angiola di Credo, la sorella fuggita dalla vita della sfortunata Rosalia. Con Angiola Alessandro passerà dei momenti d'amore effimeri prima di congedarsi offrendole un mazzo di fiori, acquistato con la moneta da dieci lire dall'avarissima signora Dida, fiorista ambulante di Ponte Porzio, la quale – dopo i rimproveri del sacerdote Cicca per la sua mancanza di carità – offre le dieci lire a un ricco pittore francese, che viene da lei scambiato per un povero barbone. Costui, di nome Clément Roux, è colto da una crisi cardiaca dopo una serie di fastidi avuti nei giorni precedenti. A prendersi cura di lui nell'immediato è il giovane Massimo Jakovleff, amico intimo degli ormai defunti Carlo Svevo e Marcella Ardeati. Clément dona a Massimo la moneta

¹¹⁸ *Ivi*, p. 203.

in segno di riconoscenza per il suo supporto, prima che quest'ultimo la lasci cadere nella fontana di Trevi, auspicandosi di ritornare a Roma in futuro, nonostante le asperità politiche che incombono sulla sua persona. La moneta viene in ultimo recuperata da Oreste Marinunzi, addetto alla nettezza urbana, che subito dopo la fine del suo turno di lavoro si abbandona al vino, sognando di ammazzare la suocera e di diventare un potente uomo politico.

Dal resoconto della trama è possibile scorgere quanto le circostanze politiche siano intimamente legate alla drammaticità della vita di ogni singolo personaggio. A questo proposito, l'autrice evidenzia come nell'edizione del 1959 il versante politico sia presentato in modo rinvigorito rispetto alla prima versione, anche se Yourcenar tende a precisare che i fatti immaginari raccontati, collocati nel 1933, devono essere inquadrati in un momento in cui l'aspetto del regime fascista non coincideva esattamente con quello che la maggior parte dell'opinione pubblica avrà subito dopo la disfatta della guerra. I fatti narrati, precisa la scrittrice, sono sì collocati in un momento in cui le leggi contro i nemici dello stato dittatoriale reprimevano già gli oppositori politici, ma avvengono comunque prima della campagna coloniale in Etiopia, prima della partecipazione militare alla guerra civile spagnola, prima dell'avvicinamento a Hitler, delle leggi razziali e del disastro bellico. È questa la ragione, secondo Yourcenar, per cui

Il importait [...] de ne pas mélanger à l'image de 1933 celle, plus sombre encore, des années qui virent la conclusion de ce dont la période 1922-1933 contenait déjà toutes les prémices. Il convenait de laisser au geste de Marcella son aspect de protestation quasi individuelle, tragiquement isolée, et à son idéologie cette trace de l'influence des doctrines anarchistes qui ont naguère si profondément marqué la dissidence italienne.¹¹⁹

Quanto detto potrebbe indurre a far pensare che l'operazione di sostanziale riscrittura del 1959 sia legata alla volontà dell'autrice di creare un romanzo storico; non è però questo il caso. Come ricorda Laura Brignoli, «Yourcenar usa la storia come un teatro di avvenimenti il cui significato o le cui implicazioni non variano da un'epoca all'altra. Sottolineare la ricorsività degli avvenimenti significa diminuirne l'unicità che si evince dal loro accadimento in quel preciso momento storico»¹²⁰. È questo un giudizio perfettamente calzante con la visione del mondo yourcenariana, a maggior ragione se si tengono a mente le riflessioni sopra evocate in cui Yourcenar riflette in senso generale sulla caduta di Troia come simbolo di una storia inevitabilmente soggetta alla ripetizione.

Yourcenar, avocandosi il merito di essere stata una tra le prime a guardare in faccia il fascismo «au moment où tant d'écrivains en visite dans la péninsule se contentaient encore de s'enchanter une fois

¹¹⁹ *Ivi*, p. 163.

¹²⁰ L. BRIGNOLI, *“Denier du rêve” di Marguerite Yourcenar. La politica, il tempo, la mistica*, Le Lettere, Firenze, 1999, p. 19.

de plus du traditionnel pittoresque italien»¹²¹, è consapevole della misura in cui, nel romanzo del 1934, la dimensione mitica sovrasti lo sfondo storico dentro il quale è inserita. Si tratta, in fondo, di un'operazione analoga a quella compiuta con *Le Coup de grâce*: il sostanziale sostrato mitico disseminato nella prima versione del romanzo, presente nella sua intima struttura anche nell'edizione del 1959, serviva all'autrice per rievocare con una certa distanza accadimenti contemporanei ancora non pienamente storicizzati, così come il *décor* russo si è rivelato utile per presentare parte delle vicende di Éric nel contesto delle guerre civili baltiche, sentite dall'autrice come troppo recenti per essere riportate senza filtri in un'opera di finzione. Lo ricorda bene Yourcenar anche nei dialoghi con Matthieu Galey:

Il y a aussi dans *Denier du rêve* un désir très fort de rapprocher ces gens-là du mythe grec, de voir en eux des avatars de légendes. Le roman est fait sur deux plans : d'un côté c'est la vie romaine populaire dans des milieux souvent très très simples ou franchement subversifs, et de l'autre ce sont, comme toujours, des personnages assimilés au mythe, c'est-à-dire un effort pour faire sentir la grandeur de leurs gestes, retrouvant celle des légendes, des mythes antiques qui affleurent partout, dans le centre « moderne » de la Rome de 1933. [...] Tout cela survit dans la seconde version.¹²²

L'edizione del 1959 di *Denier du rêve*, benché rivista anche sotto forma della consequenzialità storica sulla fase conclusiva del fascismo, risulta ancora del tutto distante dalla prospettiva del romanzo storico tradizionalmente inteso, anzi ne è fundamentalmente aliena. L'autrice apprezza il fatto che, nella versione romanzesca finale, «les deux éléments principaux du livre, le rêve et la réalité, ont cessé d'y être séparés, à peu près inconciliables, pour s'y fondre davantage en un tout qui est la vie»¹²³, una caratteristica che rende per certi versi il *Denier du rêve* del 1959 molto simile all'operazione letteraria compiuta da Elsa Morante nel 1948 attraverso il suo primo capolavoro, *Menzogna e Sortilegio*, con cui Morante contribuì attivamente alla critica contro lo storicismo durante gli anni della transizione dal fascismo alla democrazia, in primo luogo nella scelta dell'autrice di sfidare apertamente la comune tendenza del ritorno al realismo e alla scrittura cronachistica, come bene è stato di recente mostrato¹²⁴. Se è anche vero, come ha sostenuto Faverzani¹²⁵, che il mito lascia progressivamente maggiore spazio alla Storia nella scrittura romanzesca di Yourcenar, è anche doveroso domandarsi che cosa Yourcenar intenda come Storia. Anche in questo caso, la riflessione di Brignoli è illuminante:

¹²¹ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 164.

¹²² M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., pp. 81-82.

¹²³ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 164.

¹²⁴ Mi riferisco principalmente al lavoro di F. BALDASSO, *Against Redemption. Democracy, Memory, and Literature in Post-Fascist Italy*, Fordham University Press, New York, 2022.

¹²⁵ C. FAVERZANI, *Dimensions mythologique et historique dans Denier du rêve de 1934* in «Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes», Tours, 6 (1990), pp. 63-79: 79.

[...] il senso storico di questa autrice è da ricercare fuori dagli schemi che dominano la nostra cultura. Senza esserne estranea, anzi pur essendovene ben immersa, l'autrice sembra volersi permettere un punto di vista superiore, che consideri gli atti umani da una prospettiva più ampia. In fondo, la storia per lei è solo un pretesto per mettere in scena l'avventura eterna dell'uomo. Ed è qui che Yourcenar ritrova ciò che per lei è la verità storica. Una verità non inutile, poiché la profonda imbricazione degli avvenimenti minimi con la ricorsività storica non manca mai¹²⁶.

È giusto ritenere che nel 1934 la cornice storica servisse a Yourcenar unicamente come scenario per trovare un'ambientazione ad alcune comparse di caratteri che condividevano tratti di universalità, così come attraverso la riscrittura del 1959 l'autrice giunge a un incremento della carica politica, pur precisando che i personaggi della scena romanzesca continuino a «sembler échappés d'une *commedia* ou plutôt d'une *tragedia dell'arte* moderne»¹²⁷. L'insofferenza di Yourcenar per l'espansione dei totalitarismi è, d'altronde, ben nota (ne *Les yeux ouverts*, a proposito del fascismo, la scrittrice è conscia di quanto in quella che si credeva «une tradition de grandeur [...] on n'apercevait pas le gonflement et la fraude»¹²⁸), tuttavia – ed è questo un punto nodale su cui Laura Brignoli ha speso delle pagine fondamentali¹²⁹ – anche nella versione del 1959 «l'ambientazione storica funziona in quanto contesto del romanzo, ma nessuna precisa posizione ideologica lo orienta in senso progressista»¹³⁰. In *Denier du rêve* vi è piuttosto una esemplificazione finzionale di un modo peculiare di intendere il tempo umano. Esso emana la sua origine cosmica nella sicurezza di quanto l'ideologia politica sia una sorta di accidente fatalistico transeunte, tale da non incidere sul percorso indipendente della Storia e dei suoi agenti. Nell'universalità ricostruita del romanzo, in bilico tra mito e realtà, i personaggi che hanno fattezze di maschere mitiche vivono un istante che è insieme fatto di trascendenza e immanenza. Per giustificare tale affermazione, e riagganciare i nodi con il filo del nostro discorso, incentrato sulla pervasività della figura di Elettra nell'opera e nella riflessione yourcenariana, una rapida panoramica dell'episodio legato al gesto di Marcella Ardeati diventa necessaria.

Come si diceva, la tragica vicenda della giovane anarchica, con cui Yourcenar riflette compiutamente sull'isotopia della rete triangolare nel tempo sospeso della Roma fascista, è preceduta dalla triste fine di Rosalia di Credo. La siciliana Rosalia è un personaggio in cui si conciliano diverse componenti mitologiche: fin dalla sua presentazione, il narratore sottolinea che la sua vita è stata irrimediabilmente segnata dalla presenza totalizzante di un padre a cui la ragazza è del tutto devota:

¹²⁶ L. BRIGNOLI, “*Denier du rêve*” di Marguerite Yourcenar. *La politica, il tempo, la mistica*, cit., p. 20.

¹²⁷ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 162.

¹²⁸ M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., p. 80.

¹²⁹ L. BRIGNOLI, “*Denier du rêve*” di Marguerite Yourcenar. *La politica, il tempo, la mistica*, cit., pp. 91-117.

¹³⁰ *Ivi*, p. 54.

Elle détestait, non sa sœur, mais le mari qui lui avait pris sa sœur; son père, et non sa mère, avait été la grande passion de son enfance; et elle habitait Gemara.¹³¹

Don Ruggero, erede di una stirpe più antica di sei secoli, è un uomo che – credendo di potersi illudere sullo stato delle sue finanze – abbandona all'incuria e in modo sconsiderato le proprie terre, fantastica che sotto i suoi palazzi sia sepolto un tesoro nascosto e trascura la moglie Donna Rachele, la quale a sua volta lo priva dell'affetto coniugale, per vivere furtive avventure con delle ragazze del paese. Quando Rosalia è costretta a lasciare il paese e occuparsi del padre ormai vecchio e folle, i riferimenti ai mitologemi della tradizione antica cominciano ad abbondare nella stratigrafia del testo. Ciò che viene detto di lei al momento della partenza, ossia del definitivo abbandono dell'universo paterno, segna in modo ineludibile la caratterizzazione del personaggio:

[...] Rosalia s'était bandagé le front d'un mouchoir ; ce linge blanc serré sur les tempes lui donnait l'air d'une nonne. Avant de partir, elle avait ramassé à la hâte quelques effets dans un châle de sa mère ; Angiola ne s'était chargée d'aucun bagage. Mais si Angiola prenait pour suivre le petit cortège l'air dédaigneux d'une héroïne de tragédie, Rosalia seule en avait l'âme. Cette gauche fille fagotée d'une robe noire usée aux entournures avait un de ces cœurs que dévouent à la famille, au foyer, les rites d'une religion qui s'ignore, et d'un amour qui ne sait pas son nom. Leur père, roi détrôné d'un royaume de folie, chiquant le tabac de cigarettes données par des carabiniers charitables, ne se doutait pas, et cette cécité ne faisait que parfaire sa ressemblance tragique, qu'il traînait après lui son Ismène et son Antigone.¹³²

Rosalia sarebbe, dunque, una Antigone segnata dalla dedizione completa al suo ruolo di figlia e di sorella; il ricorso esplicito a personaggi del mito classico ha il compito, nel suo caso in modo particolare, di acuire l'orizzonte atemporale che è la cifra dominante del romanzo. Rosalia di Credo, così come l'Antigone della tradizione sofoclea a cui rinviano le numerose analogie di Yourcenar, è un personaggio segnato da una volontà virile nelle sue scelte, a differenza della sensuale sorella Angiola a cui la stessa Rosalia dedica un amore sacrificale che sembra assumere tratti affettivi non standardizzati:

Cette tendresse, qu'elle croyait pure, ignorant qu'elle aurait pu ne pas l'être, l'entraîna à autant de concessions qu'un attachement charnel. Elle rogne sur l'argent du ménage pour habiller sa sœur ; elle lui fit des robes qu'Angiola consentit à mettre, malgré leur laideur, par une condescendance qui ressemblait à de la bonté.¹³³

La caratterizzazione di Rosalia ricorda indubbiamente anche l'Antigone presente in *Feux*, il cui suicidio nella prigione tombale rappresenta il tentativo estremo di ricongiungersi misticamente «au

¹³¹ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 190.

¹³² *Ivi*, p. 197.

¹³³ *Ivi*, p. 201.

pays des sources, des trésors, des germes»¹³⁴, così come Rosalia anela a ritrovare la sua Sicilia natia, identificata simbolicamente nel paese immaginario di Gemara. Come l'Antigone presente in *Edipo a Colono*, Rosalia porta con sé a Roma il padre folle e ormai diseredato di tutti i suoi beni, diventa di conseguenza una sorta di serva e, dopo aver subito anche il trauma dell'abbandono da parte della sorella, il suo aspetto recherà le tracce di un invecchiamento precoce e di una progressiva trasformazione in vittima del destino paterno. È utile accostare a questa riflessione i versi (1365-1368) pronunciati nell'*Edipo a Colono* sofocleo in cui il personaggio eponimo, immerso nell'arcano del suo dolore, non manca di elogiare la fedeltà delle figlie, il cui coraggio quasi virile risalta nelle parole del vecchio padre:

[Εἰ δ' ἐξέφυσα τάσδε μὴ 'μαυτῶ τροφούς / τὰς παῖδας, ἧ τὰν οὐκ ἄν ἦ, τὸ σὸν μέρος / νῦν δ' αἶδε μ' ἐκώζουσιν, αἶδ' ἐμαὶ τροφοί, / αἶδ' ἄνδρες, οὐ γυναῖκες, εἰς τὸ συμπονεῖν']

EDIPO Se non avessi dato la vita a queste figlie che mi assicurano la sopravvivenza, non ci sarei più, per quanto ti riguarda: sono loro che mi tengono in vita, loro che mi nutrono – uomini, non donne, nel condividere i miei travagli.¹³⁵

L'Antigone yourcenariana di *Feux*, che condivide molti punti in comune con l'Elettra della tradizione, appariva perduta e mendicante in un universo senza punti fissi a cui potersi aggrappare:

Antigone seule, victime de droit divin, a reçu pour apanage l'obligation de périr, et ce privilège peut expliquer leur haine. Elle avance dans cette nuit fusillée par les phares : ses cheveux de folle, ses haillons de mendiante, ses ongles de crocheteuse montrent jusqu'où doit aller la charité d'une sœur. En plein soleil, elle était l'eau pure sur les mains souillées, l'ombre au creux du casque, le mouchoir sur la bouche des trépassés. En pleine nuit, elle devient une lampe.¹³⁶

Analogamente in *Denier du rêve* Rosalia, dopo la morte del padre e l'abbandono della sorella, è soggetta a una mutazione degradante che investe la sua persona fino a farla diventare una sorta di comparsa persefonea vincolata a una mancata realizzazione personale:

Ce fut vers cette époque que Rosalia di Credo, toujours vêtue de noir, pris l'aspect endeillé sous lequel ses voisins se souvinrent plus tard de ce fantôme. Elle aidait sa logeuse dans son commerce d'objets de piété : son visage, exposé à la froide pénombre des églises, acquit les teintes rances de la cire qui, jadis, fut pourtant sœur du miel.¹³⁷

¹³⁴ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1110.

¹³⁵ SOFOCLE, *Edipo a Colono*, trad. it. e note di Franco Ferrari, prefazione di Edoardo Baccinelli, Bur Rizzoli, Milano, 2012, pp. 104-105.

¹³⁶ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1109.

¹³⁷ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 200.

Così come l'Antigone di *Feux* recupera la luce nel momento conclusivo della sua vita, anche Rosalia di Credo riabbraccia in modo figurato la sua vagheggiata Sicilia solo attraverso la combustione finale nella sua abitazione romana («Tranquille, couchée sur sa courtepointe roussie comme le cadavre de ses ancêtres sur le bûcher des funérailles»¹³⁸). Nel suo essere un fantasma in vita a causa dell'impossibilità di far rivivere il microcosmo siciliano agognato, l'episodio di Rosalia-Antigone funge da prolessi a quello centrale del romanzo. Entrambe le comparse femminili sono accomunate da un attaccamento pervicace a una causa che è stata determinata da condizioni pregresse. Se però, come ben sottolinea Brignoli a proposito del personaggio di Rosalia, «son essence est restée dans le passé où elle n'avait rien de cette inconsistance qui la rend aujourd'hui comme fantomatique»¹³⁹, per Marcella invece il rapporto con la temporalità si misura nella prospettiva del futuro. È, per prima cosa, necessario riflettere su un elemento caratteristico dell'edizione del 1959, ossia l'aggiunta del cognome Ardeati, che serve per definire meglio l'identità culturale su cui inscrivere il personaggio. Come ricorda Giorgio Sale,

Pour tout lecteur connaissant l'histoire italienne du XX^e siècle, le nom attribué, en 1959, par la romancière à une opposante du régime fasciste ne manque pas de rappeler un événement atroce de la Seconde Guerre mondiale, passé à l'histoire comme le massacre des Fosses Ardéatines, du toponyme indiquant le lieu où, par une action de représailles de l'armée d'occupation allemande, le 24 mars 1944, trois cent trente-cinq italiens, civils et militaires, furent passés par les armes. Le nom que l'auteure choisit pour la protagoniste du projet d'attentat contre le dictateur présente d'évidentes analogies morpho-phonologiques avec la dénomination attribuée au massacre.¹⁴⁰

Marcella porta iscritto già nel suo nome, dunque, un destino da oppressa. Così come accade nell'elaborazione del mito di Elettra, la sua esistenza sarebbe incomprensibile senza la reminiscenza degli antefatti relativi alla sua famiglia. Su di essa si forniscono all'inizio dell'episodio dei dettagli importanti:

Marcella Ardeati était née en Romagne ; à Cesena, où la mère exerçait le métier de sage-femme. Son père, militant anarchiste, avait été destitué de son poste d'instituteur par ordre du despote qui avait été jadis son ami d'enfance. [...] La richesse, le succès, le plaisir, le bonheur même provoquaient chez elle une horreur analogue à celle du chrétien pour la chair ; de même que le chrétien ne peut jouir pleinement de cette chair qu'il redoute, car la honte et le remords lui gâtent sa jouissance, le plaisir et l'argent n'eussent fait que ramener Marcella au souvenir de son père mort misérablement dans la salle commune de l'hôpital de Bologne.¹⁴¹

¹³⁸ *Ivi*, p. 206.

¹³⁹ L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, cit., p. 173.

¹⁴⁰ G. SALE, *Le traitement du nom dans "Denier du rêve" (1934): la culture onomastique italienne de Marguerite Yourcenar* in «Onomastyka - neohumanistyka - nauki społeczne», 36 (2018), pp. 473-485: 482.

¹⁴¹ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 209-210.

Dunque, anche Marcella assume in divenire i tratti di un'eroina segnata dal lutto e dalla memoria a causa di un padre destituito delle sue funzioni. La sua solitudine e il profondo senso di ribellione che coltiva attraverso una famiglia acquisita, composta non da amanti ma da complici, si concretizzano nella fedeltà a un'idea che prende progressivamente corpo, ossia l'eliminazione fisica del dittatore. La sua disperata *quête* di vendetta è anche riconducibile alla morte ingiusta del dissidente politico Carlo Stevo, un personaggio che non compare mai fisicamente sulla scena, ma viene evocato a più riprese come fosse una figura spettrale, soprattutto nel momento in cui la moglie di costui si reca presso l'abitazione di Marcella per chiederle notizie:

Ils s'assirent. Rien ne manquait pour l'évocation d'un fantôme, ni la pénombre, ni la fumée que répandaient les cigarettes de Massimo, ni leurs mains posées sur la table comme dans les séances spirites.¹⁴²

Carlo Stevo, anarchico triestino, è il grande assente che tiene uniti Marcella e Massimo, il giovane rivoluzionario russo che esercita sempre di più un ruolo egemonico nelle vite di coloro che frequenta, specialmente perché capace di fornire documenti falsi ai dissidenti politici espatriati, come è successo nel caso di Carlo.

Collegando l'episodio di Rosalia con quello di Marcella, Laura Brignoli evidenzia quanto la duplicità caratteriale della giovane siciliana nasca da una frattura insanabile tra il suo passato e il suo presente, mentre per Marcella «contrainte de cacher son engagement politique sous une apparence de normalité, la duplicité semble être un trait existentiel indépendant de son rapport au temps»¹⁴³. Nonostante la semplificazione della componente mitologica messa in opera con la versione rivisitata del 1959, attraverso Marcella l'autrice crea un carattere pieno che funziona come un condensato di mitologemi. Il suo comportamento integerrimo si consolida dopo la morte del padre, per cui Yourcenar le attribuisce fin dall'età giovanile degli attributi precipui che consentono di apparentare Marcella con un universo ben preciso, legato alla ribellione contro il potere consolidato:

Peu à peu, cette solidarité avec le malheur des siens s'était élargie, l'associait désormais à tous les humiliés, à tous les opprimés, à tous les punis. L'attente de l'avenir avait donné à cette femme vouée à la révolte les larges yeux des jeunes sibylles.¹⁴⁴

Il carattere mantico attribuito a Marcella acuisce la dimensione sacrale della sua lotta, ribadito inoltre dagli attributi religiosi riportati dal narratore per evidenziare il rapporto riverente che Marcella intrattiene con il dissidente Carlo:

¹⁴² *Ivi*, p. 208.

¹⁴³ L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, cit., p. 174.

¹⁴⁴ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 210.

Sa rencontre avec Carlo Stevo s'était faite au moment où tous deux désespéraient le plus de l'état de leur pays et du monde. Cet homme exaspéré, fragile, hardi pourtant avec les idées qu'il poussait jusqu'aux extrêmes limites où elles deviennent des actes, avait acquis en elle une Marthe violente en même temps qu'une mystique Marie. Pour ce Slave de Trieste, à la fois peu et passionnément italien, elle avait été la Terre, cette puissante terre italienne qui survit à toutes les aventures des régimes.¹⁴⁵

Come nel caso de *Le Coup de grâce*, il narratore è attento a ricostruire attraverso il racconto la rete che lega in modo simbiotico i personaggi dell'episodio, operanti in nome di un'amicizia sublimata che nasce da un odio sociale condiviso da entrambi. Se Marcella è degna di essere assimilata a un'entità terrestre nel mondo concettuale di Carlo, il rapporto di Marcella stessa con il marito non va oltre l'apparenza fenomenologica che possono scambiarsi due maschere estranee l'una all'altra, un tema molto caro a Yourcenar a tal punto da diventare fondativo nel successivo titolo della *pièce* su Elettra:

Le docteur Alessandro Sarte possédait une de ces figures à la fois impassibles et mobiles qui constituent moins un visage qu'une succession de masques : un masque de praticien [...], un masque hâlé de Méridional aux traits de médaillon romain qui, depuis deux mille ans, était porté par toute la race ; un masque de voluptueux [...].¹⁴⁶

La duplicità evocata poc'anzi come caratteristica focale del personaggio di Marcella è riscontrabile nelle diverse modalità con cui vengono affrontate le discussioni private con gli uomini coprotagonisti della sua parabola esistenziale. Quando Alessandro cerca di suscitare la gelosia della moglie millantando le sue avventure extramatrimoniali, Marcella risponde decisa nel ribadire quanto sia necessario per lei non ridurre la sua natura rivolta alla banale degradazione cui sono soggette le vicende umane:

Assez, Alessandro ! fit-elle tout à coup avec une tristesse brûlante. Ne réduisons pas le passé à de misérables démêlés d'alcôve... La politique nous a séparés, voilà tout. Auparavant, j'ai cru vous aimer.¹⁴⁷

La prossimità con l'insieme del mito di Elettra diventa ancora più visibile nel momento in cui Alessandro cerca di riportare Marcella su una strada che, seppur più ordinaria, la allontanerebbe dal compimento del suo obiettivo. Egli vorrebbe condividere con lei la sua morale conformista, tentando di farle dimenticare il suo strenuo attaccamento al passato. Così come Elettra, Marcella è «memoria inconsolabile e irriducibile a ogni sviluppo»¹⁴⁸ e le parole di Alessandro ne sono una testimonianza:

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 217.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 220.

¹⁴⁸ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 47.

Finissons-en, fit-il âprement, mis hors de lui [...] par cette douleur authentique. « Ne t'obstine pas. Ne refais pas un héros de ce malheureux homme. Tu admets toi-même que vous n'avez jamais été rien l'un pour l'autre... Te voilà seule... Jour et nuit... Dis-toi bien qu'il n'y a pas une minute de notre vie commune que je ne regrette, même les querelles, même les scènes... Tu ne vas pas continuer à t'enterrer parmi ces larves ?... Ah ! » continuait-il à voix plus basse, emporté par l'envie de la disputer à ce fantôme, « laisse les lieux communs, les idées, les partis, les livres... [...] »¹⁴⁹

Vi è, in questo passo, un coacervo di tutte quelle caratteristiche preminenti attribuite dalla tradizione tragica al mito di Elettra: una infelicità di fondo che assume connotazioni cosmiche (elemento già anticipato nella presentazione del personaggio da parte del narratore, quando si affermava a proposito di Marcella che i primi anni di matrimonio «l'avaient momentanément détournée de sa vocation véritable, c'est-à-dire du malheur»¹⁵⁰), la solitudine cui è votata la scelta di salvaguardare la memoria di una causa più grande in attesa di compiere un atto decisivo per preservarla, l'incomprensibilità dell'intransigenza della giovane donna da parte di chi le sta vicino, così come la tendenza a identificare la sua vita come appartenente a una natura tanatologica («continuer à t'enterrer parmi ces larves»¹⁵¹). Contrariamente ai dialoghi stringati con il marito che miravano a privare di valore la scelta rivoluzionaria di Marcella, le lunghe conversazioni con Massimo sono volte d'altro canto ad enfatizzare la dimensione mitica con cui la sua vicenda entra in relazione. Massimo emerge dal buio funerario dell'interno romano, dove Marcella lo aveva nascosto perché non ascoltasse la discussione con il marito, sollevando i gomiti «comme une statue d'Hermaphrodite qui s'efforcerait de quitter son socle»¹⁵² ed esacerbando la portata sovraumana delle intenzioni di Marcella, identificandola dapprima come «ma Judith»¹⁵³, pronta a tagliare la testa di Oloferne per liberare la città di Betulia assediata dagli Assiri. Non sorprende che il riferimento alla figura biblica di Giuditta compaia anche nel già menzionato saggio giovanile *La Symphonie héroïque*, dove si trova elencato accanto a personaggi femminili dalla statura eroica, tra cui Elettra, accomunati da intenzioni e azioni virili:

La femme, en tant qu'amante, n'y a point de part à la grandeur. La femme héroïque est Électre, Antigone, Brunnhild, voire Judith : elle s'impose à l'admiration par des qualités toutes masculines de courage et d'intelligence. [...] Les héroïnes se présentent à nous comme agies par une force idéale, abstraite, à laquelle leur grandeur est d'acquiescer. Déborah, Judith, sont les instruments de la haine d'un peuple ; Électre porte la vengeance d'une famille, à la façon d'un fardeau.¹⁵⁴

¹⁴⁹ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 223.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 209.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ivi*, p. 228.

¹⁵³ «Mais j'y ai cru, moi, ma Judith, j'y crois depuis que j'ai compris certaines questions maladroites sur la portée d'une arme à feu, et certains silences, et cet air de croire que tu pourrais aujourd'hui, à toi seule...», *ivi*, p. 229.

¹⁵⁴ M. YOURCENAR, *La Symphonie héroïque* in *Essais et mémoires*, cit., p. 1661.

Accanto all'epiteto biblico, le viene successivamente attribuito da Massimo anche un connotato storico considerevole per identificare il comportamento di Marcella:

Elle l'entendit remuer fiévreusement sur le lit.

« Et tu prends ton couteau, Charlotte, et tu montes dans la diligence pour Paris, et tu frappes un grand coup, comme un boucher, en plein cœur. Ah ! tuer, mettre au monde, vous vous y entendez, vous, les femmes : toutes les opérations sanglantes... ».¹⁵⁵

Il riferimento è ovviamente tratto dalla celebre figura di Charlotte Corday, messa a morte sotto la scure della ghigliottina per aver ucciso Jean-Paul Marat da lei considerato l'iniziatore della stagione del Terrore¹⁵⁶. La volontà di compiere la strage si configura dalle parole di Massimo come un aspetto misteriosamente inscindibile dall'universo femminile, allo stesso modo di quanto possa esserlo l'arcano inspiegabile di un corpo capace di accogliere, preservare e generare la vita. È interessante constatare che ai riferimenti richiamati si aggiungesse nell'edizione del 1934 una distinta identificazione di Marcella con la vicenda di Elettra, proprio nel momento apicale in cui Massimo fa menzione delle motivazioni che hanno generato l'odio della giovane donna:

À défaut d'amour, Électre, il te fallait une bonne haine. [...] Sais-tu seulement ce que tu vas faire ? cet homme (ce pantin de chair) tu vas le gonfler de ta haine, comme les autres, les milliers d'autres, qui le boursoufflent de leur ferveur. Lui, cet homme qui n'existe pas...¹⁵⁷

Se, quindi, l'episodio di Rosalia è legato all'universo di Antigone, la vicenda di Marcella che costituisce il cuore narrativo del romanzo si colloca sotto il segno di Elettra, che è personificazione di odio contro gli uccisori del padre e aspirazione di restaurare, attraverso la vendetta, la giustizia di un ordine perduto. D'altronde, anche nel saggio *Mythologies III*, vi era un accenno rapido che istituiva una seppur fugace comparazione tra le due eroine, le quali incarnano entrambe «l'idée de justice dans une image virile de jeune fille»¹⁵⁸, per quanto nel caso di Elettra, specifica l'autrice, siano presenti delle «caractéristiques masculines plus marquées encore que celles d'Antigone»¹⁵⁹, componente quest'ultima – ossia la mascolinizzazione dei personaggi femminili – che interessa Yourcenar fin dalla composizione de *Le Coup de grâce*, come visto nel caso di Sophie. È possibile che l'autrice abbia deciso di eliminare il riferimento diretto ad Elettra nella versione conclusiva del romanzo

¹⁵⁵ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 230.

¹⁵⁶ Non meraviglia che Yourcenar scelga di inserire un personaggio storico all'interno di una costellazione mitica di donne vendicatrici. La stessa autrice nel saggio già menzionato sopra, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce*, sottolinea il legame consustanziale tra mito e storia: «Cette mythologie, d'abord bornée aux dieux et aux héros classiques, s'est peu à peu élargie jusqu'à inclure les personnages historiques que leur costume assimile aux héros et aux dieux: Alexandre en fait partie autant qu'Achille ; César, fils de Vénus, presque autant qu'Alexandre» (in YOURCENAR, *Essais et mémoires*, cit., p. 441).

¹⁵⁷ M. YOURCENAR, *Denier du rêve*, Grasset, Paris, 1934, p. 104.

¹⁵⁸ M. YOURCENAR, *Mythologie III – Ariane – Électre*, cit., p. 40.

¹⁵⁹ *Ibid.*

principalmente nel tentativo di semplificare l'apparato mitologico della prima elaborazione, benché – come si è visto ne *Les yeux ouverts* – anche quando a distanza di anni ella riflette sulle connessioni palpabili tra le sue opere, Yourcenar non abbia potuto negare che la sete di giustizia di Marcella per i suoi due morti equivale a quella che Elettra consacra all'universo paterno di cui serba il ricordo e ne conserva la memoria. Ciò non preclude il fatto che, nel momento culminante dell'allocuzione principale di Massimo, un riferimento tratto dalla tradizione mitica funzioni quasi come iperonimo della stessa storia di Elettra. Tentando a sua volta di dissuadere Marcella dal compiere un gesto autodistruttivo, Massimo afferma:

[...] Cet homme, ce faux dieu, tu ne le tueras pas. Bien plus, s'il meurt, il triomphe : sa mort, c'est l'apothéose de César... Mais tu t'en moques... Tu n'as que ce moyen de crier non quand tous disent oui... Ah ! je t'aime, s'écria-t-il subitement, moi qui n'aurais jamais assez de courage, ou de foi, ou d'espérance pour faire ce que tu fais, je t'aime... Némésis, ma sainte, ma déesse, haine qui est notre amour, vengeance qui est tout ce que nous avons de justice, laisse-moi baiser tes mains qui ne vont pas trembler...». ¹⁶⁰

La sequenza di evocazioni mitiche si conclude con l'identificazione di Marcella nella dea della vendetta divina contro chi commette un crimine¹⁶¹, come se – ricorda Brignoli – «à travers un parcours qui a touché les exemples historiques entrés dans la légende, [Massimo] voulait conclure avec l'incomparable hauteur du mythe grec»¹⁶². Il momento conclusivo tra i due è anche quello dove convergono i sentimenti più autentici, legati alla progressiva demolizione delle maschere imposte dai ruoli sociali nel contesto soffocante dell'Italia fascista. Riemerge preponderante il motivo della «communauté de dangers» che si sfalda a causa del precipitare degli eventi. Questo comporta lo svelamento della duplice identità di Massimo che, nonostante l'ammirazione nutrita per il dissidente Stevo, si rivela allo stesso tempo suo amico e delatore, nonché un amante che ammira in Marcella la sua accoglienza a tratti materna. Pur rappresentando il divenire fluido della realtà, il personaggio si apostrofa da solo in senso negativo a causa del cinismo che guida le sue azioni e della sua riluttanza nel credere a un ideale politico, tratti che in parte condivide con l'Éric de *Le Coup de grâce* e con il corrispettivo di Pilade de *La Chute des masques*:

Et tu l'avais devinée, n'est-ce pas, cette espèce de salissure au fond de mon passé ? Mon passé, quelle expression ridicule quand on n'a pas vingt-deux ans... On ne ramasse pas un chien dans la rue sans savoir qu'il porte sur soi de la vermine. ¹⁶³

¹⁶⁰ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 230-231.

¹⁶¹ È abbastanza curioso che il mito stesso di Nemese sia legato in modo collaterale a quello di Clitennestra: si ricordi che secondo una versione del mito Nemese, figlia della Notte, si trasforma in oca per sfuggire all'amore di Zeus, il quale – mutatosi in cigno – riesce ad unirsi con lei. Da questa unione nasce un uovo, raccolto dai pastori e donato a Leda, da cui nascono Elena e i Dioscuri.

¹⁶² L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, cit., p. 206.

¹⁶³ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 229.

Anche Marcella sul finire dell'episodio deve fare i conti con la progressiva perdita di assolutizzazione che aveva riposto nella sua realtà contingente, fatta di sentimenti estremi e progetti di giustizia intrepidi, per quanto abortiti. In un passo molto significativo, costruito per dare prova dello svelamento dei moventi autentici che guidano l'agire umano dei personaggi, Marcella è posta di fronte alle zone d'ombra esistenti nella relazione affettiva, forse troppo idealizzata, con i due uomini della sua «communauté de dangers», cui corrisponde come correlativo oggettivo un interruttore spento sostituito dal bagliore intermittente ed effimero della luce dell'accendino:

Excédé, il tâta la muraille pour trouver l'interrupteur, chercha à faire jaillir la lumière, à rendre aux choses cette banale apparence incompatible avec l'héroïsme et le danger. Elle l'en empêcha.

« Il y a pourtant une autre chose que j'aimerais savoir avant d'aller là-bas. Carlo ne m'a jamais rien dit sur ton compte. C'est... C'est une espèce de trahison.

- Ah ! dit-il légèrement, ces jalousies de disciples... Est-ce que je sais ! Laisse de côté ces vieilles histoires. Puisque tu ne veux pas que je rallume, ajouta-t-il, donne une cigarette. Tu sais où elles sont. »

Elle alla les chercher dans la pièce voisine et les lui remit. À la faible lueur du briquet, le visage de Marcella reparut un instant, non plus marmoréen, mais humain : un visage de femme.¹⁶⁴

È questo uno dei pochi momenti dell'intero episodio in cui Marcella sembra per un breve istante vacillare e abbandonare i panni dell'eroina tragica, subendo l'influenza della personalità antierica di Massimo che porta all'estrema usura la figura tradizionale del consigliere, collaboratore e adiuvante, essenziale nel teatro classicista francese e riproposto nell'intreccio romanzesco. In un'opera in cui i diversi dispositivi mitologici si irradiano di continuo nella composizione del testo, le comparse sfuggenti di Massimo sono sintomatiche di una manifestazione della crisi dell'eroismo e sembrano identificarsi con quei processi di degradazione dell'intreccio mitico¹⁶⁵ in cui «on perd le fil conducteur de l'ensemble constitutif du mythe, de ce qui le relie à un système mythologique»¹⁶⁶. Marcella, che dopo questa scena non cerca più la comprensione altrui, recupera nondimeno la sua postura decisa e austera nel percorso sacrificale che la conduce verso la morte. La sovrapposizione di diverse realtà mitiche sembra non intaccare la sua identità, anche se nell'ultimo impetuoso dialogo con Massimo,

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 234-235.

¹⁶⁵ Il punto culminante di tali meccanismi di devalorizzazione è riscontrabile nell'*explicit* a tratti grottesco del romanzo, dove il personaggio di Oreste Marinunzi, a differenza dell'omonimo matricida del mito cui si fa solo verbalmente e approssimativamente allusione, sogna – in seguito a un momento di offuscamento causato dall'alcol – di strangolare la suocera per rubarle gli averi. Il narratore nota con una certa amarezza quanto alla gente comune siano negate le grandi imprese eroiche; nella realtà esse non sono altro che azioni di giustizia individuali il cui esito naturale non corrisponde con il riscatto da una situazione opprimente, ma con le conseguenze pratiche in termini di prigionia e resa dei conti di tali atti: «Voluptueusement, il s'imagina étranglant la vieille, inventa des détails précis, dégusta tout le délice qu'il y aurait à s'emparer sous ses yeux du petit sac de peau [...]. Mais ces actes de justice ne mènent jamais qu'en prison, les juges ne comprenant pas combien on a été d'abord maltraité par ceux qu'on tue» (in M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 283).

¹⁶⁶ F. MONNEYRON ET J. THOMAS, *Mythes et littérature*, cit., p. 75.

costui si riserva nuovamente il compito di smascherare la dimensione metaletteraria che sorregge l'intero episodio di Marcella, così come i moventi delle sue azioni. Richiamando l'odio atavico di Marcella/Elettra cresciuto a dismisura, Massimo conduce fino in fondo la sua opera di sgretolamento dei mitemi fondativi della storia atridica attraverso un'operazione che, se volessimo trovare un fondamento teorico per mezzo della *mythanalyse* di Gilbert Durand, dovrebbe servire a rendere manifeste «les instances mythiques [...] latentes et diffuses dans une société»¹⁶⁷. Generalizzando il caso specifico di Marcella Ardeati, Massimo non si limita semplicemente a evocare con il consueto cinismo la ricorsività di una vecchia storia di rivalsa personale motivata da un odio antico, ma aggiunge al suo discorso circa le concause dell'agire un riferimento metaletterario utile ancora di più a trovare una corrispondenza, seppure nel segno del “logoramento” del mito, con la materia atridica:

Ta haine... Oh! je sais, ce ne sont pas les raisons qui te manquent : ton père (c'est drôle qu'on ne puisse parler de venger son père mort sans avoir l'air de jouer un vieux mélodrame), et Carlo, et l'autre qui se fit un jour supprimer sur les bords du Tibre (tu sais qui je veux dire) et qui lui non plus n'est pas vengé. Et quand ce ne serait que pour en finir avec ces inscriptions barbouillées sur les murs, hautes comme les mensonges, faire taire cette voix qui distribue à la foule une pâtée grossière... Mais c'est faux...¹⁶⁸

Per mezzo di questa allocuzione, Yourcenar non solo invita a riflettere sulla concreta eventualità che la sanguinosa storia mitica possa ridursi nel Novecento a un affare da melodramma per via di un sentimentalismo enfatico e di una eccessiva quanto dicotomica impulsività cui Marcella sembra essere affetta, ma soprattutto sull'infondatezza della vendetta stessa anche per il resto dei dissidenti, emblematicamente identificati con la triste fine di colui «qui se fit un jour supprimer sur les bords du Tibre»¹⁶⁹ sotto la cui ombra non sarebbe illegittimo ravvisare l'assassinio di Matteotti. I procedimenti di usura e degradazione cui sono soggetti i mitemi, tuttavia, non appaiono fenomeni finiti a sé stessi; tali *démarches* risultano, invece, sintomatiche di un modo di riflettere sull'impossibilità, tutta modernista, di cogliere l'oggettività del reale perché, se è corretto affermare che un romanzo dalla portata mitica come *Denier du rêve* funzioni allo stesso modo di «une totalité signifiante»¹⁷⁰, è anche doveroso ricordare che il mito, come detto in precedenza, costituisce «un système éminemment souple, susceptible de s'enrichir de multiples inflexions»¹⁷¹. La conclusione del soprariportato discorso di Massimo evidenzia l'inconsistenza stessa del mondo in cui si trovano ad operare le creature romanzesche che – ricordiamo – persino nella prefazione del 1959 emergevano come semanticamente

¹⁶⁷ G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, Paris, 1979, p. 315.

¹⁶⁸ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 229.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Y. CHEVREL, «Mythes et formes littéraires» in *La littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris, 2017 [I éd. 1989], p. 75.

¹⁷¹ *Ibid.*

apparentate nel profondo a un piano concettuale avvolto di drammaticità¹⁷² in cui a essere definito tragico è anche «le sentiment [de] l'aventure humaine»¹⁷³:

Tu veux tuer César, mais surtout Alessandro, et moi, et toi-même... Faire place nette... Sortir du cauchemar... Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule... En finir avec ces gens qui n'existent pas...¹⁷⁴

È stato felicemente notato da Maria Rosa Chiapparo¹⁷⁵ quanto la presenza di motivi pirandelliani, anche sulla base di riflessioni presenti nella produzione saggistica dell'autrice¹⁷⁶, abbia potuto costituire un intertesto fondante per una lettura del romanzo che intenda scandagliare la funzione propagandistica della cultura dell'immagine nella costruzione del consenso al regime fascista, nel nostro caso segnatamente attraverso l'uso del mezzo cinematografico durante l'episodio di Alessandro Sarte. Vi è, tuttavia, un elemento molto significativo che l'analisi di Chiapparo non tiene in considerazione, e cioè la stretta analogia tra le parole di Massimo che invitano a riflettere sulle intenzioni recondite di Marcella («Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule»¹⁷⁷) e il celebre «strappo nel cielo di carta»¹⁷⁸ del XII capitolo de *Il fu Mattia Pascal* (1904) dove si assiste a una accidentale riduzione dell'*Elettra* di Sofocle per un teatro di marionette, occasione che diventa il pretesto per uno dei ragionamenti improvvisati di Anselmo Paleari, il bizzarro proprietario della pensione romana presso cui Adriano Meis alloggia. Nel suo discorso, Paleari immagina che a un certo punto, come è noto, proprio nell'attimo esatto in cui Oreste sta per compiere il matricidio, si apra uno squarcio nel cielo di carta del teatro di marionette. In quell'istante preciso l'eroe greco si troverebbe immobilizzato perché sarebbe istintivamente portato a guardare in alto per contemplare quel foro nel soffitto, corrispondente a un'epifania da cui arriva a comprendere che sta eseguendo la parte assegnatagli da un copione rigido e che esiste un'altra dimensione da lui finora non

¹⁷² Oltre al già riportato riferimento alla «tragedia» dell'arte moderna, l'autrice precisa quanto i personaggi rispondano a esigenze proprie di «figures tragi-comiques, de plus ou moins près reliées au drame» (M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 161). Il modo narrativo del romanzo, di conseguenza, è caratterizzato da passaggi repentini da un piano all'altro, per cui risultano frequenti a detta dell'autrice delle «transitions brusques du drame à la comédie» (*Ivi*, p. 162).

¹⁷³ *Ivi*, p. 165.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 229.

¹⁷⁵ M. R. CHIAPPARO, «*Denier du rêve*» de M. Yourcenar: lecture pirandellienne d'une critique politique des années trente in «RELIEF» *Revue Électronique de Littérature française*, 2, 2 (2008), pp. 276-289.

¹⁷⁶ Si fa riferimento soprattutto al saggio *Diagnostic de l'Europe*, pubblicato per la prima volta nella «Revue de Genève» nel 1929 (contenuto in M. YOURCENAR, *Essais et mémoires*, cit., pp. 1649-1955), in cui Yourcenar affronta – dopo una ricognizione diacronica – il tema, tragico secondo l'autrice, dell'individualismo del mondo europeo profondamente minato dal primo conflitto mondiale che ha acuito in modo parossistico una «fièvre subjective» tale da accelerare repentinamente la crisi della civiltà europea (p. 1651). Autori che riflettono pienamente le inquietudini e la crisi delle certezze sono per Yourcenar «Un Rilke, un Pirandello, un Gide [qui] représentent assez bien ce point d'aboutissement» (*Ivi*, p. 1655).

¹⁷⁷ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 229.

¹⁷⁸ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, La Biblioteca di Repubblica, su licenza della Arnoldo Mondadori Editore, SpA, Milano, 2002, p. 127.

considerata. Oreste resterebbe quindi perplesso, impietrito, privo della sua determinazione e soggetto a una crisi radicale provocata dallo svelamento delle regole della rappresentazione teatrale, il che lo porterebbe a diventare un moderno Amleto, l'uomo che deve vendicare la morte del padre non *motu proprio* ma spinto da moventi esterni:

Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.¹⁷⁹

Come sappiamo, Amleto non possiede la determinazione dell'Oreste greco, né la sua capacità di agire monoliticamente fino in fondo; rappresenterebbe piuttosto il prototipo del moderno eroe velleitario che non è in grado di portare a compimento sino alla fine i propri propositi, quantomeno nel modo in cui spererebbe che essi avvengano¹⁸⁰. Lo «strappo nel cielo di carta» simboleggia non solo l'insorgere delle relatività e dei dubbi dell'uomo contemporaneo, ma rimanda anche alla differenza tra “eroe” e “antieroe”, acuita dal trapasso definitivo di un cielo non più fisso, immobile e tolemaico ma “strappato”, relativo e privo di oggettività. Sulla base delle parole riportate in *Denier du rêve*, l'azione dello strappo diventa nel testo yourcenariano analoga al crollo in frantumi del *décor* teatrale che la furia micidiale della giovane vorrebbe attuare, secondo quanto attestato dal discorso di Massimo volto a svelare i latenti desiderî di Marcella. *Décor* è in francese un lessema polisemico: il primo significato che assume nel nostro testo è indubbiamente quello di “scenografia” e “scenario”, in sintonia con il campo semantico drammatico onnipresente nella scrittura romanzesca; ma esso può anche voler dire “sfondo”, “ambiente”, “cornice” ed è in questo senso che – come si ricorderà – è stato utilizzato da Yourcenar al tempo della composizione de *Le Coup de grâce*, per riflettere sui processi di straniamento

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Come ricorda Dario Del Corno, «[Oreste] può risolutamente accollarsi la responsabilità del suo atto, pur sapendo che le conseguenze saranno terribili; ma il personaggio moderno è spiazzato dal vuoto che si apre intorno a lui» (D. DEL CORNO, *La letteratura greca. L'età classica. Il V secolo*, cit., p. 108). Se il codice antico è esemplificato da Oreste che uccide la madre in un mondo in cui le parole, le azioni e le conseguenti responsabilità dell'agire coincidono in un unico piano omogeneo e il moderno, invece, è espresso dal dubbioso Amleto che tentenna, procrastina, rinvia l'azione non avendo la prontezza di risolversi, diventa lecito cogliere anche a livello dell'analisi testuale una demarcazione netta tra i due modi di intendere il fenomeno tragico. Si prenda come esempio paradigmatico di tale binarismo la frase netta e decisa pronunciata da Oreste subito dopo il matricidio: [ἔως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω φίλοις, / κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης, / πατροκτόνον μῖασμα καὶ θεῶν στύγος] «Ma, finché sono ancora in senno, io annuncio agli amici ed affermo di aver ucciso mia madre non senza giustizia, lei, macchiata dalla morte di mio padre e odiata dagli dèi» (ESCHILO, *Coefore*, cit., pp. 94-95, vv. 1026-1028). In modo del tutto antitetico rispetto alla fermezza di Oreste, devono essere lette le parole di Amleto (III, 4, vv. 23-24) che, rimproverando la madre con veemenza, uccide erroneamente il consigliere Polonio nascosto dietro le tende per origliare il loro discorso e non appare consapevole del confuso gesto appena compiuto: «QUEEN O me, what hast thou done? / HAMLET Nay, I know not. Is it the King?» (SHAKESPEARE, *Amleto*, introduzione, note e trad. it. di Rocco Coronato, Bur Rizzoli, Milano, 2022, p. 234). Le parole e le azioni sembrano essersi definitivamente scollate le une con le altre. Su questo punto ha dedicato pagine importanti Chiara Lombardi; si segnala nello specifico lo studio: C. LOMBARDI, *Davanti all'enigma. Edipo e Amleto*, Mimesis, Edizioni AlboVersorio, Milano-Udine, Milano, 2018.

dello spazio finzionale derivati dalla rilettura creativa di Racine. Se Massimo, che è il personaggio più ambiguo e destabilizzante del romanzo, incita alla distruzione della cornice della rappresentazione, intaccando così anche le convenzioni della scrittura classicista e le fondamenta gnoseologiche che hanno sorretto l'operazione stessa di Yourcenar, Marcella dal canto suo non si dimostra ancora del tutto pronta a una totale "caduta delle maschere". Nella risoluta risposta a Massimo, la giovane anarchica rivendica con orgoglio la sua funzione infermieristica, attributo – come si è visto – anche dell'«iperumanizzata»¹⁸¹ Elettra euripidea, così come la sua propensione alla azione:

C'est bien plus simple, dit la voix lasse. Quand j'étais infirmière à Bologne, c'était toujours moi qui faisais les sales ouvrages dont ne voulait personne. Il faut bien que ce que les gens n'ont pas le courage de faire soit fait par quelqu'un.¹⁸²

Il processo di demistificazione del sostrato mitico avviato da Massimo, pur non concludendosi con l'auspicata ritrattazione delle intenzioni di Marcella, ha tuttavia il merito di frantumare la statuaria postura dell'eroina e intaccare i fondamenti morali dell'imminente atto tragico che ormai niente può più impedire:

«Écoute», dit-elle en lui posant fraternellement la main sur l'épaule. «Tout à l'heure, près d'Alessandro, j'ai un instant tout oublié. Tout : Carlo, et l'acte de ce soir. A plusieurs reprises... Oh ! rien qu'un instant, mais tout de même... Je ne suis ni plus propre, ni plus pure que toi.»¹⁸³

Nonostante la presa di coscienza da parte di Marcella di possedere una identità turbata, è come se lo svelamento delle maschere, lo «strappo nel cielo di carta», avesse maggiore risonanza e ripercussioni più incisive in Massimo, come emerge nelle sue conclusive aspirazioni in cui, con la consapevolezza di essere presto l'ultimo individuo vivente¹⁸⁴ del ristretto sodalizio cospiratorio in cui si incarnano «les conflits et les mots d'ordre du temps»¹⁸⁵, egli esprime l'auspicio di trascendere le impurità terrestri nella creazione di una comunità evangelica più ampia, che assume evidenti sfumature escatologiche:

Sais-tu, reprit-il à voix basse, il m'arrive de penser que c'est nous, nous qui ne sommes pas purs, nous qui avons été humiliés, dépouillés, salis, nous qui n'avons ni pays, ni parti (non ! non ! ne proteste pas), qui pourrions être ceux par lesquels le règne arrive... Nous qu'on ne corrompra plus, qu'on ne peut pas tromper... Commencer tout de suite... à nous seuls... Un monde si différent qu'il ferait de lui-même crouler tous les autres, un monde sans

¹⁸¹ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 47.

¹⁸² M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 229-230.

¹⁸³ *Ivi*, p. 233.

¹⁸⁴ Non è un caso se, nella trasposizione teatrale del romanzo, Yourcenar decida di inserire una laconica appendice che riporta lo stato civile di ognuno dei personaggi del romanzo e, successivamente, del dramma. Grazie ad esso, sappiamo che Massimo Iakovleff, nato il 2 giugno 1911, troverà la morte ad Auschwitz il 1° maggio 1945 (M. YOURCENAR, *Rendre à César* in *Théâtre I*, Gallimard, Paris, 1971, p. 134).

¹⁸⁵ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 161.

revendication, sans brutalité, surtout sans mensonges...Mais ce serait un monde où l'on ne tuerait pas.¹⁸⁶

È stato giustamente osservato da Pascale Doré¹⁸⁷ quanto la figura di Massimo funzioni come uno dei tanti duplicati delle ipostasi paterne e quanto la morte stessa di Marcella, motivata dal rifiuto intransigente di accettare qualsiasi frapposizione tra il mondo esterno e il culto genitoriale, sia stata costruita specularmente a quella di Sophie ne *Le Coup de grâce*. In effetti, anche in questo caso si ha a che fare con una liberazione simbolica:

En tirant sur le dictateur, Marcella brise enfin les liens paternels qui la maintiennent prisonnière dans l'espace de l'entre-deux-morts. Le matraquage des gardes du corps met fin à la cruauté d'une destinée tout entière commandée par une histoire antérieure, où vivre et aimer n'a de sens que tourné vers le passé paternel. La mort ici est l'équivalent paradoxal d'un appel à la vie, promesse d'une seconde naissance, sortie de l'espace de l'entre-deux-morts, où Marcella rejoint Sophie.¹⁸⁸

A livello più generale, il fallimento di Marcella potrebbe corrispondere a un mancato affrancamento rispetto a una poetica del mito da cui Yourcenar continua a non liberarsi, come testimonia l'esperimento parallelo di *Électre ou la Chute des masques*, perché esso – per usare le calzanti parole di Franco Moretti a proposito del modernismo mitico di Eliot – «fa sì che la cultura non sia più una mera sovrastruttura rispetto alla “neutralità” simbolica – e dunque al potenziale disordine – dell'esistenza storica: ma si ponga invece come quel sistema di valori che innerva e rende “significativa” – dunque umana – ogni manifestazione di quell'esistenza»¹⁸⁹. A conferma di quanto detto, ancora a distanza di anni – e segnatamente nel momento di comporre una prefazione per la trasposizione teatrale del romanzo che verrà denominata *Rendre à César* (1970) – Yourcenar ricorda quali furono le potenzialità del procedimento mitico da lei adoperato abbondantemente nel corso di quegli anni giovanili, consistente per l'appunto nell'intromissione dell'attualità in un mondo cristallizzato fuori dal tempo e a tratti interiorizzato:

La méthode a ses vertus à un certain stade : elle nous apprend à rendre aux individus et aux actions de ceux-ci la dignité que notre malveillance leur refuse ou la profondeur que notre superficialité ne sait pas voir.¹⁹⁰

E senza dubbio all'azione conclusiva di Marcella viene attribuita, al di là delle istanze politiche, una dignità che conserva innegabili tratti di ieraticità: il suo carattere eroico, la ricerca della purezza, l'odio

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 233.

¹⁸⁷ P. DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Droz, Genève, 1999, p. 101.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 102.

¹⁸⁹ F. MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Del Vecchio Editore di Perelun, Bracciano, 2020 [I ed. 1987], p. 283.

¹⁹⁰ M. YOURCENAR, *Rendre à César* in *Théâtre I*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 22-23.

ai limiti della socialità e la volontà di compiere la strage – ossia tutti quegli elementi che Yourcenar ha voluto attribuire alla sua creatura romanzesca traendoli, come visto, anche in parte dal repertorio mitico relativo alla storia di Elettra – devono trovare un giusto adempimento nello scioglimento finale, che appare non solo come la compiuta accettazione di una tragica sorte individuale, ma diventa un simbolo archetipico della liceità di ogni atto liberatorio:

Le fleuve infernal s'élargissait, s'incurvait le long des façades noires en d'imprévus méandres, roulait dans ses flots d'inertes noyés qui se croyaient des vivants. Elle marchait, comme une Grecque dans Hadès, comme une chrétienne dans Dité, lourde d'un faix aussi vieux que l'histoire, croisant peut-être, à tel ou tel coin de rue, d'autres rôdeurs, isolés par leurs convictions et leur haine, rêvant de faire ou de voir faire un jour ce qu'elle tentait ce soir-là, mais qui n'était néanmoins pour elle que des promeneurs banals, comme elle n'était pour eux qu'une médiocre passante. Car les dieux justiciers s'ignorent réciproquement sous leur travesti de chair.¹⁹¹

3.5 «UNE EQUATION HUMAINE, UN PROBLEME, UNE ACTION TRAGIQUE»¹⁹²: LA FUNZIONE ELETTRA E IL TEMA TEATRALE

Il titolo di questo ultimo paragrafo è tratto dal *Carnet de notes d'Électre*, un piccolo e prezioso testo, poco considerato dalla critica con l'autorevole eccezione di Rémy Poignault¹⁹³, che Yourcenar pubblica nel 1954 per le edizioni del *Théâtre de France* al fine di rendere manifesti alcuni dei retroscena e delle intenzioni che hanno sorretto la creazione della *pièce Électre ou la Chute des masques*, che – come detto sopra – Yourcenar comincia a comporre già a partire dal biennio 1943-1944 per vedere la luce nello stesso 1954, inizialmente presso la casa editrice Plon e, in un secondo momento, raccolta in *Théâtre II* insieme con *Le Mystère d'Alceste* e *Qui n'a pas son Minotaure?* (1971). Come è stato notato da Achmy Halley che ha curato per i tipi di Fata Morgana una più recente edizione del *Carnet de notes* sulla base di un esemplare contenente alcune correzioni manoscritte ad opera di Yourcenar¹⁹⁴, la pratica del quaderno di appunti che l'autrice coltiva soprattutto per le grandi opere romanzesche serve, nel caso di *Électre*, come un tentativo – pur modesto – di «affirmer sa singularité dans le paysage dramatique français de l'après-guerre»¹⁹⁵. L'autrice coglie, infatti, l'occasione di rispondere a una lettrice meravigliata dal fatto che una studiosa di letteratura antica come Yourcenar si fosse presa la licenza di rivisitare le peripezie di Elettra in modo da sconvolgerne completamente gli esiti, pur partendo da componenti tratte dalla storia conosciuta circa lo svolgimento

¹⁹¹ M. YOURCENAR, *Denier du rêve* in *Œuvres romanesques*, cit., pp. 236-237.

¹⁹² M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, cit., 2017, p. 13.

¹⁹³ R. POIGNAULT, *La légende des Atrides revisitée par Marguerite*, cit., pp. 60-63.

¹⁹⁴ L'esemplare pubblicato per il *Théâtre de France* contenente le correzioni autografe manoscritte si trova nel fondo "Bernier/Yourcenar" degli *Archives départementales du Nord* di Lille.

¹⁹⁵ A. HALLEY, *Marguerite Yourcenar et la tragédie grecque. Quand les visages dévorent les masques* in M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, cit., pp. 29-41.

del mito. L'argomentazione fornita chiama in causa quegli elementi strutturanti da cui non si può prescindere nello studio di una riscrittura e che vengono, uno per uno, sottoposti al vaglio della critica. Essi sono il mito – che è ovviamente la materia prima posta sul banco delle possibilità poietiche – la leggenda, la storia e il tema teatrale. Per ciò che concerne i materiali mitologici di nostro interesse, Yourcenar afferma che

Le drame d'Électre n'est pas un « mythe ». Il ne fit jamais partie de ces grandes cosmogonies par le moyen desquelles l'homme entre en rapport avec l'univers. Le mythe se mêle parfois à l'aventure des Atrides : il y a Pélops ; il y a Tantale. Électre, elle, appartient au côté humain de la famille. Mais cette histoire de la vengeance n'est pas davantage de « l'Histoire ». Elle se place par définition avant l'époque des souvenirs fixés par l'écriture, des preuves à l'appui, des papiers d'État, et des documents plus ou moins authentifiés.¹⁹⁶

Vi è, quindi, una prima differenziazione tra “mito” e “storia” utile a decostruire la presupposta costituzione arcaica del mito di Elettra: a Yourcenar interessa soprattutto mettere a fuoco l'origine “tragica” del personaggio, che – pur essendo congiunto con gli elementi originari della discendenza mitica in un rapporto verticale che unisce uomini e dèi – resta in realtà molto distante sia dai racconti teogonici primordiali sia dalla storia intesa come successione di eventi umani. Come si è specificato a proposito della critica di Yourcenar nei confronti dell'operazione di O'Neill (si veda a tal fine l'inizio del secondo capitolo della nostra trattazione), alla scrittrice belga non preme in modo prioritario ritrovare la verità dei fatti per riesumare “archeologicamente” il mito in forme e linguaggi che ricalcano l'antico, né tantomeno recuperare la componente educativa della tragedia greca, che – oltre ad essere uno spettacolo di intrattenimento intermediale – si configurava in modo prevalente come momento rituale, intimamente declinato in senso etico e religioso. Sostenendo che l'interesse moderno nei confronti dell'antico risiede prioritariamente nella duttilità cui si presta il dispositivo mitico, Yourcenar anticipa di parecchi decenni non solo le riflessioni della scuola comparatistica di Brunel, ma anche i moderni approcci sulla ricezione dell'antico, esemplificati dalle teorie di Martindale secondo cui «reception, on a Jaussian model, provides one intellectually coherent way of avoiding both crude presentism [...] and crude historicism. Antiquity and modernity, present and past, are always implicated in each other, always in dialogue»¹⁹⁷. Tenere distanziati la storia e il mito ha un vantaggio enorme per l'autore moderno in termini di elasticità finzionale e libertà compositiva, come dimostrano le più celebri storie mitiche:

Non seulement une Électre historique ne peut exister pour nous, mais Électre, comme Œdipe ou Antigone, n'était déjà pour les dramaturges athéniens eux-mêmes qu'une de ces grandes

¹⁹⁶ M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, cit., pp. 10-11.

¹⁹⁷ C. MARTINDALE, *Thinking through Reception*, in C. MARTINDALE AND R. THOMAS (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Blackwell, Malden (MA), pp. 1-13: 5.

figures, à la fois prestigieuses et malléables, qui appartiennent à la légende. Comme toute figure légendaire qui se respecte, Électre est reliée à une tradition locale, à un paysage, celui de Mycènes. Elle l'était plutôt. Mais trente siècles ont passé.¹⁹⁸

L'autrice è consapevole di quanto tale paesaggio grecizzante abbia invaso in modo pervasivo l'immaginario europeo, soprattutto dopo le esplorazioni archeologiche di fine Ottocento, ma questo non vuol dire che, per riproporre una storia mitica partendo da elementi preliminari e difficilmente alterabili, sia obbligatorio trovare aderenza con ambientazioni del passato e con i rispettivi sistemi valoriali. D'altronde, anche nella Grecia del V secolo il fenomeno tragico non si proponeva come fine ultimo quello di rievocare il passato ma, come ha magistralmente sostenuto Dario Del Corno, viveva nel paradosso della «sovrapposizione "tragica" di due sistemi temporali: il passato della tradizione mitica e il presente della mimesi scenica»¹⁹⁹. La stessa Yourcenar è molto accorta nel presentare come aspetto fondamentale della rielaborazione del mito tale radicale frattura tra sistemi temporali differenti, che ha un ruolo notevole anche per gli stessi autori antichi:

Il n'est pas dit que Sophocle ou Euripide aient jamais pris la peine de monter à Mycènes. A leur époque, et grâce à eux, l'aventure d'Électre était déjà en voie de passer du monde de la légende proprement dite à celui du thème théâtral ; elle commençait à devenir pour eux ce qu'elle est pour nous, une équation humaine, un problème, une action tragique avec son exposition, sa péripétie, son dénouement, une des trente-six positions possibles de l'être humain en présence du malheur.²⁰⁰

Si ritrova in queste parole l'eco di quelle riflessioni intraprese quasi un decennio prima da Yourcenar, quando – nei saggi dedicati alla mitologia discussi sopra – la tradizione greca veniva definita come una chiave generale e un linguaggio universale per l'artista e per il poeta occidentale²⁰¹. Si può a maggior ragione apprezzare in queste pagine il valore di una riflessione pienamente matura, arricchita di sicuro anche dall'esperienza della scrittura romanzesca, attraverso cui sono state portate a compimento quelle premesse sul valore dell'eroismo che risultano centrali in uno dei primissimi lavori sulla mitologia greca, ossia il già citato studio denominato *La Symphonie héroïque*²⁰². In esso l'appartenenza a un codice eroico dell'esistenza veniva definito non in virtù della difficoltà o della prodezza di una azione sovraumana da compiere, ma si configurava come il risultato dell'intreccio di «deux vertus qui se complètent parce qu'elles se contredisent: [...] la révolte et la résignation»²⁰³. Concepire l'eroismo come derivato della rivolta e della rassegnazione consente di fornire una chiave di lettura utile per comprendere l'operazione che Yourcenar ha portato avanti con i personaggi

¹⁹⁸ M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, cit., pp. 11-12.

¹⁹⁹ D. DEL CORNO, *La letteratura greca. L'età classica. Il V secolo*, cit., p. 25.

²⁰⁰ M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, cit., p. 13.

²⁰¹ Cfr. M. YOURCENAR, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* in *Essais et mémoires*, cit., pp. 443-444.

²⁰² M. YOURCENAR, *La Symphonie héroïque* in *Essais et mémoires*, cit., pp. 1656-1667.

²⁰³ *Ivi*, p. 1666.

femminili di Sophie e Marcella, modellati sulla base di moduli mitici segnati da una profonda ascendenza tragica. Tuttavia, nel cantiere degli scritti giovanili la riflessione sul valore dell'eroismo era incentrata soprattutto sull'amicizia eroica maschile, come abbiamo visto, o sul rapporto tra destino e coscienza della fatalità. Pertanto, la meditazione sul mito si sviluppava allora principalmente su un piano di ragionamento che risentiva in modo quasi totalizzante della psicologia arcaica del mondo epico delle origini. Lo si comprende bene quando Yourcenar afferma che, indipendentemente dagli ostacoli che la sorte pone innanzi all'eroe, la sua grandezza scaturisce dalla sostanza che è racchiusa nel suo cuore, inteso omericamente come θυμός, ossia il luogo depositario degli impulsi individuali e dell'anima emozionale dell'eroe:

Les rhapsodes nommaient fréquemment leurs héros, non Achille ou Ajax, mais la Force d'Ajax, ou la force d'Achille ; cette locution est si banale chez Homère que les commentateurs n'y voyaient qu'une formule vide de sens, mais commode au rythme. J'aime mieux croire que le poète voyait dans ces jeunes hommes des forces incarnées, et qu'il en parle comme l'on parle des fleuves, du feu, des tempêtes.²⁰⁴

A parte questo singolo richiamo all'eroismo epico presente nel fitto *corpus* saggistico yourcenariano, non sarebbe inopportuno affermare che è soprattutto nel modo tragico che l'autrice trova una distintiva consonanza con gli argomenti che le stanno a cuore. Lo si è visto sopra discutendo della presenza ad ampio raggio della drammaturgia classicista, specialmente raciniana²⁰⁵, così come nella maniera stessa di disporre i materiali mitici e nella scelta dichiarata di concepire le sue novelle romanzesche come variazioni intorno a temi tragici, da cui le questioni già discusse dell'*unité de danger* ne *Le Coup de grâce* e l' "allestimento" di una *tragedia dell'arte* in *Denier du rêve*. Questa premessa aiuta, ancora una volta, a comprendere perché il ricorso all'antichità mitica, e – potremmo dire – segnatamente a quegli eroi e a quelle eroine tragiche che diventano "temi teatrali", continui ad offrire all'autrice durevoli spunti di riflessione. È questo il concetto fondamentale che è limpidamente ribadito nel *Carnet de notes*:

Si les masques grecs offrent encore au poète moderne le maximum de commodité et de prestige, c'est précisément parce qu'ils ont cessé d'être d'aucun temps, même des temps antiques. Chacun les porte à sa guise ; chacun s'arrange pour verser le plus possible de soi dans ces moules éternels. Électre, Œdipe, Antigone, Pasiphaé, quelques autres encore : nous ne différons jamais plus les uns des autres que quand nous abordons les mêmes thèmes.²⁰⁶

²⁰⁴ *Ivi*, p. 1667.

²⁰⁵ Nei dialoghi con Galey, Yourcenar afferma d'altronde di essersi avvicinata per la prima volta a Racine tra gli otto e i nove anni e di essere stata impressionata dalla lingua di *Phèdre*: «Je trouvais cela beau. Maintenant, qui était exactement Thésée, qui était Hippolyte, cela n'avait peut-être pas beaucoup d'importance. C'était beau, cela chantait» (in M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, cit., p. 29).

²⁰⁶ M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, cit., pp. 13-14.

Non bisogna, però, fraintendere queste parole concependole come un invito a svincolarsi da uno sguardo storico che ignori il farsi diacronico del mito in nome di una evanescente libertà compositiva. Mettere al centro della propria creazione il tema teatrale di Elettra e di Oreste, come ha fatto Yourcenar, presuppone una profonda operazione di studio e di critica della tradizione consolidata. È questo uno dei motivi per cui Yourcenar occupa un posto di rilievo nel nostro ragionamento sulla permanenza contemporanea del mito, sia perché le rielaborazioni compiute dai drammaturghi a lei precedenti, e le loro scelte, vengono accuratamente scandagliate da Yourcenar stessa (come si è visto per i casi di O'Neill e Giraudoux, con i quali viene attuato un proficuo confronto critico), sia perché non esiste un altro autore novecentesco per cui la riflessione sul mito atridico e sul potenziale narrativo della coppia adelfica sia stata – in termini di “emergenza” bruneliana – una costante durevole di un lungo percorso letterario, tanto da diventare una vera e propria isotopia da intendersi, secondo la definizione datane da Cesare Segre, come «elemento rivelatore per la lettura»²⁰⁷. Il fondamentale *avant-propos* che precede *Électre ou la Chute des masques* isola pertanto alcuni nodi ermeneutici, indicandone le origini e la lunga durata: prima di ogni sviluppo, è necessario spendere qualche parola a proposito della citazione baudelairiana posta in esergo che non è del tutto priva di significato. Si tratta di una significativa quartina da *Le voyage* (1859) che permette di constatare come il motivo di Elettra diventi nel corso delle diverse stratificazioni poetiche un tema squisitamente letterario, foriero di significati altamente pregnanti:

A l'accent familier nous devinons le spectre ;
 Nos Pylades là-bas tendent les bras vers nous :
 « Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre ! »
 Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.²⁰⁸

Il poeta francese immagina che Elettra, andata in sposa a Pilade secondo il finale della versione euripidea, inviti da morta il suo amante a raggiungerla nell'aldilà rappresentando così «l'emblema di un miraggio tanto remoto quanto intimo»²⁰⁹ e in effetti è stato notato²¹⁰ quanto il mito di Elettra abbia costituito per Baudelaire una sorta di ideale femminile in cui convergono gli elementi distintivi della

²⁰⁷ C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999 [I ed. 1985], p. 33.

²⁰⁸ C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, édition présentée, annotée et commentée par F. Rullier-Theuret, Larousse, Paris, 2006, p. 191.

²⁰⁹ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 102.

²¹⁰ In particolare, Antoine Adam ha evidenziato la ricorrenza di Elettra in un'altra occasione baudelairiana (A. ADAM, “Notes” in C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Classiques Garnier, 1966, p. 432), ossia nel testo de *Les Paradis artificiels*, opera in cui si discute ampiamente dello scrittore inglese Thomas de Quincey che aveva evocato la moglie come un'Elettra salvatrice mettendo in risalto «la solitudine dei due fratelli-amanti» (F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 101). Elettra emerge alla conclusione della dedica alla non identificata J. G. F.: « Tu verras dans ce tableau un promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes, et envoyant son cœur et sa pensée à une Électre lointaine qui essayait naguère son front baigné de sueur et rafraîchissait ses lèvres parcheminées par la fièvre ; et tu devineras la gratitude d'un autre Oreste dont tu as souvent surveillé les cauchemars, et de qui tu dissipais, d'une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable » (C. BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels*, Gallimard, Paris, 1996, p. 108).

sua poetica, ossia «le deuil, le courage et la liberté»²¹¹. L'assunto di base è che le avventure degli Atridi sono state funzionali nel corso dei secoli per indagare «tous les aspects de la famille criminelle»²¹². Questo si spiega non solo ripercorrendo a ritroso la genealogia mitologica, ma notando come la storia del mito si sia cristallizzata nel V secolo intorno a nuclei tematici ben precisi, ossia «l'histoire du père assassiné, de la mère coupable et des enfants vengeurs»²¹³, che hanno progressivamente oscurato le vicende degli antenati, altrettanto dense di significato. Interpretando il nodo tragico eschileo nella retribuzione di ciò che è dovuto ai morti e ciò che invece spetta ai vivi, Yourcenar riflette con piena consapevolezza anche sul sostrato perturbante che circonda il personaggio di Clitennestra, incarnazione vivente di tutto un mondo «immémorial et barbare»²¹⁴ che viene sepolto con la sua uccisione. Ma è grazie alla lettura di Sofocle che Yourcenar ritrova nel percorso di Elettra le premesse per instaurare uno stato di sorellanza ideale con la figura di Antigone nella consapevolezza che, come ricorda Monica Farnetti, essa «si esprime nella sventura, rendendo nobile e appena più vivibile una condizione di pena»²¹⁵:

Sur les seuils noirs de Mycènes et de Thèbes, une dure lumière d'aurore éclaire ces deux vierges au cœur intraitable : à celle qui tue est confié le côté vengeur, à celle qui meurt le côté charitable de cette justice qui n'est nulle part, mais que l'homme avec Sophocle commence à créer.²¹⁶

Se Sofocle, secondo Yourcenar, fa ruotare il nodo tragico intorno all'intelligenza di Elettra, è nelle tragedie di Euripide che l'autrice ritrova il pieno consolidamento della coppia adelfica, che si presenta a tutti gli effetti come coppia criminale in cui, però, «la femme se montre plus impénétrable aux suggestions du repentir, plus incapable de retour sur soi-même que l'homme»²¹⁷. È interessante che Yourcenar evidenzi quanto la sensibilità romantica di Euripide sia ravvisabile anche in una tragedia non solitamente considerata come fonte primaria del mito, e cioè proprio quell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide che, come è noto, servirà da modello a Goethe. La tragedia potrebbe essere considerata un *sequel* del tutto romanzesco delle vicende della reduce Ifigenia, scampata al sacrificio e posta come sacerdotessa nel paese dei Tauri dove Oreste giunge insieme con Pilade per recuperare un simulacro da riportare ad Atene, al fine di placare le Erinni materne che lo inseguono senza sosta. L'elemento che interessa di più Yourcenar è precisamente quello del movimento: la vita avventurosa condotta insieme con Pilade, motivata dalla continua fuga di un Oreste fragile e malato verso un mondo esotico

²¹¹ V. ELEZ, *Baudelaire face à la double valeur du mythe: "Le voyage"* in «BIBLID» 47, 2 (2020), pp. 9-18: 14.

²¹² M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1971, p. 9.

²¹³ *Ivi*, p. 10.

²¹⁴ *Ivi*, p. 11.

²¹⁵ M. FARNETTI, *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Carocci, Roma, 2022, p. 25.

²¹⁶ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 12.

²¹⁷ *Ivi*, p. 14.

dove evadere dallo spettro della punizione, è un tratto che contribuisce a conferire all'eroe un «prestige exceptionnel de prince hors la loi»²¹⁸. A parere di Yourcenar il problema della giustizia familiare viene notevolmente attenuato nel corso della prima età moderna, il che comporta da un lato una perdita notevole delle giustificazioni sacrali che motivavano l'atto della vendetta, ma d'altro canto ciò implica una esacerbazione sempre crescente della componente melodrammatica della storia mitica. L'investigazione portata avanti dalla tragedia greca consisteva essenzialmente nell'articolazione di un discorso che affrontasse la questione della limitatezza dell'agire umano di fronte a forze sovraindividuali schiaccianti; cercare di capire l'equilibrio o lo squilibrio di tali forze all'interno dell'universo tragico è un'operazione quanto mai complicata e rischiosa, come mostra l'esempio sommo dell'*Oresteia* di Eschilo. In modo del tutto antitetico, la tragedia moderna, secondo Yourcenar, contribuisce a trasformare il vecchio tema della rivendicazione in quello più moderno della responsabilità individuale. Non si può perciò più trascurare l'influsso enorme del modello dell'*Amleto* shakespeariano con cui la storia di Oreste è messa ancora una volta in strettissima relazione²¹⁹:

L'Oreste grec ne retrouvait son rang, son bien, sa place et celle de sa sœur dans le monde social antique que grâce à la vengeance ; l'Oreste danois, choyé par une mère tendre, provisoirement bien vu par un beau-père facile, ne commence à courir de risques que s'il entreprend de se venger.²²⁰

Yourcenar si preoccupa di constatare come per Shakespeare la vendetta non costituisca più un obbligo prioritario ma una scelta individuale altamente precaria che rischia di annichilire l'azione nel mondo chiuso e asfissiante della corte assoluta dove, a differenza dello spazio pubblico della tragedia greca, la fuga verso l'esterno è solo apparente e le azioni sono circondate da una patina di segretezza che le rende ambigue e indefinibili. È il primo passo verso l'interiorizzazione della colpa tragica che tanta fortuna avrà nel Novecento, a cominciare dal già affrontato caso di O'Neill:

Le meurtre d'Agamemnon avait été manifeste, proclamé dans l'espace à ciel ouvert de l'antiquité ; le meurtre du père d'Hamlet demeure un crime secret presque aussi difficile à prouver qu'à punir : la faute, comme la vengeance, devient souterraine et presque intérieure.²²¹

Nella prima modernità, dunque, l'indebolimento delle premesse che portano alla vendetta è controbilanciato dalla perdita di importanza attribuita al *ghenos* inteso come stirpe di sangue o meglio,

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Sulla *vexata quaestio* circa la possibilità di Shakespeare di attingere ai materiali greci, e alle rispettive traduzioni latine e in vernacolo così ai compendi antologici, si rimanda alle riflessioni di Chiara Lombardi sull'interesse cinquecentesco del teatro antico, la quale ricorda che «l'*editio princeps* di Sofocle risale al 1502, al 1503 quella di Euripide, mentre l'edizione Aldina di Eschilo è datata 1518» (C. LOMBARDI, *Davanti all'enigma. Edipo e Amleto*, cit., pp. 33-36).

²²⁰ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 15.

²²¹ *Ibid.*

usando sempre le parole dell'autrice, il dramma del vendicatore esemplifica ormai «l'inhabilité de l'homme moderne à se venger»²²². Per questo motivo a Yourcenar interessa mettere in risalto nella sua breve cronistoria l'aspetto individualistico della parabola di Amleto, in cui – a parte il sostegno fraterno di Orazio – nessuna sorella viene a soccorrere l'eroe colpito da una follia solo dissimulata. Siamo lontani anche nel finale dal grande afflato rigenerativo di Eschilo, ancora convinto della presenza di un assetto divino che l'uomo è tenuto a cercare di capire e al cui interno è vincolato a trovare il suo spazio di manovra. Qui l'aspirazione alla vendetta è solo la manifestazione latente del desiderio di «affrontare, avvertendo la propria imparità al compito, il degrado universale che agli occhi di Amleto la morte del padre ha innestato, esponendo alla vanificazione e a un devastante sarcasmo l'armonia rinascimentale tra uomo e cosmo»²²³. Dopo aver fatto menzione della già argomentata incompatibilità della materia atridica con le poetiche classiciste seicentesche, Yourcenar si rammarica del fatto che il Settecento francese non abbia prodotto delle opere memorabili sul mito di Elettra e di Oreste, nello specifico la scrittrice ricorda che vi erano i presupposti per creare un'Elettra sadiana, feroce e crudele, ma il mancato genio di Crébillon ha vanificato tale prospettiva elaborando, al contrario, un'opera che risente in modo scolastico di copioni già sperimentati. Anche nelle rivisitazioni di fine Ottocento (vengono citati Leconte de Lisle, Hofmannsthal e Verhaeren) vi è, secondo la scrittrice, una tendenza deformante che inclina il mito sul versante dell'imitazione arcaizzante, volto a recuperare “archeologicamente” il passato nella scrittura letteraria, operazione che non convince mai del tutto Yourcenar. Non ci dilunghiamo sui già discussi giudizi espressi nei confronti di O'Neill e Giraudoux, ricordiamo però che la valutazione di Yourcenar mette in risalto l'innovazione più consistente del drammaturgo americano – ossia l'aver presentato apertamente le velleità incestuose dei due Atridi – il che avrebbe portato a compimento quel processo, avviato dal Rinascimento in poi, di progressivo spostamento del concetto di giustizia dalla sfera pubblica a una dimensione esclusivamente soggettiva. Questo comporta su un piano prettamente formale l'impossibilità di ripetere nella letteratura moderna l'esito rassicurante delle *Eumenidi* eschilee con cui l'autore greco si proponeva di porre rimedio a un problema non solo politico, ma anche di natura epistemologica e ontologica. L'eccezionalità della tragedia greca consiste, infatti, nel dispiegare i diversi punti di vista per tentare di scoprire dove si trovi l'origine del male presente; ciò viene fatto analizzando successivamente le cause antiche e recenti dell'azione con l'obiettivo di trovare una linea di scioglimento che comporta, come effetto della sua affermazione, la perdita e lo svantaggio di alcuni elementi: è questo l'impianto che sorregge *grosso modo* il modello risolutorio dell'*Oresteia*. Contrariamente, la tendenza comune dell'artista moderno è,

²²² *Ibid.*

²²³ G. PADUANO, *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Carocci, Roma, 2020, p. 104.

secondo Yourcenar, quella di tracciare un percorso a ritroso rispetto a Eschilo, rifiutando radicalmente la soluzione antica con cui si giungeva a una assoluzione di Oreste, che il Novecento si compiace di rappresentare come inetto e impotente:

[...] le poète moderne, incertain ou hostile en présence des impératifs catégoriques qui soutenaient ses prédécesseurs, mal à l'aise même devant le concept de personne et de réalité, est bien forcé de redescendre en sens inverse le sommet gravi par Eschyle. [...] privé de l'appui du Père par l'universelle remise en question des lois et des dogmes, rentré dans ce noir chaos viscéral dont quatre mille ans de civilisation travaillaient à le faire sortir, l'Oreste moderne s'abandonne plus que jamais aux Chiennes de Clytemnestre.²²⁴

Constatando l'interesse contemporaneo nei confronti del «fait brut»²²⁵, ossia la manifestazione dell'odio, Yourcenar specifica di voler porre uno sguardo diverso sulla materia atridica: difatti, grazie alla dichiarata influenza del modello amletico, la scrittrice si propone di riflettere sulla validità stessa dell'atto vendicativo attraverso uno spostamento dell'intrigo tragico dalle motivazioni dell'agire alla posizione del vendicatore che si trova a scoprire di non essere il figlio di colui in nome del quale compie la vendetta. Vi è, quindi, una necessità impellente da parte della scrittrice di compiere un'operazione di *tabula rasa* resa favorevole dal fatto che il dramma greco rappresenta, secondo una definizione yourcenariana che è diventata celebre negli studi sulla ricezione dell'antico, un «admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient»²²⁶. Inizialmente era previsto che l'autrice affidasse le sue riflessioni a un corposo saggio in parte confluito nella prefazione stessa dell'opera, ma il progetto iniziale prese tutt'altra direzione a vantaggio della forma teatrale, forse proprio grazie alla “polifonia” sperimentata attraverso l'esperienza romanzesca:

[...] dès qu'on s'adresse à lui, le drame grec impose son unité, son économie des moyens, sa rapidité d'action, son difficile équilibre entre les différents personnages. L'essai projeté devint dialogue, et le dialogue tragédie.²²⁷

L'autrice sente, in aggiunta, l'urgenza di delineare progressivamente la differenza radicale tra la sua operazione e quella compiuta da O'Neill, Giraudoux e Sartre (su cui ritorneremo) rispetto alla materia atridica: ciò che la spinge a riscrivere il mito è il fascino di mostrare l'ostinazione dei personaggi di restare loro stessi indifferentemente dalle spinte e dai condizionamenti esterni. Questo spiega perché nella *pièce*:

²²⁴ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., pp. 17-18.

²²⁵ *Ivi*, p. 18.

²²⁶ *Ivi*, p. 19.

²²⁷ *Ibid.*

L'échec n'empêchera pas Électre de rester Électre ; aucune révélation faite par Égisthe ne pourra dévier la trajectoire du couteau et de la fureur d'Oreste ; tout hasard extérieur doit désormais servir à celui-ci à s'accomplir et non à s'éviter en tant que parricide.²²⁸

Il modello esplicito di questo dramma diviso in due parti non poteva essere altri che Euripide, la cui *Elettra* è definita l'opera più oscuramente realista in cui «les protagonistes cachés ou en fuite ont pris l'habitude d'un mode de vie souterrain, où la misère et l'humiliation enveniment la haine»²²⁹: così come nella tragedia euripidea, Elettra si trova a vivere in una lurida capanna su un crinale roccioso perché Egisto, temendone la discendenza, l'ha data in sposa a un contadino. Viene, quindi, ripetuta la scena centrale dell'eroina che attira la madre per ucciderla: sono questi gli unici prestiti diretti che Yourcenar trae dall'antico. Il contadino Théodore, però, si rivela un uomo rispettoso e cordiale e ne rispetta pertanto la verginità, consapevole del suo stato di principessa caduta in disgrazia. Egli, oltre ad assumere il ruolo del coro essendo l'unico depositario di una saggezza gnomica che quasi ricorda il Giardiniere di Giraudoux, aggiunge al suo ruolo di marito anche quello grottesco di complice spontaneo e martire ingenuo tenuto all'oscuro di quanto succede²³⁰:

Théodore n'obtient rien d'Électre non seulement parce qu'il est humble, pauvre, ignorant des mystères horribles de son passé et de sa race, mais encore, tout simplement, parce qu'il est pur. Grâce à son masque équivoque et sali de complice, Pylade offre au contraire à cette femme affreusement chaste un miroir où elle commence à reconnaître Électre.²³¹

Théodore è, inoltre, l'unico personaggio che non dispone di una maschera nel suo agire, motivo per cui mantiene la sua purezza inalterata fino alla fine, perché se è vero che «la caduta delle maschere suggerita dal titolo vale piuttosto a rivelazione delle finzioni, delle false realtà di ciascuno»²³², tanto più vero è che i conflitti che i personaggi devono affrontare risultano dilemmi ancorati e maturati da tempo; Elettra è segretamente innamorata di Egisto, Oreste sente di provare affetto per l'usurpatore e persino il Pilade yourcenariano è mosso dal secondo fine di recuperare i beni perduti confiscati da Egisto, piuttosto che da quel sentimento di devozione quasi omoerotica che è parzialmente presente nell'*Oreste* euripideo e nell'*Ifigenia in Tauride*: come nella più autentica tradizione drammaturgica del *coup de théâtre*, alla fine sapremo che Pilade eseguiva gli ordini di Egisto, da cui aveva ricevuto il

²²⁸ *Ivi*, p. 20.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Una posizione, quella di Théodore, che ricorda quella del personaggio di Chopin ne *Le Coup de grâce* (come è anche ammesso dalla stessa autrice in un passo sopra riportato dell'intervista con Galey). Si vedano tra le varie occasioni testuali le seguenti, la prima fa riferimento al commento del narratore sull'ingenua docilità caratteriale di Chopin, la seconda evidenzia il sincero dispiacere del personaggio nell'apprendere il cambiamento di fronte di combattimento di Sophie: «Chopin était habitué à lui [a Sophie] voir porter pour moi des messages dangereux et à ne me désapprouver qu'en silence» (M. YOURCENAR, *Le Coup de grâce* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 137), «La stupeur indignée de Chopin fut telle qu'il accepta sans discuter les explications romanesques et policières de Conrad. Chopin avait adoré Sophie [...]» (*Ivi*, p. 143).

²³¹ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 20.

²³² G. POLI, *Invito alla lettura di Marguerite Yourcenar*, Mursia, Milano, 1990, p. 136.

compito di controllare Oreste da lontano avendo cura della sua sorte. Si ripropone nella finzione drammatica quell'identico schema già messo in atto in precedenza, volto a specificare la fondatezza dell'unione provvisoria tra «l'aventurier et les orphelins»²³³ che si delinea come un ulteriore esempio di «communauté de danger»²³⁴ in cui il legame adelfico trascende l'affiliazione sentimentale per mutarsi in complicità vitale. In questo caso, tuttavia, il triangolo umano non conosce, a nostro avviso, gli slanci delle precedenti occasioni: non si ritrova in *Électre* né la densità emotiva di Sophie né l'intransigenza statuaria di Marcella perché questi personaggi sono apertamente legati l'uno all'altro «par le péril, la haine, l'habitude sensuelle, la misère ou l'attente»²³⁵. Ricorrendo a un campo semantico già testato con la triste vicenda di Rosalia di Credo, la tragedia comincia con l'immagine del fuoco; si tratta delle braci ardenti che Théodore colloca ogni mattina nella capanna perché Elettra non senta freddo e che corrispondono metonimicamente all'inflessibile propensione della giovane donna di compiere gesti estremi:

THEODORE Avant de mourir, il faut vivre, Électre. Et le mieux est peut-être de vivre exactement comme on a toujours vécu. Le peu de courage que j'ai me vient de mes semis, de mes boutures. Et quand, de peur qu'elle ne pourrisse, je soulève délicatement une courge sur son lit de feuilles sèches, je comprends un peu mieux pourquoi, jeudi, nous risquons de mourir.

ÉLECTRE Pourquoi parles-tu toujours de mourir ? Il s'agit de tuer.²³⁶

L'alterità virile di Elettra si delinea meglio nel suo rifiuto di adeguarsi ai canoni della femminilità tradizionale, nel caso specifico la mancata cura nei confronti di tutto ciò che pertiene all'universo contadino. Théodore rispetta il comportamento sprezzante di Elettra, la quale ribadisce al marito di poter essere amata solo se considerata una sorella perché la sua natura si realizza unicamente in quella sorellanza che modella la materialità di tutta un'esistenza. A questo si lega l'elemento notevole dell'ampia scena di apertura, e cioè la considerazione di quanto il piano del doppio assassinio ideato da Elettra abbia la valenza simbolica di un parto tanto atteso perché in fondo, come ricorda Rémy Poignault, «dans *La Chute des masques* [...] Électre est virile dans son comportement, comme dans ses traits, mais aspirerait à la féminité»²³⁷:

ÉLECTRE [...] Est-ce que ce projet de meurtre n'est pas notre enfant ? Est-ce qu'il ne s'est pas formé, invisible à tous, secret partagé, de plus en plus lourd contre mon cœur, jusqu'à

²³³ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 21.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ivi*, p. 28.

²³⁷ R. POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : littérature, mythe et histoire*, Ière partie, «COLLECTION LATOMUS», Volume 228, Revue d'études latines, Bruxelles, 1995, p. 420.

ce que tu l'aies entendu remuer en moi ? Est-ce que je n'en mourrai peut-être pas, couverte de sang comme une accouchée ?²³⁸

Nonostante Théodore funga da motore dell'azione grazie al suo ruolo di messaggero tra i fuoriusciti di Argo e i cospiratori, riemerge attraverso il suo personaggio quello stesso espediente narrativo già usato in passato da Yourcenar con la vicenda rielaborata in *Léna ou le secret*, e cioè l'ignoranza totale di Théodore delle modalità con cui verrà portato a compimento il piano che conduce dritto all'attentato. Passo dopo passo anche le motivazioni del comportamento di Elettra cominciano a dischiudersi, per cui il lettore/spettatore inizia a intuire che l'aver allontanato Oreste dai due regicidi si è profilato per la principessa più come un'azione dispettosa nei loro confronti che, come nelle fonti greche, un atto necessario per ristabilire il rispetto sacrale del sovrano assassinato. Questo comporta ovviamente anche un mutamento delle motivazioni e delle forme che acquista il dolore di Elettra, assimilabile più a una tortura autoprescritta che a un'ostilità radicale nei confronti del nuovo ordine:

ÉLECTRE [...] J'ai souffert. Souffert des coups, des mets refroidis, du travail avec les servantes ! Souffert d'être seule, séparée ; souffert qu'un garçon de treize ans mît si longtemps à grandir ! Souffert de ce que lui et moi puissions bêtement mourir avant d'avoir repayé blessure pour blessure, ricanement par ricanement, crachat pour crachat ! L'absence du petit était à la fois mon chef-d'œuvre et mon supplice : il était sauf, et moi seule pour pleurer.²³⁹

Se, in questo passo, l'Elettra yourcenariana sembra chiamare in causa l'antico principio giuridico della *lex talionis*, Pilade – che è la vera anima pragmatica della piccola comunità criminale – introduce una sfumatura sostanziale cui le riscritture del passato avevano solo superficialmente fatto allusione. Nella sua prospettiva, impossessarsi dei beni di Egisto sarebbe un modo ineccepibile di sbarazzarsi dei nemici, anche a costo di perdere una purezza mai posseduta fino in fondo. È questo il senso del riferimento metaletterario al “colpo di grazia” che lungi dall'essere una liberazione per i morti e per gli stessi vendicatori si rivela un ulteriore abbaglio chimerico, alla stregua di quelli che dominavano l'universo dubbioso dei personaggi di *Denier du rêve*:

PYLADE Ne te fais pas d'illusions sur la pureté des morts : ils pourrissent vite, naïve Électre. Et ceux qui reçoivent ou qui donnent le coup de grâce n'ont qu'à peine le temps de le goûter. Tu seras déçue tout à l'heure par la petite grimace d'Égisthe.²⁴⁰

Ricorda Condello che «l'eteria omicida dell'*Oreste* euripideo è qui riprodotta e condotta fino al tradimento reciproco»²⁴¹; effettivamente le basi etiche del nodo tragico vengono anche in questo caso

²³⁸ *Ivi*, p. 31.

²³⁹ *Ivi*, p. 39.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 42.

²⁴¹ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 129.

sottoposte a processi di deterioramento: appena giunge Oreste, Elettra si dissocia da Pilade con la consapevolezza del patto di complicità che unisce i due e la frase da lei pronunciata («Trois amis peuvent partager six secrets deux à deux, Pylade»²⁴²) è sintomatica del loro sodalizio clandestino. Per tali ragioni, anche la scena topica del riconoscimento non possiede nulla di sacrale, essa si realizza non nello spirito di una gioiosa riconciliazione fraterna ma nella penombra di un'oscurità che non si vuole rischiare all'interno del mondo sotterraneo della buia capanna dove sono germogliate le idee proscritte della vendetta. A causa di ciò, il primo incontro tra Elettra e Oreste – oltre a ricordare una parodia del momento della nascita – si compie sotto il segno di un ostruttivo allontanamento:

ORESTE N'approche pas, Électre: je me suis souillé de poussière dans l'escalier de ta cave...Pouah, quel chemin, ce boyau se tortillant sous terre !²⁴³

Come sostiene Poignault, l'Oreste della tragedia, oltre ad essere «bien incapable d'ourdir un complot, voire de remplir le rôle qu'on lui assigne»²⁴⁴, è subito presentato come un personaggio debole segnato dall'**impossibilità di agire**, nonostante sia stato preparato da tempo al gesto che è chiamato a compiere, che viene a coincidere con una comparsa teatrale abortita perché le sue fondamenta poggiano sul vuoto dell'azione. La dimensione metateatrale di matrice pirandelliana sembra più che mai evidente anche in questa occasione, in cui Yourcenar pone nuovamente al centro l'inconsistenza della persona individuale:

ORESTE Je m'étais habitué à l'idée de tuer une femme couchée dans le lit royal avec l'assassin de mon père, avec l'usurpateur qui nous vole notre héritage, avec le tyran qui supplicie nos amis...Je m'étais habitué à l'idée d'une bataille d'hommes, aux coups d'épée dans la nuit où l'on tue sans savoir qui...Mais je ne peux pourtant pas la tuer si je la vois de tout près... [...]

ÉLECTRE Tu ne la reconnaîtras pas. Elle a affreusement grossi.

PYLADE Tu ne vas pas nous parler des liens du sang, comme un héros de théâtre. Et, d'une voix chevrotante, tu nous rappelleras tout à l'heure qu'elle t'a porté neuf mois dans son sein.²⁴⁵

L'impossibilità di Oreste di comportarsi come Oreste invita anche a interrogarsi sull'effettivo mutamento dell'idea del tragico nel Novecento, in un contesto storico cioè in cui la letteratura ha ridotto in modo considerevole il suo campo d'azione e, parallelamente, giunge a compimento nelle pratiche letterarie quel processo di affievolimento – che ha le sue premesse nel dramma cinque-seicentesco – del *pathos* disperato di comprendere cosa significhi l'essere nel mondo, le cui

²⁴² M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, p. 43.

²⁴³ *Ivi*, p. 44.

²⁴⁴ R. POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, cit., p. 411.

²⁴⁵ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 46.

conseguenze, come ben evidenzia il caso dell'Oreste yourcenariano – si manifestano nel complessivo distacco delle azioni dalle parole. Sarebbe un inganno, però, pensare – come ha sostenuto George Steiner²⁴⁶ – che la tragedia sia definitivamente estinta perché essa piuttosto «come accade sempre alle forme letterarie, non è mai morta, si è solo trasformata»²⁴⁷. Nel caso di Yourcenar, anche se la riconciliazione tragica tra i due fratelli fa presagire la fragilità caratteriale del personaggio maschile – esemplificata nell'impossibilità di Oreste di provare odio nei confronti di Egisto giacché quest'ultimo rappresenta la sola immagine paterna da lui conosciuta durante la sua burrascosa infanzia – essa diventa il preludio di un'invocazione al padre, all'apparenza desacralizzata, che ricalca solo a prima vista il *kommós* eschileo:

ÉLECTRE Notre Père qui êtes dans la tombe.
 ORESTE Que votre volonté soit faite...
 ÉLECTRE Que votre vengeance arrive...
 ORESTE Et pardonnez-nous nos offenses...
 ÉLECTRE Puisque nous ne pardonnons pas à ceux qui vous ont offensé²⁴⁸.

Anche se Pierre Brunel ricorda a proposito che «cette parodie du *Pater noster* dit assez la distance prise par l'auteur à l'égard de toute religion»²⁴⁹, uno sguardo attento alla corrispondenza epistolare dell'autrice aiuterebbe a sciogliere il significato di questa riscrittura così particolare della preghiera cristiana per eccellenza, che si allontana notevolmente dall'interpretazione fornita da Brunel. In una lettera del 1954 in cui Yourcenar si prodiga a illustrare a una sua corrispondente l'architettura della *pièce*, l'autrice coglie l'occasione per ribadire che l'idea di *Électre* è maturata nel corso di alcuni anni vissuti in Grecia «en contact avec ce qu'a à la fois d'antique et de profondément chrétien l'éternelle vie paysanne»²⁵⁰, il che spiegherebbe il motivo per cui la sua Elettra risulta al contempo altera, ruvida e testarda nei propri propositi. Dalle parole di Yourcenar sembrerebbe che la scena della preghiera sia quasi il cuore pulsante dell'intero dramma:

Il y a un moment dans ma pièce où mes personnages prient. Ils emploient pour s'adresser à leur père mort des paroles inspirées du *Pater*, de cette grande prière qui est celle de toutes les confessions chrétiennes. Je vois cette prière faite par les orphelins dans un esprit de respect et de sauvage ferveur, en paysans qui se prosternent et appellent pieusement leurs morts. En deux mots, je les vois prier.²⁵¹

²⁴⁶ Cfr. G. STEINER, *La mort de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1993.

²⁴⁷ M. FUSILLO, *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, cit., p. 188.

²⁴⁸ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 51.

²⁴⁹ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., p. 171.

²⁵⁰ M. YOURCENAR, «Lettre à Mme Carlo Rim, 10 novembre 1954» in *D'Hadrien à Zénon*, cit., p. 431.

²⁵¹ *Ibid.*

In Euripide Clitennestra giungeva alla dimora del contadino vestita lussuosamente, accompagnata dalle schiave asiatiche che Agamennone aveva portato dalla Frigia, per indicare di avere incamerato tutti i beni del defunto marito. Contrariamente, Elettra appariva vestita di cenci e con il capo rasato, segno di schiavitù sociale e di subordinazione. Esattamente come in Euripide, Clitennestra viene attirata dalla notizia della falsa gravidanza della figlia e il loro duello di accuse – un vero e proprio agone – non risparmia nulla dei vizi segreti che emergono a galla, neppure l'accusa alla figlia di essere stata attratta sessualmente dallo stesso Egisto:

CLYTEMNESTRE [...] Et combien de fois depuis t'es-tu réveillée toute chaude d'avoir rêvé Égisthe ; combien de fois auras-tu inventé Égisthe entre les bras de ton jardinier ! Ah ! Comme j'avais raison de me méfier de tes allées et venues le matin dans les corridors, de tes jupes trop courtes de fillette aux jambes maigres, de tes yeux obstinément baissés, mais quêtant Égisthe ! Comme tu me l'as envié, mon amant ! Et comme, en pleurant ton père mort, tu t'arrangeais pour crouler sur le divan du salon, découvrant à chaque sanglot tes épaules nues...

ÉLECTRE Chienne, vache, chamelle ! Tais-toi... Se taira-t-elle ? Tais-toi, dis-je... Ah ! Je m'accroche à ton gros cou, je secoue tes grosses joues pour t'empêcher de parler...

CLYTEMNESTRE Mais je parle, moi, je crie, et ce que je te dis, je le répéterai dans un instant devant Égisthe... Et ton père n'était qu'un gros dégoûtant, un simple idiot [...] on se lavait dans l'adultère comme dans un baptême...²⁵²

Il colpo di scena si realizza quando, contrariamente alle fonti, sarà Elettra in persona a strangolare la madre, tanto da produrre come esito la paralisi di Oreste che afferma di avere sentito un'unica voce femminile urlare durante l'aspro alterco tra le due («et je n'ai rien entendu, que deux voix de femmes si pareilles l'une à l'autre qu'on eût dit qu'Électre s'insultait elle-même»²⁵³). Il carattere metateatrale della *pièce* tocca l'apice dopo il matricidio; Pilade, come Éric et Massimo, sembra prendere le redini dell'azione imponendosi come il regista di quello che sta per accadere, definendo pertanto l'uccisione di Clitennestra uno «spectacle de guignol»²⁵⁴. Ciò prelude al momento tanto atteso del confronto con Egisto, il che motiva Pilade ad affermare che «la pièce n'est que commencée»²⁵⁵ anche se si è subito catapultati verso l'ultimo atto in cui «l'auteur ressemble ses personnages, et le rideau s'appête à tomber»²⁵⁶. L'azione compiuta da Elettra si infrange a causa della sua stessa sterilità: Egisto rivela che la regina soffriva da due anni a causa di un male incurabile e l'uccisione ad opera della figlia le ha risparmiato un imminente periodo di lenta agonia. I lacerti delle consuete certezze ancora presenti vengono completamente spazzati via dalla rivelazione di Egisto che porta con sé lo stravolgimento dei

²⁵² M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques in Théâtre II*, cit., pp. 60-61.

²⁵³ *Ivi*, p. 63.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 62.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 64.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 66.

cardini su cui ruota l'intera tradizione del mito, o meglio la sua naturale demistificazione novecentesca: Pilade ha svolto per tutto questo lungo tempo la funzione di intermediario assoldato da Egisto perché il ragazzo affidatogli non è figlio di Agamennone, bensì di Egisto in persona. Oreste si sente ancora di più schiacciato da questa rivelazione, vittima di un ingranaggio tragico che lo lascia inerme e prigioniero dei disegni altrui:

ORESTE Donc, mon ami n'était qu'un des ressorts de l'horrible machine, un des pans du miroir où je retrouve Égisthe et ma mère... Cette propriété du malheur en commun n'était même pas propre... Cette solitude de l'exil n'était même pas solitaire... Je n'étais qu'un enfant tendrement promené de cage en cage.²⁵⁷

Anche Elettra, pur conoscendo nei meandri della sua psiche la verità mai accettata, si rivela profondamente destabilizzata dalla confessione aperta di Egisto e si interroga sul significato del suo perdurante rancore, nonché sulla validità della sua condotta che in definitiva risulta essere un crimine al pari di quello di tutti gli altri protagonisti:

ÉLECTRE [...] Et ce n'est pas assez d'un père, ils m'ont tué aussi mon frère, après m'avoir laissé croire que mon frère existait... J'ai serré entre mes bras le produit d'un crime... Est-ce qu'il suffit donc d'une seule vérité ajoutée ou supprimée pour tout changer à tout ? ... J'aurais aussi bien pu vouloir tuer cet intrus.²⁵⁸

Per analogia rispetto all'uccisione di Clitennestra da parte di Elettra, in questo caso l'usurpatore verrà ucciso dal figlio rivisto dopo anni il che «è l'esito naturale per un Oreste-Amleto che, dopo Freud, non può essere che un mezzo Edipo»²⁵⁹. Per i personaggi ormai è diventato impossibile recitare un'altra parte o tentare di ricominciare con purezza a indossare una nuova maschera. Nonostante il figlio ritrovato venga invitato da Egisto a seguirlo nella sua nuova vita con la promessa di un'abbondante ricchezza a sua disposizione e di un amore totalizzante (che sfiora i limiti dell'incesto: «Notre amour sera caché comme tout grand amour»²⁶⁰), Oreste decide di restare fedele alla sua comparsa iniziale perché incapace di sostenere la spersonalizzazione che la notizia del ritrovamento di un padre inatteso provoca in lui:

ORESTE [...] J'ai été dix-huit ans le fils de l'autre, de l'assassiné, de l'homme à barbe rousse égorgé à son retour au foyer. Comme je l'ai haï, ce père qui me forçait à le venger, sous lequel je défailtais comme un jeune soldat portant dans la bataille le poids d'un général mort... Et me voilà maintenant fils d'Égisthe... Me voilà forcé de ressembler à quelqu'un

²⁵⁷ Ivi, p. 69.

²⁵⁸ Ivi, p. 73.

²⁵⁹ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 130.

²⁶⁰ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 74.

d'autre, et pas seulement de lui ressembler, mais de le supporter, et pas seulement de le supporter, mais de le soutenir, de le consoler peut-être...²⁶¹

A mettere fine all'inattività di Oreste saranno le parole di Pilade che fanno cenno sulla difficoltà per ciascun essere umano di distinguere una vendetta da un parricidio. Pertanto, terminata la mattanza dei sovrani, agli assassini non è riservata alcuna gioia, essi prenderanno la fuga, consigliati dallo stesso Egisto morente e si ritrovano condannati a un destino di latitanza in cui saranno gli uni per gli altri «leurs dieux et leurs Furies, leurs infirmiers et leurs fantômes»²⁶². Il personaggio su cui cadrà l'espiazione della pena finale è proprio l'onesto Théodore, arrestato dalle guardie reali una volta rientrato nella capanna dopo la sua giornata nei campi. Nessun tribunale si interesserà della sua sorte, nessun intervento divino verrà in suo soccorso, perché il capro espiatorio che rappresenta il suo personaggio è, in fondo, il compimento di quel meccanismo di variazione del mito, che impone una conclusione in cui «l'éclat des héroïnes tragiques se ternit dans le dérisoire, le banal. La légende est cassée, les mécanismes du mythe déconstruits, aucune transcendance n'éclaire la scène»²⁶³. Nondimeno, l'epilogo della tragedia invita a una riflessione sul significato dell'operazione portata avanti da Yourcenar, un significato che sembra strettamente connesso con i personaggi di Théodore e di Egisto. A loro riguardo²⁶⁴ è espresso un curioso giudizio contenuto nella corrispondenza epistolare sopra menzionata:

[...] enfin, dans cette pièce destinée à montrer sur les êtres la contagion du mal, j'ai imaginé deux personnages sympathiques, l'humble Théodore, le paysan au cœur pur, qui se dévoue sans rien demander et sans rien attendre, et qui, à force de simplicité, devient à la fin le héros que les autres n'ont pas su être, et le dangereux Égisthe, ennobli par sa tendresse paternelle, qui parmi ces êtres voués à la vengeance, meurt tout simplement sans penser à se venger.²⁶⁵

Si potrebbe parlare anche in questo caso, come per l'Egisto di Giraudoux, di fenomeni di transvalorizzazione genettiana ma vi è in Yourcenar qualcosa di più rispetto al precedente giralducciano, qualcosa che si collega intimamente con le intenzioni autoriali espresse nei paratesti analizzati in precedenza. Quale che sia il significato dell'espiazione cui vanno incontro le due vittime, il loro caso esemplifica le modalità attraverso le quali il ricorso all'antico acquisisce in *Électre* un valore di ammonimento su quanto le aspirazioni umane alla grandezza convivano con gli elementi più

²⁶¹ *Ivi*, pp. 74-75.

²⁶² *Ivi*, p. 22.

²⁶³ P. DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, cit., p. 113.

²⁶⁴ Un ulteriore apprezzamento del personaggio di Théodore è ravvisabile anche negli *Entretiens radiophoniques* con Patrick de Rosbo in cui Yourcenar afferma che «ses personnages préférés sont les plus intenses ou les plus lucides, comme Hadrien ou Zénon, ou au contraire les plus héroïquement simples (ou qui paraissent simples parce qu'ils ont su écarter toutes les complications inutiles), comme [...] le Théodore d'*Électre*», in P. DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, Paris, 1972, p. 73.

²⁶⁵ M. YOURCENAR, «Lettre à Mme Carlo Rim, 10 novembre 1954» in *D'Hadrien à Zénon*, cit., p. 431.

sordidi, triviali e gretti dell'esistenza. Dopo aver eliminato le motivazioni tradizionali della storia mitica per mostrare in che modo «les visages aient dévoré les masques»²⁶⁶, l'Elettra yourcenariana viene posta suo malgrado di fronte a una profonda e paradossale operazione decostruttiva che viene evidenziata molto bene nelle parole di Rémy Poignault quando afferma che la giovane è diventata inconsapevolmente la causa dell'assassinio di suo padre: «c'est parce qu'elle fouinait partout, épiant Égisthe et Clytemnestre, parce qu'elle connaissait leur liaison et risquait de révéler à Agamemnon qu'Oreste n'était pas son fils qu'Agamemnon a été éliminé»²⁶⁷. Non sarebbe scorretto, quindi, evidenziare come la riflessione sul mito di Elettra subisca un'evoluzione in senso negativo nel *corpus* di testi yourcenariano; basti ripercorrere il già segnalato discorso sulla genesi dell'eroismo intavolato ne *La Symphonie héroïque* (1930) in cui veniva messo in risalto, nonostante la mancanza di libertà, il carattere eccezionale di Elettra rispetto alla meccanicità dell'azione di Oreste:

Je ne fais pas d'Oreste un héros : il suffit de lire à fond les *Choéphores* pour voir en lui le patient de son destin plutôt que l'ordonnateur. Oreste n'est que l'homme d'un but et d'une vengeance ; il est agi par Électre qui est agie par sa race. Tueuses, comme le Lorenzaccio de Musset, si féminin d'ailleurs, ces héroïnes de légendes sont une machine à crime, mais à un crime seulement.²⁶⁸

Yourcenar è tra le prime a notare che le eroine della tragedia siano tendenzialmente quasi tutte delle giovani donne reazionarie e restauratrici: si prenda come esempio paradigmatico il caso di Antigone, che compie il suo gesto in nome di leggi antichissime, nettamente diversa dalle giovani eroine che saranno le protagoniste del romanzo greco, come ad esempio le *Etiopiche* (III secolo d. C) di Eliodoro in cui la fanciulla protagonista vive per realizzarsi nell'unione che la obbliga a mantenersi «casta e fedele fino al ricongiungimento, con un *happy ending* molto spettacolare, sancito dal matrimonio»²⁶⁹. A differenza delle giovani donne del romanzo, quindi, nelle pagine yourcenariane è messo in luce come le eroine tragiche siano tali proprio in virtù dei legami che le fondono con l'universo genitoriale, per questo motivo i loro atti estremi assumono spesso i connotati di una vera e propria gestazione:

Les princesses des tragiques se débattent sous un incubé, et enfantent leur exploit ou leur crime dans les hurlements presque physiques de la douleur : terrible est, chez Électre, cette pénible parturition d'un meurtre. Conservatrices, toute victoire, pour elles, est synonyme de sacrifice, et leur réussite ne peut que les briser. Elles y aspirent, exactement comme une femme aspire à la délivrance ; si elles ne s'en délivrent, il faut donc qu'elles en meurent.²⁷⁰

²⁶⁶ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 22.

²⁶⁷ R. POIGNAULT, *Au nom du père? Réécriture du mythe d'Électre dans "Électre ou la Chute des masques" de Marguerite Yourcenar*, in "Clasicos in escena ayer y hoy", Actes du Congrès CLASTEA IV, Saint Jacques de Compostelle (2019), pp. 443-460: 458.

²⁶⁸ M. YOURCENAR, *La Symphonie héroïque* in *Essais et mémoires*, cit., p. 1662.

²⁶⁹ M. FUSILLO, *Eroi dell'amore*, cit., p. 14.

²⁷⁰ M. YOURCENAR, *La Symphonie héroïque* in *Essais et mémoires*, cit., p. 1662.

La tragedia greca oppone di continuo la validità di una *dike* a un'altra altrettanto legittima e per l'eroina, secondo Yourcenar, la fede nella sua giustizia si configura sempre come un atto di abnegazione che ella vorrebbe imporre come assoluto perché «ces gardiennes des générations à naître veulent un but pour tuer ou mourir, et vouloir un but, c'est une autre façon de vouloir un enfant»²⁷¹. Ora, se ne *Le Coup de grâce*, e ugualmente in *Denier du rêve* attraverso la moltiplicazione delle voci, il racconto e gli intertesti mitici sono orientati in direzione di una catarsi che mira a ripulire la coscienza dispersa nel flusso ininterrotto del *récit*²⁷², in *Électre* lo smembramento definitivo della coppia adelfica e dell'eteria criminale è dovuto anche in parte alle insicurezze proprie di protagonisti ridicolizzati nella loro esitazione perché hanno desiderato partorire qualcosa di astratto di cui si evidenzia a più riprese l'insensatezza, come è evidente nella tentennante tirata di Elettra prima di ritrovare la madre:

ÉLECTRE [...] deux femmes, paraît-il, s'attendrissent toujours l'une sur l'autre, quand elles sont seules... Mais je ne suis pas seule... Je n'ai jamais été moins seule... Dans ce couloir, Oreste et son ami, mon ami et mon frère, prêts à leur besogne d'accoucheurs qui mettront au monde la Justice. Et Oreste a bu pour prendre des forces ; il n'hésitera pas : il ira jusqu'au bout de son œuvre... Ah, petite mère !²⁷³

D'altronde, se Poignault afferma giustamente che in *Électre* Yourcenar elimina ogni aspetto eroico concesso al personaggio eponimo che «se trompe de but et n'est plus que rage»²⁷⁴, è anche giusto ricordare che il dichiarato modello euripideo spingeva già nell'antichità verso questa direzione; e infatti – come si ricorderà – Euripide, in netta opposizione rispetto a Eschilo, riserva un'intera scena a «ridicolizzare i *tekmeria*, le prove attraverso le quali Elettra riconosceva il fratello»²⁷⁵. In quella che avrebbe dovuto essere una lotta all'ultimo sangue tra leonesse, ma in definitiva si configura come «un duel de louves»²⁷⁶, è racchiusa tutta la stolidità di un'azione che ha perduto l'antico significato e può essere riproposta solo nella dimensione simbolica: il matricidio altro non è che uno dei tanti idoli che sarebbe lecito aggiungere al dettagliato catalogo contenuto nella raccolta saggistica *En pèlerin et en étranger*²⁷⁷ dove gli episodi più celebri della tradizione greca vengono smontati attraverso una scrittura frammentaria e aforistica che isola gli elementi strutturanti di ogni vicenda mitica. Le potenzialità

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Esemplici a proposito le parole di Laura Brignoli a proposito de *Le Coup de grâce*: «Le passé ici est cause de souffrance, ressentie ou infligée, et sa revitalisation aboutit à se décharger d'un fardeau, en sublimant une expérience passée qu'il est impossible d'effacer et qui s'impose dans toute la force de son vécu» (L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, cit., p. 101).

²⁷³ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 55.

²⁷⁴ R. POIGNAULT, *Au nom du père? Réécriture du mythe d'Électre dans "Électre ou la Chute des masques" de Marguerite Yourcenar*, cit., p. 458.

²⁷⁵ G. PADUANO, *Teatro. Personaggio e condizione umana*, cit. p. 52.

²⁷⁶ M. YOURCENAR, *La Symphonie héroïque* in *Essais et mémoires*, cit., p. 1662.

²⁷⁷ M. YOURCENAR, *Le Catalogue des idoles*, in *ivi*, pp. 523-525.

letterarie esplorate attraverso il groviglio di radici²⁷⁸ provenienti dalla “funzione Elettra” conducono in ultima istanza a una riflessione conclusiva sull’inefficacia della violenza vendicativa in un mondo segnato dal trauma della sopraffazione bellica. L’orrore della guerra è riscontrabile, ad esempio, nelle parole amare di Clitennestra a Elettra, che sembrano un accenno all’allora contemporanea situazione della storia europea vessata dalla brutalità totalitaria dei capi (si ricordi che, sebbene il testo di *Électre* veda la luce nel 1954, buona parte del progetto è stata concepita nei primi anni Quaranta):

ÉLECTRE Et quels dangers courait Oreste près de son père ?

CLYTEMNESTRE On peut tout craindre d’un homme abruti par dix ans de guerre, d’occupation coloniale et de rapines, brûlé de fièvres, pourri de maladies qui ici n’ont pas de nom.

ÉLECTRE Tu lui reproches son malheur de chef. Ses devoirs le retenaient en Asie.

CLYTEMNESTRE Va parler au peuple de ses devoirs de chef ! Nous savions, nous, que ses rêves d’ambitieux et ses projets d’homme d’affaires ont seuls prolongé de dix ans une guerre inutile. Personne n’ignorait que chaque défaite l’enrichissait autant qu’une victoire.²⁷⁹

Yourcenar avverte come prioritaria quest’ultima questione anche in altri luoghi del suo, non sistematico, cantiere saggistico. Si consideri, in particolare, il significativo saggio che porta il titolo *Forces du passé et forces de l’avenir*, scritto di getto nel 1940 durante la fase più aggressiva dell’invasione nazista dell’Europa, in cui l’autrice avanza una discussione sull’avvenire delle sorti del continente di cui si faceva portavoce la Germania hitleriana. Yourcenar, oltre a inquadrare il problema in prospettiva diacronica ricordando gli episodi più cruenti cui è stata soggetta la storia europea, invita a prendere le più nette distanze dal concetto di eroismo diffuso dal nazismo, decostruendone le sue mitologie e invitando a cogliere quello che Furio Jesi avrebbe chiamato, qualche decennio dopo, la “tecnicizzazione” del mito sotto cui si cela «la religione della morte per fingersi potere consacrato»²⁸⁰. Le parole di Yourcenar meritano di essere riportate per la loro lucidità:

Ce qu’on nous offre en guise de remplacement est la force brute, la cruauté méthodique, à la fois franchement glorifiée et, quand besoin en est, camouflée d’hypocrisie, et finalement un barbare dogmatisme qui est, dans l’histoire, l’aspect le plus irréfutable du mal. Et certes, nul ne conteste qu’il y ait de la beauté dans l’exaltation passionnée de tel jeune nazi et dans son sacrifice total à son chef bien-aimé, même si cette exaltation et ce sacrifice portent en eux leur poison. Bien plus, Hitler n’étant en somme qu’un homme comme un autre, il a sans doute, comme tout homme, ses quelques vertus plus ou moins cachées. Mais on n’acquiesce

²⁷⁸ Espressione che ricalca le parole dell’autrice nello stesso *avant-propos*: «*Électre ou la Chute des masques* n’existe à mes yeux que sous l’aspect d’un enchevêtrement de racines» (M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 21).

²⁷⁹ M. YOURCENAR, *Électre ou la Chute des masques* in *Théâtre II*, cit., p. 59.

²⁸⁰ F. JESI, *Mito*, Aragno, Torino, 2008 [I ed. 1973], p. 8.

pas un assassin pour les quelques bonnes qualités qu'il possède, ni à cause des quelques défauts qu'eut sa victime.²⁸¹

Stimolata dalla truculenta vicenda atridica, per l'autrice l'idea che vada posto un limite all'altrimenti smisurato desiderio di vendetta impone una riflessione radicale su quanto esso sia allora, come ai giorni nostri, un «inutile archaïsme»²⁸². Per mezzo del tema teatrale che consente, grazie alla polifonia di voci e punti di vista differenti, di disporre un confronto diretto tra prospettive antagonistiche, Marguerite Yourcenar intende mostrare la falsità e la vanità di quella violenza eccessiva che si cela dietro la maschera della giustizia.

²⁸¹ M. YOURCENAR, *Forces du passé et forces de l'avenir* in *Essais et mémoires*, cit., p. 463.

²⁸² M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, cit., p. 26.

4. MITO, TRAUMA E CORPO FEMMINILE TRA PRIMO E SECONDO NOVECENTO

Il presente lavoro ci ha condotto principalmente a studiare – limitatamente ai casi novecenteschi di O'Neill, Giraudoux e Yourcenar – i meccanismi di riuso delle figure mitiche tradizionali di Elettra e Oreste, le quali vengono *a fortiori* sciolte dai loro originari contesti narrativi e drammatici per essere trapiantate e riadattate in una temperie culturale e in uno sfondo diverso rispetto a quello antico. In particolare, l'itinerario seguito attraverso i testi yourcenariani ha permesso di cogliere come la dimensione «plurisemantica»¹ dello strumento mitico sia una costante propria di qualsiasi riscrittura che si proponga di dialogare con l'antico al fine di rivitalizzarlo simbolicamente per mezzo di un approccio prospettico *altro* rispetto al contesto di partenza, tale da riuscire a permeare anche generi e forme letterarie diverse. Da ciò deriva l'inesauribilità conoscitiva di cui il materiale mitologico è garante proprio perché riletture e riscritture non sono mai elementi avulsi dalle nuove circostanze culturali in cui esse vengono pensate e fruite dal lettore ma consentono proficuamente di concepire il mito letterario come una sorta di arcitesto², avendo cura di esaminare in che modo «ogni epoca, accostandosi al mito, finisce necessariamente per “elaborarlo”, riplasmarlo e delimitarlo secondo le sensibilità, le passioni e gli interessi artistici, genericamente culturali e scientifici del momento»³. Sul valore del mito di proporsi come viatico critico e conoscitivo si era già espressa Paola Mildonian quando affermava che «la mitologia non cataloga, ma interpreta i propri materiali in vista d'altro, [essa] è un campo esegetico che opera all'interno delle strutture cognitive della letteratura e delle arti, un dispositivo potente che modella il nostro sapere»⁴. Partendo da queste premesse e facendo il punto sullo studio dei miti letterari da parte della comparatistica letteraria, Franca Sinopoli ha potuto riflettere di recente sul valore delle riscritture moderne e contemporanee dei miti classici che sarebbe proficuo ridefinire alla luce di un'operazione di affermazione, potenzialmente rinnovantesi, di quegli atti interpretativi non condizionati in modo irrevocabile da significati già fissati una volta per tutte. Afferma a tal proposito la studiosa che

¹ F. SINOPOLI, *Lo studio del mito in letteratura comparata: plurisemanticità e valore gnoseologico della figura di Medea*, cit., p. 17.

² Sulla base delle riflessioni genettiane, Van Den Bossche riflette sull'utilità di definire il mito non tanto come un insieme di intertesti quanto come un vero e proprio “arcitesto” che contempra «un insieme eterogeneo di racconti, motivi, immagini sottoposto a svariate pratiche di riscrittura e tramandato attraverso versioni e canali anche molto divergenti» (B. VAN DEN BOSSCHE, *Il mito nella narrativa italiana degli ultimi decenni: alcune prospettive* in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 31, 2/3 [2002], pp. 351-360: 351).

³ *Ibid.*

⁴ P. MILDONIAN, *Miti, motivi e modelli della classicità nelle letterature europee*, in A. CSILLAGHY (a cura di), *Vestigia Latinitatis in Media Europa* (Atti del Convegno Internazionale tenutosi all'Università di Vienna, 5-7 settembre 2007), Forum, Udine, 2008, pp. 17-40: 24.

Se ciò è vero per il Novecento, lo è stato ovviamente anche per tutta la modernità letteraria e artistica europea, che anche ai miti più antichi [...] e nuovi [...] si è rivolta quale materiale allegorico e simbolico privilegiato della fucina dell'artista per convogliare presso il pubblico valori e ideologie, e tradurne anche desideri, timori, aspettative e utopie. La prova di ciò è data non solo dalla prodigiosa e prolifica trasversalità interartistica del repertorio mitologico [...], ma anche dal fatto che il riadattamento di vecchi miti si accompagna per secoli in letteratura alla creazione di nuovi miti, per cui potremmo dire che la letteratura non solo codifica e tramanda i miti, ma li produce *ex novo* o li reinscrive nel corso del Novecento in nuovi orizzonti ideologici, poetologici e semiologici.⁵

Questo discorso aiuta a capire come molto spesso si renda necessario per un autore novecentesco attuare una vera e propria operazione di decostruzione dei tasselli strutturanti di una storia mitica affinché essi diventino pienamente rappresentativi dei desideri e, talvolta, delle ossessioni dell'autore stesso: si tratta, in fondo, anche di una conferma – non per forza pacifica – di quanto aveva notato Thomas S. Eliot quando affermava, recensendo l'operazione compiuta da Joyce e mettendo a punto le funzionalità di un metodo mitico valido per la sua epoca, che

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method.⁶

Si è avuto occasione di sperimentare la validità di questi ultimi concetti attraverso l'analisi delle opere appena presentate, di cui si è contestualizzata l'importanza all'interno della mitopoiesi occidentale novecentesca e da cui sono emersi i tratti fondamentali di una *Weltanschauung* che risente in maniera pregnante dell'influenza delle nuove teorie filosofiche e psicoanalitiche, così come della violenza della storia contemporanea, riconducibile a quello che Eliot intende parlando di «futility and anarchy»⁷. Sono state, infatti, messe in luce le principali costanti che hanno assicurato la longevità del mito di Elettra e Oreste (tra le altre, la scena di riconoscimento e l'esecuzione del doppio omicidio), allo stesso modo si è reso utile analizzare le maggiori innovazioni introdotte, come ad esempio in O'Neill l'interiorizzazione della colpa, la metamorfosi del matricidio e la riorganizzazione del sistema dei personaggi con la soppressione e l'introduzione di nuovi – si pensi al Cantore – attraverso cui è possibile cogliere il funzionamento di una rete intertestuale che chiarisce le dinamiche mitocritiche del drammaturgo americano. Della rielaborazione di Giraudoux si è posto in risalto il carattere poliziesco

⁵ F. SINOPOLI, *Lo studio del mito in letteratura comparata: plurisemanticità e valore gnoseologico della figura di Medea*, cit., p. 21.

⁶ T. S. ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth* in F. KERMODE (ed.), *Selected Prose of T. S. Eliot*, Harcourt, New York, 1975, pp. 177-178.

⁷ *Ibid.*

– di derivazione edipica – della ricerca della verità e la riabilitazione politica del personaggio di Egisto che da vile usurpatore diviene uomo politico coscienzioso tanto da fungere da modello di sovrano per i successivi drammi politici della scena francese, principalmente l'*Antigone* di Anouilh e *Les Mains Sales* di Sartres; così come si è notato in Yourcenar quanto la polimorfica tendenza a fare di Elettra una giovane donna che esibisce sulla scena un'aspirazione immanente alla strage e, con o senza vergogna a seconda del contesto, un estremo bisogno di amore e di una vita affettiva ordinaria sia funzionale nella creazione di un personaggio che incarni per l'autrice un'isotopia di lunga durata, tale da irradiare anche la riflessione saggistica, la sperimentazione romanzesca e drammaturgica.

Un'ulteriore, e altrettanto feconda, linea di ricerca consente di osservare come, sempre a partire dal Novecento, i tasselli della storia atridica siano stati oggetto di interesse da parte di quegli autori, soprattutto autrici, che hanno esplorato con consapevolezza l'universo femminile e la sua corporalità, da intendersi come elementi simbolici di costruzione identitaria e quindi sociale. Il percorso proposto in questo capitolo mira a fornire delle coordinate di studio partendo proprio dalla centralità delle istanze femminili e femministe che emergono in quei testi dove il mito atridico è usato – con diversi gradienti di emergenza – anche per esprimere le potenzialità di un soggetto dotato di genere, che non sia però «un contro-soggetto forte, ma un soggetto multiplo, contraddittorio e fluido, luogo di incontro di una rete complessa di categorie e/o differenze multiple»⁸.

4.1 «J'AFFILAIS LE COUTEAU QUI DEVAIT M'OUVRIR LE CŒUR»⁹: YOURCENAR E LA RIVINCITA DELLA MADRE

Anche in questo caso il percorso che si vuole tentare di ripercorrere non può prescindere dall'indagine avviata da Yourcenar sulla vitalità polisemica delle trame atridiche. È, infatti, proprio la scrittrice belga a isolare compiutamente il valore della prospettiva e del punto di vista femminile del mito ribaltando le ragioni tradizionali dell'antico odio nei confronti del personaggio di Clitennestra. Ancora prima de *La Chute des masques* e contemporaneamente alle riflessioni originarie, confluite nel saggio *Mythologies III*, scritte sulla saga atridica (tra cui anche il breve saggio del 1935 dal titolo *Apollon tragique* dove viene messa al centro la sorte di Cassandra come testimone del regicidio) Yourcenar dedica alla moglie di Agamennone una delle prose liriche più significative della raccolta *Feux* (1936). Come è noto, attraverso una sperimentazione prospettica che isola alcuni personaggi del mito greco e biblico, Yourcenar tenta di “esorcizzare” le conseguenze di una devastante crisi passionale attraverso eroi ed eroine che servono a svelare, talvolta anche mascherare, i sentimenti più intimi che si celano

⁸ R. BACCOLINI, V. FORTUNATI, M. G. FABI, R. MONTICELLI (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Clueb, Bologna, 1997, pp. 137-138.

⁹ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1150.

dietro le leggende antiche di cui l'autrice si serve come ponte per raggiungere il lettore attraverso la sua esperienza «raccontata indirettamente»¹⁰, nonché come luogo privilegiato per avanzare una discussione sul rapporto tra linguaggio, corporeità e desiderio. Ritornando a distanza di anni sull'operazione compiuta attraverso *Feux*, Yourcenar riconduce il suo progetto a una matrice quasi “surrealista”, il che la porta a definire tali testi come dei «calembours liriques»¹¹ per i quali l'influenza di Jean Cocteau è stata determinante. Tuttavia, se per l'*Électre* avviata dal 1943 in poi Yourcenar sceglierà ambientazione e costumi antichi – con la precisazione però di non confondere l'antico con la sterilità dell'accademismo dal momento che le conclusioni “moderne” cui arriva attraverso il suo dramma trovano tutte, secondo Yourcenar, le loro premesse naturali nel modello euripideo – in *Feux*, che risente maggiormente di influssi ed estetiche moderniste, il passato si mescola al presente di continuo in un'atmosfera che molto spesso si presenta onirica e illusionista. Come specifica l'autrice,

À des degrés divers, tous ces récits modernisent le passé ; certains, de plus, s'inspirent de stages intermédiaires que ces mythes ou ces légendes ont franchis avant d'arriver jusqu'à nous, de sorte que « l'antique » proprement dit n'est souvent dans *Feux* qu'une première couche peu visible. [...] Le monologue de Clytemnestre incorpore à la Mycènes homérique une Grèce rustique du temps du conflit gréco-turc de 1924 ou de l'équipée des Dardanelles.¹²

Identificare l'antico come un primo strato palpabile di conoscenza serve a Yourcenar per adottare uno sguardo obliquo che le consente di spostare l'angolazione interamente sulle ragioni di Clitennestra, perché – come specifica a proposito Poignault – l'eccezionalità di questa operazione consiste nel fare emergere pienamente il punto di vista «de l'épouse trahie»¹³. Yourcenar, già interessata alla componente virile che traspare da personaggi a modo loro distanti dalle convenzioni sociali come Clitennestra ed Elettra¹⁴, attua una vera e propria deformazione del mito mostrando al lettore una regina micenea non più bestiale, feroce e sprezzante ma una donna dalla sensibilità amplificata che vive ogni istante della sua esistenza in funzione di un amore totalizzante nei confronti di un marito modesto che ha compiuto solo con la sua lunga assenza un tradimento più grave di quanto possa essere stato quello carnale consumato con Cassandra e con le altre schiave di guerra troiane. Dopo che Oreste consegna la madre alla giustizia («Ensuite, mon fils m'a dénoncée au poste de police»¹⁵), nella finzione

¹⁰ L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar. Fonti antiche per estinguere i “Fuochi”* in L. BRIGNOLI, L. GIACHERO, S. GIORCELLI BERSANI, *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, cit., p. 51.

¹¹ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., 1077.

¹² *Ivi*, pp. 1075-1076.

¹³ R. POIGNAULT, *La légende des Atrides revisitée par Marguerite Yourcenar: une approche diachronique*, cit., p. 50.

¹⁴ Discutendo del duello tra Clitennestra ed Elettra, ne *La Symphonie héroïque* Yourcenar afferma che «Dans l'amour comme dans la haine, ces acharnées sont plus furieuses qu'ardentes» (M. YOURCENAR, *La Symphonie héroïque* in *Essais et mémoires*, cit., p. 1662).

¹⁵ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1053.

yourcenariana le motivazioni che portano Clitennestra a commettere l'assassinio vengono scandagliate una per una nell'aula di tribunale in cui è ambientato il lungo monologo, che pare assumere al contempo i toni di un discorso esplicativo e apologetico. Come ricorda Emilia Di Rocco¹⁶, Yourcenar trae presumibilmente ispirazione dai versi dell'*Agamennone* (1372 e sgg.) in cui l'assassina compariva in giudizio di fronte al coro composto dai vecchi Argivi per esporre loro i moventi del suo gesto:

[Κλ. πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἶπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι. / πῶς γάρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων, φίλοις / δοκοῦσιν εἶναι, πημονῆς ἀρκύστατ' ἄν / φράξειεν ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος; / ἐμοὶ δ' ἀγὼν ὅδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι· / νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν· / ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξεργασμένοις. / οὔτω δ' ἔπραξα - καὶ τάδ' οὐκ ἄρνήσομαι, / ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον.]

CLITENNESTRA Non mi vergognerò di dire il contrario di molte cose che prima ho detto perché lo richiedeva la circostanza: altrimenti chi trama mali contro i suoi nemici che sembrano amici come potrebbe tendere le reti della sciagura a un'altezza superiore a quella del salto? Da molto tempo pensavo a questa lotta decisiva, frutto di un'antica contesa, e alla fine è giunta, anche se tardi: io sto qui, dove ho colpito, di fronte all'azione che ho compiuto. E ho agito in modo tale – questo non lo negherò – che non potesse sfuggire né difendersi dalla morte.¹⁷

Si tratta di un punto molto importante nell'articolazione della tragedia greca perché, oltre a specificare quanto sia stato inderogabile per lei puntare sulla menzogna, Clitennestra riversa in modo antifrastico le sue lunghe tirate iniziali in cui mostrava, di fronte allo stesso coro, la sua contentezza nell'accogliere lo sposo; in quelle occasioni, infatti, Eschilo modella Clitennestra con lo specifico obiettivo di farne «the director of the drama that she herself is constructing»¹⁸:

[Κλ. ἄνακτος αὐτοῦ πάντα πεύσομαι λόγον. / ὅπως δ' ἄριστα τὸν ἐμὸν αἰδοῖον πόσιν / σπεύσω πάλιν μολόντα δέξασθαι. τί γὰρ / γυναικὶ τούτου φέγγος ἡδίων δρακεῖν, / ἀπὸ στρατείας ἄνδρα σώσαντος θεοῦ / πύλας ἀνοῖξαι; - ταῦτ' ἀπάγγελον πόσει· / ἦκειν ὅπως τάχιστ' ἐράσμιον πόλει· / γυναῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν / οἶανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα, / ἐσθλὴν ἐκείνῳ, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν, / καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον / οὐδὲν διαφθείρας ἐν μήκει χρόνου. / οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίσογον φάτιν / ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφᾶς.]

CLITENNESTRA [...] Io saprò tutto direttamente dal mio signore. E mi adopererò per ricevere il mio venerando sposo al suo ritorno nel modo migliore possibile; perché per una donna quale giorno è più dolce a vedersi di quello in cui apre le porte al suo uomo che torna da una spedizione, salvo per volere di un dio? Questo annuncia a mio marito, che venga al più presto, l'amato della città; e al suo arrivo possa trovare che nella reggia sua moglie è fedele come l'ha lasciata, cane da guardia della casa, a lui devota, ostile ai nemici, e in tutto il resto

¹⁶ E. DI ROCCO, *Marguerite Yourcenar e Clitennestra. Riscrivere il primo complotto nella storia della letteratura* in «Intersezioni», 3 (2005), pp. 555-563: 559.

¹⁷ ESCHILO, *Agamennone*, trad. it. e note di Enrico Medda, con prefazione di Giorgio Montefoschi, Rizzoli Milano, 2012, pp. 112-113, vv. 1372-1381.

¹⁸ M. CENTANNI, *The Queen on Stage. Female Figures of Regality in Aeschylus* in R. COLOMBO (ed.), *Awry Crowns: Queenship and Its Discontents*, in «SKENĒ», 6, 1 (2020), pp. 21-43: 30.

simile, e che non ha infranto un solo sigillo in tutto questo tempo; né conosco piacere d'altro uomo o voce di biasimo più di quanto non conosca l'arte di temprare il metallo.¹⁹

In queste parole della regina all'araldo e al coro si nasconde tutta la spietata consapevolezza del piano ordito da tempo, così come la sua inestinguibile volontà di comando. Nota, tuttavia, Enrico Medda che anche il linguaggio di Clitennestra è disseminato nel corso della tragedia da una costante ambiguità semantica. Un esempio lampante è contenuto nei versi appena sopra riportati, nel momento in cui Agamennone viene definito «l'amato della città» (ἐράσμιον πόλει): un attributo che pertiene maggiormente al lessico sentimentale ed erotico, poco appropriato all'occasione solenne del momento presente, a conferma di quanto «tutto il tono del discorso della regina *sia* altezzoso e sprezzante, e sottolinei il comportamento “virile” di Clitennestra, che pure si dichiara moglie fedele e sottomessa»²⁰. È proprio quello che Clitennestra non può ancora dire apertamente che convalida quanto sta pensando. Infatti, poiché il testo letterario è per sua natura «un mezzo di verifica intersoggettiva che fa appello alla scrittura testuale come medium sociale e come valore pubblico»²¹, la sua coerenza ideologica è sostenuta dalla polarità di ciò che è lecito dire o non dire, già prevista all'interno della comunicazione ordinaria. È noto che un soggetto marginalizzato, come può esserlo in parte Clitennestra a causa dello svantaggio derivato dal suo genere, quando non ha accesso diretto alla parola se non per negare il proprio desiderio dichiarandolo in modo ambiguo, deve adottare strategie di espressione indirette. Tali strategie garantiscono una forma essenziale e a tratti primitiva di comunicazione codificata e quindi consequenzialmente *ambivalente*, come risulta dal discorso precedente. Sarebbe, pertanto, ammissibile provare a leggere la strategia di sopravvivenza di Clitennestra come un atto politico *performativo* di espropriazione di sé, alla luce delle riflessioni di Judith Butler secondo la quale

una persona che è esclusa dall'universale, eppure appartiene comunque ad esso, parla a partire dalla condizione divisa dell'essere allo stesso tempo autorizzata e non autorizzata (e questa è la fine della possibilità di delineare un ben definito «luogo di enunciazione»). Quel parlare non è solo una semplice assimilazione a una norma esistente, perché quella norma è fondata sull'esclusione di colui o colei che parla e le cui parole mettono in questione la fondazione dell'universale stesso. Parlare e far vedere l'alterità all'interno della norma (l'alterità senza la quale la norma non «conoscerebbe sé stessa») mostrano il fallimento della norma nel produrre l'ambito universale che essa permette e mostrano altresì ciò che potremmo mettere in rilievo come *ambivalenza promettente della norma*.²²

¹⁹ ESCHILO, *Agamennone*, cit., pp. 50-51, vv. 599-612.

²⁰ *Ivi*, nota n. 60, p. 50.

²¹ R. LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Bari, 1999, p. 17.

²² J. BUTLER, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, trad. it. di Sergia Adamo, Raffaello Cortina, Milano, 2010, p. 120.

In virtù della tenacia nei suoi propositi e della capacità di modulare la sua **agency** politica a partire dal carattere conflittuale del suo linguaggio, Clitennestra – pur partendo da una condizione di subalternità – viene resa come il personaggio dominante dell'intero *Agamennone* e, infatti, in Eschilo assistiamo a tutti gli effetti a un'operazione di sovvertimento dei generi dettata dalle cause complesse e viscerali che animano Clitennestra il cui *ethos* tragico, come ricorda Monica Centanni, «coincide con la postura del re»²³. Il personaggio yourcenariano ripercorre a ritroso le trame della sua esistenza specificando quanto la sua vita fosse già preparata in modo deterministico in funzione del servizio da compiere nei confronti di un marito già scelto per lei dai suoi genitori, come se una sorta di predestinazione fatalistica avesse già mosso le sue decisioni:

J'ai attendu cet homme avant qu'il n'eût un nom, un visage, lorsqu'il n'était encore que mon lointain malheur. J'ai cherché dans la foule des vivants cet être nécessaire à mes délices futures : je n'ai regardé les hommes que comme on dévisage les passants devant le guichet d'une gare, afin de bien s'assurer qu'ils ne sont pas ce qu'on attend. [...] Pour pavoiser la route où se poserait peut-être le pied de cet inconnu qui ferait de moi sa servante, j'ai tissé des draps et des étendards d'or ; à force d'application, j'ai laissé choir ça et là sur le tissu moelleux quelques gouttes de mon sang. Mes parents me l'ont choisi : et même enlevée par lui à l'insu de ma famille, j'eusse encore obéi au vœu de mes père et mère, puisque nos goûts viennent d'eux, et que l'homme que nous aimons est toujours celui qu'ont rêvé nos aïeux.²⁴

L'orazione di Clitennestra ha come obiettivo non solo l'esposizione dei fatti ma si propone, attraverso il racconto in prima persona, di recuperare una soggettività che, grazie al suo gesto, ha scosso con violenza le norme e le costrizioni sociali. Per questo motivo la voce narrante fa ricorso di continuo al recupero di una fluidità dolorosa espressa attraverso la presenza metaforica e concreta del sangue, come a volere riattivare le tracce del passato per riviverle nell'immanenza angosciante del gesto ormai compiuto; il sangue accompagna la giovane Clitennestra nel momento di allestire i preparativi del suo matrimonio e il sangue scorterà metaforicamente la regina nell'attesa del ritorno del suo uomo perché la partenza di lui è rappresentata come una autentica ferita sanguinante:

Le soir, au retour de la chasse, je me jetais avec joie contre sa poitrine d'or. Mais les hommes ne sont pas faits pour passer toute leur vie à se chauffer les mains au feu d'un même foyer : il est parti vers de nouvelles conquêtes, et il m'a laissée là comme une grande maison vide pleine du battement d'une inutile horloge. Le temps passé loin de lui coulait inemployé, goutte à goutte ou par flots, comme du sang perdu, me laissant chaque jour plus appauvrie d'avenir.²⁵

²³ M. CENTANNI, *Clitennestra, Medea, Ecuba: figure della tragedia, al di là del bene e del male* in M. DE SIMONE E A. VECCHIETTI MASSACCI (a cura di), *I fiori del male. Conflitto, destino, necessità: incroci tra arte, letteratura, filosofia, psicoanalisi, scienze politiche e spiritualità* (Atti del convegno "Monastero di Fonte Avellana", 28-30 aprile 2018), Nicom L.E., Firenze, 2019, pp. 47-55: 50.

²⁴ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1147-1148.

²⁵ *Ivi*, p. 1148.

A causa di una devozione esasperata nei confronti del marito («Moi seule, je l'ai fréquenté à son époque de dieu»²⁶), la vita coniugale di Clitennestra è stata caratterizzata da un continuo soffocamento anche della sua indole materna che la porta a non rattristarsi persino durante l'uccisione della figlia perché l'elemento centrale in *Feux* altro non è che la passione «sans bornes pour son mari»²⁷. È l'assenza ingiusta²⁸ e traumatica di Agamennone ad attuare in lei una metamorfosi il cui ultimo stadio coincide, estremizzando il testo eschileo, con la completa virilizzazione della regina, operazione che si delinea attraverso un progressivo mutamento dettato da un latente desiderio mimetico di fondersi con la presunta superiorità del marito. La Clitennestra yourcenariana imita non solo le azioni quotidiane del *pater familias* ma anche i suoi desideri più morbosi, come quelli legati alle strategie di seduzione del marito:

Je surveillais à sa place les travaux des champs et les routes de la mer ; j'engrangeais les récoltes [...]. Je me substituais peu à peu à l'homme qui me manquait et dont j'étais hantée. Je finissais par regarder du même œil que lui le cou blanc des servantes. Égisthe galopait à mes côtés dans les champs en friche ; son adolescence coïncidait avec mon temps de veuvage ; il était presque d'âge à rejoindre les hommes ; il me ramenait à l'époque des baisers échangés dans les bois avec les cousins au temps des grandes vacances. Je le regardais moins comme un amant que comme un enfant que m'aurait fait l'absence [...]. Infidèle à cet homme, je l'imitais encore : Égisthe n'était pour moi que l'équivalent des femmes asiatiques ou de l'ignoble Argynne.²⁹

Rifiutandosi di accettare le convenzioni sociali che la vorrebbero inerme e pacifica nell'attesa dello sposo, Clitennestra diventa lei stessa un uomo fino al punto da adottare anche i gusti sessuali del marito nei confronti delle giovani serve e giungendo a emulare il “re dei re” finanche nella scelta del tradimento coniugale. Ma la vera novità consiste nel definire Egisto come un prodotto filiale dell'assenza più che un uomo in cui la regina travasa la sua passione. In Yourcenar, tuttavia, il destino non riesce ad ammorbidire la sorte di Clitennestra, come in parte avveniva in Eschilo; assistiamo, piuttosto, a un paradosso che definisce il mancato riscatto del personaggio e allo stesso tempo rappresenta il pieno rovesciamento della storia mitica, sulla scia di quella sperimentazione moderna che interessa da sempre Yourcenar e che troverà compimento ne *La Chute des masques*. Clitennestra tradisce Agamennone a causa dell'inalterabile e incrollabile fedeltà nei suoi confronti:

Messieurs les Juges, il n'y a qu'un homme au monde : le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée

²⁶ *Ibid.*

²⁷ R. POIGNAULT, *La légende des Atrides revisitée par Marguerite Yourcenar: une approche diachronique*, cit., p. 51.

²⁸ Cfr. a proposito il non sempre preciso saggio di M. BRÉMOND, *Marguerite Yourcenar et les Atrides: discours critique et création littéraire* in «Bulletin de la SIEY», 20 (1999), pp. 99-112: 101.

²⁹ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1149.

de la fidélité. Si j'ai trompé quelqu'un, c'est sûrement ce pauvre Égisthe. J'avais besoin de lui pour savoir jusqu'à quel point celui que j'aimais était irremplaçable.³⁰

Per timore di suscitare la delusione del marito trovando il suo corpo invecchiato e ingrossato, Clitennestra giunge persino a far recapitare al re una lettera anonima in cui vengono amplificate le sue colpe con la speranza di scatenare la sua gelosia. Ma nulla di tutto ciò succede: Clitennestra è troppo vile per darsi la morte prima della speranza di ricevere un estremo gesto d'amore da parte di Agamennone, sia anche poterlo contemplare come un tempo; Egisto piange e teme di ricevere un castigo memorabile come «un enfant coupable qui sent venir les punitions du père»³¹. Al suo ritorno Clitennestra conosce, invece, l'indifferenza più crudele e la gelosia che la vista di Cassandra incinta suscita in lei. È in questi momenti, non prima, che prende vita il piano omicida: non essendoci più nel mondo yourcenariano le ragioni politiche che esigevano di collocare la lunga sequenza di delitti all'interno di un discorso etico che producesse una riconsiderazione del concetto di giustizia³², la monumentalità virile della regina in *Feux* – mentre rivendica il rispetto di una dignità calpestata – si fa carico attraverso il suo corpo di donna di istanze prettamente intime e passionali:

Mais je voulais au moins l'obliger en mourant à me regarder en face : je ne le tuais que pour ça, pour le forcer à se rendre compte que je n'étais pas une chose sans importance qu'on peut laisser tomber, ou céder au premier venu. [...] Je frappai maladroitement un premier coup qui ne réussit qu'à entailler l'épaule ; il se leva tout droit ; son visage boursoufflé se marbra de taches noires ; il meuglait comme un bœuf ; Égisthe terrifié lui saisit les genoux, peut-être pour demander pardon. [...] On a parlé de flots rouges : en réalité, il a très peu saigné. J'ai versé plus de sang en accouchant de son fils.³³

Tale uccisione di Agamennone si inserisce pienamente all'interno della dinamica di *imitatio in oppositione* che la Clitennestra di Yourcenar, non più «épouse divine»³⁴ come nella tradizione mitografica originaria, ha portato avanti attraverso un gioco di inversioni che ha messo in crisi quella

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, p. 1150.

³² Nel testo greco, inoltre, vi è un elemento supplementare a rendere più complicata la posizione di Clitennestra e cioè la non totale autodeterminazione delle azioni della regina per la quale agire è sì un imperativo categorico dettato dal risentimento struggente per l'uccisione di Ifigenia, ma anche un'azione di cui lei stessa non ha piena padronanza, il che pone il grande dubbio su chi, nella tragedia greca, sia l'effettivo soggetto dell'azione. Ciò è ravvisabile nella perturbante risposta di Clitennestra dopo le accuse del corifeo: [Κλ. αὐχεῖς εἶναι τόδε τοῦργον ἐμόν· / μὴ δ' ἐπιλεχθῆς / Ἀγαμεμνονίαν εἶναι μ' ἄλοχον. / φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ / τοῦδ' ὁ παλαιὸς δριμύς ἀλάστωρ / Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος / τόνδ' ἀπέτεισεν, / τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.] «Tu ti dici convinto che quest'atto / è opera mia, ma non pensare / ch'io sia la sposa di Agamennone: / sotto l'aspetto della moglie di questo morto / l'antico aspro demone di Atreo, / il commensale crudele, / ha finalmente dato in pagamento / quest'uomo adulto per i figli giovinetti, / sacrificandoli per loro» (cit. da ESCHILO, *Agamennone*, cit., pp. 122-123, vv. 1497-1504).

³³ M. YOURCENAR, *Feux* in *Œuvres romanesques*, cit., p. 1152.

³⁴ C. CALAME, *Qu'est-ce que la mythologie grecque?*, Gallimard, Paris, 2015, p. 159.

che, nell'ambito degli studi sul queer, viene spesso definita «fissità duale»³⁵ da intendersi come concetto attraverso cui si è cercato nel corso dei secoli di operare una separazione tra corpi sballati e altri ritenuti più giusti. Come ricorda Laura Brignoli, il crimine che dà titolo al testo

è la conferma di una femminilità che è dono di sé, sottomissione assoluta fino all'annullamento totale della propria individualità. Ma finisce inevitabilmente per essere anche altro, e cioè espressione della labilità dei confini fra il mondo maschile e quello femminile.³⁶

È significativa e molto loquace l'assenza di Elettra in *Feux*, così come il rapido riferimento a Ifigenia e a un Oreste fanciullo, privo di autodeterminazione e incapace di risolvere la questione alla vecchia maniera, tanto da giungere a consegnare la madre alla legge perché risponda davanti a un processo dei suoi atti. Questa Clitennestra che mette spudoratamente in pericolo i valori famigliari chiede che la sua rivincita si realizzi nella presa in carico della colpa che, tuttavia, non la rende alla fine simile alla superba assassina eschilea o alla malvagia madre sofoclea, ma una martire dell'adorazione assoluta e incondizionata, tanto che risulta difficile «de condamner cette femme après son plaidoyer»³⁷. Se, come sosteneva René Girard, «le sacrifice a pour fonction d'apaiser les violences intestines, d'empêcher les conflits d'éclater»³⁸, anche per questo motivo l'omicidio di Agamennone, oltre a ricordare i travagli del parto, è presentato attraverso il lessico votivo dell'immolazione di un animale che a sua volta è simbolo di un

sacrifice à l'amour absolu que Clytemnestre ne veut pas voir déchoir dans l'indifférence de l'habitude d'une cohabitation, de même que dans *Mémoires d'Hadrien*, l'une des causes du suicide d'Antinoüs sera sa crainte de voir émoussée la passion qu'il inspire à Hadrien.³⁹

Attraverso Clitennestra Marguerite Yourcenar, oltre a riflettere sulla passione non sopita di una donna abbandonata, ha anche l'occasione di considerare compiutamente le potenzialità narrative che un personaggio femminile indefinibile e ossimorico⁴⁰ nella sua plurima funzione di donna, moglie e madre permette di disseminare in un testo letterario. È, quindi, interessante rimarcare quanto la suggestione fornita dal testo eschileo, dove per la prima volta Clitennestra veniva presentata come

³⁵ E. PINZUTI, *I Queer Studies* in F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO E M. FUSILLO, *Introduzione alla letteratura* (Nuova edizione), Carocci, Roma, 2013, p. 247.

³⁶ L. BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar. Fonti antiche per estinguere i "Fuochi"*, cit., p. 64.

³⁷ M. BRÉMOND, *Femmes mythiques chez Yourcenar in Marguerite Yourcenar: la femme, les femmes, une écriture-femme?* «SIEY», Clermont-Ferrand, 2005, pp. 219-232: 226.

³⁸ R. GIRARD, *La Violence et le Sacré*, Fayard/Pluriel, Paris, 2010 [I ed. 1972], p. 27.

³⁹ R. POIGNAULT, *La légende des Atrides revisitée par Marguerite Yourcenar: une approche diachronique*, cit., pp. 53-54.

⁴⁰ Cfr. su questo punto anche S. AMENDOLA, *Alle radici di un personaggio de/genere: "Clytemnestre ou le crime" di Marguerite Yourcenar e il teatro eschileo* in «Testi e Linguaggi», 16 (2022), Carocci, Roma, pp. 103-116.

avente «il cuore di donna capace di maschi pensieri» (« γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ »)⁴¹, sia stata produttiva per una riconsiderazione generale del personaggio femminile, non solo nella sua veste drammatica ma anche narrativa.

4.2 «THERE IS A STRANGE POWER IN MOTHERHOOD»⁴²: TRACCE MNESTICHE DEL MITO ATRIDICO IN VIRGINIA WOOLF

Ad aver anticipato Yourcenar su questo versante furono proprio le sperimentazioni e le riflessioni di Virginia Woolf, autrice a lei molto cara di cui traduce in francese *The Waves* nel corso dell'anno 1937. Di fatto, Yourcenar individua l'eccezionalità di Woolf nell'aver spostato l'analisi della caratterizzazione dei personaggi dai perentori dati biografici alla sostanza temporale e interiore degli enti narrati, portando avanti un'operazione che si distingue nettamente, a suo avviso, dalle coeve sperimentazioni moderniste, anche in virtù della demarcazione di una via fondamentalmente *femminile* nell'affrontare la questione della costruzione attanziale⁴³. Afferma Yourcenar, infatti, che

Ce problème de la personne et du temps a préoccupé tous les grands écrivains d'après-guerre, mais tandis que Pirandello et Proust nous proposent la notion d'un Temps-Espace, qui permet de faire le tour des petites figurines humaines, ou d'un Temps-Événement, dont l'action physique finit au sens propre du mot par dégrader les invités de la princesse de Guermantes, c'est un Temps-Atmosphère qui gonfle les feuillets des livres de Mrs. Woolf, et ses personnages baignent comme des plantes dans une durée vitale différente de la nôtre, et nécessaire à leur équilibre intérieur.⁴⁴

Quanto afferma Marguerite Yourcenar su Virginia Woolf trova un efficace riscontro se si ripercorrono le pregnanti riflessioni affidate dall'autrice inglese al celebre saggio *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924) su cosa significhi scrivere prosa di finzione per un autore moderno. Il saggio che – come noto – rielabora una relazione presentata a Cambridge per il circolo della “Heretics Society” affronta, tra le tante questioni, quella degli «elementi di cui lo scrittore non può fare a meno per “acchiappare” il proprio personaggio»⁴⁵ che in fondo, come ben nota Sara Sullam, vuol dire soprattutto saperlo “leggere”. Secondo Woolf, attraverso la svolta modernista l'autore non deve pretendere di ridefinire il personaggio stesso, che è per sua natura inaccessibile e sfuggente, egli deve piuttosto porre attenzione «alle coordinate necessarie per inquadrarlo e quindi leggerlo»⁴⁶ dal momento che tali coordinate sono

⁴¹ ESCHILO, *Agamennone*, cit., pp. 2-3, v. 11.

⁴² V. WOOLF, *On not knowing Greek*, introduced by Elena Gualtieri, “on”, Hesperus Press Limited, London, 2008, p. 5.

⁴³ Sul problema della caratterizzazione dal punto di vista della teoria della letteratura cfr. F. PENNACCHIO, *La narrativa* in S. SINI E F. SINOPOLI (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, cit., pp. 159-161.

⁴⁴ M. YOURCENAR, *Une femme étincelante et timide* in *Essais et mémoires*, cit., p. 493.

⁴⁵ S. SULLAM, *Leggere Woolf*, Carocci, Roma, 2020, p. 51.

⁴⁶ *Ivi*, p. 52.

state oggetto, proprio in quegli anni, di un mutamento epocale. È proprio nel momento in cui vengono definite le concause di una transizione così significativa che Woolf lancia ai lettori (e agli spettatori “eretici”) una sfida intellettuale che si conclude, non a caso, con un richiamo alla Clitennestra dell’*Agamennone* eschileo:

[...] on or about December 1910 human character changed. I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910. [...] In life one can see the change, if I may use a homely illustration, in the character of one’s cook. The Victorian cook lived like a leviathan in the lower depths, formidable, silent, obscure, inscrutable; the Georgian cook is a creature of sunshine and fresh air; in and out of the drawing-room, now to borrow *The Daily Herald*, now to ask advice about a hat. Do you ask for more solemn instances of the power of the human race to change? Read the *Agamemnon*, and see whether, in process of time your sympathies are not almost entirely with Clytemnestra.⁴⁷

Per illustrare il mutamento antropologico testimoniato dalla nuova generazione di artisti “georgiani” legati agli eventi e alle circostanze eccezionali dei primissimi anni Dieci, come la mostra organizzata da Roger Fry sui post-impressionisti⁴⁸, Woolf dapprima parte da un esempio concreto espresso attraverso un’immagine sociologicamente ben definita – riguardante, cioè, il cambiamento caratteriale di un prototipico cuoco vittoriano – per poi passare a proporre una provocatoria suggestione che pertiene il dominio letterario, maggiormente scosso da esperienze e percezioni nuove. Per comprendere la portata storica di una rottura così radicale con le precedenti modalità di elaborare la fisionomia dei personaggi, la scrittrice invita il suo uditorio a compiere un’operazione di lettura, virtuale e fattiva, dell’*Agamennone* di Eschilo per accorgersi di come, nello sviluppo della caratterizzazione, si instauri un processo di riabilitazione del personaggio di Clitennestra verso la quale non può essere applicato un giudizio superficiale. Secondo questa prospettiva, la regina greca susciterebbe una recondita sintonia nel lettore alla luce di quei sentimenti ambigui di vera e propria «empatia negativa»⁴⁹ che le sue azioni convogliano nel fruitore dell’opera letteraria. Ma che cosa

⁴⁷ V. WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, The Hogarth Press, London, 1924, pp. 4-5.

⁴⁸ Cfr. a proposito E. MUNAFÒ, *Il sublime e il modernismo. Eliot, Joyce, Woolf*, con postfazione di Piero Boitani, Carocci, Roma, 2017, pp. 20-25.

⁴⁹ Il concetto di *empatia negativa* viene da noi inteso secondo la specifica definizione che viene fornita da Stefano Ercolino e Massimo Fusillo per i quali «l’empatia negativa è un’esperienza estetica consistente in un’empatizzazione catartica di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera *negativa* e *seduttiva* in modo *disturbante*, o che evocano una *violenza primaria destabilizzante*, capaci di innescare una profonda *angoscia empatica* nel fruitore dell’opera d’arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una *riflessione morale*, e di spingerlo ad *assumere una posizione etica*» (in S. ERCOLINO E M. FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano, 2022, p. 70).

spinge Woolf a identificare proprio la perturbante uxoricida come un collettore di sentimenti così sovversivi, tali da diventare il simbolo dell'avvento di una nuova stagione?

Se si ripercorre la biografia della scrittrice, ci si accorge che il rapporto di Virginia Woolf con la tradizione greca, e segnatamente con la materia atridica, comincia molto prima⁵⁰: aveva, infatti, intorno ai venti anni quando iniziò a interessarsi all'*Agamennone* eschileo, dopo aver in precedenza seguito delle lezioni di greco dall'accademico George Winter Warr presso il Ladies' Department del King's College di Kensington e poi privatamente per due anni interi da Clara Pater, sorella del ben più noto Walter⁵¹. Fu proprio George Warr a tradurre e mettere in scena nel 1886 una rappresentazione dell'*Oresteia* al Prince's Hall di Piccadilly, seguita nel 1910 da una pubblicazione con note e commento che dovette impressionare i suoi contemporanei. Ma, nonostante avesse già acquisito una buona conoscenza di base dei rudimenti della lingua greca, la vera formazione avverrà per la giovane Virginia grazie al magistero della studiosa e (proto)femminista Janet Case, attraverso la quale Woolf – pur sentendo di non padroneggiare mai interamente le strutture e il lessico della lingua greca – incorpora per osmosi i dibattiti e i significati intorno alle questioni centrali veicolate dai tragici greci. Grazie alla frequentazione di Case, da cui Woolf accoglie anche una serie di stimoli politici inerenti alla causa femminile, la giovane scrittrice recepisce gradualmente un tutt'altro modo di intendere lo studio dell'antichità classica e la sua immediata problematizzazione nel presente. Case stessa si era distinta in tal senso attraverso le sue azioni: nel 1883 aveva interpretato il ruolo di Elettra dell'omonima tragedia sofoclea in occasione di una rappresentazione del Girton College, dove studiava *Classics*, e nel 1885 quello di Atena in una messa in scena delle *Eumenidi* all'Università di Cambridge⁵², motivo per cui – quando si trattò di dedicare un necrologio per il *The Times* alla sua vecchia insegnante di greco – Virginia Woolf poté affermare senza esitazione che «there must still be some Cambridge men who remember her, a noble Athena, breaking down the tradition that only men acted in the Greek play»⁵³. La fascinazione di Case per l'*Elettra* di Sofocle è un dato importante di cui occorre tener conto

⁵⁰ Cfr. a proposito L. GIACHERO, *Ascoltando Omero lungo le scale. Virginia Woolf, la cultura classica e l'establishment* in L. BRIGNOLI, L. GIACHERO, S. GIORCELLI BERSANI, *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, cit., pp. 23-50 e L. ROMERO MARISCAL, *Clitemnestra en Virginia Woolf* in F. DE MARTINO, C. MORENILLA, M. DO C. FIALHO, M. F. SILVA, D. DE MARTINO, A. NAVARRO (eds.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres, Homenaje a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*, Levante Editori, Bari, 2017, pp. 327-346.

⁵¹ Ricorda Giachero a proposito che «Clara Pater, educata in casa anche lei, fu una delle pioniere della lotta per il diritto allo studio femminile come membro del Ladies' Committee for Higher Education; fondatrice del Somerville College di Oxford, ne fu la prima insegnante di studi classici. Quando andò in pensione, nel 1894, si trasferì a Londra. Virginia prese lezioni da lei per un anno: Omero, Platone e il "noioso" Senofonte. Studiava anche latino, però è il greco che definì "una vera delizia"» (in L. GIACHERO, *Ascoltando Omero lungo le scale. Virginia Woolf, la cultura classica e l'establishment*, cit.).

⁵² Cfr. a riguardo T. KOULOURIS, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, Routledge, London and New York, 2011, p. 155.

⁵³ In S. N. CLARKE (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, Volume 6: 1933-1941, The Hogarth Press, London, 2011, p. 111. (Il necrologio comparve sul quotidiano *The Times* in data 22/07/1937).

tanto che, per usare le parole di Edith Hall, «Case's enthusiasm for *Electra* surely informed Virginia Woolf's wonderful essay *On not knowing Greek*, for it is Sophocles' *Electra* which Woolf chose to make the foundation of her case»⁵⁴. Per merito della sua affezionata docente Woolf, che si dimostra ardentemente coinvolta nel processo di apprendimento sino al punto da scrivere, salvo poi cancellarlo, «for six lessons I was determined to know all I could about the Furies»⁵⁵, ha occasione di scoprire progressivamente la visione del mondo fornita dai testi greci e fare così esperienza diretta della storia atridica. In un momento di vivo entusiasmo, è lei stessa ad affermare nel suo diario quanto segue:

I found out that she had theories of her own about the Furies; [...] for six lessons I too had theories about the Furies: [...] – and so with many other subjects. [...] She would spend a whole lesson in defining the relation of Aeschylus towards Fate – or the religious peculiarities of Euripides. This was the side of the thing that most interested her – and to her great credit, she made me, at least, see her point of view.⁵⁶

A questi anni risale, inoltre, la frequentazione epistolare con l'accademico Walter Headlam che fece leggere in anteprima alla venticinquenne scrittrice la sua traduzione dell'*Agamennone*⁵⁷, nonché il primo avvicinamento al testo delle *Coefore* curato da Arthur Verall, che viene generalmente collocato al gennaio 1907 dopo il primo viaggio in Grecia dell'autrice in compagnia dell'amato fratello Thoby⁵⁸. Ma, come ricorda Yopie Prins, potremmo dire che ciò che spinge Woolf ad attribuire alla Clitennestra eschilea il valore esemplare e sovversivo che emerge dal saggio *Mr. Bennett and Mrs. Brown* deve essere inteso come la conseguenza naturale di una frequentazione assidua con le convinzioni di Janet Case secondo la quale «Greek plays could be actively read, re-read, and re-enacted by women to defend the cause of Woman»⁵⁹. Tali convinzioni sono chiaramente desumibili nel saggio composto da Case con il titolo *Women in the Plays of Aeschylus* (1914) in cui la studiosa propone, forse per la prima volta nella storia della ricezione del mito, una lettura femminista della truculenta vicenda tragica fino ad affermare, parlando del drammaturgo ateniese, che «Aeschylus gives his women brains as well as hearts. He believes in women. It looks as if he would have had them share the freedom that was the

⁵⁴ E. HALL, *Sophocles' Electra in Britain* in J. GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 261-306: 296.

⁵⁵ Citazione tratta da *Appendix D: Preserved Deletions* in M. A. LEASKA (ed.), *Virginia Woolf: A Passionate Apprentice. The Early Journals 1897-1909*, The Hogarth Press, London, 1990, p. 413.

⁵⁶ *Ivi*, p. 182-183.

⁵⁷ Headlam morì prematuramente nel 1908 e il suo lavoro vide la pubblicazione solo molto tempo dopo grazie all'intervento di George Thomson che nel 1938 pubblicò l'edizione completa dell'*Oresteia* con traduzione e annotazioni di Headlam.

⁵⁸ Cfr. L. ROMERO MARISCAL, *Clitennestra en Virginia Woolf*, cit., p. 331.

⁵⁹ Y. PRINS, *OTOTOTOI: Virginia Woolf and 'The Naked Cry' of Cassandra* in F. MACINTOSH, P. MICHELAKIS, E. HALL AND O. TAPLIN (eds.), *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*, Oxford University Press, Oxford, 2006, pp. 163-185: 169.

breath of his nostrils, freedom to think and to do»⁶⁰. Precisamente in questa occasione troviamo una vera e propria apologia di Clitennestra, personaggio che si erge nel testo per dare prova delle «unjust bias of men's condemnation»⁶¹ ed evidenziare attraverso la sua solidità intellettuale, accompagnata da una notevole abilità retorica, «the qualities [Aeschylus] prized most in women, courage, loyalty, love; only in her [...] they have been poisoned at the source and turned to evil things by the intolerable pain of wrong and suffering»⁶².

Facendo proprio l'esempio di Janet Case, uno dei punti d'arrivo del rapporto costante di Virginia Woolf con la frequentazione di intertesti greci, specificamente tragici, è racchiuso nel ricchissimo saggio *On not knowing Greek* (1925) in cui vengono condensate una serie di intuizioni su cui è utile spendere qualche parola. Con la consapevolezza di quanto le comparse delle eroine greche diventino chiare solo se inquadrare entro un discorso che metta al centro la riflessione sul contrasto divergente tra i generi, nel 1918 Virginia Woolf recupera – attraverso una rilettura dell'*Elettra* sofoclea – la vitalità di quello che una studiosa come Marianne Hirsch successivamente chiamerà «the mother/daughter plot»⁶³. Ciò che la scrittrice appunta nel suo diario in data 19 agosto 1918 ha un'importanza notevole ai fini del nostro discorso; scrive, infatti, Woolf:

The heroic woman is much the same in Greece and England. She is the type of Emily Brontë. Clytemnestra and Electra are clearly mother and daughter, and therefore should have some sympathy, though perhaps sympathy gone wrong breeds the fiercest hate. E[lectra] is the type of woman who upholds the family above everything; the father. She has more veneration for tradition than the sons of the house; feels herself born of the father's side, and not of the mother's.⁶⁴

Virginia Woolf è certamente affascinata da queste eroine perturbanti che le ricordano la passionalità delle donne romanzesche *à la Brontë* e che, in modo diverso, sfidano entrambe l'ordine costituito fino al punto da colmare un vuoto lì dove ci si sarebbe aspettati che un'entità maschile fosse intervenuta. La stessa Woolf è anche consapevole di quanto il genere tragico metta sovente al centro figure femminili destabilizzanti che si pongono come mediatrici in un dramma che molto spesso dispone il suo fulcro d'azione intorno a istanze prettamente maschili, come nel caso di Clitennestra ed Elettra la preoccupazione – mascherata da una non così latente misoginia – nei confronti delle potenzialità

⁶⁰ J. CASE, *Women in the Plays of Aeschylus* in «Proceedings of the Bombay Branch of the Classical Association» (1914), pp. 3-22: 16.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 17.

⁶³ Lo studio di Hirsch partiva da una rilettura delle opere di donne scrittrici canoniche i cui scritti permettono di illustrare «the multiple and conflicting identifications engendered by women writers' place in hegemonic tradition – their predicaments of marginality and aspirations to centrality» (M. HIRSCH, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989, pp. 8-9).

⁶⁴ A. O. BELL (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, Volume I: 1915-1919, Penguin Books, Middlesex, 1979 (orig. ed. The Hogarth Press, 1977), pp. 184-185.

represe del corpo femminile. In tal senso, la riflessione di Woolf anticipa di gran lunga quella di un'importante studiosa del teatro antico come Froma Zeitlen, secondo la quale nella tragedia greca, dove – come anche in altre culture – i ruoli femminili venivano recitati e incarnati da uomini, si mettevano a fuoco esigenze sociali contraddittorie. Segnala, quindi, Zeitlen:

[...] the consistency of the portrayal of the woman reflects perhaps the deep-seated conviction that the female is basically unruly. The vigorous denial of power to the female overtly asserts her inferiority while at the same time expresses anxiety towards her persistent but normally dormant power which may always erupt into open violence. [...] The portrait of Clytemnestra in the *Agamemnon* specifically links her independence of thought and action with a desire to rule, an emphasis which transforms a personal vendetta into a gynocratic issue.⁶⁵

Attraverso la lettura dell'*Elettra*, il fulcro conflittuale originario “maschile-femminile” individuato da Woolf si complica per mezzo del complesso e aggrovigliato legame tra madre e figlia capace di generare una riflessione sull'eroismo che corrisponde a uno dei nuclei costitutivi del già citato studio critico *On not knowing Greek* (1925). Come segnala Prins, la composizione di questo lavoro saggistico avviene dopo una rilettura completa delle opere di Sofocle e dopo che Woolf traduce e commenta l'*Agamennone* per creare la “sua” personale edizione di riferimento⁶⁶. Con un'operazione che mira altresì a decostruire le sicurezze intellettuali di una classe sociale maschile che ha da sempre avuto accesso alla formazione classica come luogo privilegiato di esclusività⁶⁷, il primo punto affrontato con convinzione da Woolf riguarda la non attualità della letteratura greca, o meglio la nostra incapacità di lettori moderni di cogliere pienamente senso e significato di un mondo irrimediabilmente lontano:

For it is vain and foolish to talk of knowing Greek, since in our ignorance we should be at the bottom of any class of schoolboys, since we do not know how the words sounded, or where precisely we ought to laugh, or how the actors acted, and between this foreign people

⁶⁵ F. I. ZEITLIN, *The Dynamics of Misogyny: Myth and Myth-Making in Aeschylus' "Oresteia"* in «Arethusa», 11 (1978), pp. 149-184: 152-153.

⁶⁶ Segnala Prins a proposito: «Unpublished and unauthorized, her private 'edition' was less a translation than a transcription, to which Woolf added a few variations with occasional marks and remarks in the margins, commenting on passages of interest or defining Greek words that she had underlined and looked up in the Greek-English dictionary» (Y. PRINS, *OTOTOI: Virginia Woolf and 'The Naked Cry' of Cassandra*, cit., p. 164).

⁶⁷ Sul valore “politico” dello studio dei *Classics* in età vittoriana risultano illuminanti le riflessioni di Stefania Arcara: «L'istruzione universitaria incentrata sui classici era la base per la formazione della classe dirigente britannica e apriva le porte alle professioni meglio retribuite (medicina, avvocatura, alto clero, ecc.). Una laurea in lettere classiche rilasciata da Oxford o Cambridge era requisito obbligatorio, ad esempio, per lavorare nell'amministrazione dell'Impero britannico in India. Il prestigio sociale di cui godeva in particolare lo studio del greco divenne tale che diversi grecisti, docenti a Oxford e Cambridge, ricevettero onorificenze da parte della corona. Va infine ricordato che l'educazione classica impartita negli spazi rigorosamente omosociali dei college maschili fungeva da rito di passaggio tra l'adolescenza e l'età adulta, quando i giovani uomini venivano ammessi ai segreti sessuali delle *smoking room*, dei *gentlemen's club* e dei classici “proibiti”» in S. ARCARA, *Del conoscere il greco': l'Ellenismo eretico di Jane Ellen Harrison*, in R. BARCELLONA, G. LALOMIA E T. SARDELLA (a cura di), *Confini e oltre. Studi fra Oriente e Occidente per Francesca Rizzo Nervo*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2020, pp. 31-41: 33.

and ourselves there is not only difference of race and tongue but a tremendous breach of tradition.⁶⁸

La distanza tra la letteratura antica e le forme di letterarietà moderne si misura in aggiunta, secondo Woolf, dal carattere “impersonale” dei testi greci, a cui bisogna unire le caratteristiche “climatiche” peculiari e proprie di Grecia e Inghilterra che hanno contribuito a segnare una profonda differenza tra i due universi temporali nel modo stesso di vivere la vita all’aperto e *apertamente*, ossia senza il timore di dover nascondere qualcosa, in uno spazio paesaggistico non occlusivo in cui fioriscono miti e leggende. La tragedia greca, forma per eccellenza dello scontro all’ultimo sangue, vive nel paradosso di essere stata ambientata in uno spazio pubblico che è quasi sempre uno spazio “aperto” in cui viene avviato un confronto diretto tra polarità spesso inconciliabili, favorito da una lingua che punta sugli effetti retorici di un confronto parossistico, stimolato dall’uso della sticomitia:

That is the quality that first strikes us in Greek literature, the lightning-quick, sneering, out-of-doors manner. It is apparent in the most august as well as in the most trivial places. Queens and Princesses in this very tragedy by Sophocles stand at the door bandying words like village women, with a tendency, as one might expect, to rejoice in language, to split phrases into slices, to be intent on verbal victory. The humour of the people was not good-natured like that of our postmen and cab-drivers. [...] In fact, of course, these Queens and Princesses were out of doors, with the bees buzzing past them, shadows crossing them, and the wind taking their draperies.⁶⁹

Le parole della tragedia riscuotono l’interesse di Woolf proprio perché concepite al fine di essere rappresentate. Al poeta era, infatti, richiesto non di realizzare un’opera che potesse essere letta in intimità nelle pareti domestiche, al contrario ci si aspettava qualcosa che suscitasse empatia negli spettatori in modo tale da generare una conoscenza a suo modo *incarnata* tale da stimolare «ears and eyes eager and attentive, with bodies whose muscles would grow stiff if they sat too long without diversion»⁷⁰. Per far questo, la dimensione performativa, audio-visuale, ritmica e musicale diventa necessaria e Woolf stessa è ben consapevole della natura intermediale di un genere spesso indefinibile, come lo è quello tragico. L’autrice prova a fornire, nondimeno, una spiegazione di cosa lei intenda per tragedia e l’esempio più appropriato alla sua indagine risulta, sorprendentemente, quello dell’*Elettra* di Sofocle. Con lucidità e intelligenza, e anche con una dose di sincero trasporto, Woolf afferma:

Sophocles would take the old story of Electra, for instance, but would at once impose his stamp upon it. Of that, in spite of our weakness and distortion, what remains visible to us? That his genius was of the extreme kind in the first place; that he chose a design which, if it failed, would show its failure in gashes and ruin, not in the gentle blurring of some

⁶⁸ V. WOOLF, *On not knowing Greek*, introduced by Elena Gualtieri, “on”, Hesperus Press Limited, London, 2008, p. 3.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 4-5.

⁷⁰ *Ivi*, p. 5.

insignificant detail; which, if it succeeded, would cut each stroke to the bone, would stamp each fingerprint in marble. His Electra stands before us like a figure so tightly bound that she can only move an inch this way, an inch that.⁷¹

Compiacendosi di immaginare un teatro all'aperto, la scrittrice percepisce una forte ammirazione nei confronti di Elettra, giovane aggressiva e indomita così come compare dal testo sofocleo e vagheggia nel pensare che possa attuarsi attraverso la lettura un'immedesimazione recondita da parte dell'individuo contemporaneo che, posto in una situazione di estremo orrore e indicibile violenza, sarebbe portato a comportarsi nello stesso modo in cui lo fecero i protagonisti delle tragedie greche, il che coincide certo con una condotta istintiva nel modo di insorgere di fronte ad eventi atroci, ma sarebbe allo stesso tempo una reazione autenticamente credibile perché nei testi greci si può cogliere, secondo l'autrice, l'essere umano nella sua istintiva naturalezza (Woolf parla di un movimento «emphatic, familiar, brief, that would carry, instantly and directly, to an audience of seventeen thousand people perhaps»⁷²). La dimensione corporale è primaria nell'indagine portata avanti dall'autrice e, definendo la principessa atridica una figura «so tightly bound»⁷³, Woolf utilizza proprio il testo dell'*Elettra* sofoclea come «primary embodiment»⁷⁴ di questo concetto. Nel teatro di Sofocle, infatti, Elettra abbandona solo per pochi istanti la scena e per questa ragione la giovane eroina, ponendo il suo corpo fisico come correlativo scenico del suo patimento, si distingue nel corso del saggio woolfiano per la caparbieta dei suoi propositi ancora più stringenti di quelli di Antigone:

[...] each movement must tell to the utmost, or, bound as she is, denied the relief of all hints, repetitions, suggestions, she will be nothing but a dummy, tightly bound. Her words in crisis are, as a matter of fact, bare; mere cries of despair, joy, hate
Οἱ γὰρ τάλαινα, ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ.
Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.⁷⁵

Ogni gesto di Elettra esprime al massimo delle possibilità, secondo Woolf, un affresco di emozioni che possiedono gradazioni e intonazioni diverse e, come suggerisce Nancy Worman, «essential to Woolf's understanding of Electra is both an emphasis on the body, on the crucial physicality of ancient dramatic practice, and on what nuances this – namely the suggestive, adumbrating nature of dramatic poetry»⁷⁶. I versi in greco riportati da Woolf a sostegno della sua argomentazione provengono entrambi da Sofocle e sono estremamente significativi: il primo («Ahimè sventurata! Questo è il giorno della

⁷¹ *Ivi*, pp. 5-6.

⁷² *Ivi*, p. 5.

⁷³ *Ivi*, p. 6.

⁷⁴ N. WORMAN, *Virginia Woolf's Greek Tragedy*, Bloomsbury Publishing Plc, London – New York, 2019, p. 38.

⁷⁵ V. WOOLF, *On not knowing Greek*, cit., p. 6.

⁷⁶ N. WORMAN, *Virginia Woolf's Greek Tragedy*, cit., p. 38.

mia morte»)⁷⁷ è tratto dall'episodio in cui Elettra viene a conoscenza della presunta morte del fratello e si abbandona a un urlo di sconforto, mentre il secondo («Vibra, se hai la forza, un altro colpo!»)⁷⁸ proviene dal momento in cui, verso l'epilogo della tragedia, Elettra, che si trova sulla soglia d'ingresso del palazzo reale dove si sta compiendo il matricidio, incita Oreste a sferzare un ulteriore colpo sull'ormai inerme corpo della madre. Si tratta di due versi che non solo danno prova del ritmo scattante dello stile tragico ma soprattutto della spietatezza di Elettra, che – come ricorda ancora Worman – tanto interesse riveste in Woolf: «while they bring into focus the intensity of the moments, Electra's lines direct attention to her ferocity in particular, underscoring the aspect of her character that most recommends itself to Woolf»⁷⁹. E non vi è dubbio alcuno che l'aspetto più attraente di Elettra sia per l'autrice proprio la sua titanica e inquietante emarginazione, capace di atterrire attraverso i suoi incessanti lamenti i protagonisti della tragedia così come gli spettatori del dramma:

But it is not so easy to decide what it is that gives these cries of Electra in her anguish their power to cut and wound and excite. It is partly that we know her, that we have picked up from little turns and twists of the dialogue hints of her character, of her appearance, which, characteristically, she neglected; of something suffering in her, outraged and stimulated to its utmost stretch of capacity, yet, as she herself knows ("my behaviour is unseemly and becomes ill"), blunted and debased by the horror of her position, an unwed girl made to witness her mother's vileness and denounce it in loud, almost vulgar, clamour to the world at large.⁸⁰

Le urla di Elettra hanno il potere di ferire, metaforicamente lacerare e scuotere lo spettatore e questo può avvenire principalmente per il fatto che il personaggio sfugge alle classificazioni, come ha ben sostenuto Graham Wheeler, perché se la Clitennestra eschilea sottopone a dura critica i pregiudizi del coro composto dai vecchi argivi i quali dubitano che la regina sia in grado di conservare il potere e di affermarsi in un dominio prettamente maschile, allo stesso modo l'Elettra sofoclea è difficilmente catalogabile poiché vive nella contraddizione di dover combattere per la sua affermazione e, d'altro canto, preservare ugualmente la memoria del vecchio ordine:

Electra seems generally incapable of entering into normal φίλος-relationships. [...] She is pugnacious yet motherly, emotional yet rational; she transgresses – but in defence of patriarchy and patriliny, despising Aegisthus' effeminacy and finally deciding to carry out the revenge only after Orestes' death has been reported. [...] Electra is a victim of circumstance, imprisoned in the narrative of a past that she did not create and cannot control.⁸¹

⁷⁷ SOFOCLE, *Elettra* in *Aiace, Elettra*, cit., p. 295, v. 674.

⁷⁸ *Ivi*, p. 361, v. 1415.

⁷⁹ N. WORMAN, *Virginia Woolf's Greek Tragedy*, cit., p. 40.

⁸⁰ V. WOOLF, *On not knowing Greek*, cit., p. 6.

⁸¹ G. WHEELER, *Gender and transgression in Sophocles' "Electra"*, cit., pp. 382-384.

Virginia Woolf è ben consapevole della natura contraddittoria del personaggio e per tale motivo non si limita a sostenere le ragioni di Elettra senza problematizzarle, ma riconosce piuttosto nell'impenetrabile e ambigua unione tra madre e figlia il vero nucleo spinoso veicolato dai testi in questione. Dopo aver specificato che l'attrazione nei confronti di Elettra è in parte dettata dalla sintonia che la sua condizione di segregazione suscita nel pubblico, l'autrice tocca ora quello che è il punto focale del problema:

It is partly, too, that we know in the same way that Clytemnestra is no unmitigated villainess. “Δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν” she says – “there is a strange power in motherhood”. It is no murderess, violent and unredeemed, whom Orestes kills within the house, and Electra bids him utterly destroy – “Strike again”. No; the men and women standing out in the sunlight before the audience on the hill-side were alive enough, subtle enough, not mere figures, or plaster casts of human beings.⁸²

Si riagganciano in questo momento del saggio i ragionamenti che Woolf aveva già esplorato in precedenza grazie al magistero di Case per la quale, come abbiamo visto, era prioritario fornire una lettura di Eschilo che non escludesse le ragioni di Clitennestra per non identificarla più come «villainess». Il verso greco che Woolf sceglie di mettere in rilievo, “Δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν” («Tremenda cosa l'esser madre!»⁸³), racchiude tutta la complessità dell'esperienza materna non catalogabile in giudizi rapidi e assolutori⁸⁴: siamo nel momento apicale di quella «struttura “a specchio”»⁸⁵ messa in atto da Sofocle per evidenziare, attraverso il resoconto del Pedagogo, la solitudine assoluta della protagonista e il turbamento momentaneo di Clitennestra di fronte alla falsa segnalazione della morte prematura del figlio. Nonostante Clitennestra stessa, dopo un attimo di sincero cedimento, riprenda la padronanza di sé e si senta sollevata dalla notizia, Woolf comprende bene che non bisogna, tuttavia, intendere queste parole di Clitennestra come una simulazione contingente. Scrive Enrico Medda in proposito:

l'incomprimibile, momentaneo affiorare del sentimento materno, lungi dall'essere una manifestazione di feroce ipocrisia, rende ancor più terribile la lucida determinazione con cui la donna sceglie di proseguire per la sua strada: il dolore viene subito soffocato dalla gioia

⁸² V. WOOLF, *On not knowing Greek*, cit., pp. 6-7.

⁸³ SOFOCLE, *Elettra* in *Aiace, Elettra*, cit., p. 303, v. 770.

⁸⁴ Su questo preciso punto si era soffermata anche Marie Saint Martin nel suo già citato lavoro su Elettra. Traendo spunto dal rapporto sororale con la remissiva Crisotemi sofoclea, la studiosa precisa: «Cette soumission à une nature féminine, Électre la refuse, comme l'avait fait sa mère: si elles s'opposent sur les valeurs, la mère et la fille partagent un courage extraordinairement masculin, presque monstrueux, qui fait d'elles de véritables héroïnes tragiques. En face d'elles, se trouvent Chrysothémis et son apologie de la prudence, lue comme de la ruse, mais également l'efféminé Égisthe, et peut-être aussi Oreste qui, sur les conseils de Pylade, se résout à faire usage de cette ruse qu'il réprouve justement comme insuffisamment masculine et héroïque. Déjà chez Sophocle, les frontières genrées sont déplacées et font d'Électre et de sa mère, plus que d'Oreste, les véritables héroïnes de la pièce, au sens où ce sont elles qui concentrent l'intérêt dramatique et spectaculaire» (M. SAINT MARTIN, *L'Urne et le Rossignol*, cit., p. 103).

⁸⁵ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 52.

per la liberazione dalla paura. Clitennestra rinnova, sotto gli occhi degli spettatori, la sua scelta delittuosa e uccide definitivamente in sé la madre.⁸⁶

Clitennestra, dunque, viene uccisa come conseguenza per aver sradicato la sua parte materna, tanto che lo stesso odio causato dalla separazione e dall'abiura filiale assume ormai un'estensione mortifera che necessita di essere domata, se non soppressa, perché ne va della salvaguardia di un'esistenza pacifica, non solo per l'istituto della famiglia ma soprattutto per l'intera società greca. Ciò nonostante, l'originalità della riflessione woolfiana invita a cogliere quanto sia la madre sia la figlia facciano perno sull'antagonismo fra la maternità intesa come unica forma di realizzazione femminile nel mondo greco (così come nell'universo tardo vittoriano secondo il punto di vista di Woolf) e l'azione come conseguenza del loro rifiuto di normatività. L'incapacità delle due donne di adeguarsi alle forme consuete dell'esperienza amorosa è uno degli esiti di tale processo e infatti, come segnala ancora Hirsch, «the active, angry rebellious woman cannot be a mother; the mother can be neither active nor rebellious»⁸⁷. Alla luce di questo, Virginia Woolf ha a cuore di mettere in rilievo attraverso il suo saggio quanto questi personaggi siano non maschere sceniche convenzionali ma soggetti *carnalmente* originali e autentici nella loro apparente semplicità comportamentale:

Yet it is not because we can analyse them into feelings that they impress us. In six pages of Proust we can find more complicated and varied emotions than in the whole of the *Electra*. But in the *Electra* or in the *Antigone* we are impressed by something different, by something perhaps more impressive – by heroism itself, by fidelity itself. In spite of the labour and the difficulty it is this that draws us back and back to the Greeks; the stable, the permanent, the original human being is to be found there. Violent emotions are needed to rouse him into action, but when thus stirred by death, by betrayal, by some other primitive calamity, Antigone and Ajax and Electra behave in the way in which we should behave thus struck down; the way in which everybody has always behaved; and thus we understand them more easily and more directly than we understand the characters in the *Canterbury Tales*. These are the originals, Chaucer's the varieties of the human species.⁸⁸

Secondo la scrittrice, nei testi greci è depositata una essenzialità pura della condotta umana, favorita dalla fissità del mito e dal suo tempo concluso che la mimesi scenica cerca di riattualizzare, pur sapendo che tali personaggi «imprigionati nella gabbia della simultaneità dei tempi, che è il tratto distintivo della struttura tragica, si trovano nell'impossibilità di evadere da ciò che prescrive il *loro* mito»⁸⁹. Quanto scrive Woolf attraverso uno stile «discorsivo, non tecnico, volutamente antiaccademico e non perdendo occasione per lanciare frecciate agli studiosi di professione»⁹⁰ è volto

⁸⁶ SOFOCLE, "Introduzione" di Enrico Medda, in *Aiace, Elettra*, cit., pp. 54-55.

⁸⁷ M. HIRSCH, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, cit., p. 38.

⁸⁸ V. WOOLF, *On not knowing Greek*, cit., p. 7.

⁸⁹ D. DEL CORNO, *La letteratura greca, l'età classica. Il V secolo*, cit., p. 25.

⁹⁰ L. GIACHERO, *Ascoltando Omero lungo le scale. Virginia Woolf, la cultura classica e l'establishment*, cit., p. 36.

a delineare in poche righe una teoria del tragico che riassume *grosso modo* il funzionamento caratteriale dei personaggi della tragedia e individua nelle situazioni violente che generano patimenti indicibili (morte, tradimenti e altre sciagure primitive) l'avvio di una azione che dà testimonianza della complessità intrinseca del reale. È questo fondo di oscura e cieca violenza che agisce sui corpi a toccare profondamente la sensibilità di Woolf e a porsi, secondo la sua riflessione, come segnale di una netta linea di demarcazione tra il teatro tragico antico e il dramma borghese moderno.

Woolf ha perfettamente inteso che i personaggi moderni si allontanano da quella totale rivendicazione di libertà che traspare in eroi ed eroine greche in preda a necessità prescritte dall'esterno perché, come detto nei precedenti capitoli, nel corso dell'età moderna si mette in atto un progressivo allontanamento tra parole e azioni che ha come conseguenza immediata l'indebolimento inesauribile della forma tragica che perde di compattezza per rafforzare talvolta, come nel caso del teatro shakespeariano o di quello seicentesco francese, le strutture del monologo, chiamato a raccogliere alcune delle prerogative che erano proprie del coro antico. Insistendo ancora sull' "originalità" delle comparse greche, Woolf precisa:

It is true, of course, that these types of the original man or woman, these heroic Kings, these faithful daughters, these tragic Queens who stalk through the ages always planting their feet in the same places, twitching their robes with the same gestures, from habit not from impulse, are among the greatest bores and the most demoralising companions in the world. The plays of Addison, Voltaire, and a host of others are there to prove it. But encounter them in Greek. Even in Sophocles, whose reputation for restraint and mastery has filtered down to us from the scholars, they are decided, ruthless, direct. A fragment of their speech broken off would, we feel, colour oceans and oceans of the respectable drama. Here we meet them before their emotions have been worn into uniformity.⁹¹

Da ciò si intuisce che, grazie a una lettura dei testi nella loro lingua originale, Woolf si sia persuasa di quanto questi personaggi appaiano ancora più decisi, spietati e diretti di ciò che molto spesso emerge dalle traduzioni moderne che hanno talvolta contribuito a edulcorare, secondo lo spirito dei tempi, vicende spesso incomprensibilmente violente e barbare. Seppur immerse in un fondo di inspiegabile ferocia, tali testi presentano tuttavia il paradosso di conservare una bellezza immacolata tipica del candore aurorale di una forma che si crea per la prima volta e, per usare le parole di Walter Benjamin quasi contemporanee alle riflessioni woolfiane, potremmo immaginare la tragedia greca come un *documento di cultura* con la consapevolezza illuminante che «non vi è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie»⁹². Tale unione di bellezza e originalità, ferocia e nefandezza, traspare nelle riflessioni di Woolf che culminano, anche in questo caso, con l'esempio acuto di Elettra:

⁹¹ V. WOOLF, *On not knowing Greek*, cit., p. 7.

⁹² W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino, 2014, p. 79.

Here we listen to the nightingale whose song echoes through English literature singing in her own Greek tongue. For the first time Orpheus with his lute makes men and beasts follow him. Their voices ring out clear and sharp; we see the hairy, tawny bodies at play in the sunlight among the olive trees, not posed gracefully on granite plinths in the pale corridors of the British Museum. And then suddenly, in the midst of all this sharpness and compression, Electra, as if she swept her veil over her face and forbade us to think of her any more, speaks of that very nightingale: “that bird distraught with grief, the messenger of Zeus. Ah, queen of sorrow, Niobe, thee I deem divine – thee, who evermore weepst in thy rocky tomb”.

And as she silences her own complaint, she perplexes us again with the insoluble question of poetry and its nature, and why, as she speaks thus, her words put on the assurance of immortality.⁹³

L’armonia della forma tragica, sembra dirci Woolf, convive con la contraddizione lacerante di un contenuto di verità profondamente traumatico, proveniente nel caso di Elettra da una regalità frustrata che trova l’unico sollievo nella liricità dolente del suo lamento. In effetti, lo ricorda bene Guido Avezzi⁹⁴, è proprio Sofocle che “espropria” Elettra dal suo ruolo di vendicatrice per innalzarla a icona di inconsolabile dolore. Da questo procedere per lamento, Woolf estrae la sua invocazione a Niobe che non poteva lasciarla indifferente. Come segnalato in precedenza, la vicenda di Niobe serve a Sofocle per attribuire una dimensione monumentale alla disperazione di Elettra e si pone, insieme con quella di Procne e Filomela, come *exemplum* di doloroso attaccamento ai propri morti. Se Niobe, come racconta anche Ovidio⁹⁵, è costretta ad assistere alla fulminazione di tutti i suoi figli per eccesso di tracotanza nei confronti della stirpe di Latona e a pagarne le conseguenze attraverso la trasformazione in una pietra zampillante di pianto⁹⁶, anche a Procne – che uccise a pezzi il figlio Iti per vendicare lo stupro che il marito operò nei confronti della sorella Filomela – è riservata una sorte non meno violenta. Alla luce di ciò, Woolf afferma che proprio nella permanenza del testo originale diviene possibile ascoltare il suono di quell’usignolo la cui eco giunge vivace nella letteratura inglese (il rimando riguarda ovviamente l’*Ode to a Nightingale* di John Keats). Ci siamo già concentrati (cfr. il paragrafo 2.3) sulle peculiarità, anche linguistiche, di questa invocazione di Elettra; qui gioverà ricordare che i versi di Sofocle servono a Woolf come paradigma di uno stile tragico capace di rispecchiare la natura

⁹³ V. WOOLF, *On not knowing Greek*, cit., p. 8.

⁹⁴ G. AVEZZÙ, *The (Frustrated?) Regality of Electra* in R. COLOMBO (ed.), *Awry Crowns: Queenship and Its Discontents*, in «SKENÈ», 6, 1 (2020), pp. 85-112: «It is remarkable that Sophocles’ tragedy, in which Electra is, so to say, expropriated from her role as avenger, is the very one where her part is much bigger than in the others. [...] Thanks to staging and dialogue, the Athenian audience was able to perceive Electra’s attitude towards regality, something which had been legitimate in her father’s case, and would also be in her brother’s, while now, usurped by two adulterous regicides, has been overturned by a crisis of legitimacy» (p. 86).

⁹⁵ P. OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi*, intr. di Gianpiero Rosati, trad. it. di Giovanna Faranda Villa e note di Rossella Corti, Bur Rizzoli, Milano, 2019, Libro VI, vv. 146-312, pp. 340-351.

⁹⁶ I versi ovidiani (VI, 311-312) sono incisivi a riguardo: [in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis / liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant] «Venne trasportata in patria. Là, immobile sulla cima di un monte, continua a sciogliersi in lacrime che anche ora ininterrottamente colano dalla pietra» in P. OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 350-351.

durevole e, come lei stessa scrive, “insolubile” di una scrittura che si presenti come autenticamente poetica. E i versi in questione dell’*Elettra* di Sofocle costituiscono un esempio sommo di una scrittura poetica che fa uso di immagini e stilemi apparentabili al *modo* tragico, inteso sulla base delle riflessioni di Northrop Frye come la misura della relazione che hanno consentito ad alcune immagini di divenire archetipiche⁹⁷. Relativamente al testo in questione, il primo riferimento generale dell’invocazione mette in scena un’*Elettra* intenta a non cessare il pianto e i gemiti paragonandosi a un «τεκνολέτειρ' [...] ἀηδών» («usignolo che ha perduto i figli») ⁹⁸, attributo che potrebbe riferirsi a entrambi gli intertesti mitici cui *Elettra* è legata perché, anche se non diventa un usignolo, Niobe è ricondotta nell’ode di Sofocle al medesimo universo semantico associato alla perdita della prole, anzi – come precisa Worman – «[Niobe] too ultimately kills her children by proxy when she boasts herself as more worthy of reverence than Artemis, who then murders them all with Apollo» ⁹⁹. Un’allusione diretta alla storia di Procne è presente, invece, più avanti nel corso del lamento quando *Elettra* si associa esplicitamente al suono querulo dell’uccello di Zeus «che Iti, eternamente Iti / geme col suo canto» ¹⁰⁰ («ἄ Ἰτυν, αἰὲν Ἰτυν ὀλοφύρεται»), poco prima della definitiva preghiera a Niobe citata nel testo di Woolf come campione illustrativo del lirismo tragico. Si tratta di parole dense di una carica emotiva positivamente impenetrabile perché frutto di una espressività antica operante un’immediata identificazione tra significato e significante («The nightingale has only to be named by Sophocles and she sings» ¹⁰¹). È per questo motivo che la scrittrice fa leva sull’intraducibilità degli echi e delle associazioni tanto da dire, a proposito di questo passo, che «thee, who evermore weepst in thy rocky tomb» è molto lontano dai suoni e dalla disposizione delle parole che troviamo nell’originale «ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ, / αἰαῖ, δακρύεις.» ¹⁰². Ma, oltre a fornire una caratterizzazione più vivida della sofferenza di *Elettra*, la vicenda di Niobe impone soprattutto una riflessione radicale sulla presenza sistematica e insensata della violenza nella società civile, particolarmente nel contesto in cui Woolf si trova ad agire, segnato dalla violenza sanguinosa di una guerra mondiale fomentata da una collettività maschile che si è forgiata nel corso dei secoli intorno al culto della guerra e dell’eroismo guerresco. È molto significativo che anche il già citato Walter Benjamin utilizzi e faccia propria la vicenda di Niobe nel saggio *Per la critica della violenza* (1921), in cui – pur partendo da premesse diverse rispetto a Woolf – analizza la crisi di Weimar nel contesto più ampio del tracollo del diritto europeo che si

⁹⁷ Sul criterio archetipico si veda N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino, 1969 [I ed. 1957], pp. 71-73, e la riflessione critica che viene fornita in A. SOBRERO, *Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*, Carocci, Roma, 2009, pp. 111-129.

⁹⁸ SOFOCLE, *Elettra* in *Aiace, Elettra*, cit., p. 245, v. 107.

⁹⁹ N. WORMAN, *Virginia Woolf's Greek Tragedy*, cit., p. 99.

¹⁰⁰ SOFOCLE, *Elettra* in *Aiace, Elettra*, cit., p. 249, v. 148.

¹⁰¹ V. WOOLF, *On not knowing Greek*, cit., p. 15.

¹⁰² «[O Niobe infelice] che nel tuo sepolcro di roccia, / ahimè, piangi» in SOFOCLE, *Elettra* in *Aiace, Elettra*, cit., p. 249, vv. 150-151.

avviava in quegli anni verso una frattura insanabile tra la sfera giuridica e quella politica. Il filosofo, che identifica nel mito «la forma di una *contaminazione illegittima tra storia e natura*»¹⁰³, vede proprio in Niobe una manifestazione dell'illegittimità della violenza che si abbatte su chi si sforza di scendere a patti col destino¹⁰⁴. Meditare, attraverso il corpo femminile, sui limiti e sulle problematichità della violenza bellica che si impone con la stessa forza di un atto di affermazione del diritto – il che coincide in sostanza con uno dei temi portanti delle *Eumenidi* – si configura come un imperativo sostanziale per Virginia Woolf i cui testi, come ricorda Jean Mills, «often seek to act as a corrective to a world that has gone too far in the direction of *klea andron*»¹⁰⁵. Si potrebbe ipotizzare che furono le conseguenze rovinose dei *klea andron*, le azioni “gloriose” degli uomini, a favorire un riavvicinamento di Virginia Woolf con i testi greci, cioè in un momento in cui il trauma subito durante e dopo la Grande Guerra portò al ripensamento complessivo di un sistema secolare nutrito da «death, mechanized warfare, cataclysmic loss of life, displacement, fragmentation, disease, and levels of unspeakable grief and horror»¹⁰⁶. Proprio intorno al 1922, infatti, Virginia Woolf comincia a rileggere l'*Oresteia* in modo più strutturato e del tutto indipendente, pur avvalendosi dei taccuini di appunti che realizzò in passato attraverso la supervisione di Janet Case, in particolare quello relativo alle *Coefore* che nella filologia woolfiana prende il nome di *Libation Bearers Notebook*, datato al 1907. E, dopo la pubblicazione di *Jacob's Room* (1922) contemporaneamente alla composizione di *Mrs. Dalloway*, la scrittrice porta avanti il suo lavoro ermeneutico sul testo dell'*Agamennone* che, come detto sopra, confluirà nella creazione materiale di una edizione ad uso strettamente personale del dramma, insomma un supporto traduttivo e critico pensato per agevolare la lettura. Non è un caso se questi romanzi presentino un tema in comune con i testi greci, che diventa d'ora in avanti ricorrente nella produzione woolfiana, e cioè il ripensamento attraverso modalità e funzioni differenti di una possibile e auspicabile reintegrazione dell'individuo all'interno del consorzio umano dopo che un atto di estrema violenza ne ha turbato le fondamenta. Bisogna notare, in aggiunta, un dettaglio non del tutto privo di significato

¹⁰³ G. CUOZZO, *Benjamin: il tempo creaturale, tra mito e salvezza* in G. LEGHISSA E E. MANERA (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, cit., p. 181.

¹⁰⁴ «La violenza mitica nella sua forma esemplare è semplice manifestazione degli dèi. Non mezzo ai loro scopi, appena manifestazione della loro volontà, essa è soprattutto manifestazione del loro essere. La leggenda di Niobe ne è un esempio eminente. Potrebbe sembrare che l'azione di Apollo e di Artemide sia solo una punizione. Ma la loro violenza istituisce piuttosto un diritto che non punisca per l'infrazione di un diritto esistente. L'orgoglio di Niobe attira su di sé la sventura, non già perché offenda il diritto, ma perché sfida il destino ad una lotta in cui esso riesce necessariamente vittorioso, e solo nella vittoria, caso mai, dà alla luce un diritto. [...] La violenza piomba quindi su Niobe dall'incerta, ambigua sfera del destino. [...] Se questa violenza immediata nelle manifestazioni mitiche si potesse dimostrare strettamente affine, o addirittura identica, a quella che pone il diritto, la sua problematicità si rifletterebbe sulla violenza creatrice di diritto, nell'esposizione della violenza bellica» (W. BENJAMIN, *Per la critica della violenza* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 23-24).

¹⁰⁵ J. MILLS, *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison and the Spirit of Modernist Classicism*, The Ohio State University Press, Columbus, 2014, p. 88.

¹⁰⁶ *Ibid.*

che riguarda il caso specifico di *Mrs. Dalloway*: l'autrice sceglie di unire il taccuino del 1907, contenente traduzione e appunti sulle *Coefore*, alle prime bozze di *Mrs. Dalloway* (in particolare quelle relative al periodo che va dal 9 novembre 1922 al 2 agosto 1923). Sarebbe plausibile pensare che nel corso di questi lunghi mesi l'autrice, sulla scorta delle suggestioni offerte dal testo eschileo, rifletta intorno al nucleo fondante del problema tragico. Su tale questione si interroga giustamente Mills, che identifica un fondo tematico comune tra i due testi, coincidente con la presenza ontologica del male, oggettivizzato nei corpi morti prodotti dalla reiterazione storica della violenza:

What do we as a society do now with all these dead bodies? It is as if the text of both "The Libation Bearers Notebook" and *Mrs. Dalloway* perform a kind of ritual, regardless of intention, with the manuscript asking the translation, how do I perform this task? How do I write this novel? And how does the content of that novel unfold, tap out the rhythm, bang the drum, pour out the libations over the sacrifice? And who, after all, is being sacrificed and why?¹⁰⁷

Non è nostro obiettivo entrare a fondo dentro le dinamiche filologiche woolfiane per le quali si rimanda ad autorevoli studi già compiuti¹⁰⁸; sorge però spontanea una questione che diventa opportuno affrontare quantomeno dal punto di vista interpretativo. Considerando l'accostamento materiale operato dalla stessa autrice tra le bozze iniziali del romanzo e il taccuino greco delle *Coefore*, sarebbe lecito considerare *Mrs. Dalloway* una riscrittura del testo greco alla stregua di *Mourning becomes Electra*? La risposta è sicuramente negativa. Virginia Woolf crea un'opera che, come farà di lì a poco Yourcenar con *Denier du rêve*, appare fin dal suo concepimento in stretto contatto con gli intertesti greci più celebri della saga atridica, ma non per questo possiamo parlare di riscrittura nel senso canonico del termine. Sarebbe, a nostro avviso, più pertinente usare in questo caso la definizione del mito come «traccia mnestica»¹⁰⁹ proposta da Monica Centanni; in tal modo ci potremmo accorgere che la vicinanza del testo greco risuona in Woolf più nell'attivazione di metafore, motivi e situazioni desunte da un retroterra mitico che non nella pedissequa riproposizione della trama antica. In sostanza, Virginia Woolf compie da tale punto di vista un'operazione squisitamente modernista, ancora più del suo collega Thomas S. Eliot che dedica alle trame atridiche una riscrittura teatrale delle *Coefore* intitolata *The Family Reunion* (1939) dove l'azione, pur nello stravolgimento degli elementi della trama originaria, si convoglia come da copione attorno al punto di vista dello psicolabile personaggio maschile Harry, un Oreste che vive sulla propria pelle le conseguenze deleterie di una nevrosi ossessiva e che ricorda indubbiamente il malaticcio Orin di O'Neill. In continuità con il drammaturgo americano,

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 101.

¹⁰⁸ Tra cui il recentissimo M. HOFF, *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway. Invisible presences*, Clemson University Press, Clemson, 2018.

¹⁰⁹ M. CENTANNI, *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, cit., p. 10.

l'opera di Eliot si propone come uno spaccato dell'ambiente inglese della piccola nobiltà, rappresentata dall'emblematica dimora di nome Wishwood in cui si riuniscono i principali membri della famiglia. Il titolo della *pièce* trae, infatti, origine dall'assemblea familiare che prende luogo al fine di festeggiare il compleanno della vedova Lady Amy Monchensey, nel salotto della proprietà in cui viene discussa la morte per acqua della moglie di Harry, primo figlio di Amy e attuale Lord Monchensey. Tuttavia, Harry miracolosamente giunge a Wishwood dopo otto anni di assenza ed è perseguitato dalla convinzione, mai appurata nel corso del testo, di avere spinto sua moglie in mare durante un viaggio in transatlantico. Il sentimento di colpa, più che le conseguenze di un trauma bellico, è il vero motore dell'azione perché, indipendentemente dall'avere o no ucciso la moglie, Harry ne desiderava la morte. Tormentato dalle "Eumenidi", che più che *benevole* sono vere e proprie Furie, («The contamination has reached the marrow / And they are always near. Here, nearer than ever»)¹¹⁰, il giovane Lord viene posto sotto una stretta osservazione medica. Nel frattempo, una cugina di famiglia di nome Mary, che condivide con l'Elettra della tradizione solo la volontà di cambiare vita scappando da Wishwood, viene identificata da Amy come possibile futura sposa di Harry. Tuttavia, la vecchia zia Agatha, che sembra possedere doti profetiche sulla falsa riga di Cassandra, convince Mary a restare («The decision will be made by powers beyond us / Which now and then emerge. You and I, Mary, / Are only watchers and waiters: not the easiest rôle»¹¹¹). La trama si allontana radicalmente dai modelli della tradizione e procede autonomamente quando Agatha rivela al giovane che suo padre tentò di uccidere Amy mentre era incinta dello stesso Harry, che da questo momento in poi – come accade ai numerosi Oreste novecenteschi – è scosso da una nostalgia intrauterina di ricongiungersi con la radice prima della sua sofferenza, ossia il corpo materno («Whatever I hoped for / Now that I am here I know I shall not find it. / The instinct to return to the point of departure / And start again as if nothing had happened, / Isn't that all folly?»¹¹²) per poi abbandonare definitivamente Wishwood e i suoi doveri da primogenito. Ora, se accostiamo questo pur breve resoconto della trama eliotiana alla ben nota configurazione di *Mrs. Dalloway* ci accorgeremmo subito che a Woolf non interessa riproporre una struttura sistematica, e allo stesso tempo sfigurata, come può apparire *The Family Reunion*. Vi è, innanzitutto, nel testo delle *Coefore* una forte componente femminile incarnata dal coro delle giovani prigioniere troiane portatrici di libagioni, componente che suscita un'attrazione istantanea in Woolf la quale, come ha notato Rowena Fowler, ha trovato nella coralità della tragedia greca «the mode of expression her art demanded: a collective, anonymous voice beyond the individual, subjective, or omniscient voice of the

¹¹⁰ T. S. ELIOT, *The Family Reunion*, Faber and Faber, London, 1968, p. 29.

¹¹¹ *Ivi*, p. 47.

¹¹² *Ivi*, p. 52.

novelist»¹¹³. Il coro del teatro antico, vero e proprio «tessuto narrativo *che* si esprime al di fuori dei fatti della trama»¹¹⁴, non solo permette all'autore teatrale di eclissarsi nella rappresentazione ma anche di prendere talvolta attivamente la parola, persino ferocemente come è il caso del teatro comico di Aristofane; esso incarna di base istanze collettive di vasta pertinenza, anche se bisogna notare che la sua composizione raramente ricalca quella della classe sociale che reggeva la *polis* e le sue istituzioni: troviamo, infatti, quasi sempre personaggi ai margini della vita attiva a comporre il corifeo, siano essi vecchi, donne, esuli, prigionieri o schiavi di guerra. Sul valore della loro presenza Woolf si esprime con precisa consapevolezza:

The intolerable restrictions of the drama could be loosened, however, if a means could be found by which what was general and poetic, comment, not action, could be freed without interrupting the movement of the whole. It is this that the choruses supply; the old men or women who take no active part in the drama, the undifferentiated voices who sing like birds in the pauses of the wind; who can comment, or sum up, or allow the poet to speak himself or supply, by contrast, another side to his conception.¹¹⁵

Sin dall'apertura delle *Coefore* in cui, dopo la celere visita di Oreste e Pilade al tumulo di Agamennone, Elettra e le donne del coro entrano in scena per offrire libagioni al defunto dopo il sogno sconvolgente di Clitennestra, la dimensione di una marginalità collettiva espressa dalla voce femminile delle donne del coro comincia ad esprimersi:

[ΧΟΡΟΣ ἔμοι δ', ἀνάγκαν γὰρ ἀμφίπολιν / θεοὶ προσήνεγκαν· ἐκ γὰρ οἴκων / πατρώων
δούλιόν <μ> ἐσάγαγον αἶσαν / δίκαια καὶ μὴ δίκαια / †πρέποντ' ἀρχὰς βίου / βία φερομένων,
†αἰνέσαι, πικρὸν φρενῶν στύγος / κρατούσῃ]

Ed io – violenza d'assedio / imposero gli dèi, e dalle case dei padri / mi portavano a un destino di *schiava* / il giusto e il non giusto / mi spetta lodare † ... † / vincendo l'astio amaro del cuore.¹¹⁶ (*corsivo nostro*)

A questo si collega la richiesta di sostegno di Elettra per intavolare i preparativi affinché il rituale vada a buon fine:

[ΗΛΕΚΤΡΑ δμῶαὶ γυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες, / ἐπεὶ πάρεστε τῆσδε προστροπῆς ἔμοι /
πομποί, γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι· / τί φῶ χέουσα τάσδε κηδεῖους χοάς;]

Voi serve che tenete in ordine la casa, poiché siete qui con me ad accompagnare questa supplica, consigliatemi su questo: cosa dire versando queste libagioni sepolcrali?¹¹⁷

¹¹³ R. FOWLER, *Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece* in «Comparative Literature», 51, 3 (1999), pp. 217-242: 228.

¹¹⁴ D. DEL CORNO, *La letteratura greca. L'età classica. Il V secolo*, cit., p. 43.

¹¹⁵ V. WOOLF, *On not knowing Greek*, cit., p. 8.

¹¹⁶ ESCHIO, *Coefore*, cit., pp. 10-11, vv. 75-80.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 10-11, vv. 84-87.

È stato notato da Mills, proprio partendo da questi versi, come anche per Clarissa Dalloway sia necessaria l'assistenza delle sue domestiche per predisporre il "rito" della festa serale che tra qualche ora avrà luogo, il che richiede una cura certosina nella sistemazione degli arredi e nel lucidare l'argenteria. Di questo si occupa l'ancella per eccellenza del romanzo, la signora Lucy:

[...] strange how a mistress knows the very moment, the very temper of her house! Faint sounds rose in spirals up the well of the stairs, the swish of a mop; tapping; knocking; a loudness when the front door opened; a voice repeating a message in the basement; the chink of silver on a tray; clean silver for the party. All was for the party. (And Lucy, coming into the drawing-room with her tray held out, put the giant candlesticks on the mantelpiece, the silver casket in the middle, turned the crystal dolphin towards the clock. [...])¹¹⁸

Il romanzo, come noto, prende avvio dopo la fine della guerra e, nonostante Clarissa possieda una quasi sacrale attitudine di vestale gelosa della sua verginità interiore conservata anche dopo il parto («she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet»¹¹⁹), la sua vita è rimasta squassata dalle conseguenze psicofisiche di una malattia che, attraverso le spie testuali, si intuisce superata solo non da molto tempo. A questo si aggiunge un non facile rapporto con la figlia Elizabeth che preferisce trascorrere le ore con la sua tutrice, la devotissima Miss. Kilman, il cui rapporto ossessivo e totalizzante infastidisce Clarissa la quale percepisce la presenza di Kilman come «one of those spectres with which one battles in the night; one of those spectres who stand astride us and suck up half our life-blood, dominators and tyrants»¹²⁰. In sostanza, Clarissa combatte ancora con le sue Erinni interiori e le occasioni testuali in cui ciò si comprende sono molteplici. Ma, come suggerisce nuovamente Mills, sarebbe oltre a ciò opportuno considerare il personaggio della signora Dalloway come una delle tante incarnazioni di Themis, la divinità giustiziera e oracolare ritenuta prosecutrice di Gea e preservatrice della vita, a cui la classicista e antropologa Jane Ellen Harrison dedica il suo lavoro del 1912, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, un'opera tanto notevole quanto scarsamente ricordata tutt'oggi che, pur avendo il difetto di privilegiare un approccio massivamente primitivistico, rivela «sulla scia di Nietzsche, gli elementi oscuri, primitivi e irrazionali della cultura greca, in particolare il lato "dionisiaco" della religiosità pre-olimpica, in opposizione alla visione vittoriana della Grecia classica idealizzata da John Ruskin o Matthew Arnold come emblema di calma e serenità»¹²¹. Sfidando i pregiudizi e le difficoltà legate all'emancipazione femminile, Harrison abbracciò tutta la vita la causa dell'Ellenismo e, occupando una cattedra del college femminile di Newnham dal 1898 al 1922, si era fatta convinta sostenitrice della promozione degli studi

¹¹⁸ V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, cit., p. 32.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 27.

¹²⁰ *Ivi*, p. 10.

¹²¹ S. ARCARA, 'Del conoscere il greco': l'Ellenismo eretico di Jane Ellen Harrison, cit., p. 37.

classici anche grazie alla sua attività di ricerca all'interno del circolo dei cosiddetti "ritualisti di Cambridge". Come ricorda Arcara, Harrison ebbe l'ardore di scuotere la rigidità del paradigma filologico, imperante nel mondo accademico di allora, attraverso uno studio decisivo sulla religione greca che mettesse al centro prioritariamente la dimensione antropologica veicolata da quei testi sentiti come irrimediabilmente distanti, il che la portò a scorgere il fondo teriomorfico della religione greca arcaica e l'istinto gregario della coscienza religiosa che si coagula intorno a figure quali Themis, ossia cristallizzazioni di ciò che in un secondo momento giunge a convergere nelle strutture arcaiche della giustizia. Virginia Woolf conosce bene la rivoluzione culturale operata da Harrison all'interno del sistema accademico e non poteva restare insensibile di fronte all'operazione "eretica" da lei compiuta, nonostante la marginalità della sua postura di studiosa e accademica in un mondo prevalentemente maschile. Non a caso il *modus vivendi* dell' "eresia" viene rivendicato costantemente dalla studiosa¹²² che lo userà con convinzione persino molto tempo dopo aver lasciato il mondo universitario, precisamente nel momento di elaborare una prefazione per l'edizione definitiva di *Themis* (1927) – che integra la versione del 1912 – in cui esibisce la sua compiaciuta contentezza nel constatare quanto molte delle sue intuizioni siano state finalmente accolte nonostante l'ostruzionismo iniziale:

I found to my joy that most of my own heresies that had seemed to my contemporaries so "rash" were accepted by the new school, almost as postulates. Such heresies were: [...] that the Great Mother is prior to the masculine divinities.¹²³

Per rivenire alla nostra analisi, si può intuire che l'archetipo della "Grande Madre" primigenia risulti indubbiamente presente nella valorizzazione del personaggio di Clitennestra; una valorizzazione che Virginia Woolf porta ormai avanti da tempo, suggestionata dalla lettura di Harrison e anche dall'influenza di Case, e che si collega, come abbiamo visto, ai temi fondanti di *Mrs. Dalloway*, ossia la violenza, la responsabilità di chi la causa e la reintegrazione sociale di coloro che la subiscono. Considerando le trame atridiche da questo punto di vista, la vera variante sostanziale dell'operazione woolfiana è quella di far convivere in Clarissa Dalloway il duplice modello della madre e della figlia; per esprimerci in termini di irradiazione bruneliana il personaggio eponimo rappresenterebbe, quindi, sia Clitennestra sia Elettra¹²⁴. Dopo aver compiuto la sua libagione quotidiana comprando i fiori e accertandosi che i preparativi si stiano svolgendo secondo le usanze della casa, Clarissa si stacca dal mondo rifugiandosi in una dimora che somiglia più a una cripta che a una abitazione («The hall of the

¹²² *Ivi*, p. 38.

¹²³ J. E. HARRISON, *Preface*, in *Themis: a study of the social origins of Greek religion*, 2nd edn, Cambridge University Press, Cambridge, 1927, p. VIII.

¹²⁴ J. MILLS, *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison and the Spirit of Modernist Classicism*, cit., p. 103.

house was cool as a vault»¹²⁵) e scorge col ricordo quegli istanti in cui, anche se per poco, riesce a ritrovare la memoria delle antiche devozioni e di una regalità passata («she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions»¹²⁶). La donna è ben consapevole di quanto l'artefice della sua tranquilla quotidianità sia unicamente il marito Richard, un uomo abbiente e gentile che sente di dover ringraziare («but all the more, she thought, taking up the pad, must one repay in daily life to servants, yes, to dogs and canaries, above all to Richard her husband, who was the foundation of it»¹²⁷) ma da cui resta in sostanza emotivamente distaccata. Se ponessimo ora accanto a questa riflessione la traccia pervasiva del verso dell'*Agamennone* in cui il coro presenta la regina eschilea come avente «il cuore di donna capace di maschi pensieri» («γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ »)¹²⁸, non sarebbe inappropriato a nostro avviso rileggere, in armonia con la Clitennestra di *Feux*, il celebre momento in cui Clarissa, solitaria tra le mura della sua stanza, medita – attraverso il ricordo del bacio condiviso con Sally Seton – sulla porosità delle pareti identitarie che si tendono ad erigere tra maschile e femminile:

yet she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman, not a girl, of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly. And whether it was pity, or their beauty, or that she was older, or some accident – like a faint scent, or a violin next door (so strange is the power of sounds at certain moments), she did undoubtedly then feel what men felt.¹²⁹

Come Clitennestra, la signora Dalloway vive il tempo presente inconsciamente allettata dalla notizia di rivedere un suo vecchio amore, il cinico ed esuberante Peter Walsh che ritorna dall'India nel momento in cui il dominio coloniale britannico sul subcontinente indiano è al suo apogeo. Nella sua veste di padrona di casa, Clarissa è, tra le altre particolarità, una donna capace di incutere timore in coloro che le stanno vicino («Clarissa did frighten people»¹³⁰) e a questo si collega il rapporto ombroso con la giovane e oscura Elizabeth-Elettra, da cui sembra emergere un solco differenziale molto profondo – a tratti inconciliabile – tra madre e figlia, rafforzato anche dalla diversità fisica tra le due:

For the Dalloways, in general, were fair-haired; blue-eyed; Elizabeth, on the contrary, was dark; had Chinese eyes in a pale face; an Oriental mystery; was gentle, considerate, still. As a child, she had had a perfect sense of humour; but now at seventeen, why, Clarissa could not in the least understand, she had become very serious; like a hyacinth sheathed in glossy green, with buds just tinted, a hyacinth which had no sun.¹³¹

¹²⁵ V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, cit., p. 25.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ ESCHILO, *Agamennone*, cit., pp. 2-3, v. 11.

¹²⁹ V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, cit., p. 27.

¹³⁰ *Ivi*, p. 51.

¹³¹ *Ivi*, p. 104.

Elisabeth vive morbosamente immersa negli insegnamenti della sua tutrice che le trasmette un modo di intendere la vita molto cupo, ricordandole – sulla base degli ammonimenti ricevuti dal suo austero reverendo – che la conoscenza proviene dalla sofferenza, quasi ricalcando il vecchio adagio eschileo « πάθει μάθος » («She was still muttering to herself what Mr. Whittaker had said about knowledge coming through suffering and the flesh»¹³²). Se Elisabeth si conforma in numerose occasioni alla “parte” della litigiosa figlia di Agamennone, anche in Clarissa, come si diceva poc’anzi, convivono memorie legate a un universo di solitudine, tratti di un difficile equilibrio amoroso e un’aspirazione alla giustizia sociale apparentabile all’immagine di Elettra.

Considerata l’importanza che, nel coevo saggio *On not knowing Greek*, Woolf attribuisce alla corallità lamentosa espressa dalla giovane vergine attraverso il richiamo all’usignolo, anche nella caratterizzazione di Mrs. Dalloway viene sottolineata tale natura «birdlike»¹³³ che risuona nei pensieri dei passanti che incontrano Clarissa durante la scena d’apertura, come deduciamo dalle parole di Scrope Purvis: « “a touch of bird about her”, he thinks, “of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty and grown very white since her illness”»¹³⁴. Oltre a ciò, la morte della sorella in giovane età, uccisa da un destino cieco e insensato a causa di una banale caduta da un albero nella vecchia proprietà di Bourton, è uno di quegli eventi liminari nella vita di Clarissa che hanno contribuito a plasmare la sua visione tragica dell’esistenza. Nel testo eschileo il richiamo sconvolgente dell’uccisione di Ifigenia era funzionale a presentare la fanciulla come un animale paralizzato dal terrore, e serviva oltretutto ad esprimere la costernazione causata dall’insensatezza di un fato crudele che resta a distanza di anni incomprensibile:

[ΧΟΡΟΣ ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον / φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαία / ἄναγνον, ἀνίερν, τόθεν / τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω. / βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρομήτις / τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων. / ἔτλα δ' οὖν θυτὴρ γενέσθαι / θυγατρός, γυναικοποιῶν / πολέμων ἄρωγάν / καὶ προτέλεια ναῶν.]

E poi che si sottomise al giogo della necessità / spirando nell’animo un mutamento / empio, impuro, sacrilego, / da allora cambiò la sua mente / e fu pronto a tutto: / poiché rende arditi i mortali la follia sciagurata / che dà turpi consigli e avvia le sofferenze. / Ebbene, tollero di farsi sacrificatore / della figlia, come aiuto a una guerra / che puniva il ratto di una donna, / e come rito preliminare alla partenza delle navi.¹³⁵

La medesima insensatezza e incomprensibilità di una morte crudele e irragionevole traspare nella mente di Clarissa al pensiero della perdita della sorella Sylvia a causa non della bramosia di potere

¹³² *Ivi*, p. 110.

¹³³ N. WORMAN, *Virginia Woolf's Greek Tragedy*, cit., p. 69.

¹³⁴ V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, cit., p. 3.

¹³⁵ ESCHILLO, *Agamennone*, cit., pp. 20-21, vv. 218-227.

ma, più prosaicamente, della disattenzione sempre ad opera del padre. La morte di costei, il cui nome – se vogliamo – può anch'esso essere apparentabile all'universo tutelare della dea Diana, segna simbolicamente la fine di ogni innocenza nella vita della sorella sopravvissuta ed è richiamata attraverso un flusso di pensieri che rievocano, in chiave ridicolizzante, il senso di fatale sventura veicolato dal coro greco:

Those ruffians, the Gods, shan't have it all their own way – her notion being that the Gods, who never lost a chance of hurting, thwarting and spoiling human lives, were seriously put out if, all the same, you behaved like a lady. That phase came directly after Sylvia's death – that horrible affair. To see your own sister killed by a falling tree (all Justin Parry's fault – all his carelessness) before your very eyes, a girl too on the verge of life, the most gifted of them, Clarissa always said, was enough to turn one bitter. Later she wasn't so positive, perhaps; she thought there were no Gods; no one was to blame; and so she evolved this atheist's religion of doing good for the sake of good.¹³⁶

Nonostante ciò, il turbamento di Clarissa sfocia – a differenza delle fosche tinte tragiche – in una propensione a sublimare la perdita scegliendo di compiere il bene e di perpetuare la vita nonostante le sue continue privazioni («She had a sense of comedy that was really exquisite, but she needed people, always people, to bring it out, with the inevitable result that she frittered her time away, lunching, dining, giving these incessant parties of her»¹³⁷). Ma se *Mrs. Dalloway* può essere inteso come una sorta di «post-war elegy, in which Woolf follows, as much as she complicates, a classical line of mourning»¹³⁸, questo comporta la necessità di far riemergere attraverso il personaggio di Septimus Warren Smith, perso e senza più identità come Oreste, la questione nodale della violenza storica. Il giovane affetto da disturbo post-traumatico è, infatti, invaso da parole, suoni ed espressioni greche filtrate attraverso il canto di quelle rondini che lo inseguono e che sono collegate al mito di Procne, come si è visto dall'importanza che l'autrice stessa attribuisce al suono degli uccelli, e non solo nella scrittura romanzesca:

Change the world. No one kills from hatred. Make it known (he wrote it down). He waited. He listened. A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death.¹³⁹

Il canto corale delle rondini avrebbe la funzione di porre riparo alla perdita di Evans, amico e probabilmente amante, che nella possibile costruzione mitocritica rappresenterebbe *in absentia* il

¹³⁶ V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, cit., p. 66.

¹³⁷ *Ivi*, p. 67.

¹³⁸ T. KOULOURIS, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, cit., p. 127.

¹³⁹ V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, cit., p. 21.

personaggio di Pilade. Egli viene percepito da Septimus talvolta in mezzo a uno stormo di uccelli, altre volte disteso tra i morti in un campo tessalo, altre ancora nascosto dietro le orchidee, come fosse una presenza fantasmatica all'interno di un Regent's Park «peopled with classical figures and imbued with the Greek supernatural: pipe-playing shepherd boys, dryad sirens, bacchantes»¹⁴⁰. D'altro canto, l'assimilazione di Septimus con Oreste è particolarmente interessante perché permette di cogliere come, dopo la guerra, si sia consumata in modo definitivo l'aspirazione all'eroismo che ha nutrito per lungo tempo la *Weltanschauung* della cultura vittoriana, e occidentale *tout court*. Se l'Oreste della tradizione, nonostante qualche momento di esitazione, compie la vendetta entrando dentro il circolo della violenza e della sua successiva espiazione, Septimus al contrario fa ancora i conti con le Furie della guerra ma anche con il rifiuto della società post-bellica di accettare e di rielaborare il trauma, rifiuto impersonato dalle Erinni incarnate nei dottori Holmes e soprattutto il temibile Bradshaw, definito «the brute with the red nostrils»¹⁴¹. Come ricorda Koulouris, la problematica sopravvivenza di Septimus «confirms him as a social burden, an invalid, a reminder of the failings of the early-twentieth-century British fascination with masculine heroics»¹⁴². Immerso in un gorgo oscuro senza via d'uscita, Septimus giunge a scorgere il fondo brutale della violenza bellica anche nell'azzeramento del valore della cultura umanistica veicolato dalla letteratura, tra i cui autori egli annovera – a questo punto non troppo sorprendentemente – anche Eschilo, letto in traduzione, giacché nella convinzione dell'autrice il greco antico resta per i contemporanei qualcosa di inaccessibile fino in fondo:

How Shakespeare loathed humanity – the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and the belly! This was now revealed to Septimus; the message hidden in the beauty of words. The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair. Dante the same. Aeschylus (translated) the same.

Clarissa e Septimus, come è stato detto¹⁴³, sono uno il doppio speculare dell'altro – la prima tende a preservare la vita, il secondo a cogliere la sua irrazionale e furiosa illogicità; ma sarebbe ancora più interessante se provassimo a leggere, sulla scia della “libagione” avviata al mattino dalla signora Dalloway, il tragitto dei due come una sorta di mancato riconoscimento: nel loro vagare Clarissa e Septimus, a differenza di Elettra e Oreste, non si incrociano mai o, meglio, non riescono a raccogliersi

¹⁴⁰ R. FOWLER, *Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece*, p. 234.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 125.

¹⁴² T. KOULOURIS, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, cit., p. 129.

¹⁴³ Cfr. in proposito la splendida introduzione di Nadia FUSINI all'edizione curata per Feltrinelli (2013) in cui leggiamo: «[Septimus] penetra con lo sguardo attraverso la parete del visibile. Ma vede dèmoni. Clarissa fa lo stesso, e vede presenze angeliche, influenze benevole. Dei due temi che Virginia scopre nelle *Coefore* di Eschilo – e annota nel piccolo quaderno di pelle rosso scuro, dove poi, girandolo all'altro capo, prende i primi appunti per *La signora Dalloway*: il tema della “propiziazione” e il tema della “lamentazione”» (p. XV).

di fronte ad una tomba per intonare un benché minimo *kommós* perché le tombe sono incommensurabilmente troppe e indistinte («London has swallowed up many millions of young men called Smith»¹⁴⁴). Una parziale agnizione avverrà, tuttavia, solo dopo la morte antieroica e anticlassica di Septimus quando Clarissa elabora il suicidio del giovane come se fosse il proprio («There was an embrace in death [...] Somehow it was her disaster – her disgrace»¹⁴⁵) e, pur non conoscendolo, prova una autentica *pietas* sororale nei suoi confronti:

There! the old lady had put out her light! the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. But she must go back. She must assemble.¹⁴⁶

Nel coraggio di Clarissa di scegliere l'appartenenza alla vita si trova anche la ragione di un mutamento strutturale e antropologico della tradizionale scena di riconoscimento: non si tratta più di ritrovarsi per predisporre il piano della vendetta, ma di reintegrare le furie del giovane suicida, un «young man»¹⁴⁷ come tanti altri, dentro la continuità della festa. La signora Dalloway è capace di compiere con naturalezza una tale azione reintegrativa perché in lei, oltre all'ideale sacrificale della sorella, convive la complessità della Grande Madre riconsiderata da Woolf attraverso la valorizzazione di Clitennestra e modellata sulla scia dell'operazione compiuta da Harrison con la dea Themis. Se volessimo riassumere, il nodo di Clarissa si scioglie *in fine* davanti ai suoi occhi, nel bel mezzo della sua festa, come fosse «a theatrical tragedy, though finally and even though she is faced with both mortality and loss, she manages to embrace the next stage in her life»¹⁴⁸. Il debito che Woolf contrae con la performatività delle *personae* atridiche non è destinato a scomparire del tutto con l'esaurimento delle prime sperimentazioni moderniste: sul finire degli anni Venti è ancora a Clitennestra che l'autrice farà ricorso – insieme con poche altre, ma in prima posizione – nel saggio *A Room of One's Own* (1929) dove, proponendo una genealogia letteraria femminile, riflette con intenzione prioritariamente politica su quelle donne che «have burnt like beacons in all the works of all the poets from the beginning of time – Clytemnestra, Antigone, Cleopatra, Lady Macbeth, Phèdre, Cressida, Rosalind, Desdemona, the Duchess of Malfi, among the dramatists»¹⁴⁹ e si meraviglia del paradosso manifesto e inspiegabile di trovare come protagoniste sulla scena e nei titoli delle tragedie, da Euripide fino a Racine e Ibsen,

¹⁴⁴ V. WOOLF, *Mrs Dalloway*, cit., p. 72.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 156-157.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 158.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ T. KOULOURIS, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, cit., p. 130.

¹⁴⁹ V. WOOLF, *A Room of One's Own*, Penguin Books, London, 2004, p. 50.

donne volitive e immerse nel dominio patriarcale le quali «in real life could hardly show *their* face alone in the streets, and yet on the stage woman equals or surpasses man»¹⁵⁰. La scrittrice ha chiaro quanto, soprattutto attraverso il *medium* letterario, dietro le esperienze femminili segnate da sentimenti smisurati si nascondano piuttosto le storture di una ingiusta subalternità sociale. Se accostassimo, a tal proposito, le riflessioni sin qui portate avanti al contenuto centrale del discorso pubblico che Woolf elargì il 21 gennaio del 1931 presso la London and National Society for Women's Service con il titolo *Professions for Women*¹⁵¹ ci accorgeremmo che la scia di Clitennestra e di Elettra si condensa ancora di più attraverso le applicazioni militanti di quella che è stata definita “poetica della perdita”¹⁵². In esso troviamo il celebre apologo sull’ “angelo della casa” il cui sintagma Woolf trae da una poesia narrativa dell’autore vittoriano Coventry Patmore, poesia che viene saggiamente decostruita (e ridicolizzata) dall’autrice nella convinzione di quanto tale fantasma che impedisce alle donne di aspirare all’indipendenza sia senza ombra di dubbio una costruzione interamente maschile. Woolf, che racconta gli inizi del suo apprendistato da scrittrice e le prime esperienze professionali da lei compiute, invita le sue ascoltatrici a compiere un gesto di ribellione contro un modello sclerotizzato e vincolante per l’emancipazione femminile; le invita a diventare a loro volta matricide, appropriandosi di una veemenza simile a quella adoperata dalla principessa atridica ma a vantaggio di una causa che non perpetui il modello del patriarca vittoriano e che sia, allo stesso tempo, solidale anche con le ragioni di Clitennestra:

And while I was writing this review, I discovered that if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom. And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. [...] I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing.¹⁵³

Come noto, il percorso di Woolf è vasto e non sistematico, e – come suggerisce ancora una volta Koulouris – il rimando, in diversi momenti della sua esperienza di autrice, a strati di un pensiero intriso di grecità funziona in Woolf come deterrente per smascherare le aporie di una tradizione patriarcale che ha preteso per secoli di “conoscere” il greco. Virginia Woolf non dimentica che «Greek stood both for an intellectual suggestion of promise, and as painful reminder of a forbidding arena of male

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Riportato in S. N. CLARKE (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, cit., p. 484, n. 1.

¹⁵² T. KOULOURIS, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, cit.

¹⁵³ S. N. CLARKE (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, cit., p. 484, n. 1.

homosociality to which women of Woolf's class were invited only in an ornamental capacity»¹⁵⁴. Il suo amore per la greicità è, dunque, scaturito da una mancanza, grazie alla quale la scrittrice rivendica la peculiarità di una posizione *anamorfica* rispetto al centro occupato dalle istituzioni culturali maschili dell'epoca. È, in aggiunta, su tali questioni legate al significato della cultura che Woolf ritornerà nei suoi ultimi romanzi, cioè in un momento in cui continua a riflettere sul lascito letterario della tradizione britannica, stimolata dalla drammaticità degli eventi della storia europea e dalla frantumazione progressiva di una narrazione imperialista che in *Mrs. Dalloway* era ancora vigorosa. Non è un caso che l'autrice si congedi dalla materia atridica proprio attraverso lo stesso personaggio che nel 1924 aveva destato in lei una completa sintonia. Nel grande affresco premonitore della sciagura costituito dall'ultimo romanzo, *Between the Acts* (1941), la comunità di un remoto paesino inglese si riunisce per una sola giornata intorno alla realizzazione di un *pageant*, scritto dalla signorina La Trobe, sulle varie epoche della storia inglese, la cui messa in scena costituisce il fulcro diegetico del racconto. Durante la rievocazione corale dei diversi tempi storici, in un contesto in cui «il rombo degli aerei è anche la vera musica, che si sovrappone a quella del grammofoono del *pageant*»¹⁵⁵, ritroviamo Clitennestra, unica rappresentante di un mondo autorevole studiato e profondamente amato da Woolf. Nel quadro profeticamente post-apocalittico realizzato dalla scrittrice unendo insieme diverse dimensioni temporali, di lei rimane però solo il ricordo sbiadito di un nome che si dissolve in un vento muto e, forse, rigenerativo¹⁵⁶:

*Palaces tumble down (they resumed), Babylon, Nineveh, Troy...And Caesar's great house...all fallen they lie...Where the plover nests was the arch...through which the Romans trod...Digging and delving we break with the share of the plough the clod...Where Clytemnestra watched for her Lord...saw the beacons blaze on the hills...we see only the clod...Digging and delving we pass...and the Queen and the Watch Tower fall...for Agamemnon has ridden away...Clytemnestra is nothing but...The words died away. Only a few great names – Babylon, Nineveh, Clytemnestra, Agamemnon, Troy – floated across the open space. Then the wind rose, and in the rustle of the leaves even the great words became inaudible; and the audience sat staring at the villagers, whose mouths opened, but no sound came.*¹⁵⁷

¹⁵⁴ T. KOULOURIS, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, cit., p. 25.

¹⁵⁵ S. SULLAM, *Leggere Woolf*, cit., p. 133.

¹⁵⁶ Cfr. L. ROMERO MARISCAL, *Clitennestra en Virginia Woolf*, cit., p. 343.

¹⁵⁷ V. WOOLF, *Between the Acts*, edited by Frank Kermode, Oxford University Press, Oxford, 1992, p. 125.

4.3 «SECONDARIA D'IMPORTANZA E PRIMARIA NELLA SUA VITTORIA»¹⁵⁸: ELETTRA TRA VISCERE E VERITÀ IN H.D., PLATH E ROSSELLI

Con la consapevolezza di chi sa che una frequentazione costante con la letteratura greca è capace di offrire dispositivi dialettici per dare vigore alle proprie convinzioni, decenni prima di quello che è considerato il suo testamento militante più compiuto, ossia *Three Guineas* (1938) in cui l'autrice si farà sostenere nelle sue convinzioni femministe e pacifiste dal coraggio di Antigone, Virginia Woolf – allora Stephen – era stata dal 1905 al 1907 la protagonista di un'esperienza di docenza presso il Morley College di Londra, in cui accanto a nozioni di storia e letteratura non mancava di far conoscere, prevalentemente a giovani studentesse lavoratrici, i racconti più celebri della mitologia greca¹⁵⁹. È, questa, un'esperienza per certi versi analoga a quella compiuta parecchi anni dopo dalla filosofa Simone Weil (1909-1943) la quale – in seguito a un periodo alienante di lavoro in fabbrica in prima persona – elabora nel 1936 un discorso rivolto agli operai della Fonderie Rosière in cui la vicenda dell'*Elettra* sofoclea viene presentata, in traduzione, ai lavoratori come emblema di consolazione e riscatto di fronte a una vita di oppressione e sfruttamento:

Cette histoire d'Électre est bien faite pour toucher tous ceux qui, au cours de leur vie, ont eu l'occasion de savoir ce que c'est que d'être malheureux. Bien sûr, cette histoire est une très vieille histoire. Mais la misère, et l'humiliation, et l'injustice, et le sentiment qu'on est tout seul, qu'on est livré au malheur, abandonné de Dieu et des hommes, ces choses-là ne sont pas vieilles. Elles sont de tous les temps.¹⁶⁰

Ciò che sorprende dalle riflessioni di Weil è il valore che la filosofa attribuisce all'agnizione tra i due fratelli che, nonostante un destino delittuoso, trovano insieme una via per esorcizzare la violenza e riconoscersi in un comune destino di trascendenza; un cammino che assume progressivamente nel percorso di Weil una chiara connotazione messianica. Simone Weil fonde, infatti, Elettra con «la figura dell'anima che si consuma nell'attesa di Dio»¹⁶¹ e Oreste con l'immagine del Salvatore. Identificare il fratello in uno sconosciuto coincide per la filosofa con la stessa operazione con cui si giunge a ravvisare Dio nello spettacolo della creazione. Entrambi si riconoscono nelle lacrime versate e nell'attesa reciproca, un'attesa molto simile alla speranza della resurrezione:

¹⁵⁸ A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De Marchi, G. Palli Baroni, E. Tandello, con saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Meridiani Mondadori, Milano, 2012, p. 87.

¹⁵⁹ Cfr. R. FOWLER, *Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece*, p. 223.

¹⁶⁰ S. WEIL, «Électre», in *La source grecque*, Gallimard, Paris, coll. Espoir, 1953, p. 63.

¹⁶¹ D. SUSANETTI, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, cit., p. 162.

La croyance en apparence certaine que ce qu'elle aime n'existe absolument pas ne diminue aucunement son amour, mais au contraire l'augmente. C'est cette espèce de folie dans la fidélité qui contraind Oreste à se révéler.¹⁶²

L'inedita riflessione dai chiari connotati mistici di Weil enfatizza, oltre alla peculiare sensibilità dell'autrice, la completa e fusionale gemellarità dei due figli di Agamennone, un tratto molto ricorrente nelle riscritture novecentesche.

Ne troviamo un esempio paradigmatico nei rifacimenti poetici di H. D., una delle voci poetiche più originali che si è accostata alla figura mitica di Elettra per darne valore e significato moderno e che, pertanto, occupa un posto non del tutto marginale nella nostra ricostruzione. H.D., nata Hilda Doolittle (1886-1961), tra il 1932 e il 1934 utilizza la vitale polisemia del mito atridico per riflettere sull'ineluttabile deterioramento dell'amore che muta in odio e sulle conseguenze di tale rivolgimento. Come ben nota Jill Scott nel suo importante studio già citato, *Electra After Freud: Myth and Culture*, il personaggio di Elettra è funzionale per H.D. perché consente alla poetessa di superare la prima fase "imagista" del suo fare poetico, caratterizzata da un'influenza pervasiva dell'estetica poundiana, e maturare così una voce lirica più consapevole dei traumi vissuti e incorporati durante la Grande Guerra, che le portò via un amato fratello, cui seguì poco dopo la morte del padre. È proprio in virtù di tale senso di perdita che H.D. fa ricorso al mondo mitico e al recupero dei classici la cui fascinazione viene filtrata, dopo la parentesi imagista, attraverso il non trascurabile influsso della psicoanalisi. Ricorda, a tal proposito, Scott che «H.D. underwent an initial analysis with Freud in the spring of 1933, an experience that would have a profound effect on the ongoing dialogue with myth as intertext»¹⁶³. Una rete intertestuale, dunque, che consente alla poetessa di elaborare un immaginario polimorfico che conserva tracce e ricordi di una pluralità di modelli mitici femminili, tutti circoscritti in storie di sacrificio estremo e sofferta rigenerazione come quelle di Persefone, Fedra, Euridice e, naturalmente, Elettra. Ciò che risulta subito evidente nel lungo poema dialogato *Electra-Orestes* è la manifesta atmosfera euripidea della situazione: i due fratelli, come si anticipava, si ergono in una postura gemellare, quasi androgina¹⁶⁴, e si trovano costretti ad affrontare un doloroso faccia a faccia con le conseguenze della violenza, che – una volta compiuto il gesto estremo del matricidio – risulta insensata e incomprensibile agli occhi di Elettra, la quale pure aveva desiderato la strage («to love, one must slay»¹⁶⁵), coerentemente con le caratteristiche attribuitele fin dai primordi sofoclei del mito che fanno della giovane eroina un'ambivalente icona del rancore e della memoria («no one knows / what I myself

¹⁶² S. WEIL, «Plaintes d'Électre», in *ivi*, p. 55.

¹⁶³ J. SCOTT, *Electra After Freud: Myth and Culture*, cit., p. 124.

¹⁶⁴ Sono le parole stesse del coro a precisarlo: «They are fair, / they are tall, / they stand twin-statues / by a city wall» in H.D., *Collected Poems 1912-1944*, New York, New Directions, 1986, p. 385.

¹⁶⁵ H.D., *Collected Poems 1912-1944*, cit., p. 379.

did not know, / that the soul grows in the dark»¹⁶⁶). Nonostante ciò, la principessa atridica, assumendo nella riscrittura di H.D. al contempo i tratti di profetessa e sacerdotessa¹⁶⁷ svincolata dagli ordini di Apollo («I was the sister, I was the priestess, I was alone»¹⁶⁸), è protagonista di una narrazione che in qualche maniera neutralizza la tradizione del mito: Elettra viene presentata come personaggio in cerca di ricongiungersi con la madre, proprio perché riconosce in Clitennestra una vittima della sua stessa ferocia. L'impenetrabilità del mistero materno («no one knew / Clytemnestra»¹⁶⁹) comincia a schiudersi e a generare compassione solo dopo la sua soppressione, anzi H.D. si spinge oltre, quasi anticipando – come evidenzia Scott – le successive riscritture femministe del mito nel tentativo di «reincorporate the mother as part of her healing process»¹⁷⁰, e immagina un'apparente riconciliazione tra la genitrice e la figlia che si realizza nel momento dell'identificazione della madre con il florido rododendro, che sarebbe lecito interpretare come correlativo oggettivo di un elegiaco canto d'amore perduto («and I thought of rhododendron / fold upon fold, / the rose and the purple and dark-rose / of her garments»¹⁷¹). A differenza di Oreste che in questa riscrittura rimane apatico e impietrito («I do not feel»¹⁷²), la cognizione del materno porta con sé per l'Elettra di H.D. la consapevolezza del trauma della separazione. Essa è espressa sempre attraverso la metafora floreale, differita prima su un impenetrabile piano concettuale («O rhododendron-name, / mother; // no one knows the colour of a flower / till it is broken, / no one knows the inner-inner petal of a / rose / till the purple / is torn open»¹⁷³) per poi riverberarsi nel linguaggio e nella sua anfibolica ambiguità: alla domanda di Oreste che chiede «Would you take back the deed, take back the / sword?», la sorella risponde «Only the-word»¹⁷⁴, una replica che non cela l'enigmaticità, anche semantica, di quei concetti universali come la vendetta o la giustizia che – sembra suggerire H.D. – si configurano, tra le due guerre, più che mai fugaci e vani nello sforzo di progettare una loro pratica realizzazione.

Una peculiare immagine di Elettra viene elaborata, inoltre, da una poetessa incandescente come Amelia Rosselli (1930-1996). Anche per lei il trauma del soggetto contemporaneo, immerso nel gorgo di una storia violenta e a tratti incomprensibile, anima ricerche poetiche di drastica forza eversiva e di estrema e perturbante originalità, all'insegna di uno sperimentalismo formale che scava nei meandri più intimi dell'uomo e del linguaggio. Prima di ogni analisi è necessario tenere contezza della difficoltà

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ L'immagine della sacerdotessa appare come un'isotopia della poetica di H.D., basti ricordare il carne *A Dead Priestess Speaks*.

¹⁶⁸ H.D., *Collected Poems 1912-1944*, cit., p. 385.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 381.

¹⁷⁰ J. SCOTT, *Electra After Freud: Myth and Culture*, cit., p. 139.

¹⁷¹ H.D., *Collected Poems 1912-1944*, cit., p. 378.

¹⁷² *Ivi*, p. 383.

¹⁷³ *Ivi*, p. 381.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 387.

dell'autrice, derivata anche dal suo vissuto personale, di inserirsi all'interno di una tradizione letteraria nazionale univoca, né tantomeno nella cornice di una scuola poetica strutturata. Si ricordi, infatti, quanto fu complesso per Rosselli – al pari di un poeta a lei coetaneo come Paul Celan – essere accolta in seno ai movimenti avanguardistici, come ad esempio il *Gruppo 63* cui spesso è erroneamente accostata. Amelia Rosselli si distacca coscientemente dai moduli dell'Ermetismo primonovecentesco, pur non aderendo completamente alle neoavanguardie organizzatesi nel secondo dopoguerra. La sua *démarche* poetica è spesso volta a mettere in evidenza un radicale sovvertimento dei linguaggi tradizionali grazie alla ricerca di un nucleo profondo di senso, sotterraneo alle cose e all'umanità. Per fare questo, Rosselli sovente attinge ad archetipi mitici, ossia a modelli di senso che sono alla base delle espressioni mitico-religiose, in un modo estremamente originale. Lo sforzo da lei compiuto nel rendere la lingua poetica adatta alle sue esigenze si articola in un percorso complesso che non è nostra intenzione ripercorrere in questa sede. Tuttavia, ciò che occorre rammentare è che, conformemente alla riflessione di Benjamin sul compito del traduttore, la lingua poetica per Rosselli non deve presentare per sua intima essenza finalità comunicative, proprio perché «in essa l'essenziale non è comunicazione, non è messaggio»¹⁷⁵; essa deve essere intesa come deposito di quella lingua pura (“die reine Sprache”) la cui presenza emerge soprattutto nell'attività di traduzione poetica, cui la trilingue Rosselli era per natura avvezzata: è principalmente nelle occasioni di incontro ravvicinato con le parole che il contatto intertestuale e traduttivo rende visibile la presenza della lingua pura, una purezza che «non significa il linguaggio universale nel senso di *logos*, l'essenza razionale del linguaggio, ma semmai l'essenza di lingua della lingua, la sua intima natura intransitiva e non comunicativa»¹⁷⁶. Un'ulteriore premessa da tenere in considerazione prima di avviarsi a una, seppur parziale, analisi poetica riguarda la particolare unicità di un'esperienza biografica che contrassegna Rosselli come una “fuoriuscita” a causa delle sue peregrinazioni e vicissitudini familiari, il che non è un dettaglio di poco conto, soprattutto per le implicazioni salienti con cui Rosselli giungerà a concepire l'*ars* letteraria, giacché la poetessa adotta, e *pour cause*, una postura di sbieco che la porta ad abbracciare una dimensione più ampia della letteratura, tale da trascendere le singole tradizioni nazionali, pur instaurando con esse un rapporto fecondo, complesso e problematico. Ciò è visibile già in *Variazioni Belliche* (1964) dove la lingua nuova che viene “inventata” da Rosselli sovvertendo la comunicazione ordinaria diventa in grado di rompere i vincoli logici del discorso per fare parlare un flusso (a tratti, e quasi mai interamente, inconscio), in seno al quale si inserisce un fare poetico condizionato dai traumi privati e dalle atrocità della storia. Senza esasperare il discorso lirico, tuttavia, nella poesia di Amelia

¹⁷⁵ W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 39.

¹⁷⁶ S. BORUTTI E U. HEIDMANN, *Traduzione e filosofia: Benjamin in La babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 142.

Rosselli il disfacimento dell'Io è la premessa fondante per rendere vivo un monologo interiore dinamico e polifonico, che coincide molto spesso con la rappresentazione di un destino comune. È questa una delle caratteristiche fondamentali della poesia modernista, che Amelia Rosselli per sua formazione sembra fare propria fin dalle prime esperienze poetiche (la lettura di autori come Mallarmé ed Eliot lascia tracce prolifiche nel suo apprendistato letterario). Su tale sfondo si inserisce l'utilizzo delle storie mitiche di cui Amelia Rosselli fa un uso non sempre costante, ma sostanziale. Alla poetessa interessano le protagoniste del mito in quanto figure femminili depositarie di «una figuratività ricca di allusività narrante»¹⁷⁷ con cui è possibile instaurare un dialogo corpo a corpo. Ad esse, personaggi accomunati da un destino tragico ed eroine tutte accomunate simbolicamente all'universo paterno (Antigone, Elettra, Cassandra, Ifigenia, Andromaca), Rosselli si rivolge chiamandole col nome proprio. La «maledizione persefonea», secondo l'efficace definizione di Emmanuela Tandello, implica che il soggetto femminile sia relegato ad un ruolo di morte in vita, al margine tra l'Aldilà e l'Aldiquà, e la fanciulla in balia della morte risulta per questo una isotopia, comprensibilmente ossessiva, di tutta la poesia rosselliana, tale da diventare un *topos* continuamente modulabile. Si tratta di «variazioni» di un tema comune tratto dalla tragedia antica, ma anche dalla moderna lirica (si pensi alle numerose Ortensia, Esterina, Silvia e la Saffo leopardiana che costellano le liriche rosselliane). Il carme dedicato a Elettra è paradigmatico di quanto detto:

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
 sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
 alla rincorsa d'un nuovo cielo. L'eletta compagna
 sepolse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori
 imbiancati di polvere di lacrime; il rosa e il sale,
 la pietà e il gridare agli attenti! Sinonima della
 paura, iena della valle umanissima – lei, io ed
 essa cangiammo ogni pietà ricoprimmo la più
 piccola
 cicatrice di erbe flessibili bianche e gialle, rosse
 di vendetta e il sorriso sulle labbra. Impiastrata
 si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione
 dal collo magro. Adibita ad una fiera di ruoli
 secondarii – si levò l'anello, tolse l'allori, sparì
 per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta
 e disparita, secondaria d'importanza e primaria
 nella sua vittoria.

(Elettra! Le tue terribili università! Le esperienze
 del peccato arrotondano il tuo misero stipendio.)¹⁷⁸

¹⁷⁷ E. TANDELLO, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. XXXVI. Degno di nota è, inoltre, il volume E. TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma, 2007: di quest'ultimo si vedano in particolare le pp. 33-42 dedicate a Elettra.

¹⁷⁸ A. ROSSELLI, *Variazioni belliche in L'opera poetica*, cit., p. 87.

È uno spazio breve, folgorante e delicato quello dedicato a Elettra, all'interno del quale la confusione dei pronomi («lei, io ed / essa») è testimonianza di una lotta succinta, dal momento che nell'antologia rosselliana, come nota Florinda Fusco,

il soggetto si muove tra ribellione e fuga, tra paura e coraggio, tra fedeltà e tradimento, tra pietà e vendetta, tra guerra e riposo, tra indifferenza e compassione, tra ricerca di verità e menzogna. L'io è colto da una pluralità di spinte che lo portano ad oscillare tra caos e ordine, tra corruzione e ricerca dell'innocenza; tra consapevolezza della prigionia sociale e continua tensione libertaria.¹⁷⁹

Il riemergere frammentario delle situazioni tragiche che si accompagnano al personaggio è fin da subito evidente dei versi centrali («Impiastrata / si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione dal collo magro») dove si fa riferimento alla vicenda personale di Elettra. Nella sua condizione servile, la giovane è l'unica a serbare memoria del padre e della sorella sacrificata, che ritornerà più avanti negli esperimenti poetici di Rosselli. La sequenza successiva («Adibita ad una fiera di ruoli / secondarii – si levò l'anello [...] sparì per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta e disparita, secondaria d'importanza e primaria nella sua vittoria») fornisce un ulteriore riferimento alle circostanze soggettive di una eroina che si realizzerà completamente soltanto nella speranza dell'attesa del fratello, il cui nome non viene nominato nel testo, relegando in tal modo la frammentarietà della vicenda alla sola dimensione femminile. L'Elettra di Rosselli in apparenza vincerà negli intenti desiderati, solo per aver preparato la strada al fratello. La poetessa, tuttavia, trasporta i dettagli della biografia di Elettra in una dimensione simbolica, in cui si rivela il tipico istinto di morte dell'eroina («l'eletta compagnia / sepolse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori / imbiancati di polvere di lacrime»). Elettra diviene così un personaggio su cui si riversa un'attrazione conflittuale che, nondimeno, contribuisce in conclusione a farne l'icona di una mancata realizzazione ed è proprio in questa frustrazione finale che riposa la figuratività del personaggio. Come ricorda Florinda Fusco, infatti, «*Variazioni belliche* gira intorno al nucleo tematico di una passione umana sconvolgente che non riuscendo a trovare sbocchi si contorce su sé stessa, si aggroviglia, si autolede e, proprio per il suo eccesso, si blocca in sé stessa»¹⁸⁰. L'Elettra di Rosselli è rappresentativa di questa dinamica e proprio per questo si autoderide, ricevendo l'empatia della poetessa, che trae dalla sua ironia una riflessione ben più profonda. Il grande paradosso di una figura così incompleta risiede nel desiderare che la sua «ansia di morire» trovi compimento immediato. Si tratta, però, di un desiderio irrealizzato giacché la principessa argiva si ritrova a dovere affrontare un'esistenza lenta e sofferta, dipendente in modo esclusivo dalle comparse altrui; a differenza dell'eroicità di Antigone che agisce subito e in prima persona, Elettra è soggetta al

¹⁷⁹ F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palumbo Editore (Collana "La scrittura e l'interpretazione"), Palermo, 2007, p. 41.

¹⁸⁰ *Ibid.*

logoramento angosciante derivato dall'attesa e dal trascorrere del tempo. Rosselli, presentandoci una eroina de-eroicizzata pienamente riconfigurata nella sua vulnerabile dimensione femminile, è portata a concludere il carne con un riferimento alla dimensione quotidiana, («Le tue terribili università! Le esperienze / del peccato arrotondano il tuo misero stipendio»), una chiusa ironica e prosaica che si confà all'inappagamento del personaggio e che indica la sostanziale vanità del suo sacrificio. Ciò è motivato da una differenza di fondo insuperabile tra l'antico e il moderno:

se nella tragedia greca il sacrificio dell'eroe assumeva un forte significato per la comunità, nell'opera rosselliana questo significato non può essere condiviso e non porta a nessuna possibile reintegrazione nel contesto sociale. Quello che conta non è il valore postumo che può assumere la morte, bensì il continuo morire: «io non cado ma sempre / so che pezzo per pezzo muoio». In questo senso il testo è una rielaborazione del tragico classico, divenuto aperto, in movimento.¹⁸¹

L'autoderisione di Elettra è uno dei molti esempi dissacranti del modo di fare poesia di Rosselli che soggiace a tutto il canzoniere, tanto che – come segnala Giulio Ferroni – talvolta «sembra proprio che mito e realtà si minaccino a vicenda»¹⁸². Speculare a Elettra è, per Rosselli, la sorte di Cassandra:

Mare del bisogno, Cassandra
dagli istintivi occhi blu la mia prigionia tranquilla
è un rovescio del destino assai dolce, assai implacabile.
Con tristezza indovino negli occhi del profeta una
medaglia che si rovescia al tocco dell'uomo. O Cassandra
le tue occhiaie sono le mie preferite celle di rassegnazione
e le tue labbra non suggeriscono altri tormenti che
tu non possa conoscere altrove che per questo mio
fragilissimo pensare.¹⁸³

È evidente che con tale personaggio «dagli istintivi occhi blu» l'io lirico si rapporta per raccontare il suo malessere. Due diverse prigionie si incontrano e cercano di costruire un dialogo, entrambe accomunate da una serie di «rovesci del destino» che le portano a vivere in luoghi diversi; Cassandra muta i luoghi della sua geografia esistenziale dopo la cattura; così come l'esperienza di vita di Rosselli conosce diversi e precari approdi. Le analogie con l'io lirico diventano ancora più stringenti nel corso del breve carne: nel verso «con tristezza indovino negli occhi del profeta una / medaglia che si rovescia al tocco dell'uomo» vengono affiancate una parola destinata a non essere creduta, quella di Cassandra, e una poesia che difficilmente viene apprezzata per il suo spessore e la sua ossessione dello spazio poetico, quella di Rosselli. Segue, quindi, la comune rassegnazione, che alberga nelle occhiaie, celle

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² G. FERRONI, *Un' "altra" vita perduta*, in D. ATTANASIO E E. TANDELLO (a cura di), *Amelia Rosselli*, numero speciale di «Galleria», a cura di, a. 48, n. 1/2 (gennaio-agosto), S. Sciascia, Caltanissetta, 1997, p. 21.

¹⁸³ A. ROSSELLI, *Variazioni belliche in L'opera poetica*, cit., p. 176.

dove dimora lo sguardo dell'io lirico («le tue occhiaie sono le mie preferite celle di rassegnazione»). L'immagine isotopica della cella viene riutilizzata anche nel dialogo con l'interlocutrice fino a diventare una sorta di dispositivo mentale. Le labbra sono sfinite a furia di parlare invano: alla dote profetica di Cassandra cede il passo il «fragilissimo pensare» dell'io lirico. Come si è cercato di mostrare, il mito si innesta nel linguaggio poetico di Rosselli come un potente richiamo allusivo e viene spesso svuotato di qualsiasi alone di sacralità, come accade nel carne successivo a quello su Elettra, dove il richiamo ad una Antigone in lettera minuscola che veglia l'io lirico al capezzale del letto funziona come correlativo oggettivo di un'agitazione interiore – vera e propria lotta – temuta per le conseguenze nocive che può causare al lavoro poetico:

e se l'antigone che vegliava silenziosa, molto silenziosa / ai miei poteri i miei prodotti
disordinati, disadorni / di gloria, se essa fosse venuta col suo gradito grido / d'allarme, io
morivo, molto silenziosa allarme». ¹⁸⁴

Le dimensioni della lotta radicale tra «tra un orizzonte mitico-eroico e il più slabbrato e consunto mondo quotidiano»¹⁸⁵ possono anche diventare gioco linguistico e metaletterario; questo spiegherebbe perché il sacrificio di Ifigenia venga tutto risolto all'interno di uno spasmodico, ma controllato *nonsense* linguistico che parte da Andromaca, vedova che non somatizza mai la morte del marito, per concludersi con il sacrificio della giovane vergine che cosparge la pagina di inchiostro, «fra l'onda sonora del grido e il capovolgimento dei segni dell'assurdo»¹⁸⁶. Rosselli elabora il sacrificio della fanciulla nello spazio di un'intricata successione di versi in francese, forse anche per porsi in una posizione ironica nei confronti di una tradizione letteraria che incoronava, attraverso i modelli raciniani, Andromaca e Ifigenia a modelli insuperati di classicismo:

[...] Andromaque / insignifiante / in – signe fi / un // cante / singe / un signe qui chante /
on ne sait pas pourquoi / Y! Fie! / i,çi. Si je nie / f / Iphisigénie / se bouttâ dans l'encre /
boutte. ¹⁸⁷

Contrariamente a quello che si potrebbe pensare, il rapporto con le eroine del mito deve essere inquadrato entro una dimensione agonistica che non risente mai di un esibito autobiografismo, perché l'io biografico risulta paradossalmente molto distante, un espediente rivendicato da Rosselli per «sfuggire alle trappole delle 'femminilità'»¹⁸⁸. Con l'intenzione di far coincidere «in un equilibrio agitato e sconnesso, il sublime e il ridicolo, l'esaltazione e la depressione di sé e della propria

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 88.

¹⁸⁵ G. FERRONI, *Un' "altra" vita perduta*, cit., p. 21.

¹⁸⁶ A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, Laterza, Bari-Roma, 2007, p. 34.

¹⁸⁷ A. ROSSELLI, *Diario in tre lingue* in *L'opera poetica*, cit., pp. 617-618.

¹⁸⁸ L. BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pacini, Pisa, 2016, p. 36.

parola»¹⁸⁹, quello messo in opera da Rosselli è piuttosto un palcoscenico di maschere e ruoli che l'io lirico usa a piacimento; pertanto, esso deve essere concordato con la dimensione bellica dello scontro presente nel titolo della raccolta più celebre. A ciò si aggiunge la predilezione di Rosselli verso l'isotopia dell'orfano, il che non è un dettaglio completamente anodino, giacché essa è stata studiata – soprattutto da Jesi – in virtù del significato simbolico e antropologico che essa assume quando si intreccia con il discorso letterario:

La figura dell'orfano sembra dovere essere fondamentale poiché in essa si fondono l'esperienza dei terrori dell'uomo solo nel mondo primordiale e la fiducia in una fatale ripetizione: fiducia nella salvezza garantita dalla ripetizione del padre e dal perenne ritornare del tempo. Riferita alla cosmogonia, questa situazione deve necessariamente far coincidere all'immagine del padre assente e più tardi soccorritore quella di un dio.¹⁹⁰

Il destino dell'Elettra rosselliana è quello di fondersi insieme con la consapevolezza tanatologica di Cassandra, sperando in tal modo di allontanare quei «morti simbolicamente insepolti, passati ma ancora tragicamente presenti»¹⁹¹. Contemporaneamente alle sperimentazioni della poetessa anche Sylvia Plath recupera la ricchezza semantica del mito di Elettra per andare però pienamente incontro al destino paterno. Il punto di partenza del poema composto nel 1959 da Plath, *Electra on Azalea Path*¹⁹², è infatti la dichiarata morte del padre («The day you died») – non menzionata mai in Rosselli – sulla cui lapide la poetessa si raccoglie dopo un'assenza di più di vent'anni: l'io di Plath è marcatamente autobiografico e anche il riferimento proemiale alle api allude a una delle più grandi passioni paterne:

The day you died I went into the dirt,
Into the lightless hibernaculum
Where bees, striped black and gold, leep out the blizzard
Like hieratic stones, and the ground is hard.
It was good for twenty years, that wintering –
As if you never existed, as if I came
God-fathered into the world from my mother's belly:
Her wide bed wore the stain of divinity.
I had nothing to do with guilt or anything
When I wormed back under my mother's heart.¹⁹³

Si tratta per Plath di una morte che, paradossalmente, è capace di incrementare in positivo il rapporto con la dimensione materna («I had nothing to do with guilt or anything / when I wormed back under

¹⁸⁹ G. FERRONI, *Un' "altra" vita perduta*, cit., p. 22.

¹⁹⁰ F. JESI, *Letteratura e mito*, cit., p. 25.

¹⁹¹ M. MOSSALI, "Condizionata dalla morte, essa rimava vocabolari tormentosi": declinazioni del lutto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath in «LEA», *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 7 (2018), pp. 245-261: 256.

¹⁹² S. PLATH, *Collected Poems*, edited by Ted Hughes, faber and faber, London, 1981, pp. 116-117.

¹⁹³ *Ivi*, p. 117, vv. 1-10.

my mother's heart»). La scomparsa del padre diventa, quindi, per Sylvia Plath un'occasione per trovare una via d'accesso verso la madre, contrariamente a Rosselli la cui Elettra in assoluta solitudine «sparì / per un breve viaggio impossibile». Plath si rende conto di aver proiettato nell'immagine divinizzata del padre una narrazione epica che i fatti smentiscono; dopo venti anni di letargo, accetta ora di scorgere davanti alla lapide paterna non un eroe ma un morto come molti altri:

Small as a doll in my dress of innocence
 I lay dreaming your epic, image by image.
 Nobody died or withered on that stage.
 Everything took place in a durable whiteness.
 The day I woke, I woke on Churchyard Hill.
 I found your name, I found your bones and all
 Enlisted in a cramped necropolis,
 Your speckled stone askew by an iron fence.¹⁹⁴

La figlia sul sentiero delle azalee, ossia il cimitero di Churchyard Hill, ha ancora bisogno di identificarsi con il padre, esorcizzando il dolore attraverso la più intima e terribile delle rievocazioni fornite dalla storia mitica:

Another kind of redness bothers me:
The day your slack sail drank my sister's breath
The flat sea purpled like the evil cloth
My mother unrolled at your last homecoming.
 I borrow the stilts of an old tragedy.
 The truth is, one late October, at my birth-cry
 A scorpion stung its head, an ill-starred thing;
 My mother dreamed you face down in the sea.¹⁹⁵

Stimolata dal colore sinestetico delle azalee, la poetessa avvia una breve e dolorosissima rievocazione degli antefatti antichi che l'io lirico sceglie come tematicamente unificanti sia la storia mitica sia la vicenda personale: esse trovano il loro punto di congiunzione nel rosso del sangue della sorella trucidata per propiziare la spedizione verso Troia, nel mare che si imbeverava del rosso delle vele e nel tappeto di porpora disteso da Clitennestra ad Agamennone il giorno del suo ritorno a casa. Il verso centrale («I borrow the stilts of an old tragedy») è sintomatico del modo di intendere la vicenda: inserire la propria perdita entro un più ampio orizzonte mitopoietico significa per Plath prendere in prestito i trampoli di una vecchia tragedia e servirsi di un canovaccio noto, al fine di infondergli nuova vita. Tuttavia, se Rosselli espone il futuro di Elettra e il suo destino di isolamento, Sylvia Plath – dopo la rievocazione del passato – ricorre alla presentificazione di un senso di colpa gigantesco e insuperato:

¹⁹⁴ *Ivi*, pp. 116-117, vv. 11-18.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 117, vv. 29-36.

The stony actors poise and pause for breath.
 I brought my love to bear, and then you died.
 It was the gangrene ate you to the bone
 My mother said; you died like any man.
 How shall I age into that state of mind?
 I am the ghost of an infamous suicide,
 My own blue razor rusting in my throat.
 O pardon the one who knocks for pardon at
 Your gate, father – your hound-bitch, daughter, friend.
 It was my love that did us both to death.¹⁹⁶

Mentre in Rosselli, pur condividendone la stessa sofferta dimensione («il suo fronte di allori / imbiancati di polvere di lacrime; il rosa e il sale, la pietà e il gridare agli attenti!»), la vicenda si archivia con dolorosa parodia, Plath decide di concludere con una totale sovrapposizione fra l'amore per il padre e la sua morte. Come commenta Mossali, «a differenza della voce poetica che parla nel componimento rosselliano, Sylvia non cerca di sfuggire a tale retaggio; se ne fa carico, lo accetta, si assume addirittura la colpa della morte paterna e, in compagnia di questa, scende sottoterra»¹⁹⁷. In aggiunta, come si può osservare in *The Colossus*, la poetessa si impegna a custodire i pezzi dispersi dell'enorme statua distrutta che è allegoria dell'universo paterno, così come della sua perdita ineluttabile. La possente figura maschile andata in frantumi è degna anche in questo caso di uno sfondo mitico in cui disseminare il cordoglio della poetessa:

A blue sky out of the Oresteia
 Arches above us. O father, all by yourself
 You are pithy and historical as the Roman Forum.
 I open my lunch on a hill of black cypress.
 Your fluted bones and acanthine hair are littered.¹⁹⁸

Pur con tutte le differenze, è molto probabile che Rosselli conoscesse questi poemi di Plath e non ci meraviglieremmo nel notare che la prassi del riuso non è mai per la poetessa trilingue riconducibile a una semplice citazione o un'allusione priva di senso – c'è un rapporto agonistico con l'ipotesto dal momento che «la poesia dell'autore di partenza viene completamente metabolizzata: è di Amelia stessa, le appartiene come fosse sua e agisce al fondo di testi poetici che l'hanno ormai fatta propria, al di là della sperimentazione»¹⁹⁹. Il ricorso e le modalità d'uso del dispositivo mitico sono, ciononostante, diverse nelle due autrici. Se Amelia Rosselli presenta un io plurale, 'bellico', sempre in guerra con sé stesso e visceralmente in cerca di figure della mancanza con cui poter instaurare un

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 117, vv. 37-46.

¹⁹⁷ M. MOSSALI, "Condizionata dalla morte, essa rimava vocabolari tormentosi", cit., p. 254.

¹⁹⁸ S. PLATH, *Collected Poems*, cit., pp. 129-130, vv. 16-20.

¹⁹⁹ L. BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, cit., p. 96.

dialogo, seppur molto spesso fallimentare o derisorio, nel «teatro simbolico del sé che il testo costruisce e decostruisce costantemente»²⁰⁰; Plath mira a circondare la sua poesia di emblemi in cui identificare senza esitazione i suoi nodi psichici non superati. Così come lo era stato per Virginia Woolf e per H. D., il problema del lutto e della perdita è l'essenza stessa dell'attività letteraria per entrambe le poetesse.

4.4 «ELETTRA? E CHI È ELETTRA?»²⁰¹: RIFLESSIONI E RAPPRESENTAZIONI FEMMINISTE ATTRAVERSO I TESTI DI CIXOUS, MARAINI E FERRANTE

Nell'ormai famoso scritto *L'Io e l'Es* (1923), Sigmund Freud scorgeva nella perdita derivata dal lutto una prima intelaiatura della composizione dell'Io, già esplorata in precedenza nel saggio del 1917, *Lutto e melanconia*. Nei casi in cui il soggetto si trova a perdere una persona molto amata, l'Io sarebbe portato ad annettere l'altro da sé all'interno della sua struttura e, mimeticamente, sarebbe allo stesso modo indotto ad incorporarne le qualità, identificandole con le proprie giacché «rifugiandosi nell'Io, l'amore si sottrae così alla dissoluzione»²⁰². È interessante che la stessa Rosselli, nel recensire il volume dei *Collected Poems* di Plath curato da Ted Hughes, rinneghi le letture interpretative di matrice psicoanalitica e femminista che sono state date sulla poesia dell'autrice americana; in particolare Rosselli non condivide il giudizio di Rossana Rossanda secondo la quale l'infelicità di Plath sia derivata da un rapporto pessimo tra la poetessa e la madre, tale da sfociare nell'intolleranza reciproca. A parere di Rosselli, in Plath agisce sì un turbamento derivato dalla mancata “sostituzione” del padre, ma attraverso le lettere e la biografia della poetessa sarebbe più corretto sostenere che «accusando simbolicamente “la madre” si accusa in sua vece una società terapeuticamente ignorante e meccanicistica, e, quel che è peggio, incosciente del suo matriarcato di stampo capitalistico»²⁰³. Con le sue dichiarazioni, Rosselli allontana coscientemente da sé e dalla lettura di Plath gli atti interpretativi che possano ricondurre le loro opere ad istanze femministe, aggettivo che – secondo la poetessa – risulterebbe inappropriato al loro fare poetico, pur riconoscendo indirettamente che le tematiche di Plath siano pienamente *femminili* «nelle scelte semantiche, e nella “praticità” oggettuale e un po' agghiacciante delle metafore»²⁰⁴. Ciò, tuttavia, non vuole dire che il pensiero femminista – congiunto ai nostri interessi sulle riscritture mitopoietiche – non abbia offerto il suo contributo, talvolta anche in modo sostanziale. Come ricorda Monica Storini, la critica femminista ha ereditato nel corso dell'età

²⁰⁰ E. TANDELLO, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, cit., p. XXXVIII.

²⁰¹ A. MORAVIA, *Il complesso di Elettra*, in *Boh*, Bompiani, Milano, 1976, p. 242.

²⁰² S. FREUD, *L'Io e l'Es*, in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, p. 113.

²⁰³ A. ROSSELLI, *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, in *L'opera poetica*, cit., p. 1231.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 1228.

postmoderna un patrimonio di saperi e di pratiche in seguito alla cosiddetta dissoluzione del “pensiero forte” occidentale che ha portato a un modo diverso di approcciarsi al testo letterario. Inserendosi su un solco già inaugurato dalle metodologie marxiste, lo studio dei rapporti di dominio fra i sessi ha avuto conseguenze notevoli anche per la critica letteraria:

Unita all’analisi delle forme in cui altre tipologie di dominio sono inglobate ed espresse nelle opere d’arte, la decifrazione del codice con cui viene resa la dialettica sessuale ha immediatamente rovesciato le gerarchie tradizionalmente considerate proprie del processo di simbolizzazione/significazione interno al linguaggio letterario [...]. Il testo è apparso così inscrivere nella sua semiosi innanzi tutto le *dinamiche di potere tra i sessi*.²⁰⁵

Era il 1975 quando Hélène Cixous si chiedeva, ne *Le rire de la Méduse* e in *Sorties*, come fosse possibile, rifiutando gli strumenti della logica di potere fallocentrica, elaborare una *écriture féminine* da «praticare, tentare, improvvisare, senza timore reverenziali nei confronti di nessuno»²⁰⁶. Cixous, nata in Algeria nel 1937 in una famiglia di origini ebraiche, costituisce un rinvio imprescindibile per l’elaborazione filosofica e letteraria portata avanti dagli anni Settanta in poi in prima persona, distinguendosi anche per aver scritto opere narrative e poetiche, nonché per un lavoro considerevole in ambito drammaturgico, in collaborazione con Ariane Mnouchkine²⁰⁷. Al suo nome è legata, inoltre, la fondazione del Centro universitario di Vincennes, così come lo sforzo destinato alla creazione di uno dei primi centri di ricerca di *études féminines* in Europa, nucleo di quella che sarà successivamente l’università di Paris VIII-Saint Denis. Sin dai primordi della sua attività di ricerca, l’operazione prioritaria portata avanti da Cixous mirava a far prendere coscienza alle donne della possibilità di adoperare la scrittura come uno strumento di potere, indagando in che modo il corpo femminile sia stato preminentemente legato nella sua codificazione alla paternità maschile. Si tratta, in definitiva, di sopprimere gli effetti repressivi del controllo patriarcale che agisce sulla retorica e sul linguaggio, pur constatando la difficoltà nel fornire strumenti teorici assoluti poiché «ciò comporta inevitabilmente l’uso del lessico e della logica della tradizione fallocentrica»²⁰⁸. Ma come si inserisce il ricorso all’antichità classica nel contesto di una rivendicazione che si pone in opposizione dialettica anche con la memoria dello svilimento retorico del mito operato dai regimi totalitari? Come accuratamente ricorda Miriam Leonard:

²⁰⁵ M. STORINI, *Studi di genere e saperi delle donne: una questione di canone* in S. SINI E F. SINOPOLI (a cura di), cit., pp. 460-461.

²⁰⁶ F. RESTAINO, *Il pensiero femminista. Una storia possibile* in A. CAVARERO E F. RESTAINO, *Le filosofie femministe*, Pearson, Milano-Torino, 2022, p. 52.

²⁰⁷ Sul rapporto collaborativo tra Cixous e Mnouchkine riguardo l’elaborazione del progetto drammaturgico *Les Atrides* (1992) si veda A. BIERL, *L’Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. di Luca Zenobi, con una premessa di Massimo Fusillo e postfazione dell’autore, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 79-110.

²⁰⁸ F. RESTAINO, *Il pensiero femminista. Una storia possibile*, p. 52.

When Barthes, Lacan, Foucault, Deleuze, Derrida, Irigaray, Kristeva and Cixous come to plunder the graves of antiquity, they carry with them this dual heritage of German nationalism. Far from representing a neutral return to the source of philosophical contemplation, speaking through the classical world is always already implicated in a more recent history of cultural and political narratives. *Parler n'est jamais neutre*. And to speak Greek, which has so often been paraded as the most "universal" of languages in our post-Holocaust world, involves the inescapable risk of a flirtation with the tones of a Germanic tongue.²⁰⁹

Se il greco è la lingua filosofica che, tra tutte, è capace di far sì che i concetti si esprimano in modo universale, grazie anche a quella "impersonalità" di cui parlava Virginia Woolf, in *Sorties* la postura femminista adottata da Cixous – donna ebrea cosmopolita – è lungi dal ritenere che tale supposta universalità possa essere applicata per leggere indiscriminatamente il percorso dell'umanità con i medesimi strumenti che ne hanno causato il tracollo. L'incontro della filosofa con la materia atridica insiste sulla valorizzazione di una lingua differente, decostruita, incarnata dalla e nella rivolta di Elettra. La sua analisi, pertanto, prende prima in considerazione la scena topica dell'agnizione e la questione della filiazione che si articola sulla difficoltà di Oreste, stretto tra l'opposizione della fedeltà allo sperma paterno e la pienezza vitale del latte materno:

Comme tout est difficile pour Oreste qui se trouve à la charnière du temps, et dont le geste, un matricide, jusqu'à lui le crime des crimes, va signer la fin des mères et inaugurer l'ère sublime ! Comment estimer le meurtre de la mère ? Quelle valeur a le sang ? Quelle valeur a la parole ? Lutte entre le Sang et la Parole : le pacte de mariage, engagement pris avec la parole et le vouloir, est plus fort, affirme Apollon, que le lien du sang. Le lien à la mère se détend. Le lien à la parole se tend. On est encore à l'époque de l'organique. Il faudra désormais que le juridique vienne au secours de l'ordre du père. Que s'instaure un nouveau rapport entre le corps et la justice.²¹⁰

Secondo la prospettiva di Cixous, il gesto di Oreste è capace di far esplodere nel crepuscolo del matriarcato tutta l'energia appartenuta ai nodi intimi della femminilità e si colloca, pertanto, in una cerniera epocale della storia umana. Ripercorrendo l'origine dell'atto di instaurazione del dominio maschile, la filosofa aspira a sprigionare attraverso la sua scrittura l'energia sopita dell'antico circuito matrilineare, dal momento che – a suo avviso – il gesto di Oreste è stato la battuta d'arresto del regno delle madri. Come è tipico del modo di procedere decostruzionista, i testi di Cixous creano una sorta di vertigine per mezzo di giochi linguistici che «non mirano a "produrre senso" ma a "spiazzare" il

²⁰⁹ M. LEONARD, *Creating a dawn: writing through Antiquity in the works of Hélène Cixous* in «Arethusa», 33, 1 (2000), pp. 121-148: 126.

²¹⁰ H. CIXOUS, *Sorties* in *Le rire de la Méduse et autres ironies*, avec une préface de Frédéric Regard, Galilée, Paris, 2010, p. 147.

senso dei discorsi enunciati dagli altri»²¹¹. Troviamo un esempio di questa operazione nelle parole cruciali del ragionamento di Cixous:

À la fin il n'oreste donc que sœur Électre. Cette histoire se passe dans l'après-Médée, quand le fil d'Ariane mène et retient les hommes au labyrinthe unilinéaire des filiations par la mère.²¹²

Ciò significa che, grazie alla sua pienezza sororale, Elettra ridimensiona Oreste, ridotto a perdere parte della sua soggettività assimilata dal verbo *rester*, e inserisce l'azione in un tempo mitico trasfigurato dall'universo materno: il contesto dell'*après-midi* in cui dovrebbero svolgersi i fatti è, nella decostruzione di Cixous, un *après-Médée* che allontana e spodesta ciò che Medea rappresenta nel momento imprecisabile in cui il tempo ormai evanescente delle madri sprofonda nella repressione incipiente del patriarcato. È in questo frangente temporale mitico e inafferrabile che emerge l'importanza del ruolo di Elettra secondo Cixous. Grazie alla «libido infernale»²¹³ della giovane vergine, la lotta di cui si fa garante viene ricondotta alle sue intime radici corporee:

Un jet de cri, l'inépuisable, la source intarissable du tourment: il faut qu'elle gueule, vomisse, torrentielle, sans fond ce flot venu du supplice paternel, tout le sang répandu, tout le sperme perdu coule inexhaustible par cette étrange gorge, c'est par là que le père revient, depuis le plus lointain enfouissement. Le père, plus fort que tout, emporte la langue qui l'appelle et le projette. [...] La vierge vire à la Virago.²¹⁴

Elettra è uno dei primi personaggi letterari che trova la sua realizzazione ai bordi di istanze in apparenza contraddittorie: femminile e vitale, vive ai margini dell'affermazione personale, e preserva nello stesso tempo la necessità di non sopprimere la ristrettezza arcaica della famiglia. Nella sua strategia di resistenza, la voce di Elettra funziona come un'aporia, un disequilibrio, che è vitale mantenere, secondo il punto di vista di Cixous, perché «il ne faut pas que l'effet magnétique soit supprimé»²¹⁵. In quest'ottica, la scomposizione corporea degli elementi mitici conosce dei risvolti mai sperimentati sinora: Elettra è l'«emmerdeuse»²¹⁶, prodotto delle colpe del padre quindi «fille du sperme»²¹⁷, donna ibrida, inquietante e insopportabile perché al contempo «non-femme et trop-femme, excès de toutes parts, excès de logique dans l'excès»²¹⁸; Oreste, dopo essere stato riconosciuto dalla

²¹¹ S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *Il testo letterario e il problema del senso: la sfida della decostruzione in La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma, 2016, p. 311.

²¹² H. CIXOUS, *Sorties*, cit., p. 150.

²¹³ *Ivi*, p. 151.

²¹⁴ *Ivi*, p. 152.

²¹⁵ *Ivi*, p. 153.

²¹⁶ *Ivi*, p. 156.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ivi*, p. 158.

sorella e dopo averne allontanato le tortuosità incestuose, instaura il regno del fratello paterno e impone la sua legge. Perché, tuttavia, il contributo di Elettra è così importante per Cixous?

La risposta che la filosofa prova a darsi riguarda la natura stessa del potere paterno: esso si colloca nell'universo della limitazione, della scelta, del "riconoscimento" sempre incerto. Elettra è lì per ricordare che la filiazione materna è, per sua natura, innegabile; e pertanto, la sua figura serve come dimostrazione di quanto la debole assolutezza della paternità del padre sia, al contrario, solo riconosciuta culturalmente da quei figli che la rivendicano come tale. La violenza del patriarcato è quindi una costruzione culturale che lega la figura del maschio a quella del padre con doveri e rivendicazioni opprimenti. Pur con tutta la prepotenza della sua affermazione (si pensi al discorso di Apollo nelle *Eumenidi*) e le conseguenze deleterie dell'imposizione di un'eredità che si trasmette per sola via maschile, le strutture del patriarcato verrebbero a controbilanciare una maggiore correlazione tra essere donna ed essere genitrice che nell'uomo è meno immediata perché, nel mondo antico della grecità arcaica, il legame tra essere un maschio e essere un padre è meno viscerale e corporeo per l'uomo di quanto non lo sia per la donna. Il principio dell'indeterminatezza del padre e della sua inconoscibilità può diventare per Cixous uno strumento di lettura del percorso contorto della civiltà:

Agamemnon re-surgit à l'appel des rejetons, enfant de son propre sang. Par la voix forte des enfants, il est tiré du tombeau, de la matrice de pierre. D'une certaine manière le père est toujours inconnu. Venu du dehors, il faut qu'il entre et donne des preuves. Êtres du dehors, absolument autres, étrangers, revenants, toujours capables de revenir, le plus fragile et le plus fort, ensemble. Sortant de terre pour rentrer dans la mère, dans le palais, pour se réappropriier les corps et les biens. C'est ce qu'on appelle la civilisation.²¹⁹

Le riflessioni qui presentate possono oggi sembrare in parte superate, ma nel corso di quegli anni la meditazione sul valore di una differenza sessuale capace di produrre disseminazione, e non allontanamento, appariva sostanziale. Per interrogarci insieme con Nadia Fusini, si potrebbe pensare che il fondamento simbolico di un riconoscimento reciproco tra il fratello e la sorella avvenga metaforicamente «nel riconoscimento di una radice comune per parte di madre»²²⁰, un percorso che si configura difficile e faticoso perché non è una questione scontata «vivere la differenza in pace»²²¹.

Un esempio concreto del tentativo di far rivivere il conflitto della figlia devota al padre sotto il segno di una madre rivoltosa è offerto, inoltre, dalla riscrittura di Dacia Maraini, *I sogni di Clitennestra* (1978), che accoglie l'eredità "bioetica" delle acquisizioni contemporanee, attraverso un femminismo impegnato che porta l'autrice a risemantizzare la vicenda atridica in tutt'altra ambientazione. Si tratta di un'opera molto interessante, scritta da Maraini anche sotto l'influsso di Luca Ronconi nel contesto

²¹⁹ Ivi, p. 162.

²²⁰ N. FUSINI, *Uomini e donne. Una fratellanza inquieta*, Donzelli, Roma, 1995, p. 79.

²²¹ Ivi, p. 81.

dei lavori per il Fabbicone di Prato: nella chiave attualizzante adoperata dalla scrittrice troviamo, proprio nella Prato del pieno *boom* economico, da un lato Agamennone, autoritario *pater familias* siciliano traferitosi nella città industriale toscana, pronto a partire verso l'America, metaforica e seducente Troia – dopo la morte per parto di Ifigenia, morte che è frutto di un matrimonio forzato impostole proprio dal padre, e dall'altro lato un'Elettra, giovane apprendista tessitrice, che è sempre emblema di solitudine, fedeltà, ribellione, e protagonista questa volta di un matricidio che avviene soltanto in una dimensione onirica. La *pièce* comincia nel momento in cui si prepara il matrimonio sacrificale di Ifigenia e, contestualmente, vengono espresse le preoccupazioni di Elettra per il parto imminente della sorella («All'ospedale ha detto che non lo può fare il bambino. Potrebbe creparci»²²²). Elettra, che sembra fare proprie le caratterizzazioni di Alfieri e di O'Neill più che il *threnos* insolubile della tragedia greca, rende partecipe il padre della contrarietà di Clitennestra di dare in moglie la giovane e malaticcia Ifigenia; al che Agamennone, nella sua pienezza patriarcale, ribatte rivendicando il possesso materiale della figlia e il suo ruolo attivo e demiurgico persino nell'atto della creazione:

AGAMENNONE Dice che la figlia è sua. Suo quel fiato, sua quella bocca, suo quel petto abbeverato. E io? io chi sono? la spazzatura della famiglia? Chi l'ha messo nella sua pancia il seme sacrosanto? Chi l'ha pensata quella carne bianca, chi l'ha voluta, fatta, indovinata? non è sua, è mia. [...] Elettra, impara: da qui, da questa testa viene il bene vostro. Ché io con la fantasia vi ho partorito. Tua madre ci ha messo le viscere. Io la verità.²²³

Nella finzione drammatica, il padre padrone dispone i preparativi prima della partenza e in attesa del suo ritorno in patria: Ifigenia viene data in sposa per pegno di prestito, Clitennestra ed Elettra lavoreranno ai telai di famiglia e avranno così una fonte di guadagno, Oreste emigrerà in Germania. Ma gli eventi non seguono l'ordine prefissato; dopo la morte per parto di Ifigenia, infatti, Clitennestra rivela a Elettra il contenuto dei suoi sogni e viene a scoprire della presenza di un'amante americana con cui il marito divide il letto («Pare una medusa, e indovina il futuro. Ha gli occhi di un cuculo e di notte vede come di giorno. Ma non è una zingara»²²⁴). Nel canonico alterco tra madre e figlia, Elettra si fa depositaria delle ragioni del padre («Io lo aspetto sulla porta con gli occhi pieni di miele. Mentre tu, con la pancia gonfia di merda, dormi»²²⁵), mentre Clitennestra reclama l'urgenza di poter contare sul sostegno assente della figlia («Tu, figlia, donna come me, invece di metterti dalla mia parte, vivi solo per lui, lecchi la terra dove cammina, gli tieni caldo il letto, gli fai da spia, da cane da guardia»²²⁶). Clitennestra confida all'amante Egisto, un viziato studente fuori corso, quanto lei stessa sia debitrice

²²² D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra*, in *Dialogo con una prostituta con un suo cliente e altre commedie*, Bur Rizzoli, Milano, 2001, p. 87.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ivi*, p. 89.

²²⁵ *Ivi*, p. 90.

²²⁶ *Ivi*, p. 93.

al marito per averle dato, nel tempo lontano in cui vivevano in Sicilia, un letto e un focolaio con pasti caldi; la sua devozione, però, si è ben presto trasformata in risentimento e acredine:

CLITENNESTRA [...] Se perdeva l'affetto io morivo. La mia vita dipendeva dal suo sentimento. Quando ha smesso di amarmi ho smesso di respirare. Sono entrata in un lungo sonno servile. Volevo sentire il suo piede su di me per sapere che vivevo ancora, in qualche parte del mio corpo addormentato. Così è andata per anni e anni: lui che mi pestava, mi camminava sopra e io che speravo solo di non dispiacerlo troppo, per non essere cacciata. Ho fatto tanti aborti. Al secondo figlio mi ha sposata, per gentilezza, per gratitudine, per comodo, non lo so. Io continuavo a ringraziarlo. Solo quando ha deciso di dare mia figlia per pagarsi i debiti si è rotto l'incantesimo dell'amore.²²⁷

Ciò che sembra voler dire Maraini attraverso la sofferenza di Clitennestra è che da un certo punto in poi la cultura dello stupro in cui la donna era inserita l'ha portata ad interrogarsi di fronte agli esiti delle sue manifestazioni più violente e a distaccarsi a poco a poco dalla figura del Patriarca, a cui però guarda ancora con un latente e malcelato rimpianto. Questo è avvenuto perché il dominio maschile si è rafforzato nel corso dei millenni divenendo una legge sociale inscalfibile: lentamente diffusosi non solo nell'ordine sociale, ma – come ricorda anche Pierre Bourdieu²²⁸ – esso si è progressivamente convertito in legge incorporata, operante grazie alla costante negazione del desiderio femminile e delle soggettività marginali. La vicenda di Clitennestra è testimonianza di come la guerra tra i generi abbia avuto proprio nel nucleo familiare il suo più irremovibile radicamento e insieme la sua più dolorosa copertura a causa della degenerata confusione tra amore e violenza²²⁹. Proprio perché l'autrice è convinta di quanto «la prima e più grande pratica femminista [sia] stata la solidarietà in nome di una storia subita in comune»²³⁰, troviamo nella sua riscrittura un *unicum* nella storia delle varianti del mito. Clitennestra, Agamennone e Cassandra giacciono insieme nello stesso letto, e le due donne confidano l'una all'altra preoccupazioni e desideri:

CLITENNESTRA Portatelo via. Qui il mangiare non fa più per lui. Ormai è uno straniero. Ha fatto soldi. Ha di che campare. Questi due telai zoppicanti può lasciarli a noi. Portatelo via, al tuo paese.

CASSANDRA Ha la testa dura tuo marito. Vuole mettere su una industria, vuole comprare telai nuovi, nuove macchine, mettere gente a lavorare per lui.

CLITENNESTRA Mi piacerebbe tagliarti la gola, Cassandra. Ma ora dormiamo. Dammi la mano. È tardi. (*Le due donne si addormentano con la mano nella mano*)²³¹

²²⁷ *Ivi*, p. 100.

²²⁸ Si fa riferimento in particolare a P. BOURDIEU, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano, 2014 [I ed. 1998].

²²⁹ Cfr. su questo concetto L. MELANDRI, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

²³⁰ D. MARAINI E C. VALENTINI, *Il coraggio delle donne*, Il Mulino, Bologna, 2020, p. 46.

²³¹ D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra*, cit., p. 103.

Agamennone di lì a poco morirà d'infarto mentre sogna di essere trucidato dalla moglie, il che conduce a una riconfigurazione radicale dell'assetto familiare. Cassandra si è portata via una parte cospicua della liquidità di Agamennone; Egisto è contento di ereditare i telai per poter avviare la sua attività imprenditoriale con i sacrifici altrui; Elettra, come da copione, recita il suo canto funerario non nascondendo più il suo sogno incestuoso:

ELETTRA Ho amato questo corpo d'uomo più di me stessa. Ho amato questo sesso con ingordigia e furore, senza mai toccarlo, pronta a morire per dargli obbedienza e piacere. Come ti piangerò, padre mio?²³²

D'altro canto, dopo aver vissuto una unione omosessuale con Pilade per dieci anni in Germania, Oreste scopre che la madre ha un amante e ciò provoca in lui una deleteria gelosia edipica che comporta una *mise en question* della doppia esistenza che egli sta conducendo e che non riesce a concretizzare in limpida accettazione di sé stesso e dei suoi desideri. La morte del padre chiama in causa una serie di interrogativi arcaici circa la disgregazione della famiglia patriarcale, fatto ormai antropologico nell'Italia degli anni Settanta, interrogativi che sgomentano la già turbata psiche di questo Oreste spaventato:

ORESTE La mia doppiezza è una malattia che pesa solo su di me. Io sono diviso, separato. Che vuoi che ne sappiano i miei vicini dell'amore fra maschi? che vuoi che ne sappiano del ghetto in cui eravamo costretti a vivere in Germania, dell'importanza di un corpo che non ti respinge, non ti disprezza? in un mondo che ti respinge e ti disprezza. Siamo tutti corrotti e guastati dall'emigrazione.

PILADE Non dire cazzate. Cos'è la corruzione? cos'è il guasto?

ORESTE Campagna e città, vecchio e nuovo, non si metteranno mai d'accordo dentro di me e io ne morirò.²³³

Il ricongiungimento tra il fratello e la sorella segna il punto massimo di non ritorno nell'adeguamento della trama al *plot* tragico tradizionale. Nonostante Elettra porti il lutto «come una cornacchia»²³⁴, indossi un medaglione con un ricciolo dei capelli del padre e insista nel chiedere la vendetta, Oreste si ritrova a dover spiegare alla sorella cosa significhi l'obiezione di coscienza:

ORESTE Sai cosa vuol dire obiezione di coscienza?

ELETTRA Non mi interessa.

ORESTE Vuol dire che uno rifiuta di andare soldato, rifiuta di uccidere, rifiuta di morire per una cosa in cui non crede.

ELETTRA Non mi interessa.

²³² *Ivi*, p. 111.

²³³ *Ivi*, p. 112.

²³⁴ *Ivi*, pp. 112-113.

ORESTE 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.²³⁵

Segue la scena topica del sogno di Clitennestra, svuotata però delle sue implicazioni etiche e religiose e il pertinace rifiuto di Elettra di adeguarsi alla nuova morale borghese prendendo un marito da accudire e una casa da sistemare. A questo fa eco il contrasto insanabile tra madre e figlia che sarà abbinato alle immancabili e novecentesche «polarità di morte e vita, sesso e castità nevrotica»²³⁶:

CLITENNESTRA Sei invidiosa! Io faccio l'amore con un vivo. Partorisco la vita. Tu te la fai con i morti e partorisci fantasmi. [...] Parli come un uomo di un secolo fa. Un uomo vecchio e morto. Tuo nonno, tuo bisnonno. Qualcuno che hai cullato nel ventre per troppi anni.

ELETTRA È mio padre che parla per bocca mia.

CLITENNESTRA Ma tu sei come me, Elettra, sei una donna: hai seno e ventre di donna.

ELETTRA Io non sono né donna né uomo. Sono la famiglia.²³⁷

Il matricidio, come anticipato, avviene nella dimensione onirica della coscienza, ma questo non impedisce a Elettra di rievocare attraverso un lungo monologo, condiviso con l'ascolto di Oreste, la sua infanzia trascorsa all'ombra di una madre infelice e sfortunata. Il suo racconto può essere pienamente inteso al pari di una pratica di *autocoscienza*, concepita – secondo le teorie del femminismo italiano²³⁸ – come una strategia per mutare le condizioni materiali della donna, o quantomeno un modo per riflettere sull'oppressione subita. Come ricorda Elena Vacchelli, «il fatto di “esporsi” attraverso il racconto di una storia personale contribuisce a dare forma a una identità sociale e a generare uno spazio politico di relazione basato sull'idea di uguaglianza delle donne a partire da denominatori comuni quali l'oppressione di genere e la sorellanza politica»²³⁹. Nel nostro caso, nonostante l'uccisione simbolica, un'onesta Elettra proclama inaspettatamente il suo amore materno in virtù della storia di sofferenza subita da Clitennestra, anche a causa di un aborto passato di cui Elettra fu l'unica testimone:

ELETTRA [...] Io l'ho sempre amata questa madre, ti ricordi quando era piccola, che portava i vestiti della nonna cuciti su di lei, com'era goffa! e poi da quando le hanno aperto la pancia per toglierle quel figlio morto, ha sempre avuto freddo e si piegava in due per i dolori. [...] Un giorno mi ha dato un pacchetto da buttare a mare. Io ho tenuto il pacco in braccio per un giorno intero. Sapevo che c'era qualcosa di terribile in quel pacco, qualcosa di suo, e forse anche di mio. Prima di buttarlo, l'ho aperto e sai cosa ho trovato? un piccolo corpicino di bambino, tutto insanguinato e livido.²⁴⁰

²³⁵ *Ivi*, p. 117.

²³⁶ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 149.

²³⁷ D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra*, cit., pp. 123-124.

²³⁸ Cfr. P. BONO AND S. KEMP, *Italian Feminist Thought. A Reader*, Basil Blackwell, Cambridge, 1991.

²³⁹ E. VACCHELLI, *L'idea di “sorellanza” nelle epistemologie femministe: l'eredità dell'autocoscienza* in C. CAO E M. GUGLIELMI (a cura di), *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, Franco Cesati, Firenze, 2017, p. 279.

²⁴⁰ D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra*, cit., pp. 124-125.

La giovane figlia prova gelosia per una madre che gode dell'onore di condividere senza interruzioni il letto paterno e, per questo motivo, il suo odio emerge nel testo alla stregua di un amore sottratto e negato piuttosto che come un delirante atto di restaurazione. Il desiderio di immedesimarsi con il corpo materno («voglio essere te, voglio essere un geranio di mare»²⁴¹) coincide con la rievocazione apicale di un amore sconfinato, che investe non solo la realtà ma anche l'intero orizzonte immaginativo di Elettra, diventando una sorta di “pensiero dominante”:

ELETTRA [...] La mia consolazione era lui, mio padre, che mi somigliava, mi amava. Ma lui non c'era. Era tanto lontano che non riuscivo neanche a sognarlo. Ma ci pensavo, pensavo sempre al suo corpo generoso. [...] il mio cuore era ben chiuso nelle mani di mio padre al di là del mare, dentro un'automobile Ford Escort color pistacchio, così mi aveva scritto in una lettera, ti porterò a Siena in macchina e io gli avevo mandato il cuore avvolto in carta fiorata attraverso l'oceano che lui l'aveva accettato come pegno d'amore.²⁴²

Non sarebbe azzardato accostare queste righe destinate alla messa in scena alle considerazioni autobiografiche raccontate dalla scrittrice circa il rapporto con il proprio padre, l'antropologo e orientalista Fosco Maraini, con cui la giovane Dacia gode di un legame non sempre pacifico; simbiotico e totalizzante nella prima fase della fanciullezza, complicato più avanti dalle sue lunghe partenze. La scrittrice ne offre un esauriente ritratto in alcune celebri pagine di *Bagheria* (1993):

[...] avevo solo intravisto una volta il pene di mio padre, ma era in posizione di riposo e soprattutto non mi veniva offerto. Anzi lui si era vergognato del mio guardare e si era ricoperto subito con imbarazzo. Non era spudorato il mio amato padre. E per tutta la mia infanzia, l'ho amato senza esserne ricambiata. È stato un amore solitario il mio. Vegliavo su di lui, sulle sue impronte mai ripercorse, sui suoi odori segreti. [...] L'ho amato molto questo mio padre, più di quanto sia lecito amare un padre, con uno struggimento doloroso, come anticipando in cuor mio la distanza che poi ci avrebbe separati, prevedendo la sua vecchiaia che mi era già intollerabile da allora, immaginando la sua morte di cui non mi sarei mai consolata, ma di cui scorgevo l'ombra fra le sue ciglia delicate, fra i suoi pensieri selvaggi, negli angoli delle sue labbra sottili e delicate.²⁴³

È innegabile che il rapporto tra padre e figlia, rievocato con l'ausilio di un caleidoscopio sentimentale riconducibile alle caratterizzazioni di Elettra, sia un tema ricorrente nella scrittura di Maraini²⁴⁴. Nella

²⁴¹ *Ivi*, p. 126.

²⁴² *Ivi*, pp. 125-127.

²⁴³ D. MARAINI, *Bagheria*, Rizzoli, Milano, 2019 [I ed. 1993], pp. 35-36.

²⁴⁴ Ne troviamo degli echi sostanziali nella produzione poetica (si considerino, a titolo esemplificativo, i versi di *Demetra ritrovata*, contenuti nella raccolta *Mangiami pure*: «immaginate un padre che non ha voglia / di essere padre e una figlia arrampicata / sulle sue dita languide come un'ape golosa / a succhiare il miele di quel cuore di maschio / insensato che voleva solo scappare» [in D. MARAINI, *Mangiami pure*, Einaudi, Torino, 1978, p. 8]), così come nel romanzo storico *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), in cui il rapporto della giovane Marianna con il padre, il duca Signorello Ucrìa di Fontanasalsa, sembra caratterizzato da una garbata complicità ben lontana dall'implicita avversione nutrita per la figura materna. Subito dopo il matrimonio impostole con lo zio e la morte della madre, i pensieri di Marianna si rivolgono spesso al ricordo della passione che «solo un padre carnale può provare per la propria figlia» (D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Edizione speciale per il “Corriere della Sera”, Rizzoli, Milano, 2003, p. 27). Afferma la giovane sposa:

finzione drammatica di cui ci stiamo occupando, esso è congiunto con lo stravolgimento degli assetti famigliari: dopo essere stato lasciato da Pilade ed essersi unito con una prostituta dal nome emblematico di Moira, l'Oreste di Maraini si sposa con una ragazza di Milano per diventare «un uomo normale»²⁴⁵. Ma la variante sostanziale di tutto il rifacimento della scrittrice riguarda la conclusiva degenza di Clitennestra in manicomio. È, inoltre, interessante che ne *I sogni di Clitennestra* trovi eco in modo particolareggiato la problematica manicomiale che proprio sul finire degli anni Settanta veniva discussa vigorosamente in Italia dagli intellettuali e dalle autorità sanitarie. Solo nel 1978, infatti, grazie alla legge proposta dallo psichiatra Franco Basaglia i manicomi vennero definitivamente soppressi e fu promossa una nuova immagine della malattia mentale²⁴⁶ volta ad introdurre cure farmacologiche e un approccio umanamente condiviso al fine di respingere la pratica efferata delle camicie di forza e di incoraggiare, in tal modo, il reinserimento dei pazienti nella società. Gli ultimi momenti di vita di Clitennestra – tormentata da tre furiose infermiere che seviziano la donna con calmanti, elettrochoc e catene – preludono all'incontro risolutorio con la psicanalista Atena la quale, attraverso il ricorso a una elementare grammatica freudiana, cerca di ricondurre la riottosità dell'internata al presunto rifiuto della sua obbedienza femminile:

PSICANALISTA La tua aggressività...poi...ci sarebbe da fare un bel discorso sopra...la tua aggressività, il tuo parlare sboccato, la tua ossessione sessuale, il tuo infantile esibizionismo, lo sai cosa sono? Invidia bella e buona, invidia della virilità. Tu non accetti la parte femminile di te, la tua dolcezza, la tua passività. Tu vuoi rivaleggiare con l'uomo, col potere e diventi dura, isterica. [...] tu sei rimasta bambina, aggressiva, indocile, clitoridea. Ed è questo che ti fa pazzo. Il conflitto non è risolto in te. Il conflitto della crescita, Clitennestra, è sempre vivo in te e ti corrompe l'anima.²⁴⁷

Incapace di comprendere la natura femminile, la psicanalista Atena vede la donna come un fascio di passività, una mancanza inerme e un vuoto da colmare; non si accorge che la sessualità di Clitennestra è, al contrario, produttiva e molteplice («Ti carezzerei come nessuno al mondo. Vuoi provare? Però slegami, se no come ti carezzo?»²⁴⁸). Così come Freud, Atena conosce solo la possibilità di immaginare un amore ricettivo, ignora il piacere scaturito dal contatto, dalla carezza e dal dischiudersi delle labbra, intorno alle quali – come ricorda Luce Irigaray proprio in quegli anni – si deposita la chiave per decifrare la differenza sessuale: «l'énigme du féminin reviendrait pour une grande part à celle de ses

«Le sembra di scorgere da lontano la figura piacevole del signor padre. Il solo “cavaliere candido come neve” che si sia proposto al suo amore. Fin da quando aveva sei anni il “cavaliere” l’aveva ammaliata col suo “pennacchio di bianco pavoncello” e poi quando lei si era messa ad inseguirlo lui se n’era andato ad ammaliare altri cuori, altri occhi inquieti» (D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucria*, Rizzoli, Milano, 2003, p. 75).

²⁴⁵ D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra*, cit., p. 144.

²⁴⁶ Cfr. M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parole e immagini*, Franco Cesati, Firenze, 2018.

²⁴⁷ D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra*, cit., pp. 148-149.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 149.

lèvres et ce qu'elles gardent de non-manifesté»²⁴⁹. La psicanalista rimprovera alla scontrosa Clitennestra di mettere al centro della sua sessualità il piacere clitorideo: nell'ottica della riscoperta della corporalità femminile, anche questa Clitennestra – sulla scia di O'Neill e Yourcenar – reclama la sua autodeterminazione sessuale. La donna scuote con il suo rifiuto di normatività il nucleo fondativo del potere patriarcale che è il coito, tradizionalmente associato alla procreazione e, quindi, all'esclusione del piacere della donna. Al contrario, Clitennestra evoca l'importanza dell'orgasmo clitorideo, momento massimo del piacere femminile in quanto affermazione di un soggetto pienamente dotato di autonomia. Non sentendo la necessità della penetrazione, la sua dolorosa disobbedienza segna la fine della perdita di subalternità della donna per quanto riguarda la sfera del piacere. Come condensano magistralmente le parole della filosofa femminista Carla Lonzi,

la donna clitoridea non è la donna liberata, né la donna che non ha subito il mito maschile – poiché queste donne non esistono nella civiltà in cui ci troviamo – ma quella che ha fronteggiato momento per momento l'invasione di questo mito e non ne è rimasta presa.²⁵⁰

La Clitennestra impazzita di Maraini decostruisce, quindi, gli assiomi fondativi della psicoanalisi freudiana (la tanto discussa “invidia del pene” legata alla supposta “incompletezza” della donna cui fa accenno la psicanalista) e dei grandi discorsi maschilisti secondo cui l'orgasmo clitorideo deve essere interpretato come qualcosa di infantile che è necessario interrompere durante la crescita («Da bambina ti masturbi e sei languida e aggressiva: è giusto perché devi ancora scoprire la tua femminilità»²⁵¹ dice Atena alla sua paziente). Clitennestra è stata rinchiusa in manicomio perché non più disposta a rispettare il ruolo della remissiva donna vaginale «che sorregge il mito del grande pene potente»²⁵², perché ha ben capito, a sue spese, che tale tipologia di donna – la maggioranza, purtroppo – altro non è che «la proiezione dell'orgoglio del maschio»²⁵³ e «l'incubo del suo declino biologico»²⁵⁴. È questo l'ultimo tumulto con cui la moglie che «decide di non stare più al gioco»²⁵⁵ cerca di fuggire dall'irruzione della violenza fallica di Atena²⁵⁶ e dallo sguardo ormai perso e inoffensivo di un'apatica Elettra:

²⁴⁹ L. IRIGARAY, *Sexes et parentés*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987, p. 116.

²⁵⁰ C. LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, a cura di Annarosa Buttarelli, La Tartaruga, Milano, 2023, p. 111.

²⁵¹ D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra*, cit., p. 148.

²⁵² C. LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, cit., p. 108.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ E. MURRALI, *I sogni di Clitennestra di Dacia Maraini: eredità di Eschilo, suggestioni moderne e autobiografiche* in S. MANCINI E L. VITALI (a cura di), *Fortuna del mito nel teatro e nella letteratura italiana del secondo Novecento*, «Quaderni del '900», Fabrizio Serra, Roma-Pisa, VIII (2008), p. 74.

²⁵⁶ È interessante che Maraini veda in Atena ciò che, di lì a poco, sosterrà anche Luce Irigaray nel suo intervento *Le corps-à-corps avec la mère* in occasione del 5° convegno quebecchese sulla salute mentale: «Ce que nous décrit l'Orestie a encore lieu. Encore lieu aussi l'irruption, ici ou là, des Athénas de service engendrées par le seul cerveau du Père-Roi. Tout à sa

CLITENNESTRA Tuo padre ha buttato il suo seme d'uomo fra le viscere del suo cervello caldo, umido. Ha combinato tutto da sé. Ha fatto esplodere di piacere il suo membro divino giocando con pensieri di narciso solitario. Quando il seme furioso è schizzato verso le stelle, lui ha divaricato le pieghe del suo cervello paterno per raccogliere quella nebbiosa pioggia cadente. Il seme ha messo radici, ha fatto le foglie, i fiori. E dopo nove mesi di pensieri covati nell'odio maschile sei nata tu. Mentre tua madre moriva d'amore in una cucina piena di fumo. Che iettatura! Le donne come te mi fanno vomitare.²⁵⁷

Quello di Maraini è, indubbiamente, un testo segnato nel profondo dallo spirito dei tempi in cui è stato scritto e, pertanto, una lettura astratta che non tenga conto del contesto di lotta di quegli anni e della biografia dell'autrice, impegnata in prima persona con la causa femminista, risulterebbe senz'altro invalidante per una sua corretta interpretazione. Entro questa cornice è opportuno considerare l'attività di sperimentazione teatrale portata avanti da Maraini stessa attraverso l'esperienza di decentramento promossa con la creazione di una drammaturgia popolare a Centocelle e con le conseguenti inchieste su un teatro autogestito, sociale e cooperativo; un «teatro di cantina»²⁵⁸ che divenne, grazie all'interesse dell'autrice, un'officina laboratoriale in cui «trasformare il proprio isolamento culturale e sociale in libertà espressiva»²⁵⁹. Oltre a favorire l'incontro con una realtà associativa periferica e marginale, testi come *I sogni di Clitennestra* dovrebbero essere letti non tanto come un «accumulo di clichés»²⁶⁰ ma a guisa di un «tentativo continuo e doloroso di mettere alla prova la propria ideologia nei contatti con gli altri, i compagni di lavoro, il pubblico, i politici»²⁶¹ con la tentazione di «accettare l'idea marmorea del teatro come sovrastruttura della scrittura borghese e nello stesso tempo il dubbio che i rapporti fra struttura e sovrastruttura siano più misteriosi, intricati e dialettici di quanto si voglia ammettere»²⁶². È, invece, proprio con i clichés che gioca in modo molto libero Alberto Moravia in una delle sue brevi prose raccolte in *Boh* (1976), non a caso intitolata *Il complesso di Elettra*. In essa i gemelli Sergio e Silvia devono affrontare le conseguenze del rapimento del padre («un uomo cosiddetto di affari, aggiungo di affari molto grossi»²⁶³ – come è definito dalla figlia), una notizia in realtà che non scuote di molto le loro vite, anzi risulta quasi banalmente attesa. Anche il tono borghese della comunicazione di tale circostanza al fratello scimmietta le caratteristiche di una debole scena di riconoscimento, in cui i tradizionali segni eschilei dell'agnizione (i capelli biondi e le impronte dei piedi) sono qui totalmente insignificanti. Afferma Silvia, che è la voce narrante del racconto:

solde, à celle des hommes au pouvoir, elles enterrent les femmes en lutte sous leur sanctuaire pour qu'elles ne troublent pas l'ordre nouveau des foyers, l'ordre de la cité, l'ordre unique désormais» (L. IRIGARAY, *Sexes et parentés*, cit., p. 24).

²⁵⁷ D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra*, cit., p. 149.

²⁵⁸ D. MARAINI, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Bompiani, Milano, 1974, p. 36.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 149.

²⁶¹ D. MARAINI, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, cit., p. 5.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ A. MORAVIA, *Il complesso di Elettra*, cit., p. 236.

È avviluppato dalle spalle ai malleoli in un panno spugnoso verde; dall'apertura triangolare di questa specie di toga, la testa bionda si leva dritta e aggressiva. Si è alzato or ora; viene dalla doccia; i lunghi e bianchi piedi nudi lasciano un'impronta bagnata sulla moquette grigia del pavimento. È molto magro, dagli stinchi eleganti su su fino al viso ossuto; gli occhi azzurri guardano dal fondo di occhiaie sempre un po' peste e stanche. Va a sedersi alla scrivania, di fianco, accavallando le gambe lunghe e dinoccolate fuori del panno spugnoso. Domanda con calma: "Quando è avvenuto?"²⁶⁴

La messa in moto della vendetta corrisponde nella finzione moraviana alla disposizione del «piano prestabilito»²⁶⁵ circa le modalità con cui pagare o no il riscatto. Ma i due gemelli non sono disposti a compromettersi molto per salvare la vita di un padre da sempre distante: Sergio è fermamente convinto della necessità di non rispondere ai rapitori per favorire così uno svelamento delle loro carte, mentre Silvia comincia a mostrare dei segni di cedimento di fronte alla verità dei fatti («Dico, con un sospiro profondo: "Il fatto si è che in passato l'ho amato appassionatamente. Quando ero bambina, figurati, pensavo che fosse perfetto. Mi dicevo quasi con spavento: 'Mio padre è perfetto'."»²⁶⁶). I due decidono, infine, di pagare il riscatto ai banditi a patto che non emerga nulla del loro «amore filiale»²⁶⁷; un gesto compiuto più per gretto conformismo a una morale borghese, quindi, che per una autentica preoccupazione («Noi non siamo della gente tradizionale come voi, siamo una famiglia moderna, purtroppo»²⁶⁸). Nella sua meccanica freddezza, la decisione dei due libera il fratello da una severa coerenza con sé stesso e riporta la sorella nel gorgo di una riaffiorante venerazione paterna («Elettra o no, lo consideravo davvero perfetto al punto di scambiare i suoi difetti per qualità»²⁶⁹). Ma l'elemento mitico non è qui il preludio a una catartica liberazione sociale, a un definitivo ricongiungimento adelfico o a una riaffermazione delle ragioni paterne; esso esprime piuttosto il pretesto per rappresentare una inconsistente incomprensione di fondo mascherata da complessi psicoanalitici schematici e angoscienti («"Mai sentito parlare di Elettra?" "Elettra? E chi è Elettra? Non ti chiami forse Silvia?" "Ahimè, sì, cretino, mi chiamo Silvia..."»²⁷⁰). Pur nella prosaicità della vicenda narrata e nella degradazione delle evocazioni mitiche, il racconto si conclude con la conferma della presenza di un nucleo di perturbante femminilità, capace di emergere nel momento in cui il nome di Elettra si dissemina all'interno di un testo.

E anche quando esso non appare in modo esplicito, come nel caso de *L'amore molesto* (1992) di Elena Ferrante, il nodo oscuro tra madre e figlia è in grado di evocare quel «nesso profondo [che] lega

²⁶⁴ *Ivi*, p. 237.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 238.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 239.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 241.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ivi*, p. 240.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 242.

l'impuro e la riemersione della madre arcaica»²⁷¹, capace di generare una trama che non può sottrarsi all'esemplarità degli archetipi mitici. *L'amore molesto* potrebbe, a buon diritto, essere letto sotto il segno di quello che Massimo Fusillo chiama il «ritorno di Clitennestra»²⁷² che coincide in questo caso con lo sforzo costante e vano di Delia di non assomigliare alla madre morta, di cancellare la sua ingombrante eredità:

Erano troppe le storie delle sue infinite, minuscole diversità che la rendevano irraggiungibile, e che tutte insieme la facevano diventare un essere desiderato, nel mondo esterno, almeno quanto la desideravo io. [...] Ciò che di lei non mi era stato concesso volevo cancellarglielo dal corpo. Così niente più si sarebbe perso o disperso lontano da me, perché finalmente tutto era già stato perduto.

Ora che era morta, qualcuno le aveva raschiato via i capelli e le aveva deformato il viso per ridurla al mio corpo. Accadeva dopo che negli anni, per odio, per paura, avevo desiderato di perdere ogni radice in lei, fino alle più profonde: i suoi gesti, le sue inflessioni di voce, il modo di prendere un bicchiere o bere da una tazza, come ci si infila una gonna, come un vestito, l'ordine degli oggetti in cucina, nei cassetti, le modalità dei lavaggi più intimi, i gusti alimentari, le repulsioni, gli entusiasmi, e poi la lingua, la città, i ritmi del respiro. Tutto rifatto, per diventare io e staccarmi da lei.²⁷³

Come si può osservare, quello di Delia è un tentativo infruttuoso di reprimere il riemergere di un legame memoriale con la figura materna, che funziona qui come uno spettro ossessivo e trasfigurato, esacerbato dalla debole identità della protagonista che, come l'Elettra sofoclea, oltre a commiserare la sua sorte di solitudine e il fatto di non avere nessuna figlia con cui relazionarsi, ritiene che il principio materno vada vissuto, per usare le parole di Tiziana de Rogatis, al pari di una «coincidenza degli opposti che appare come non articolata, non pensata, irriducibile alla storia e alle sue trasformazioni»²⁷⁴:

D'altro canto non avevo voluto o non ero riuscita a radicare in me nessuno. Tra qualche tempo avrei perso anche la possibilità di avere dei figli. Nessun essere umano si sarebbe staccato mai da me con l'angoscia con cui io mi ero staccata da mia madre soltanto perché non ero riuscita mai ad attaccarmi a lei definitivamente. Non ci sarebbe stato nessun più e nessun meno tra me e un altro fatto di me.²⁷⁵

Il romanzo di Ferrante consente di reintegrare prospettive inedite con cui scorgere una femminilità profonda legata all'esperienza materna nella piena consapevolezza di quanto la madre sia non un vuoto espediente tematico ma «un nodo nell'intreccio narrativo attraverso cui un autore [...] comunica una visione del mondo, veicola un messaggio. Ha a che fare con l'*inventio*, ma anche con la *dispositio*.

²⁷¹ T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, edizioni e/o, Roma, 2018, p. 96.

²⁷² M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, cit., p. 119.

²⁷³ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, edizioni e/o, Roma, 2021 [I ed. 1992], pp. 76-77.

²⁷⁴ T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 96.

²⁷⁵ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, cit., p. 77.

[...] È un contenuto e una forma del contenuto [poiché] contribuisce a strutturare la trama»²⁷⁶. Il potere della madre di strutturare la trama, cui allude Luperini, si misura anche *in absentia* come è il caso de *L'amore molesto*: l'indagine innescata da Delia prende avvio, infatti, proprio da un vuoto tale che la obbliga a fare affidamento solo su sé stessa («Ero l'unica fonte possibile del racconto, non potevo né volevo cercare fuori di mé»²⁷⁷). Sebbene sia un atto estremamente doloroso, reinventare un racconto perduto per ristabilire un legame tormentato è un gesto che, in Ferrante, aspetta di essere compiuto unicamente dalla figlia. Le parole di Delia esprimono la delicatezza di tale *quête*:

Che fard ingenuo e sbadato era stato cercar di definire «io» questa fuga obbligata da un corpo di donna, sebbene ne avessi portato via meno che niente! Non ero alcun io. Ed ero perplessa: non sapevo se quello che andavo scoprendo e raccontandomi, da quando lei non esisteva e non poteva ribattere, mi faceva più orrore o più piacere.²⁷⁸

Non vi è, in questo caso, un fratello da ritrovare per rinsaldare vecchi vincoli filiali, ma è presente nondimeno il timore che un ricongiungimento con l'elemento materno possa risultare mortifero per la figlia in cerca di una simbolica riunificazione con il mondo della defunta genitrice. Come ricorda Irigaray, il corpo a corpo con la madre si configura come un'esperienza chiarificatrice e allo stesso tempo estremamente disturbante, ben lontana dall'immagine della madre «felice e oblativa»²⁷⁹ consegnata dalla tradizione cattolica:

À défaut d'en avoir une figuration, il y a toujours un risque de réintégrer la matrice originelle, de chercher refuge en tous corps ouverts, d'habiter et de nider sans cesse dans le corps des autres femmes. Ainsi, l'ouverture de la mère, l'ouverture à la mère, apparaissent comme menaces de contagion, de contamination, d'engouffrement dans la maladie, la folie, la mort. [...] Et qui croirait, d'ailleurs, à l'innocence de ce lien avec la mère puisque, à qui essaie de se relier à elle, revient d'abord le crime qui a été commis et perpétué contre elle ? La mère est devenue monstre dévorant par effet en retour de la consommation aveugle d'elle.²⁸⁰

L'inchiesta di Delia ripercorre le trame di un'attrazione repulsiva verso il mondo materno basata sull'«anarchia incontenibile del corpo»²⁸¹ che nasconde anche tutta la violenza di una relazione tumultuosa, fatta di perdita, rinnegazione e subalternità rispetto al mondo violento degli uomini. Il complicato tentativo della protagonista di modellare una propria individualità che non porti a

²⁷⁶ R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari-Roma, 2007, p. 6.

²⁷⁷ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, cit., p. 168.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 77.

²⁷⁹ A. CAVARERO, *Donne che allattano cuccioli di lupo. Icone dell'ipermaterno*, Castelveccchi, Roma, 2023, p. 6.

²⁸⁰ L. IRIGARAY, *Sexes et parentés*, cit., p. 27.

²⁸¹ T. DE ROGATIS, *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile* in «Allegoria», 69-70 (2014), pp. 273-308: 290.

sopprimere del tutto dalla sua esistenza quanto scorge in lei di sua madre, come ha fatto fino al momento della notizia della sua morte, la conduce a ripercorrere quella zona d'ombra – a tratti perversa e sovversiva – che concerne il matricidio simbolico compiuto dalla figlia. È grazie all'analisi critica di Tiziana de Rogatis che possiamo includere in modo pertinente questo fulcro tematico entro il nostro percorso sulla permanenza flessibile e irradiante dei personaggi antichi. La studiosa ricorda, infatti, che è proprio Elena Ferrante, nel momento in cui recensisce il romanzo *The Almost Moon* (2007) di Alice Sebold – un romanzo interamente costruito sulla narrazione di un matricidio compiuto a opera della figlia²⁸² – a ricordare quanto questa tipologia di matricidio sia «uno dei grandi rimossi del nostro immaginario»²⁸³. Ferrante prova a interrogarsi sulla causa di ciò e afferma che

Mentre il racconto del parricidio ha una lunga e complessa tradizione maschile, quello del matricidio è molto meno radicato nell'immaginario e quindi meno prevedibile. Rarissimo poi è il racconto alto, fondativo, di una figlia che uccide la madre. Abbiamo Elettra, naturalmente, ma il mito e i tragici, pur lasciandoci momenti e formule su cui non si finisce mai di riflettere, fanno combaciare le sue ragioni con quelle maschili del fratello Oreste: assassinare la madre su mandato della stirpe, per vendicare il padre.²⁸⁴

È innegabile che, nel mondo greco, il predominio della stirpe abbia creato le forme della scena tragica; oltre all'*Orestea* e all'*Antigone*, basta ricordare i *Sette a Tebe* di Eschilo dove l'uccisione reciproca dei due fratelli coincide con lo strazio per una dinastia annientata. Ma, come si è sperato di dimostrare, le riflessioni condotte in modi e forme diverse da Yourcenar, Woolf e H.D. vanno già verso la direzione indicata da Ferrante e non sarebbe improprio, partendo dalle parole soprariportate dall'autrice, immaginare l'operazione compiuta con *L'amore molesto* come un tentativo concreto di inserirsi in una costellazione letteraria per colmare coscientemente tale mancanza attraverso la creazione del personaggio di Delia, un'Elettra uterina e persefonea²⁸⁵ che ha soppresso la sua femminilità azzerando i suoi desideri a causa di una madre inafferrabile, ammaliatrice e «sempre sollecitata dalla seduzione maschile»²⁸⁶ di cui, fin da bambina, la protagonista desidera la morte:

²⁸² Tema introdotto apertamente sin dall'*incipit* del romanzo: «When all is said and done, killing my mother came easily. Dementia, as it descends, has a way of revealing the core of the person affected by it. My mother's core was rotten like the brackish water at the bottom of a weeks-old vase of flowers. She had been beautiful when my father met her and still capable of love when I became their late-in life child, but by the time she gazed up at me that day, none of this mattered. [...] I held the towels for a long time, staring right at her, until I felt the tip of her nose snap and saw the muscles of her body go suddenly slack and knew that she had died» (A. SEBOLD, *The Almost Moon*, Little, Brown and Company, New York, 2007, pp. 3-14).

²⁸³ T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 98.

²⁸⁴ E. FERRANTE, *Se l'amore è furioso*, in *La Repubblica*, 30/11/2007, [online], consultato in data 10/12/2023, URL: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/11/30/se-amore-furioso.html>.

²⁸⁵ Sul valore iniziatico delle tracce persefonee ne *L'amore molesto* si vedano le riflessioni insuperate di T. DE ROGATIS in *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, cit.

²⁸⁶ T. DE ROGATIS, *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, cit., p. 291.

Quand'ero piccola trascorrevo il tempo delle sue assenze ad aspettarla in cucina, dietro i vetri della finestra. Smaniavo perché riapparisse in fondo alla via come una figura in una sfera di cristallo. Respiravo sul vetro appannandolo, per non vedere la strada senza di lei. Se tardava, l'ansia diventava così incontenibile che debordava in tremiti del corpo. Allora scappavo in un ripostiglio senza finestre e senza luce elettrica, proprio accanto alla camera sua e di mio padre. Chiudevo la porta e me ne stavo al buio, a piangere in silenzio. Lo stanzino era un antidoto efficace. [...] «Quando torni, ti ucciderò» pensavo, come fosse stata lei a lasciarmi chiusa lì dentro.²⁸⁷

La fondatezza delle pulsioni matricide di Delia deve essere inquadrata, sulla scia di Ferrante che recensisce Sebold, all'interno della riflessione psicoanalitica offerta da Melanie Klein sull'emergere nella psiche del bambino di sentimenti di angoscia persecutoria che motiverebbero lo scatenamento delle Erinni come conseguenza di immaginari attacchi al seno materno. La psicoanalista ne parla diffusamente in *Alcune riflessioni sull'Orestide* (1963):

Nella vita mentale agli inizi, anche in soggetti normali, la scissione non riesce mai completamente, e quindi gli oggetti paurosi interni restano in certa misura operanti. Il bambino cioè prova angosce psicotiche che variano di grado da individuo a individuo. Secondo la legge del taglione, basata sulla proiezione, il bambino è tormentato dalla paura che ciò che egli nella sua fantasia ha fatto ai genitori, sia fatto a lui; e ciò può essere uno stimolo verso il rafforzamento degli impulsi crudeli. Sentendosi perseguitato dall'interno e dall'esterno, il bambino è spinto a proiettare la punizione al di fuori.²⁸⁸

È sotto l'influsso delle riflessioni di Klein, sottolinea Ferrante, che il corpo della madre è stato valutato per la prima volta come sorgente di buoni e cattivi sentimenti per mezzo delle proiezioni che «stanno alla base della internalizzazione del primo oggetto fondamentale, il seno della madre, tanto nell'aspetto temibile che in quello buono»²⁸⁹. Un rapporto con la madre buona, l' "oggetto buono interno" nell'analisi della psicoanalista, dovrebbe configurarsi come una guida e un sostegno ed è soprattutto nel dolore e nel lutto che l'individuo si impone per far sì che non fallisca la consolazione interiorizzata di un possibile annullamento del rapporto esistente in precedenza. Questo spiegherebbe, secondo Klein, perché Oreste ed Elettra preghino di fronte al tumulto del padre affinché venga ristabilito dall'interno ciò che la morte ha interrotto. Ma il ruolo ambiguo della madre, verso cui ci si accanisce a causa della «propria capacità generativa»²⁹⁰, è motivato dall'accorgersi del bambino di quanto la sua vita sia dipendente da quella materna, dal suo latte e dal suo amore e di quanto ciò sia salutare anche per l'introiezione della madre interna che il bambino stesso opera. A tal proposito, ricorda Klein,

²⁸⁷ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, cit., p. 11.

²⁸⁸ M. KLEIN, *Alcune riflessioni sull'Orestide* in *Il nostro mondo adulto ed altri saggi*, Martinelli, Firenze, 1973 [ed. or. Heinemann, London, 1963], p. 62.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 40.

²⁹⁰ T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 98.

le libazioni che nella tragedia sono offerte da Clitennestra vengono prese da Oreste ed Elettra come il segno che, per mezzo del nutrimento dato al padre internalizzato, la moglie lo farà rivivere, nonostante che sia anche una madre cattiva.²⁹¹

Raccontare, tuttavia, il matricidio interamente dal punto di vista della figlia è raro in letteratura perché chiama in causa un disgusto intimo e viscerale che «obbliga di per sé al deragliamento dalla gradevolezza dei modelli che da sempre ci rassicurano»²⁹². Nel nostro caso, gli impulsi matricidi si condensano nella scelta di Delia bambina di riferire al padre, morbosamente geloso, un elemento interno alla trama delle sue chimere – una bugia insomma – che nessuna Elettra novecentesca è mai riuscita a portare alla luce, neanche la perversa Lavinia di O'Neill che viene bruscamente fermata prima di poterlo fare²⁹³: si tratta dell'atto sessuale della madre Amalia con il suo storico corteggiatore, Caserta, il cui fascino è sentito anche da Delia; una menzogna che consegna la donna direttamente allo stupro fisico e morale del marito come conseguenza della furia violenta di un Patriarca tradito²⁹⁴:

Ero lì, raggomitolata sulla soglia di tormentate fantasie, per incontrare Caserta e dirgli che non avevo mai voluto nuocergli. Non mi interessava più la storia tra lui e mia madre: desideravo solo confessare ad alta voce che, allora e dopo, avevo odiato non lui, forse nemmeno mio padre: soltanto Amalia. Era a lei che volevo fare del male.²⁹⁵

Al di là delle formulazioni psicoanalitiche, la rappresentazione letteraria del matricidio è, paradossalmente, un atto di amore estremo così come un espediente efficace per «mettere in discussione la maternità e la sua falsa trasparenza»²⁹⁶. Grazie alla valenza simbolica di cui esso è depositario, la quale si fonda anche per Ferrante – così come per le autrici discusse in precedenza – su una “poetica della perdita”, esso diventa funzionale nella trama narrativa perché propedeutico a una agnizione conclusiva con il corpo della madre che collima, seguendo le orme del suddetto “ritorno di Clitennestra”, con un'effettiva identificazione tra le due. Delia dimostra di essere riuscita finalmente ad integrare l'eredità perturbante di sua madre, che accetta e rivede in sé stessa, abbracciando

²⁹¹ M. KLEIN, *Alcune riflessioni sull'Orestide*, cit., p. 40.

²⁹² E. FERRANTE, *Se l'amore è furioso*, cit.

²⁹³ Si ricordi che alla Lavinia di O'Neill viene impedito di parlare in solitudine al padre una volta tornato dalla guerra: «CHRISTINE (*coldly*) I would prefer not to discuss this until we are alone, Ezra – if you don't mind! And I think Vinnie is extremely inconsiderate the moment you're home – to annoy you with such ridiculous nonsense! (*She turns to LAVINIA*) I think you've done enough mischief. Will you kindly leave us?» (*MBE, Homecoming*, p. 46).

²⁹⁴ È questo il tema che motiverà la scrittura de *Il verdetto* (2007) di Valeria Parrella, in cui – rinnovando la scena del processo yourcenariano – una Clitennestra napoletana e borghese si trova risucchiata nel vortice malavitoso del camorrista Agamennone da cui verrà tradita. Nella sua difesa di fronte al tribunale giudicante non manca di riportare gli aspetti più sgradevoli della loro unione: «Il nostro matrimonio è stato un continuo nascondersi e scappare, io procedere un passo dietro di lui, non dire, non far sapere. Ma io sapevo, dentro di me sapevo: lui era Agamennone, e io la femmina sua, il mio utero per moltiplicare la sua immagine» (V. PARRELLA, *Il verdetto*, La nave di Teseo, Milano, 2020, p. 22).

²⁹⁵ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, cit., p. 164.

²⁹⁶ T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 100.

integralmente un'individualità ritrovata, espressa tramite il disegno dell'allungamento dei capelli da lei realizzato sulla foto della carta di identità al fine somigliare maggiormente ad Amalia:

Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'attaccatura dei capelli e il sopracciglio. Mi guardai, mi sorrisi. Quell'acconciatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia.²⁹⁷

La protagonista ha compreso che attraverso l'uccisione della madre si corre il rischio letale di mutilare gli aspetti vitali dell'esistenza femminile e, per non rendersi complici di una privazione insostenibile, diventa per lei necessario riconoscere che «il existe une généalogie de femmes dans notre famille»²⁹⁸, una genealogia entro la quale occorre situarsi per custodire e trasmettere un'identità sororale luminosa e, al contempo, perturbante. Come ha sostenuto di recente Adriana Cavarero, tale atto andrebbe inquadrato – accanto agli stimoli offerti dalla prospettiva psicoanalitica, segnalati dalla stessa autrice – anche entro le suggestioni provenienti dal materialismo femminista. Ci si potrebbe ancora meglio accorgere di quanto nella scrittura di Ferrante si sedimenti quella riflessione, messa a fuoco già da Virginia Woolf, sul carattere “tremendo” – *deinón* – che ogni racconto della e sulla maternità dovrebbe contenere:

la dinamica repulsiva e attrattiva che concerne il legame tra madre e figlia è sempre ricondotta al nodo del tremendo e, perciò, all'esperienza dell'origine come radicamento, frantumazione e generazione della forma singolare di vita nel rigenerarsi di quella materia vivente che, d'altronde, non si dà appunto se non come singolarizzazione. È l'origine stessa nella carne femminile a suscitare repulsione e attrazione secondo sentimenti di odio, amore, immedesimazione, adorazione e rifiuto tra madre e figlia, le cui storie Ferrante si impegna a raccontare dicendone «la verità come solo la finzione letteraria può permettersi di dire».²⁹⁹

Sul lato formale, *L'amore molesto*, come *The Almost Moon*, somiglia a una elegia furente dedicata alla galassia materna e, per questo, ridotta a un'essenzialità tragica che acuisce il problema di fondo, ossia quello relativo alle modalità con cui le donne possano abitare uno spazio condiviso in qualità di «soggetti problematici e non come oggetti di un falso idillio patriarcale»³⁰⁰. A conclusione di un percorso che parte e trova sostanza nel mito, è ad esso che bisogna tornare per provare a chiuderlo, scortati nuovamente dalle riflessioni di Elena Ferrante. Consapevole di quanto sia arduo trovare le parole giuste per rappresentare attraverso la scrittura questioni di interesse generale circa la fusione con la madre e il distacco dal suo corpo, l'autrice auspica la formazione di una lingua nuova,

²⁹⁷ E. FERRANTE, *L'amore molesto*, cit., p. 171.

²⁹⁸ L. IRIGARAY, *Sexes et parentés*, cit., p. 31.

²⁹⁹ A. CAVARERO, *Donne che allattano cuccioli di lupo*, cit., pp. 19-20.

³⁰⁰ T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 100.

impregnata di espressioni non idealizzate, ma non per questo staccate dall'ordine simbolico. Come lo è stato per Marguerite Yourcenar, un valido punto di partenza può a suo avviso ancora una volta essere offerto dall'*Elettra* di Euripide in cui, più che nelle altre comparse antiche, si distingue una giovane donna flebile e sbigottita a causa di un crimine contro una madre umanizzata che non si sarebbe mai dovuto avverare:

Ma cos'è, in sostanza, l'amore di una figlia per la madre? Raccontarlo sul serio, quell'amore, è per una figlia un'impresa veramente complicata. Nella nostra letteratura il meglio l'ha dato Elsa Morante ma c'è ancora molto da fare. Sgombrato il campo da ogni idealizzazione, ci si accorge presto che la stessa parola amore, che sa dire tanti tipi di amore a seconda del contesto, applicata al corpo materno non dice niente. Va benissimo per i sillabari, per i libri edificanti, per quelli consolatori. Ma se si decide di fare sul serio bisogna scegliere aggettivi, nuove formule (come l'*Elettra* di Euripide quando, prossima ad assassinare la madre, torce le parole giungendo a definirla l' "amata non amata") e anche così non si è contente.³⁰¹

³⁰¹ E. FERRANTE, *Se l'amore è furioso*, cit.

5. ELETTRA E ORESTE NEL GORGO DELLA VIOLENZA: IL MITO ALLA PROVA DELLA STORIA

«Se rispettano i templi e gli Dei dei vinti, i vincitori si salveranno»¹. Questo verso tratto dall'*Agamennone* di Eschilo è una delle due citazioni poste in esergo a *La pelle* (1949) di Curzio Malaparte che, come propone di fare Franco Baldasso, dovrebbe essere analizzato in qualità di testimonianza della radice tragica della storia moderna. Non è un caso che l'autore toscano scelga di riportare esattamente tali parole, tratte da una più corposa allocuzione di Clitennestra al coro dei vecchi argivi ai quali viene descritto, con la potenza icastica di una complessa ipotiposi, il momento in cui Troia è caduta nelle mani degli Achei. In particolare, la regina fa qui riferimento alle circostanze eccezionali che seguono il saccheggio di una città, quando vengono cioè allentate le regole ferree che disciplinano la vita dei combattenti, ora in possesso di una spinta tracotante a distruggere per avidità ciò che dei vinti dovrebbe restare inviolato. L'operazione compiuta attraverso *La pelle* situa necessariamente Malaparte in netto contrasto rispetto alle scritture (neo)realiste, dove la morte individuale è parte di un più ampio disegno di redenzione sociale. Lo scrittore, come è noto, espone le motivazioni che lo conducono a interrogare la "ragione cartesiana", ormai inadatta a essere utilizzata come strumento gnoseologico per comprendere i traumi della storia recente e il problema ontologico della presenza del male. Questo spiegherebbe il motivo per cui il romanzo si rende portavoce del fallimentare proposito di regolare ogni aspetto della vita umana attraverso il paradigma illuminista della rigenerazione collettiva, il che coincide metaforicamente con il rifiuto radicale della soluzione pacificatoria proposta dal modello delle *Eumenidi*. Secondo Baldasso, diventa necessario considerare *La pelle* un singolare *Bildungsroman* il cui estremo fondamento logico giace nella cognizione di quanto i fascismi storici siano sorti in seno alla cultura occidentale e in essa intimamente radicati, rendendo in tal modo l'aspirazione alla redenzione un'esigenza contraddittoria anche per gli stessi vincitori. Il romanzo di Malaparte interpreta sì drammaticamente lo sgretolamento dello Stato-nazione durante la Seconda guerra mondiale, ma evidenzia nondimeno quanto tale crisi debba essere contestualizzata all'interno di un più generale tracollo che investe l'intera civiltà europea. È qui che è possibile cogliere il senso dell'epigrafe tratta dalla tragedia greca. A parere dello studioso,

Aeschylus's *Oresteia* cycle is a meditation on the theme of justice, from the primordial law of vengeance to the institution of civil courts able to administer justice on equal terms and, thenceforth, avoid long chains of crimes. Salvation is possible – Malaparte seems to admit – but only for the Allies, if they can overcome their differences and cease the ideological

¹ C. MALAPARTE, *La pelle*, Adelphi, Milano, 2010, p. 11. Si tratta, nello specifico, dei versi 338-340 dell'*Agamennone* che riportiamo nella traduzione citata di Enrico Medda: [εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολιτισσοῦχους θεοὺς / τοὺς τῆς ἀλούσης γῆς θεῶν θ' ἰδρύματα, / οὗ τὰν ἐλόντες ἀνθαλοῖεν ἄν.] «Ebbene, se rispettano gli dèi protettori della città e i santuari della terra conquistata, essi, i conquistatori, non saranno conquistati a loro volta» (in ESCHILO, *Agamennone*, cit., pp. 30-31).

struggles that reduced Europe to rubble. Only if they can acknowledge the inherent continuity of this heterogeneous, complex, contradictory Europe, from the Champs-Élysées in Paris to the slums of Naples, from the ancient nobility of the West to the peasants of Ukraine and Russia, from Latin pastoral to Hitler.²

Se è vero che, lungo la storia letteraria del Novecento, il ricorso al mito atridico confluisce – a volte in modo inscindibile – in un doppio binario interpretativo che riesuma «l’attualizzazione politica e la reinterpretazione psicanalitica»³, a questo bisogna anche aggiungere che è ad esso cui si fa molto spesso ricorso per dare forma a simboli e riflessioni sulle conseguenze prodotte da un evento traumatico che, data la sua natura contingente, assume spesso una portata collettiva (come si è potuto osservare nel caso del rapporto complesso di Virginia Woolf con gli intertesti greci, utili alla scrittrice per tentare di dare voce al trauma della guerra e dei sopravvissuti). Infatti, a differenza delle storie tragiche legate ad Antigone o a Edipo, le vicende di Elettra e Oreste favoriscono una considerazione sulle modalità con cui la violenza si radica nella storia umana, perpetuandosi in forme e modalità diverse a seconda del contesto, e sul lascito di tale violenza nella rifondazione politica di un mondo segnato dalle macerie e spesso assediato dai fantasmi di ciò che è accaduto. Proprio perché diventa sempre più difficile giungere a un esito rasserenante in virtù della storia tumultuosa del Novecento, è come se usare il mito atridico diventi indicativo di un agire poetico che, rifiutando qualsiasi istanza consolatoria, intenda narrare una realtà derelitta che ripudia la facilità della soluzione redentiva, cui nel mondo antico si poteva giungere per mezzo del processo di matrice eschilea o con la trovata euripidea del *deus ex machina*. Il capitolo qui presente intende partire da questi concetti per offrire degli spunti di ragionamento su quanto, soprattutto nel secondo Novecento e oltre, il racconto mitico sui due figli di Agamennone – oltre ai consueti coacervi psicoanalitici che continuano ad occupare un posto di rilievo – diventi in aggiunta un veicolo di riflessione su istanze politiche ed eventi traumatici che portano all’impossibilità di attualizzare un finale positivo, sovente a causa della difficile convivenza con gli spettri di ciò che è stato.

5.1 «SCIOGLIERSI IN UNA PURA E SEMPLICE INCERTEZZA»: LA MANCATA RIVOLUZIONE DELLE MASCHERE

L’immagine dei due Atridi travolti dal trauma di una storia violenta e non controllabile è presente anche in Jean-Paul Sartre: la sua tragedia filosofica del 1943, *Les Mouches*, composta e messa in scena nel pieno del dramma della Seconda Guerra mondiale e dell’invasione nazista della Francia – opera impensabile senza l’*Électre* di Giraudoux (1937) cui si deve anche il titolo, rielaborato a partire da una esclamazione del “Giardiniere” che apostrofava le piccole Eumenidi come insetti ronzanti –

² F. BALDASSO, *Against Redemption*, cit., p. 190.

³ M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, cit., p. 114.

risulterebbe di difficile interpretazione se astratta dal contesto di crisi in cui essa è stata concepita. Quello sartriano è un dialogo drammatico i cui tratti fondamentali vengono qui accennati, in quanto la pratica di riscrittura portata avanti con modalità diverse da O'Neill e Giraudoux (così come da Woolf e Yourcenar) ha già mostrato quanto il dispositivo mitico diventi spesso permeabile alle riflessioni sulla storia contemporanea e sulle contraddizioni efferate della politica e dell'attualità, tratto che sarà validato diffusamente anche nei decenni successivi all'operazione sartriana. Si noterà subito che l'opera del filosofo esistenzialista riproduce certamente il convenzionale rientro in patria di Oreste, ma il personaggio risulta molto più complesso, perché «ciò che in Giraudoux è innocenza ingenua, in Sartre è penosa coscienza di fatuità»⁴.

In una città invasa dalle mosche – simbolo di un rimorso furioso e cocente instillato dagli dèi negli animi di quei cittadini responsabili di non aver protetto il vecchio re – Sartre mette in scena un Oreste che diventa il campione della rivolta libertaria e che tiene ad assumere sulla propria persona la completa responsabilità delle sue azioni. Elettra, rimasta schiava ad Argo, è cresciuta nell'attesa di suo fratello e della vendetta, perché ha capito, dopo una danza ironica e beffarda per mezzo della quale si prende gioco di Egisto da cui le era stato imposto di presenziare alla commemorazione dell'assassinio del padre durante la “grande festa” dei morti, che è necessario compiere un atto violento per estirpare la pestilenza: «on ne peut vaincre le mal que par un autre mal»⁵. La scena della danza, di ascendenza hofmannsthaliana, è fondamentale per definire il personaggio di Elettra nella *pièce*; ella vi si reca vestita di bianco, contrariamente agli ordini di Egisto e dichiara di non indossare gli abiti del lutto, non avendo paura dei morti, e di fronte alle accuse di empietà che le vengono mosse, la giovane risponde con la necessità di legittimare senza remore la sua esistenza. Colei che è quotidianamente addetta alle immondizie veste, per la prima volta dopo tanto tempo, i panni che più si addicono a quelli di una ragazza, non curante delle conseguenze istituzionali della sua scelta:

ÉLECTRE Ô mes chers morts, Iphigénie, ma sœur aînée, Agamemnon, mon père et mon seul roi, écoutez ma prière. Si je suis sacrilège, si j'offense vos mânes douloureux, faites un signe, faites-moi vite un signe, afin que je le sache. Mais si vous m'approuvez, mes chéris, alors taisez-vous, je vous en prie, que pas une feuille ne bouge, pas un brin d'herbe, que pas un bruit ne vienne troubler ma danse sacrée : car je danse pour la joie, je danse pour la paix des hommes, je danse pour le bonheur et pour la vie⁶.

Elettra dovrà essere punita per un tale affronto e, a questo punto, Giove consiglia a Oreste di ripartire, pur sentendo ormai che il suo percorso è già tracciato. Il giovane figlio di Agamennone capisce che deve compiere il suo atto, rivendicato come giusto e necessario, perché diventi pienamente un uomo.

⁴ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 127.

⁵ J.-P. SARTRE, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 2018, p. 65.

⁶ *Ivi*, p. 60.

In questo contesto la divinità gioviale di Sartre incarna le costrizioni della tirannide politica, la morale del conformismo, la rassegnazione all'ordine già stabilito; inoltre, si dimostra scontenta dell'atto di Oreste, così come lo era di quello di Egisto che, però, le era stato utile per conservare l'ordine. Avendo liberato i cittadini di Argo dal rimorso, Oreste risulta vincitore contro la divinità; il suo atto è presentato come un'azione prometeica, giacché Giove si accorge di non avere più potere su di lui: «quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là»⁷. È stato notato quanto ne *Les Mouches* il tema prioritario sia «the violent overthrow of tyranny»⁸; in effetti il personaggio di Oreste, che vuole rivelare al suo popolo il segreto che gli dèi e i re non hanno mai osato svelare, ossia l'atto di libertà come scelta e impegno, «prospetta per il pubblico della Resistenza, un eroismo del tutto solitario, che non ha tanto in vista una trasformazione pratica (la liberazione di Argo e un nuovo governo della città) quanto una salvezza e un riscatto personali»⁹. La sola vittima su cui Giove potrà riprendere la sua potestà tirannica sarà Elettra, che finisce per avere orrore degli omicidi perpetrati dal fratello, contrariamente alle attese di Oreste, e degli spettatori. La principessa atridica, diversamente dall'immagine canonizzata, fa mostra di un rimorso di cui ella stessa ha orrore e, per questo, non si assumerà mai la responsabilità delle sue parole e del suo atto. Questa Elettra possiede una natura di sognatrice che si dimostra in ultima istanza il suo principale freno inibitorio e una maschera che nasconde la sua condizione di donna sottomessa, facendone così un'ennesima Clitennestra incapace di comprendere il messaggio di libertà che Oreste urla al mondo dopo avere compiuto il suo atto. È proprio tale atto a prescrivere al figlio di Agamennone, pur nella sua vittoria, «un doloroso *happy ending*»¹⁰ segnato dall'abbandono della città e dall'assunzione personale del rimorso collettivo:

ORESTE Je suis libre, Électre; la liberté a fondu sur moi comme la foudre [...] J'ai fait mon acte, Électre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui¹¹.

Per le riscritture contemporanee, realizzate spesso – come nel caso di Sartre – in anni decisivi della *remise en question* della modernità letteraria e della storia europea, gli archetipi antichi e i loro conseguenti riadattamenti rappresentano un costante termine di paragone e di dialogo, perché è inevitabile considerare le possibilità plastiche favorite da tutte le concatenate «variazioni 'del moderno

⁷ *Ibid.*

⁸ C. DAVIS, *Traces of War. Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing*, Liverpool University Press, Liverpool, 2018, p. 53.

⁹ G. MACCHIA ET ALII, *La letteratura francese. Il Novecento*, Rizzoli, Milano, 1992, p. 549.

¹⁰ F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 129.

¹¹ J.-P. SARTRE, *Les Mouches*, cit., p. 97.

sul moderno'»¹². Un esempio mirabile di come un autore possa procedere nella riscrittura di un mito, adattandolo al suo mondo concettuale, ci viene fornito da parte di Pier Paolo Pasolini per mezzo del recupero della trama atridica, dapprima traducendo nel 1960 il capolavoro eschileo che confluirà nell'*Orestide* realizzata per i *Quaderni del teatro popolare italiano* di Einaudi commissionata da Vittorio Gassman, e considerata «l'occasione per entrare a pieno titolo nell'istituzione teatrale ufficiale»¹³, cui seguirà la realizzazione della “tragedia”¹⁴ *Pilade* (1966), per concludere con il progetto cinematografico degli *Appunti per un'Orestide africana* (1969-1973).

Quanto realizzato attraverso *Pilade* risulta di primaria importanza ai fini del nostro discorso; vale pertanto la pena di ripercorrerne *grosso modo* le principali caratteristiche: il nodo del dramma è declinato in funzione del personaggio che nelle fonti classiche (a eccezione dell'*Oreste* euripideo) si configurava sostanzialmente come una comparsa di supporto al seguito di Oreste. L'azione pasoliniana si propone come un *sequel*, fortemente ideologico, dell'*Orestea* di Eschilo, sicché assistiamo al rientro in patria di Oreste in seguito all'assoluzione da parte del tribunale ateniese dell'Areopago. Il coro tiene a precisare nel prologo che i cadaveri del dittatore Egisto e di Clitennestra sua moglie sono ancora esposti nella piazza pubblica, quasi a riecheggiare i corpi scoperti di Benito Mussolini e Claretta Petacci all'indomani della conclusione della guerra di liberazione:

CORO I corpi di Clitennestra e di Egisto / sono rimasti per molti giorni / qui, nella piazza, sotto il sole. / Li abbiamo guardati, abbiamo ricordato / il nostro passato, l'antico regime. / Il filo di sangue che usciva / dalle loro bocche di morti / si è pian piano annerito; gli occhi / di quelle loro teste bianche di polvere / hanno perduto pian piano ogni luce.¹⁵

Sullo sfondo dell'introduzione proemiale del coro è, dunque, l'Italia dell'immediato dopoguerra ad essere presentata. Pur inserendo le azioni in una cornice antica non attualizzata con oggetti e scenari moderni, Pasolini sembra concentrarsi su un arco temporale ben delimitato: gli anni di transizione dal fascismo alla democrazia, dalla monarchia alla repubblica, che avrebbero portato nel giro di un decennio all'irruzione repentina e travolgente del “miracolo” economico. Si tratta, come sappiamo, di un periodo liminare di eccezionale rinnovamento: nel 1948 entra in vigore la Costituzione repubblicana e si rimette in piedi ufficialmente la riorganizzazione delle istituzioni statali, mutano le alleanze internazionali, prende avvio il *framework* dicotomico della Guerra Fredda e, soprattutto, vengono fatti

¹² F. CONDELLO, *Regole per rifare un'Orestea: su alcune costanti delle riscritture atridiche, dal Settecento a oggi*, cit., p. 282.

¹³ S. CASI, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Campanotto, Udine, 2015, p. 70.

¹⁴ A proposito della impossibilità di una conclusione catartica e la conseguente «riflessione metalinguistica» sul genere letterario del dramma si veda sempre la riflessione di S. CASI, *Pasolini. Un'idea di teatro*, cit., p. 123.

¹⁵ P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001, p. 359.

i conti con il lascito traumatico degli anni di dittatura seguiti dall'esperienza bellica. A ciò sembrano alludere le parole del coro:

Ma come poi accade in questi casi / col silenzioso consenso di tutti, / qualcuno infine si decise a soterrarli. / Così la piazza centrale della città / ha finito col ritornare quella di sempre. / Ma i sicari dei due padroni / della città, girano ancora tra noi, / impauriti, non certamente rassegnati. / In questo popolo di poveri / la tirannia è stata il pane / per molti, per altri una ragione / d'essere tiranni di sé stessi / o d'illudersi di valere qualcosa.¹⁶

Oreste ritorna vittorioso nella città di Argo, dove istituisce il culto di Atena, divinità della ragione, come ringraziamento per l'aiuto ricevuto dalla dea durante il processo che diede come esito la sua assoluzione. Rendendo Atena il nume tutelare della città, egli istituisce, grazie alle politiche adottate, una forma di governo razionalista e capitalistico in suo nome, che trasforma in breve tempo le strutture politiche ed economiche tradizionali per mezzo di un eccessivo culto del progresso. È l'entrata trionfale del benessere economico, la cui incursione violenta è sottolineata dallo stesso coro all'inizio del secondo episodio:

CORO La città ora è un'altra. / [...] / Il reddito di ciascuno di noi è cresciuto del doppio. / I commerci della nostra città si sono moltiplicati: / i nostri prodotti si impongono nei mercati del mondo, / come se fossero benedetti e portassero in sé il segno, / prepotente, della nostra nuova fortuna. / Le vecchie case sono state abbattute, / e nuovi palazzi si alzano tra le superstiti capanne. / Il denaro che corre è come una specie di gioventù, / che non dà tempo di pensare ad altro che a sé stessa: / e ognuno di noi è partecipe di questa furia di crescere.¹⁷

Seguono immediatamente le problematiche giacché Pasolini fa di Pilade un rivoluzionario di origine borghese, votato inesorabilmente alla sconfitta dell'utopia per cui lotta, dal momento che la sua posizione si trova circondata da due estremità, radicalmente inconciliabili, incarnate da Oreste e da Elettra. Pilade, detto in altre parole, rappresenta il percorso di evoluzione dell'intellettuale di origine borghese – all'interno del mondo arcaico e precapitalistico – che si scontra con l'affermazione delle Eumenidi, le quali personificano la rapida affermazione dei nuovi valori del consumismo, ossia il trionfante sogno del benessere. Ma che cosa spinge Pasolini a sfruttare liberamente le potenzialità inventive che il ruolo del coadiuvante Pilade poteva offrirgli?

Per prima cosa, egli è abile nel rimodellare quel compito marginale, ma decisivo, che la tradizione legata alla storia del personaggio ha tendenzialmente attribuito all'amico su cui ora si innestano le principali ossessioni dell'autore: la contraddizione, l'abiura, la sacralità del passato, e altro ancora. Pilade è, a detta del coro, «l'obbediente, il silenzioso, il discreto, il timido»¹⁸ e, infatti, il silenzio

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 375.

¹⁸ *Ivi*, p. 383.

costituisce il tratto distintivo della sua presenza fin dalle fonti antiche: una sola fondamentale replica in Eschilo, nessuna in Sofocle ed Euripide (con l'eccezione dell'*Oreste* e dell'*Ifigenia in Tauride* dove a Pilade spettano più battute, in contesti "narrativi" espansi rispetto all'originario nucleo legato alla vendetta). L'amicizia tra i due resta, tuttavia, proverbiale anche a fronte di scarse evidenze testuali, tanto è vero che grazie a Cicerone veniamo a sapere che in una tragedia perduta di Pacuvio – dal titolo *Doulorestes* o *Chryses* – gli spettatori potevano assistere al momento in cui i due amici scendevano a gara per sacrificarsi ciascuno al posto dell'altro:

[Qui clamores tota cavea nuper in hospitibus et amici mei M. Pacuvi nova fabula, cum, ignorante rege uter Orestes esset, Pylades Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestes se esse perseveraret! Stantes plaudebant in re ficta. Quid arbitramur in vera facturos fuisse?]

Che scroscio di applausi or non è molto per tutto il teatro al nuovo dramma del mio ospite e amico Marco Pacuvio, quando, ignorando il re quale dei due fosse Oreste, Pilade affermava di essere Oreste, per morire al suo posto, e Oreste invece, così come era, si ostinava a sostenere che Oreste era lui! In piedi applaudivano a una finzione; che avrebbero mai fatto innanzi alla realtà?¹⁹

È questa la versione che verrà tramandata all'Occidente latino a tal punto che anche in Dante (*Purg.* XIII, 31-33) la vicenda dello spirito di sacrificio amicale – letta dall'autore toscano attraverso Cicerone – diventa un *exemplum* di carità utile a dimostrare la valenza di quei comportamenti magnanimi ereditati dall'etica antica. Siamo nella seconda cornice del *Purgatorio* dove espiano la colpa gli invidiosi e le storie esemplari che vengono proposte ai penitenti in questa occasione non sono raffigurate plasticamente come nei canti precedenti, bensì divulgate ad alta voce da spiriti non visibili. Tra questi suoni, accanto ad ammonimenti evangelici e il richiamo all'episodio delle nozze di Cana, Dante pellegrino ode un'eco fugace dell'accadimento tragico:

E prima che del tutto non si udisse
per allungarsi, un'altra 'I' sono Oreste'
passò gridando, e anco non s'affisse.²⁰

Per cogliere però l'importanza del recupero "politico", nonché dello stravolgimento pasoliniano circa il connubio tra Oreste e Pilade, è a nostro avviso opportuno recuperare un ulteriore e fondamentale tassello della ricezione contemporanea del mito atridico, rappresentato non a caso da un poeta che Pasolini contribuì a rivalorizzare nel vasto panorama della poesia italiana primonovecentesca, dominato prioritariamente dall'estetica ermetica. Si tratta ovviamente di Umberto Saba, riletto

¹⁹ CICERONE, *L'amicizia*, trad. it. di Carlo Saggio, note di Emanuele Narducci e prefazione di Giorgio Montefoschi, Rizzoli, Milano, 2012, pp. 32-33.

²⁰ DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna, 2000, p. 230.

dall'autore di Casarsa come «il più difficile dei poeti contemporanei»²¹. Saba dedica alla coppia di amici due dei sonetti contenuti nella sezione «I prigionieri» del *Canzoniere*, in cui oltre al richiamo michelangiolesco l'influenza dantesca è ben visibile. Nel primo componimento, *L'eroe*, la vicenda di Oreste, rivissuta in prima persona dall'io lirico, è presentata in prospettiva unicamente maschile:

Sempre, come ritorni primavera,
di me tu devi ricordarti. Io sono
il matricida Oreste, e un sacro dono
porgo ai mortali. La Tragedia austera.

Figlio di re, nella reggia straniera
vissi a un pensiero, e non parvi ancor buono
a cinger l'arme, che per tutto il suono
si udì di mia vittoria orrenda e fiera.

Come anelavo alla vendetta, e come
poi ti giunsi a baciare, terra paterna,
ahi, troppo presto! Nel terrore fiso,

immobile è il mio sguardo, erte le chiome
stanno sulla mia fronte. Ha gloria eterna
con me costui, non mai da me diviso.²²

Adottando una postura universale, l'Oreste sabiano si proclama portavoce della tragedia e condivide con Pilade l'esito di un'azione il cui peso si rinnova di continuo nella vita dei giovani. La dannazione cui sono destinati i due risulta evidente grazie alla citazione dantesca riportata da Saba che, oltre ad accomunare Oreste e Pilade ai dannati più celebri della letteratura italiana («questi, che mai da me non fia diviso», *Inf.* V, 135), ha il chiaro compito di «porre il desiderio del poeta per individui del suo stesso sesso sotto una luce di passione erotica, e non solo di amicizia idealizzata»²³. La devozione del compagno e amante si ritrova anche nel secondo componimento del dittico, *L'amico*, in cui è a sua volta Pilade a parlare in prima persona, perché «se la mente profonda del poeta è sotto la costellazione del mito oresteo, allora inevitabilmente la mira amorosa non può che tendere allo specchio di sé rappresentato dalla persona dello stesso sesso, quale è per Oreste l'amico Pilade»²⁴:

Nella sua reggia l'ospitò capace
il padre mio, di mano al suo nemico
lo trafugò, con me lo crebbe, antico
più di lui di due anni. Cauto e audace,

²¹ P. P. PASOLINI, *Saba: per i suoi settant'anni (1954)*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano, 1999, pp. 1120-1121.

²² U. SABA, *Il Canzoniere (1900-1954)*, Einaudi, Torino, 1961, p. 268.

²³ L. BALDONI, *Padri, figli e amanti: per una rilettura del mito di Oreste nell'opera di Umberto Saba* in «Trasparenze», 25 (2005), pp. 55-70: 64.

²⁴ E. GIOANOLA, *Saba: la "madre" e l'ombra di Oreste* in ID., *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano, 2017 [I ed. 2005], p. 200.

io son Pilade, io son colui che tace
la propria pena per l'altrui, che dico
il vero, e mento per salvar l'amico,
temprando il suo furor con la mia pace.

Due compagni sembrammo, due nel mondo,
giovani, in cerca d'avventure. Allato
gli stavo io sempre, in lieti casi e avversi.

Quello un tempo fu a noi quasi giocondo!
Ma tutto il suo dolore ei m'ha svelato,
io quello del mio cor mai non gli apersi.²⁵

L'amico è qui il portavoce di sentimenti assoluti che vengono proiettati da Saba su una matrice mitica che definisce in modo inequivocabile un'identità affettiva talmente autentica che le parole non hanno bisogno di pronunciarla in modo esplicito; sembra essere questo il significato del distico conclusivo enunciato da Pilade con cui egli esprime e al contempo censura i suoi sentimenti più intimi. Come ricorda inoltre Angela Guidotti²⁶, vi è un ulteriore componimento che porta come titolo *Oreste* – uscito nella rivista «Circoli» nel 1931 e non inserito nel *Canzoniere* – in cui è il poeta stesso a rivolgersi direttamente all'eroe greco riconoscendo una sostanziale somiglianza con le sue pulsioni matricide:

Oh a me dagli anni più remoti amico,
oh stranamente a me diletto Oreste,
pure ho le mani di sangue, e fu anch'ella,
la mia infelice giovinezza, un pasto
dato alle Furie.

Il mandorlo
è rifiorito, il merlo canta, l'aria
si rasserena, e tu ritorni, come
il cielo azzurro, all'improvviso.

Ignota
agli altri forse ed a me stesso, occulta
macchia, se non al tuo coraggio, almeno
mi fa ai tuoi mali partecipe? Oh, quanto
il rosso che la destra ti colora
me ancor fanciullo affascinava, e a lungo
sopra la tua vittoria e il tuo castigo
in ogni tempo vaneggiavi!

Non una
nave è sul mare più dolce, non una
più cose accoglie sinistre di quella
che d'Argo a noi ti conduce.

²⁵ U. SABA, *Il Canzoniere*, cit., p. 269.

²⁶ A. GUIDOTTI, *Sguardi novecenteschi sul mito di Oreste* in L. CARRARA, R. FERRI, E. MEDDA (a cura di), *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2023, pp. 147-164: 152.

Ma in volto
meno feroce oggi a me giungi; fatta
quasi un mesto ricordo la tua colpa,
che tanta gloria anche ti dava. Traccia
degli antichi spaventi in te ben trovo,
ma più non fuggi, ma guardare immobile
ami la testa di Medusa in faccia.²⁷

L'acuta simpatia avvertita per Oreste, definito «amico» e «stranamente diletto», consiste per il poeta nella comune aspirazione di avere «le mani di sangue», un'aspirazione che se per l'Oreste del mito può realizzarsi alla luce del sole, per l'io lirico sabiano essa si coagula invece intorno a un rovello interiore non superato e difficilmente affrontabile. Come commenta Guidotti, «il rapporto con la madre è un nervo scoperto per la vita familiare del poeta: una figura severa e dolente, fredda, che piange di notte perché lui è nato e lei è stata già abbandonata dal padre prima ancora che quel bambino venisse alla luce. Con foscoliana dolcezza la nave segue un percorso che da Argo la porta fino a Trieste»²⁸. Oltre al nucleo amoroso espresso attraverso i versi de *L'amico*, Saba ritrova in sostanza nel mito atridico una possibilità di esplorare quel senso di colpa dettato dal desiderio frustrato di compiere un matricidio, puranche simbolico. È, d'altronde, questo il concetto che emerge in altri luoghi dell'opera sabiana, soprattutto in *Scorciatoie e raccontini* (1946). In una di queste brevi prose, espulsa dall'edizione finale, Saba è ancora pienamente consapevole del grumo semantico che il riferimento mitico in questione chiama in causa:

UN GIOVANE litiga col padre. Dopo, può sentirsi più libero; magari lieto. Ma, se litiga con la madre, la tetraggine, per alcuni giorni l'accompagna. Il parricidio è nella natura dell'uomo: una delle condizioni del suo progresso. Il matricidio è altra cosa. E lo seguono le furie di Oreste.²⁹

Come ben sottolinea Alessandro Cinquegrani, in Saba agisce una continua spinta censoria quando il poeta giunge a confrontarsi apertamente con il mito atridico, motivata principalmente, secondo il punto di vista del figlio-poeta, dalla colpevolezza della madre che si è concretizzata nella biografia sabiana con l'allontanamento dell'amata balia e la fuga del padre. A questa altezza della vita dello scrittore, dunque, la riflessione sul matricidio è inscindibile dall'evocazione dell'eroe greco proprio perché, a differenza del delitto edipico, «la colpa di Oreste è altra cosa: non amare la propria madre, e anzi giungere ad ucciderla, non ha giustificazioni né psicanalitiche, né antropologiche, né naturali, non è causa necessaria, benché dolorosa, di progresso; è soltanto colpa senza redenzione»³⁰. Sappiamo,

²⁷ U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, intr. di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 1988, p. 966.

²⁸ A. GUIDOTTI, *Sguardi novecenteschi sul mito di Oreste*, p. 153.

²⁹ U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, intr. di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2001, p. 888.

³⁰ A. CINQUEGRANI, *Umberto Saba: "Io sono il matricida Oreste"* in P. GIBELLINI (a cura di) *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV, "L'età contemporanea", a cura di M. Cantelmo, Morcelliana, Brescia, 2007, pp. 243-262: 259.

grazie alla fitta corrispondenza sabiana conservata, che l'autore fu per un certo periodo in stretto contatto con il testo di Eschilo e – così come lo è stato per Woolf e lo sarà per Pasolini – anche per Saba l'avvicinamento con la fonte greca avviene in una prima fase grazie a un percorso osmotico che lo porta a rielaborare il materiale originario attraverso la traduzione. Benché non restino materialmente tracce consistenti di un esperimento traduttivo, Saba ne discute a riguardo in una lettera del 30 novembre 1945 indirizzata alla figlia Linuccia a cui descrive un'esperienza derivata dalla frequentazione del giovane Federico Almansi («Sentendo Federico tradurre ad alta voce l'*Agamennone* di Eschilo, avevo incominciato a tradurre in bellissimi versi tradizionali italiani la divina tragedia»³¹) e ricorda, inoltre, di non «[avere] scritto nulla in questi ultimi tempi, meno quei primi versi dell'*Agamennone* (assai belli)»³². Ma la fascinazione sabiana per la materia atridica non si ferma a queste, pur sostanziali, occorrenze. Grazie a un'ulteriore interferenza esplicitamente riconosciuta dall'autore, essa agisce nel profondo di una riflessione che tiene unito quel doppio binario interpretativo, psicoanalitico e politico, cui si faceva menzione nelle pagine precedenti. Si tratta del modello alfieriano dell'*Oreste* cui il poeta è legato in virtù dell'emozione provata in occasione di una rappresentazione dell'attore Tommaso Salvini nel ruolo del protagonista, alla quale egli assistette trascinato a teatro da uno zio, quasi contro la sua volontà. L'esito letterario di questa vicenda viene risemantizzato da Saba nel ricordo-racconto *Tommaso Salvini e il mio terribile zio* (1946)³³ e confluisce poco dopo nella prosa di carattere più squisitamente critico *Perché amo l'Alfieri* (1946), in cui Saba cerca di mettere in luce i motivi dell'ammirazione da sempre nutrita per l'Astigiano, tra cui principalmente la riflessione sulle possibilità e sui vincoli di una pratica di vita che si fondi sulla centralità dell'azione politica:

Se è vero quello che dice il Leopardi, che gli scrittori si volgono allo scrivere perché si trovano nell'impossibilità di agire, la sua sentenza vale per Alfieri più che per qualunque altro. [...] L'azione che sembra essere mancata all'Alfieri fu l'azione per eccellenza: l'azione politica. [...] L'infelice si volse allora a scrivere tragedie. [...] Il suo Oreste, il Nerone (questo ultimo soprattutto) potrebbero forse ancora invogliare un grande attore, desideroso del nuovo.³⁴

³¹ U. SABA, *La spada d'amore: lettere scelte (1902-1957)*, a cura di A. Marcovecchio, con una presentazione di G. Giudici, Mondadori, Milano, 1983, pp. 136-137.

³² *Ivi*, p. 138.

³³ «Questo mio terribile zio aveva avuto spesso occasione di ammirare a Livorno Tommaso Salvini, e non solo ne parlava spesso, ma ne imitava pure gli atteggiamenti e le inflessioni di voce. Condannava volentieri, dopo un buon pasto di pesce, Achimelech “a cruda morte e luuuuunga”. Così, quando i giornali annunziarono che Tommaso Salvini (allora già molto vecchio) si sarebbe prodotto per l'ultima volta a Trieste, in una recita straordinaria dell'*Oreste* di Alfieri, era facile prevedere che egli non sarebbe mancato alla festa. Non ci mancò infatti; e mi condusse con sé, il mio buon zio» (U. SABA, *Tutte le prose*, cit., pp. 497-498).

³⁴ U. SABA, *Tutte le prose*, cit., pp. 988-990.

Valorizzando il punto di vista del sé adolescente accompagnato dallo zio, Saba sembra volere mettere in evidenza quanto il teatro serva per rivelare come una scorretta azione politica possa velocemente tramutarsi in conflitto, persino nei giochi dell'infanzia. È per tale motivo che la valenza che egli attribuisce al mito e al dramma risulta di natura profondamente pedagogica, come si può percepire nella *Scorciatoia* dal titolo emblematico ALFIERI, in cui lo scrittore propone di far mettere in scena l'*Oreste* alfieriano ai bambini, ma nel modo in cui essi si esprimerebbero se fossero indotti a giocare alla guerra tra partigiani e tedeschi:

ALFIERI. Se il mondo fosse tranquillo, ed abitato da uomini intelligenti, suggerirei un'ultima maniera di rappresentare, per lo svago di una società riposata, le sempre belle tragedie dell'Alfieri. *Pilade, Elettra, Oreste, a morte tutti / E tu pur, donna, ove da me ti scosti*. Non è così che si esprime, fra la costernazione e la tenerezza dei suoi, il settenne Antonio, quando si butta per terra, e là sfoga i suoi «complessi», imitando la guerra fra partigiani e guastatori tedeschi; che Dio solo sa per quali dei due intimamente egli tenga? Suggestirei di far rappresentare una volta tanto *Oreste* dal piccolo Antonio e da altri suoi compagni e compagne. Se la caverebbero benissimo; e l'Ombra pacificata del poeta applaudirebbe – ne sono certo – dagli Elisi.³⁵

Non è, a nostro avviso, un'operazione banale quella compiuta da Saba mescolando la saga atridica e l'Alfieri con un invito pedagogico alla recitazione e un richiamo alla guerra: il suo impegno nella ricerca di un linguaggio poetico che non ascriva l'esistenza umana alle ideologie dominanti, ma accolga piuttosto il lascito traumatico della storia, è chiaramente evidente nell'esperimento delle *Scorciatoie* attraverso cui egli si configura, ancora prima delle riflessioni della scuola francofortese, come «the first in Europe to grasp and signal the *civilizational break* that occurred during WWII»³⁶. La peculiarità dell'operazione sabiana consiste nell'aver immediatamente riconosciuto il significato autentico di quanto avvenuto durante gli anni della guerra. La portata storica di quegli accadimenti storici deve pertanto essere intesa come un cambiamento radicale nell'autorappresentazione dell'umanità, tale da modificare ogni paradigma di analisi sulla civiltà e sulla storia europea. A ciò si aggiunge ovviamente la questione dell'identità ebraica, che Saba percepisce come un ulteriore *vulnus* di derivazione materna. Fu proprio l'esperienza concentrazionaria, operata ai danni della popolazione ebraica e identificata metonimicamente con "Maidanek", il primo campo liberato dagli Alleati, a permettere di rileggere l'accaduto come il risultato di una cultura scaturita da una mentalità opprimente e da una educazione istituzionalizzata fondata su una morale repressiva, così come dalle fallacie di una modernizzazione forzata: elementi, questi ultimi, già esistenti prima dell'instaurazione delle dittature e poi da esse esacerbati. Ciò spiegherebbe perché, in netta opposizione rispetto all'egemonia crociana,

³⁵ U. SABA, *Scorciatoie e raccontini*, Einaudi, Torino, 2011, p. 42.

³⁶ F. BALDASSO, *Against Redemption*, cit., p. 108.

Saba scelga di riallacciarsi al modello del *Witz* freudiano, attraverso cui scorge nell'arretratezza culturale e nella persistenza dell'idealismo storicista un problema paradossalmente peggiore per l'Italia della stessa dittatura mussoliniana. È, in parte, anche per questa ragione che la postura sabiana si colloca in antitesi rispetto alla letteratura "cronachistica" di stampo neorealista, non per sminuire il valore storico della lotta resistenziale ma perché, ricorda Baldasso, «he is concerned about its fossilization into monumental gestures»³⁷: interpretare la vicenda atridica alla luce di una recita fanciullesca che svela la stoltezza dell'ultima guerra appena combattuta è, quindi, un espediente che calza pienamente con la *démarche* poetica portata avanti da Saba.

Per riagganciare il nostro discorso al suo punto di partenza, ossia la possibile mediazione intertestuale dell'esempio sabiano nella rielaborazione politica del mito operata da Pasolini attraverso il personaggio di Pilade, non sorprende che lo scrittore corsaro abbia scelto di conservare i tratti distintivi del lavoro avviato da Saba sulla materia atridica, e cioè la componente omoerotica del rapporto tra i due amici³⁸ – che viene ulteriormente complicata da Pasolini – e l'emersione nel processo poetico del gorgo violento della storia contemporanea attraverso una lingua che punta a decostruire gli usi retorici del mito operati dai regimi totalitari. È lo stesso Pasolini a riconoscere che

non c'è parola in Saba [...] che non risulti intimamente violentata, o almeno, nei momenti in cui meno chiara e necessaria fosse la violenza espressiva, malconcia e strappata al suo abituale significato, al suo abituale tono semantico [...] E allora bisognerà dire che è la psicologia di Saba che è difficile: che lo sono i suoi sentimenti (nel senso che sono complicati, ambivalenti, prodotti di un pathos interiore di quasi impossibile enunciazione).³⁹

Il Pilade pasoliniano è uno di quei personaggi misteriosi, ambivalenti e complicati che si fa portavoce, come i dimessi eroi sabiani de «I prigionieri», di una diversità scandalosa derivante dalla sua esperienza del mondo e dal suo essere una figura della contraddizione, in costante bilico tra libertà e prigionia. Il coro all'inizio del terzo episodio della tragedia pasoliniana ne presenta una descrizione emblematica che sembra rievocare i versi del poeta triestino:

CORO [...] Pilade, nato per essere amico, / Pilade, l'uomo che non vuole niente per sé / se non l'ombra, il compagno che c'è sempre, / quello con cui si condivide la vita / ma che non pretende di dividerla, / Pilade, lui che non giudica, ma giudicando ama, / Pilade, lui che è forte, ma la sua forza la dona / – Pilade è diventato quello che non si riconosce? / Pilade è

³⁷ *Ivi*, p. 117.

³⁸ Nel terzo episodio di *Pilade*, quando il coro presenta i tratti distintivi della diversità del personaggio, viene rievocata da una donna la nascita del sentimento amoroso tra i due che coincide con la scoperta dell'*eros* adolescenziale maschile: «[...] un vero sogno è la misteriosa vita dei ragazzi / quando non sono ancora nell'età / che li vuole giovani padri... / Se ne stanno tra loro, / o coi loro maestri: e noi ragazze / li guardiamo da lontano, (con qualcosa / che ci soffoca per chissà che invidia o rimpianto). / I loro desideri, la loro rabbia, la loro pace, / la loro violenza nascente, la loro bellezza / tanto meno segreta di quella delle donne: / il futuro potere di padri / in quelle membra di cuccioli / o di esili atleti. / [...] / Ebbene, tra loro hanno queste amicizie, che sono amori» (in P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, cit., p. 385).

³⁹ P. P. PASOLINI, *Saba: per i suoi settant'anni (1954)*, cit., p. 1121.

diventato la ragione dello scandalo? / È lui la Diversità fatta carne, / venuta a fondare nella città / una matrice di tradimenti e nuove realtà?⁴⁰

L'Oreste pasoliniano, che torna ad Argo sui cadaveri dei regicidi, è intento, sotto la guida protettiva della poco materna Atena, divinità della Ragione nata dal capo di Zeus, a cambiare le istituzioni della città introducendo la democrazia razionale e progressista e rinunciando in tal modo alle sue prerogative reali, che provengono dalla legittimità *in pectore* di occupare il trono di Argo in qualità di successore del vecchio sovrano:

ORESTE [...] Io non torno a voi come re, / ma come inviato di Atena. / Io non sarò un nuovo Agamennone, e non ho dunque / ucciso mia madre per prendere il suo posto! / Non voglio comandarvi, come un padre, / che aspetta, incanagliato dalla paura, / che i figli, altrettanto incanagliati / dall'ansia del potere, lo assassinino. / Io sono qui a cambiare, insieme con voi, / le istituzioni che mi vogliono Re.⁴¹

La sua azione trova, però, un'opposizione furiosa nel volere di Elettra, la quale – dal canto suo – non è pronta a separarsi dal legame genetico con il mondo regale dei padri di cui porta ancora i segni del lutto, tanto che Pasolini attraverso la giovane sorella «offre ora un'espressione politica di tale dolore privato e familiare attribuendo al personaggio di Elettra una natura tradizionalista e vicina all'ideologia fascista»⁴²:

ELETTRA Io ho odiato nostra madre, lo sai, / più di quanto tu stesso l'abbia odiata. / Ma, adesso ch'è morta, è tornata Regina. / Essa ha preso il posto tra coloro / che dominarono la terra; e che la dominano / (se gli eredi ne sono degni).⁴³

Perché la cultura dello sviluppo progressista possa installarsi in modo pervasivo, l'ideologia borghese incarnata da Atena e dal proselitismo di Oreste richiede che si dimentichi in fretta il passato su cui essa va a trapiantarsi. Si tratta di un programma teso in modo concitato alla diffusione incontrollabile dello "sviluppo", rigorosamente raziocinante e fallocentrico tanto da ridurre la componente femminile a illogico residuo di un mondo scartato, motivato dall'ignoranza di un'Atena nata già adulta che disconosce tutto ciò che concerne il trauma della nascita e della venuta al mondo. Oreste ne è interamente soggiogato, perché grazie alla dea che non conosce passato ha modo di affrancarsi ulteriormente da quei sensi di colpa atavici, che – seppur placati dopo l'assoluzione sociale di fronte alla *polis* – permangono nel profondo della sua coscienza:

⁴⁰ P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, cit., p. 383.

⁴¹ *Ivi*, pp. 367-368.

⁴² T. DE MATTEIS, *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini e Testori*, Ponte Sisto, Roma, 2005, p. 153.

⁴³ P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, cit., p. 370.

ORESTE È l'ultima degli Dèi. Non è nata / nei tempi antichi, il suo parto / non si perde nel buio dei secoli. / È venuta alla luce, oggi, tra noi. / Come se l'avessimo concepita noi stessi... / La sua ora non è l'alba, o il crepuscolo: / ma è il cuore del giorno, e il suo culto / non richiede santuari appartati tra i campi: / i suoi luoghi sono piuttosto i mercati, le piazze, / le banche, le scuole, gli stadi, i porti, / le fabbriche. I giovani la conoscono più di noi. / È tra la folla, è alla luce / che essa si presenta. / E perché? Perché essa non ha genitori. / Non è nata nel mondo oscuro e tremendo / in cui nasciamo – e sono nati anche gli altri Dèi – / da un amore tra due sconosciuti, / che si congiungono in altre epoche. / [...] Non ha conosciuto l'attesa dentro le viscere. / [...] Nessun ricordo di carne impotente / è dunque rimasto in fondo a lei. / Essa non ha ricordi: / sa solo la realtà.⁴⁴

Contro questa dimenticanza si erge la rabbiosa fedeltà di Elettra nei confronti del vecchio regime («Ah, tu ora non osare di spezzare la catena / che ci unisce al passato dove regna la luce!»⁴⁵). Il coro di cittadini aveva già segnalato la postura reazionaria della principessa:

CORO [...] Elettra è una donna: è sola / dentro il Palazzo dei Re uccisi. / Essa sa solo andare in chiesa / o nel cimitero: ha paura / del Passato, come noi, e l'ama / senza nessun coraggio, senza / nessuna volontà di sapere.⁴⁶

È in questo contesto inedito che emerge progressivamente la figura di Pilade cui è affidata la mansione di gestire il consenso, attraverso l'organizzazione di libere elezioni, in vista della rinnovata stagione politica che segna la fine di una lunga dittatura, chiara allusione alla situazione istituzionale dell'Italia postbellica. Il colpo di scena si realizza, tuttavia, nel momento in cui le Eumenidi cominciano a rendere manifesto il benessere economico e simultaneamente alcune di esse, rifugiate nelle montagne che confinano con la nuova megalopoli di Argo, subiscono una regressione che le tramuta nuovamente in furiose Erinni, risvegliando così gli spettri di un passato non molto lontano. Il resoconto di un vecchio disceso dai monti ne svela il rapido mutamento, che assume i tratti di una vera e propria epidemia:

VECCHIO [...] Le Eumenidi, lassù nei miei monti, / erano, agli occhi dei vaccari, come le vacche. / Voi sapete, Atena, rendendole belle, / le aveva mandate là in alto / a filare i sogni degli uomini. Non i pensieri, / i sogni. / Ed esse stavano là, sulle radure sante, / tra i profumi montani, / misteriosi come l'azzurro del mare. / [...] / E anche tra loro scoppiò la Moria. / Alcune di esse, pian piano, / cominciarono a degenerare: i capelli gli si facevano / irti, stavano accucciate come bestie, / con gli occhi persi nel nulla. E poi urlavano...⁴⁷

La successiva opposizione tra Oreste e Pilade, sostanziale variante del lavoro pasoliniano, trae origine dalla divergenza di opinioni circa la natura di tali entità. Oreste non crede inizialmente al ritorno effettivo delle Furie («Sono allucinazioni di folli e di miserabili...»⁴⁸, dirà al suo interlocutore), mentre

⁴⁴ *Ivi*, pp. 363-364.

⁴⁵ *Ivi*, p. 371.

⁴⁶ *Ivi*, p. 360.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 377-378.

⁴⁸ *Ivi*, p. 387.

per Pilade è da subito evidente che esse funzionino come presenze spettrali, ripresentatesi per condannare apertamente un ritorno al passato camuffato di modernità:

PILADE Chi li consigliava, nel dare il voto? / Chi avevano accanto? Atena forse? / No, essi [i folli e i miserabili] avevano accanto ancora, come una volta, / un viluppo di serpi, / una testa polverizzata e bacata, / una voce ubriaca di morte. / E che cosa suggerivano loro quegli spettri?⁴⁹

Se volessimo forzare il versante interpretativo, potremmo spingerci a rileggere questa mutazione non solo come un caso paradigmatico di ritorno del represso, ma anche come un esempio di quella deriva “hauntologica” del reale che Jacques Derrida lega al mutamento delle autorità egemoniche che si avvera nel contesto culturale postmoderno. La riflessione politica avviata da Pasolini in quegli anni trova, come si sa, una coeva rielaborazione anche negli scritti giornalistici e saggistici, dove vengono scandagliate con vividezza le conseguenze quotidiane che la trasformazione antropologica opera sui corpi, soprattutto quelli dei giovani, maggiormente inclini a seguire le chimere dell’omologazione capitalistica: come ricorda Marco Belpoliti, «quello che è accaduto non è solo un cambiamento d’epoca, ma, scrive Pasolini, una tragedia»⁵⁰. In *Pilade* le conseguenze tragiche di quanto detto sono fin da subito ravvisabili nel nuovo potere civilizzatore rappresentato dalle Eumenidi, che ha operato un tale ribaltamento inesorabile delle strutture culturali da rendere il mondo conosciuto un posto irriconoscibile:

ORESTE [...] Nello spazio di una notte, siamo mutati. / Il mondo si muove, Pilade: non t’hanno insegnato / questo le mie Eumenidi? / Alle volte un mutamento anche piccolo / si compie in un tempo di millenni, / alle volte basta una notte... / In una notte, su Argo – ed è questo ciò che non sai – / è passato un millennio, o, se vuoi, un secolo, / o anche, se ti sembra più probabile, un decennio. / Argo è nuova di zecca, e io, / suo principe democratico, con lei. / Tu sei vecchio, invece, / nel candore di ragazzo dei tuoi sentimenti.⁵¹

Ricordiamo, inoltre, che il teatro pasoliniano viene composto a ridosso di quella che Perry Anderson definisce l’atto d’avvio della postmodernità⁵², ossia la contestazione giovanile del Sessantotto. Si tratta di una cesura epocale da comprendere grazie a quegli «atti simbolici quali “l’évaporation du Père”, “la mort de l’auteur” e “la prise de parole” – accomunati dall’eliminazione di un principio direttivo – [attraverso cui] esplode una rivoluzione politico-culturale»⁵³ che ha progressivamente smantellato gli

⁴⁹ *Ivi*, p. 388.

⁵⁰ M. BELPOLITI, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010 [I ed. 2001], p. 397.

⁵¹ P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, cit., pp. 432-433.

⁵² P. ANDERSON, *The Origins of Postmodernity*, Verso, New York, 1998.

⁵³ A. BARATTA, *Calvino e il sapere enciclopedico: Parigi come “rete dei possibili”* in G. MARZIALI, L. MONDELLI, M. PETRI, M. RUSSO, V. SPANÒ (a cura di), *Reti, testi, cornici. Strategie di resistenza in contesti eccezionali*. Mimesis, Milano-Udine, 2023, p. 206.

assiomi fondativi del sapere moderno. È in questo contesto che Derrida riflette a lungo sulle ripercussioni epistemiche operate dalle nuove configurazioni del potere, giungendo alla creazione del concetto di *hantologie*. Scardinando, infatti, la logica occidentale dell'ontologia intesa come studio della presenza dell'essere fisico e tangibile, Derrida sostiene che molto spesso essa riguarda anche la dimensione dell'invisibile: un esempio perfetto sarebbe da rintracciarsi nell'*Amleto* shakespeariano, utile al filosofo per rileggere l'accoppiamento della formula "to be or not to be" in funzione del personaggio che detiene il vero potere azionale, ossia lo spettro del vecchio Re. In questo contesto, nonostante l'impossibilità di definire in modo categorico la sua presenza, egli diventerebbe il motore effettivo della scena, influenzando l'agire dei protagonisti attraverso il suo potere spettrale basato sull'invisibilità, sull'occultamento e sull'offuscamento della sua presenza:

[Lo spirito] è qualcosa che non si sa, non si sa se esattamente è, se esiste, se risponde a un nome e corrisponde a un'essenza. Non lo si sa: non per ignoranza, ma perché questo non-oggetto, questo presente non presente, questo esser-ci di un assente o di uno scomparso non pertiene più al sapere. O almeno a ciò che si crede di sapere col nome di sapere. Non si sa se è vivo o morto.⁵⁴

La regressione delle Eumenidi in Furie designata da Pasolini si nutre dello stesso paradosso con cui Derrida riflette sull'*agency* del fantasma di Re Amleto: esse, pur nell'intangibile marginalità in cui sono sorte, hanno riacquisito lo statuto di entità capaci di condizionare in modo pervasivo l'andamento dello sviluppo forzato cui la città di Argo è stata di recente sottoposta. Questo spiegherebbe perché la prosperità improvvisa della nuova vita cittadina può essere apparentabile a un vortice incontenibile che sfigura l'assetto urbano, restituendo non un'auspicata concordia tra le classi ma «lo spettro della città [che] si andò fissando / in una luminosità diffusa e sicura, / finché nell'orizzonte del crepuscolo / sembrò sostituire il sole»⁵⁵. Pilade, l'eretico e il balbuziente, si propone come la figura alternativa che potrebbe mediare tra l'agire rintanato e sotterraneo delle Furie e la visibile ambiguità del nuovo ordine instaurato da Atena che, accanto al benessere diffuso, crea smarrimento e preoccupazione (lo stesso Coro, portavoce dei pareri collettivi, giunge a riconoscere le storture della ricostruzione: «[...] non si può negare / che questo qualcosa di nuovo / ci respinge indietro, nel passato. Stabilisce dunque delle nuove necessità»⁵⁶).

La diversità del personaggio eponimo, sotto cui si cela il mito personale dell'autore, è ravvisabile anche nella sua sessualità non ordinaria che lo porta a fare una più profonda esperienza del mondo

⁵⁴ J. DERRIDA, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova internazionale*, Raffaello Cortina, Milano, 1994, p. 13.

⁵⁵ P. P. PASOLINI, *Pilade* in *Teatro*, cit., p. 449.

⁵⁶ *Ivi*, p. 410.

(«Pare che egli, rifiutando le nostre figlie in fiore, / avesse amori con ragazze avido come zingare, / con donne pagate – come con orribili madri – / da violare e da cui farsi violare... / Comunque è ormai certo che tutto ciò rende impura, / qui, quella sua parola»⁵⁷) e a rifiutare quella logica binaria di derivazione borghese che vorrebbe normare le relazioni amorose. Secondo un principio tipico dell'estetica postmoderna che tende a promuovere l'espansione delle trame narrative⁵⁸, Pasolini si diverte ad infondere nuova linfa al motivo del triangolo amoroso, già complicato qualche decennio prima da Yourcenar, e così la triade fraterna immaginata tra Oreste, Elettra e Pilade è qui volta a fare del cugino «il mediatore fra un rapporto misto di rivalità e di attrazione incestuosa in quanto amico e potenziale amante di entrambi»⁵⁹. Ma egli viene condannato all'esilio immediato perché, accusando Oreste di avere introdotto il culto della Ragione senza essersi curato della necessità di tutelare la tradizione, ha tentato nel frattempo di organizzare una rivolta di contadini e operai contro il nuovo assetto istituzionale, solo in apparenza democratico. Non resterà a Oreste che stringere un'alleanza con Elettra, alla quale viene garantita una compartecipazione nella gestione del potere e la reintroduzione del culto delle Erinni, proprio perché «tutto, nell'ordine della ragione neocapitalista, verrà dimenticato»⁶⁰:

ORESTE Innalzerò un tempio tutto d'oro / alle tue Furie: tanto più / che ne avremo lo stesso bisogno. / Avremo bisogno che esse ci urlino / con la bava alla bocca, sorella, / sentimenti di amore irragionevole / e di morte idiota: amore, per la patria, / morte, per i poveri nemici. / (Non è questa la guerra?)⁶¹

Diventa chiaro così quanto il nuovo regime democratico sia inscindibilmente legato a un misto di elementi reazionari, che corrispondono allegoricamente a quello che Pasolini identificherà come “nuovo fascismo”, proprio per il fatto che Oreste – alleandosi con Elettra – sceglie di unirsi anche al seguito di quegli antichi schiavi di Egisto e Clitennestra, che rappresentano «tutte le forze conservatrici che [Elettra] più ha odiato in precedenza»⁶² e che ora gravitano intorno alla giovane donna e sono da lei protetti. Il nuovo ordine vive in perfetta continuità con le macerie del vecchio regime e questo, ovviamente, rallegra la principessa custode del passato:

⁵⁷ Ivi, p. 395.

⁵⁸ Cfr. D. MENEGHELLI, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Bologna, 2018 e nel caso specifico pasoliniano l'ormai classico C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2022 [I. ed. 1998].

⁵⁹ T. DE MATTEIS, *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini e Testori*, cit., p. 155.

⁶⁰ G. BÀRBERI SQUAROTTI, “La falsificazione della tragicità”: il teatro di Pasolini in *Le maschere dell'eroe. Dall'Alfieri a Pasolini*, Milella, Lecce, 1990, p. 351.

⁶¹ P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, cit., p. 415.

⁶² M. FUSILLO, *L'Orestea: l'utopia di una sintesi*, in *La Grecia secondo Pasolini*, Carocci, Roma, 2007, p. 168.

ELETTRA Così tra le altre cose che ti chiederò / in cambio della mia alleanza e dei miei uomini / – che sono i migliori della città, i soli / capaci di fare la guerra, con le Furie in cuore – / sarà di celebrare ogni anno questo anniversario. [...] Le Furie nel tempio, Atena nel parlamento; / lo accetto. E ora preghiamo insieme a questo sole / che splende con uguale amore sui vivi e sui morti.⁶³

In tal senso è chiaro come l'Elettra di Pasolini rappresenti la tutela del dominio delle Erinni, proprio perché «conosce imperativi solo legati alla parte regressiva di sé, e intende cioè la libertà come pura espressione di egoismi e violenze»⁶⁴: in questo la sua comparsa è da concepirsi come quella di un personaggio ideologicamente intriso di dottrina fascista. Alla fine della tragedia dopo che l'esercito rivoluzionario viene sciolto a causa della diserzione dei suoi soldati, resterà solo la possibilità di un furtivo bacio tra Pilade ed Elettra nello sfondo del cimitero protetto dalle Furie. Ciò avviene prima che il giovane focese si abbandoni alla solitudine della sua condizione, derivata dalla necessità di prendere le difese di chi veniva escluso dal nuovo potere, perché appartenente a un mondo rurale spiazzato dal laico e liberale Oreste, adepto di Atena-Ragione, la quale è blasfemamente apostrofata nelle ultime parole della *pièce*, pronunciate da Pilade stesso («Che tu sia maledetta, Ragione, / e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio.»⁶⁵), parole che – insieme con altre – contribuiscono a segnare il fallimento del ruolo dell'intellettuale deciso ad agire concretamente nel farsi dinamico degli eventi. Il Pilade balbuziente dei primi episodi è ora convinto di non aver fatto altro che un vano abuso di retorica:

PILADE [...] Sono anni che la mia esperienza / è pura come l'azzurro dei monti, / e, come dice Oreste, sono divenuto un retore / per aver fatta pubblica la mia intransigente passione.⁶⁶

Elettra, d'altro canto, rievocando gli antefatti tradizionali del mito, ricorda chi fosse Pilade prima della sua svolta antimodernista e quanto fosse problematico per lei accettare la sua unione esclusiva con Oreste:

ELETTRA [...] la sua presenza era allora così cara...era una protezione... una / protezione di madre che stringe al suo grembo... / E anche quel grembo era di madre! Puro, / quasi non contenesse il misterioso peso / del ventre degli uomini... La sua presenza / era una presenza di angelo: di chi, come temendo / di vivere per sé, viva solo per gli altri. / E io pensavo: "Egli potrebbe morire, per mio fratello" / – e ne ero quasi gelosa.⁶⁷

In ultima istanza, per Pilade ed Elettra la storia si conclude in un amore oscuro e violento dopo la rottura definitiva dell'inconscio triangolo amoroso originario. Entrambi si sono fatti in modo diverso portatori della presenza e della custodia del passato, tanto che diventa necessario per Pilade stesso,

⁶³ P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, cit., p. 415.

⁶⁴ E. SICILIANO, *Pilade, politica e storia* in E. FABBRO (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum, Udine, 2004, 72.

⁶⁵ P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, cit., p. 458.

⁶⁶ *Ivi*, p. 437.

⁶⁷ *Ivi*, p. 440.

intellettuale deluso giunto alla conclusione della sua parabola esistenziale, rispecchiarsi nell'oscurità della storia incarnata da Elettra, per ravvisare in questo gesto non consolatorio un atto estremo di abiura da lui perversamente amato:

PILADE Ma prima di andare di là, devi ascoltarmi. / Voglio dirti cose che non si possono ascoltare. / E che non si possono neanche dire... / Ma forse perché sono così al di là / di ogni ritegno – così inascoltabili / e indicibili – forse proprio per questo, avrò la forza... / Del resto, dicendole a te, io non le ripeto che a me stesso: / e alla loro realtà non potrei sottrarmi neanche se volessi. [...] Sono pronto ad amarti; / come se tu non esistessi, / ed esistesse solo la mia pretesa, / la mia erezione, il mio seme da gettare.⁶⁸

Questo permette anche a Elettra, pur incarnando i lati peggiori, cruenti e irrazionali del tempo antico, di giungere alla maturazione di una sofferta consapevolezza, nella dimensione in cui, nonostante la sacralità del rapporto che li attrae, «il loro legame eterosessuale appare improntato a un'aggressività disperata, a un rapporto di potere»⁶⁹ e quindi, come spesso succede in Pasolini, a una estrema e irrazionale violenza:

PILADE Noi abbiamo tutto perduto, ciò che non abbiamo avuto! Ma l'avremmo tutto perduto, anche se l'avessimo avuto!

ELETTRA (*piangendo e gridando*) Ah, non lo so! Ora so soltanto che non esistono nemici, e che i nemici...sono degli amori sconosciuti... (*si baciano*).⁷⁰

La distanza di Pilade dalla razionalità borghese e neoilluminista segna un'ulteriore demarcazione dell'autore nei confronti della soluzione liberatoria proposta dal modello **eschileo**. La presa d'atto dell'impossibilità di attualizzare il finale positivo delle *Eumenidi* deriva dal divario che si è acuito tra la contestazione di Pilade e i valori tecnocratici e neoattici rappresentati da Oreste, ma anche dalla consapevolezza che una reclusione regressiva nel passato – propugnata da Elettra – non aiuta a sciogliere il nodo tragico, anzi ne acuisce la sua incerta irrisolutezza, che rivive persino nella dimensione metalinguistica:

PILADE Io ho lottato come un santo della Ragione. / Ma Oreste ha fatto altrettanto. / Solo ora so che la Ragione / era la sua divinità e non la mia! [...] E così dovrei ora chiedermi / qual è la novità / alla fine di tutta questa mia storia. / Dovrei chiedermi come mai, / se era una tragedia, / non si chiude con nuovo sangue. / Dovrei chiedermi il senso / per cui l'intrigo di un'esistenza / che ha tanto cercato qualche verità / può ora sciogliersi / in una pura e semplice incertezza.⁷¹

⁶⁸ *Ivi*, pp. 441-442.

⁶⁹ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., 2007, p. 176.

⁷⁰ P. P. PASOLINI, *Pilade in Teatro*, cit., p. 443.

⁷¹ *Ivi*, pp. 454-455.

In mancanza di un finale catartico, Pasolini opta quindi per un tragico dell'incertezza dove la storia, pur nella sua cruenta traumaticità, si lega in modo insolubile all'elegia e le maschere restano imprigionate in un'insuperabile incomprensione⁷². Lo nota bene Luca Ronconi quando, intervistato da Walter Siti, oltre ad ammettere che il teatro pasoliniano sia principalmente «fatto di memorie del passato»⁷³, riconosce in *Pilade* la presenza di «un fortissimo senso di quello che si è perduto»⁷⁴ e del nostalgico «rimpianto di una condizione edenica»⁷⁵, elementi che concorrono a mandare in collisione le possibilità canoniche di riproporre l'antico senso tragico. Tuttavia, muovendo i passi dalla rivitalizzazione di un personaggio marginale e integrando il suo agire in seno alla complicata storia italiana del secondo dopoguerra, Pasolini si è dimostrato – dopo l'esperienza della traduzione del testo eschileo – ancora una volta disposto a sfruttare pienamente la plurisemanticità offerta dal mito degli Atridi⁷⁶. Nella “mancata *rivoluzione*” di *Pilade*, che porta con sé tutta la violenza autodistruttiva dell'emarginazione subita, riecheggia tanto l'apparente semplicità dei versi di Saba, quanto l'orrore nei confronti del potere di derivazione sartriana. È a partire da queste peculiarità che tenteremo di misurare il peso specifico dell'eredità pasoliniana negli adattamenti e nelle riscritture qui di seguito illustrate.

5.2 APPUNTI PER UN'EREDITÀ PASOLINIANA: ISGRÒ, TESTORI E TÓIBÍN

La capacità del mito di farsi viatico di una riflessione politica che interroghi anche la dimensione collettiva è al centro dell'operazione di riscrittura di Emilio Isgrò, artista conosciuto principalmente per avere ideato il linguaggio visuale della *cancellatura*, il cui ingresso nel mondo letterario è sempre

⁷² Cfr. W. SITI, *Pasolini e la paura del teatro* (2015) in *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano, 2022, p. 398: «perfino in una situazione che sembrerebbe obbligata, cioè nel *Pilade*, quando ci sono Pilade e Oreste da soli in scena, però Pilade non parla a Oreste e Oreste non risponde a Pilade ma entrambi parlano direttamente al pubblico, e gli parlano in un modo che è molto monologante e anche molto autobiografico».

⁷³ W. SITI, *Un teatro borghese. Intervista a Luca Ronconi* in *Teatro, cit.*, p. XXV.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Ad esso ritornerà ancora una volta con il progetto del film che confluirà negli *Appunti per un'Orestide africana* in cui le medesime preoccupazioni circa il brusco e fulmineo mutamento delle strutture politiche e antropologiche, trapiantate qui in un contesto coloniale, trovano un contraltare nell'intenzione di Oreste, giovane africano, di instaurare una democrazia “occidentale”, dopo aver studiato in prestigiose università estere. Le Erinni del luogo, che, come ricorda Fusillo, sono suggestivamente identificate con entità naturali (querce secolari scosse dal vento e leonesse ferite), vanno a cozzare contro il *raptus* di omologazione promosso da Oreste e ostacolato dal senno ancestrale di Elettra. Oltre a M. FUSILLO (2007), si vedano anche N. MOLL, *Studi interculturali e immaginari mondiali* in A. GNISCI, F. SINOPOLI, N. MOLL, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 158-166; G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazione dell'Africa postcoloniale*, con prefazione di Hervé Joubert-Laurencin, Mimesis, Milano-Udine, 2010; M. GRAGNOLATI, 'Analogy and Difference: Multistable Figures in Pasolini's *Appunti per un'Orestide africana*', in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, ed. by L. DI BLASI, M. GRAGNOLATI AND C. HOLZHEY, in «Cultural Inquiry», 6 (2012), pp. 119-33 e M. D. USHER, *An African Oresteia: Field Notes on Pasolini's "Appunti per un'Orestide Africana"* in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», 21, 3 (2014), pp. 111-149.

liminare con le altre arti da lui praticate. L'avvicinamento di Isgrò con i materiali mitici è strettamente legato a una data e a un avvenimento preciso: il disastroso terremoto del 1968, che ha raso al suolo interi paesi della Valle del Belice, tra cui la cittadina di Gibellina. Il piano di ricostruzione auspicato fu predisposto all'insegna di un recupero della speranza che tenesse in considerazione tanto il passato perduto delle collettività siciliane, quanto la speranza di un riscatto futuro. Fu, dunque, il teatro⁷⁷ a configurarsi come strumento di palingenesi e la riscrittura italo-sicula della trilogia di Eschilo, messa in scena da Isgrò, divenne il perno su cui ruotò l'intero progetto di rinnovamento civile.

In virtù del suo rifiuto di legittimare l'ordine costituitosi dopo la fine del regno del padre, il personaggio di Oreste si dimostrò fondamentale per il contesto di Gibellina: Oreste, lo abbiamo visto, rompe le regole del passato per fondare un nuovo consorzio umano, che diventa in questo caso metafora di una nuova Gibellina. Come ricorda bene Martina Treu⁷⁸, nel corso degli anni Ottanta Isgrò era abbastanza celebre in qualità di artista visuale e la sua iniziazione come uomo di teatro avvenne nel momento in cui accolse l'invito di Ludovico Corrao, allora sindaco di Gibellina, a far parte della ricostruzione culturale; così, la prima opera realizzata fu *Gibella del Martirio* (rappresentata nel gennaio del 1982) che si configura come un lungo canto elegiaco per la gente di Gibellina, cui seguì immediatamente dopo un dramma dedicato al santo patrono della cittadina distrutta, *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* (la cui prima rappresentazione venne eseguita nell'agosto dello stesso 1982), e nel corso dei tre anni successivi la riscrittura del testo eschileo: *Agamènnuni* (1983), *I Cuèfuri* (1984) e *Villa Eumènidì* (1985), supportato dalla regia di Filippo Crivelli e dalle grandiose macchine di Arnaldo Pomodoro. Prima di entrare nel corpo vivo dei testi, però, sarà utile riflettere sul procedimento metodologico di riscrittura che Isgrò specifica nel breve saggio programmatico intitolato "Cancellazione di Eschilo"⁷⁹ su cui vale la pena di concentrarsi. Isgrò condivide alcune interessanti informazioni circa la vicenda compositiva delle opere della trilogia, soprattutto in seguito al rifiuto da parte della fondazione INDA di concedere il teatro greco di Segesta per la rappresentazione, perché la sua adattamento veniva percepita come "fintamente" greca e per questo inadeguata per un teatro antico⁸⁰. Dice a tal proposito Isgrò stesso:

Spero di essere capito se dico subito, in questa sede, che con voi, egregi traduttori, mi sento leggermente fuori posto, se non proprio a disagio. E questo per la semplicissima ragione che questa è la testimonianza di un tale che ha fatto di tutto non per tradurre Eschilo, ma piuttosto

⁷⁷ Accanto all'esperienza teatrale, si ricordi anche il peculiare *Cretto* (1984-89) che Alberto Burri realizza a Gibellina con cemento bianco ottenuto dalle macerie con l'intento di rinobilitare un territorio lacerato.

⁷⁸ M. TREU, *Erase and Rewrite. Ancient Texts, Modern Palimpsests*, in «SKENÈ», *Journal of Theatre and Drama Studies* 5:3, 2019, pp. 177-201.

⁷⁹ E. ISGRÒ, «Cancellazione di Eschilo», in *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, Le Lettere, Firenze, 2011, pp. 585-6.

⁸⁰ Cfr. M. TREU, *Erase and Rewrite*, cit., p. 180.

per non tradurlo. Quando infatti affrontai *L'Orestea di Gibellina* – che dal testo eschileo partiva – compresi immediatamente che una traduzione di sapore “siracusano”, filologicamente impeccabile ma drammaturgicamente inerte, era la soluzione meno raccomandabile per una città di contadini e per una Sicilia terremotata che della filologia, in quel momento, non sapeva che farsene. Così, programmaticamente, decisi di affondare l'opera del tragediografo greco, anzi di cancellarla, se posso adottare un verbo che appartiene alla mia storia di artista e di scrittore⁸¹.

L'idea di “affondare” Eschilo e la conseguente impossibilità di realizzare una rappresentazione in un teatro greco coincide, in realtà, con una possente e inedita attualizzazione dal momento che la trilogia viene fatta vivere su ciò che rimane dei ruderi dell'antico insediamento di Gibellina distrutta dal sisma. Ciò avviene affinché la ricostruzione diventi «riunificazione di un popolo con il suo territorio, finalmente ritrovato»⁸², e al contempo un'occasione per non sopprimere la memoria del trauma. Lo sforzo concreto di ricostruzione diventa anche sfida narrativa, proprio perché, come ricorda in casi come questi Aleida Assmann,

in order that such a place may survive and maintain its relevance, it requires a story to support it that can replace the lost milieu. The shattered fragments of a lost or destroyed way of life are used to authenticate stories that in turn become reference points for a new cultural memory. The places require explanation, and their relevance and meaning can only be maintained through stories that are continuously transmitted.⁸³

L'elemento mitico incontra così la memoria della realtà concreta, nella quale il drammaturgo si impegna a instaurare un dialogo con il testo antico partendo da ciò che resta dopo la furia del sisma. È significativo, a tal proposito, che Isgrò abbia scelto di portare in scena l'intera trilogia⁸⁴ e non semplicemente un singolo episodio di essa, come è usuale fare nel Novecento. Il procedimento di *cancellatura* del «palinsesto»⁸⁵ classico si realizza con gradualità nel corso del farsi dell'azione: si passa da un massimo rispetto della fonte nella prima tragedia (*Agamènnuni*) a una totale libertà compositiva nella *pièce* conclusiva (*Villa Eumènidì*), il che però non vuol dire che il senso ultimo del capolavoro eschileo venga tradito. È lo stesso autore a specificarlo:

“È Troia o Gibellina tutta questa rovina?” Diceva un verso della mia riscrittura. “È Eschilo o la sua irrimediabile cancellazione?” mi sarei domandato in seguito. Certo, Eschilo si era sempre più assottigliato nella mia *Orestea*, fino a scomparire completamente in *Villa*

⁸¹ E. ISGRÒ, «Cancellazione di Eschilo», in *L'Orestea di Gibellina e gli altri scritti per il teatro*, cit., p. 585.

⁸² M. TREU, *L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall'“Orestea di Gibellina” all'“Odissea cancellata”*, in *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al “siglo de oro” alla scena contemporanea*, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, Collana Labirinti, Trento, 174 (2018), pp. 279-305: 282.

⁸³ A. ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, p. 292.

⁸⁴ Oltre alla trilogia americana di O'Neill, *Mourning becomes Electra*, si ricordi anche la *Tetralogia degli Atridi* di Gerhart Hauptmann (1947), un'opera in cui, come ricorda Condello, «il mito atridico diviene allegoria di un percorso proteso alla salvezza sociale» (F. CONDELLO, *Elettra, storia di un mito*, cit., p. 132).

⁸⁵ M. TREU, *Erase and Rewrite*, cit., p. 182.

Eumènidi, l'ultima parte della trilogia da me rifatta a misura della Sicilia e dei siciliani in un momento delicatissimo della loro storia. Eppure, io fui infinitamente grato al grande filologo e grecista Benedetto Marzullo il giorno che, parlando in pubblico della mia mancata traduzione, disse senza mezzi termini che si trattava di una restituzione perfetta di Eschilo e del suo spirito. E almeno di questo mi convinsi: che cancellare e scrivere sono esattamente la stessa cosa.⁸⁶

Si può cogliere, a partire da una prima lettura di queste parole, una prima linea di continuità con l'approccio ermeneutico privilegiato da Pasolini nel momento in cui si accinse a tradurre la trilogia eschilea. È Pasolini stesso a sostenere che, sottraendosi a un pedissequo rispetto filologico dell'originale, la sua operazione risultava ideologicamente più vicina al testo eschileo di quanto si potesse pensare, nonostante la presenza della mediazione dell'impianto politico che Pasolini mutua dal saggio di George Thomson, *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama* (1966), su cui torneremo a breve. Come avviene per Isgrò, anche Pasolini giustifica puntualmente le scelte che lo hanno orientato verso una restituzione antiaccademica dell'antico:

La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, alla locuzione bassa, ragionante. [...] In realtà la lingua di Eschilo, come ogni lingua, è allusiva, sì: ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico, è verso un conglobamento di idee molto concreto e storicamente verificabile. Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico.⁸⁷

D'altro canto, se Pasolini possiede un approccio quasi bulimico con il testo di partenza («Mi sono gettato sul testo, a divorarlo come una belva, in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra»⁸⁸), in Isgrò diventa predominante la volontà di «offrire alla *polis* di Gibellina, composta in genere di persone semplici – a volte contadini e pastori – un'esperienza di teatro alta e sofisticata, sì, ma comunque in grado di riecheggiare nella coscienza di tutti, e per ciò stesso socialmente corretta e giustificata»⁸⁹; la scelta, dunque, di giustapporre la tragedia greca e la prospettiva aulica del dialetto (giudicata aberrante dai cultori del teatro antico) diventa strumentale per la creazione di una cornice che riconosca nel succedersi degli episodi i luoghi reali degli abitanti di Gibellina e le fasi delicate di una storia derelitta che si dilata ben oltre le circostanze contingenti del terremoto⁹⁰: la prima parte della trilogia è ambientata nel 1939 alla vigilia dello scoppio della Seconda Guerra mondiale, segue poi la

⁸⁶ E. ISGRÒ, «Cancellazione di Eschilo», in cit., 2011, p. 586.

⁸⁷ P. P. PASOLINI, *Appendice a "Orestide"* in *Teatro*, cit., p. 1008.

⁸⁸ *Ivi*, p. 1007.

⁸⁹ E. ISGRÒ, «Linguaggi federati» in *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, cit., p. 8.

⁹⁰ Come è ben evidente in una battuta fondamentale del Carrettiere nella prima tragedia sulle cui implicazioni ideologiche avremo modo di rivenire (in E. ISGRÒ, *L'Orestea di Gibellina*, cit., p. 173): «Comu parlati stranu ntà stu ventu! / Napulitani, calabrisi e vari, / pure gente di Taranto e di Bari: / comu si tutti ccà vi dèstivu convegno, / frati e soru, a spruvari l'accentu sicilianu» (Si fornisce, anche per le citazioni successive, la traduzione in italiano di M. Treu, che si trova in nota di ogni singola battuta dell'edizione di riferimento della trilogia di Isgrò: «Come parlate strano in questo vento! / Napoletani, calabresi e altri / [...] come se tutti qua vi deste convegno, / fratelli e sorelle, a mettere alla prova l'accento siciliano»).

rievocazione del 1943 e dello sbarco degli Alleati in Sicilia nella seconda *pièce*, per poi concludersi nel 1954 durante gli anni della guerra fredda.

La commistione tra i diversi piani temporali è visibile fin dall'inizio della trilogia dove il sostrato greco e il mondo contemporaneo siciliano sono sintetizzati dai nuovi personaggi, tra i quali spicca per importanza un Cantastorie (di cui viene precisata la natura «moltiplicabile in più figure»⁹¹), un Carrettiere, che si rivelerà *in fine* essere il giovane Oreste, destinato a rivivere in modo circolare la stessa vicenda. Egli, dopo aver viaggiato per una notte intera, giunge sulla scena trainando il suo carretto andato in frantumi e incontra Baldassarre Ingòglia, arciprete e storico di Gibillina che ha in comune con gli altri personaggi di personificare il corifeo e di parlare sovente «a nome del drammaturgo stesso»⁹². Il Carrettiere, che girovaga per paesi mediterranei sin dal momento della prima rappresentazione dell'*Oresteia*, cade dal suo carro, si rialza confuso e capace di parlare in greco. In queste condizioni, trovandosi di fronte gli eroi e le eroine della saga atridica, può ora cominciare il suo racconto:

CARRETTIERE Zotta in Sicilia significa frusta. / Ed è con questa frusta che si chiama zotta / che pungo la cavalla quando annotta / su Madonìa, Peloritani e Nébroidi. [...]

CANTASTORIE La storia è presto detta. / Un caso da manuale, / studiato anche / dall'eccellente e grande / filologo e grecista Milio, / eccezional docente / all'Università di Messina: / il carrettiere cade in una frana / per colpa di una cavalla strana / e quando si risveglia all'ospedale / - il meschino analfabeta - / ti parla greco ch'è un piacere udirlo.

CARRETTIERE *En archè!* ... *En archè!* ... *En archè!* / Mischinazzu! ... analfabeta! ... policlinicu! ... / Grecanico o sicano? / o canto lontanissimo e profondo di profeta? / Come cantavano gli uccelli neri / alle origini del mondo e del pianeta? / Che luce mi darà / l'inverno di Plutone o di Saturno? / Certo è straordinario. / Certo è assà inquietante per un vivo. / Chiedilo a Dio, spiccillu... / ma se non ami Dio e i suoi capelli grigi / ricòrdati e rifletti: c'è pure / una qualche scuola a New York o a Parigi / fatta di sogni e di paure / che portano scritture filàngeliche / sviate con fratture / e dogmi di dogmi che non sviano. / Chista non è una storia. / Ma posso raccontarla come un cieco / che ha perduto le redini in un gioco. / Io, carrettiere di mare, con le costole rotte / parlo le lingue della Pentecoste. / Al tempo delle Crociate... / Gerusalemme è già caduta...

Sarà necessario spendere qualche parola a proposito dell'esordio della trilogia, qui parzialmente riportato. Si nota subito il tono ironico con cui la tragedia si avvia: esso coinvolge il Carrettiere, di cui viene subito indicata la natura poliglotta, dal momento che le sue competenze linguistiche spaziano dal siciliano («Zotta in Sicilia significa frusta») al greco antico con cui scimmietta l'*incipit* del Vangelo di Giovanni. A ciò controbatte il Cantastorie che ripete a memoria, con altrettanta ironia, la declinazione del sostantivo greco *theòs*, la cui reiterazione suona quasi come una beffarda invocazione

⁹¹ E. ISGRÒ, «Agamènnuni» in cit., 2011, p. 158.

⁹² M. TREU, «Classico suo malgrado» in E. ISGRÒ, cit., p. 40.

di ciò che sta per seguire, ossia una fedele riproposizione del prologo dell'*Agamennone* eschileo, con l'incursione di un colorito idioma dialettale che riecheggia l'idioletto dell'emigrante ritornato in patria:

CANTASTORIE Troia combatte ancora... / *En archè* c'era un bambino che si chiama Dio...
/ *Theòs Theoù Theò Theòn Theòs*...

CARRETTIERE (*si prende la testa tra le mani*) Sono duemila e rotti – duemila e rotti, dico –
/ duemila quattrocento quarant'anni / che veglio tutte le notti / sulla casa di Atreo e dei
nipoti... / Scàmpami, Diu, pietà di stu castigu! / Havi dumila e rutti – dumila quattrucèntu
quarant'anni – / chi stàju vigghiànti / supr' 'a casa d'Atréu, mpujàtu / supra i gùvita, comu
un dog, / ch'all'Austràlia veni a diri cani / e in doichlandisi si pronunzia Hund, / riciatànnu
supra all'acca. / E sàcciu i spustamenti di' stiddi nuttalori, / lu nvernu chi pòrtanu e la stati,
/ e quànnu spùntanu / e quànnu còddanu, sti magnifichi regini, / ciammiànti celu celu. /
Vardu si vidu di luntanu lampiàri un focu / e siddu chiàmanu di Tròja / 'n signu di vittòria:
cà chistu spera, e voli, / 'u cori masculinu di 'na fimmina. / 'U sonnu è lèggiu e sònna non
fazzu / ntrà stu pagghiunèddu 'spostu ô sirinu. / Scantu mi teni, cchiù chi la sunnura, / scantu
di calari i pàppibri ntò sonnu. / Cantu, friscu pi non dòrmiri, / ma non c'è ninna chi prima o
doppu / non si fa chiàntu supra sta famigghia / chi pirdivu ogni sensu di giustizia. / Miràculu
saria e gràzia / si scuru scuru bampiàssi 'u focu / chi mi libira di sta cruci.⁹³

Isgrò è abile nel restituire il carattere oscuro e sublime della vedetta eschilea attraverso l'ambiguo personaggio del Carrettiere, che comincia a svelare agli spettatori un abisso tenebroso dove affondano traumi, dolori e paure ataviche. È interessante notare come al centro di questi versi proemiali giganteggi anche nella riscrittura di Isgrò il personaggio di Clitennestra, che – come si è osservato nel capitolo precedente – si identifica potentemente con quello del sovrano⁹⁴. Le parole di Eschilo, qui tradotte da Enrico Medda, non lasciano trasparire dubbi a riguardo:

[καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον, / αὐγὴν πυρὸς φέρουσιν ἐκ Τροίας φάτιν
/ ἁλώσιμόν τε βάξιν· ὧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ]

GUARDIA E adesso vigilo in attesa del segnale di una fiaccola, il luminoso raggio di un fuoco
che porti da Troia una notizia, una voce di conquista: così, infatti, impone *il cuore di una
donna capace di maschi pensieri*⁹⁵, pieno di speranza.⁹⁶ (*corsivo nostro*)

⁹³ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «Agamènnuni», 2011, p. 162: «*Scampami, Dio, pietà di questo castigo! / Sono duemila e rotti / - duemila quattrocento quarant'anni - / che sto a vegliare / sulla casa di Atreo, appoggiato / sui gomiti, come un "dog", / che in Australia vuol dire cane / e in tedesco si pronuncia "Hund", / aspirando laacca. / E conosco gli spostamenti delle stelle notturne, / e quando portano l'inverno e quando l'estate, / e quando sorgono / e quando tramontano, queste magnifiche regine, / fiammeggianti per il cielo. / Sto a vedere se lontano lampeggia un fuoco / e se per caso chiamano da Troia / per annunciare la vittoria: perché questo spera, e vuole / il cuore mascolino di una donna. / Il sonno è leggero e io non sogno più nulla / su questo pagliericcio esposto alla rugiada. / Mi blocca la paura, più che il sonno, / la paura di addormentarmi. / Canto, fischio per non dormire, / ma non c'è nenìa che prima o dopo / non si trasformi in pianto per questa famiglia / che ha perduto ogni senso di giustizia. / Sarebbe un miracolo e una grazia / se in questo buio sfolgorasse un fuoco / capace di liberarmi da questa croce.*»

⁹⁴ Non si dimentichi la riflessione di Centanni: «[Her] personality is presented from the start in all its complexity and ambiguity: male and female genders living together, in the heart, body, intentions, and hopes of the Lady who exercises power» in M. CENTANNI, *The Queen on Stage. Female Figures of Regality in Aeschylus*, cit., p. 30.

⁹⁵ Più limpida nei confronti del testo di partenza, la traduzione di Raffaele Cantarella riporta: «così comanda il cuore di una donna in attesa, dal maschio volere» (ESCHILO, *Oresteia*, a cura di D. Del Corno, trad. di R. Cantarella, Milano, Mondadori, 1981).

⁹⁶ ESCHILO, *Agamennone*, cit., pp. 3-4, vv. 9-12.

A queste fanno eco quelle di Isgrò già riportate:

CARRETTIERE Vardu si vidu di luntanu lampiàri un focu / e siddu chiàmanu di Tròja / ‘n
signu di vittòria: cà chistu spera, e voli, / *‘u cori masculinu di ‘na fimmina. (corsivo nostro)*

È, a nostro avviso, notevole da rilevare il comportamento di Pasolini nella traduzione di questi versi, perché la scelta da lui operata diventa chiarificatrice del suo rapporto con il testo eschileo. Ricorda magistralmente Massimo Fusillo che sarebbe più opportuno parlare, nel caso specifico pasoliniano, di «traduzione creativa»⁹⁷, qualcosa di simile a ciò che Ezra Pound realizzò traducendo Properzio, dal momento che l’assoluta uguaglianza tra il testo di partenza e il testo di arrivo è inattuabile «quando la traduzione è affidata a un altro artista che ha un suo spiccato mondo poetico e ideologico»⁹⁸. L’esempio dei versi appena citati ne è una testimonianza notevole. Traduce, infatti, Pasolini:

[...] E sono / sempre qui: ad aspettare il segno / della lampada, la fiammata che porti / notizie
da Troia, la parola vittoria! / *La stessa angoscia che prova una donna / quando cerca
l’amore.*⁹⁹ (corsivo nostro)

La resa creativa pasoliniana (che, ricordiamo, è stata composta inizialmente per la messa in scena) ignora in modo arbitrario e intenzionale l’aggettivo «ἀνδρόβουλον», il che – data l’importanza che Pasolini attribuisce a Clitennestra, «primo grande personaggio tragico femminile»¹⁰⁰, – potrebbe lasciare sorpreso il lettore. Il fascino pasoliniano per Clitennestra deve essere ricondotto all’interpretazione della trilogia che l’autore bolognese trae principalmente dalla risonanza del saggio di Thomson, pur non approvandone alcune rigide schematizzazioni: Clitennestra, come le Erinni, è per Pasolini l’incarnazione di una remota cultura matriarcale, custode dell’arcaico e del «regno uterino della madre»¹⁰¹, contrapposta alla razionalità «intesa come prerogativa virile»¹⁰² incaricata, come abbiamo visto in *Pilade*, di fondare le istituzioni democratiche. Si tratta di una contrapposizione che, attraverso Thomson, proviene dalla «tanto fuorviante quanto fortunata»¹⁰³ tesi di Bachofen secondo il quale il significato ultimo dell’*Orestea* deve rintracciarsi nel superamento del matriarcato e delle forze ctonie, in favore dell’affermazione patriarcale, tesi che verrà smentita dallo stesso autore quando giunge alla consapevolezza che ogni istituzione democratica sorge dal compromesso tra forze

⁹⁷ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 148.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ P. P. PASOLINI, *Orestide* in *Teatro*, cit., p. 869.

¹⁰⁰ P. LAGO, *Da Clitennestra a Medea. La caratterizzazione di alcune figure femminili tragiche in Pasolini* in «Studi pasoliniani», 11 (2017), pp. 37-51: 39.

¹⁰¹ P. P. PASOLINI, *Appendice a “Orestide”* in *Teatro*, cit., p. 1009.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, cit., p. 115.

oppositive. Si comprende, così, perché Pasolini non attribuisca alla sua Clitennestra l'epiteto di donna «dal maschio volere», preferendo piuttosto una traduzione che metta in evidenza «la psicologia rispetto all'oggettiva descrizione dei fatti»¹⁰⁴ e l'angoscia erotica declinata al femminile, che tuttavia non deve essere superata o risolta in chiave esclusivamente maschile, perché Pasolini non intende contrapporre meccanicamente le dicotomie, ma mira piuttosto a scorgere in che misura gli elementi arcaici vengano assorbiti e incanalati nella modernità.

Per ritornare a Isgrò, così come il personaggio del Carrettiere colloca su uno stesso piano escatologico la distruzione di Gerusalemme e la presa di Troia, l'arciprete Ingòglia – incarnando nella prima tragedia la coralità di quegli anziani che, come in Eschilo, non hanno partecipato alla guerra ma conservano prodigiosamente la memoria delle sciagure che la collettività ha sofferto e soffre – porta a compimento tale commistione culturale che sarà intensificata nel corso dell'azione fino a sovrapporre le divinità pagane con la nomenclatura cattolica e popolare¹⁰⁵: la terza scena di *Agamènnuni* si apre, infatti, con la descrizione di un lampo di fuoco che attraversa la notte in mezzo a una turba di «di contadini, artigiani, emigranti che tornano a casa invocando san Francesco e sant'Apollo»¹⁰⁶. A questo segue il giubilo corale del popolo che accoglie il fuoco con grida religiose:

POPOLO Ah, biniditta luci / chi duni a' notti lustru di jùrnata! / Quànti mùsichi! Quàli festi /
si priparunu strata strata! / Binidiciti! Allelùja! Allelùja e Gloriapàtri!¹⁰⁷

Un'evocativa spinta drammatica consente, dunque, all'arciprete di recuperare parte della *parodos* eschilea per affermare la sua identità di regista dell'azione drammatica, cui si collega il motivo fondante del sogno che assume tratti iniziatici a partire dal momento in cui l'arciprete, sognando i personaggi del dramma, tra cui il Carrettiere, «dà loro nuova vita, nuovi nomi e attributi»¹⁰⁸. Si tratta di una scena molto riuscita, ritmata dalla lunga serie di suppliche sacre e profane che, alternate dai personaggi del popolo con sentenze arcane, servono al drammaturgo per rievocare la triste vicenda di Ifigenia («sia lu patri a scrìviri la sentenza. / Sia la matri a subiri la conseguenza. / Ifigenia!

¹⁰⁴ F. CONDELLO, *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatti e leggende*, in «Semicerchio», XLVII, 18 (2012), pp. 8-17: 11-12.

¹⁰⁵ Un simile procedimento era stato, parzialmente, attuato da Pasolini nel momento in cui si è trovato davanti alla necessità di «avvicinare il testo all'universo culturale e ideologico del pubblico» (M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit. p. 148): i dettagli mitologici vengono in tal modo ricodificati oppure ridotti «ai valori e ai significati connessi con quella particolare divinità» (P. FALZONE, *Il Poeta e le Furie. Aspetti della ricezione pasoliniana in Eschilo*, in «LEXIS», *Supplemento: Spazi e contesti teatrali. Antico e Moderno*, 2017, pp. 275-304: 290) e molto spesso trasferiti in chiave cristiana (come, ad esempio, a metà della *parodos*: «Ma l'uomo che con tutto il cuore / celebra l'onnipotente / nome di dio, è il saggio vero!» in P. P. PASOLINI, *Teatro*, cit., p. 874).

¹⁰⁶ E. ISGRÒ, «Agamènnuni», cit., p. 163.

¹⁰⁷ Traduzione di M. TREU, *ibid.*: «Ah benedetta luce / che fai della notte giorno! / Quante musiche! Quali feste / si preparano per le strade! / Benedite! Alleluja! / Alleluja e Gloriapatri!».

¹⁰⁸ M. TREU, «Classico suo malgrado» in E. ISGRÒ, cit., p. 38.

Ifigenia!»¹⁰⁹). Un simile espediente drammaturgico, volto a rodere i confini tra realtà e finzione per mezzo di un artificio teatrale, era stato utilizzato da Pasolini tanto in *Calderón* (1966), quanto specialmente nel cortometraggio *Che cosa sono le nuvole?* (1967) dove il cineasta riflette – tra le altre cose – sulle potenzialità della finzione nelle arti attraverso la coppia di burattini, inseriti in un teatro di periferia, formata da Totò e Ninetto Davoli di cui gli spettatori assistono alla creazione materiale ad opera di un burattinaio. È possibile che Isgrò sia stato suggestionato dall'illustre precedente pasoliniano, in cui Totò (che nel cortometraggio veste di panni dello shakespeariano Jago) spiega al suo protetto Ninetto-Otello le regole della scena «che rendono schiavi tutti gli esseri viventi»¹¹⁰ e che si condensano in un adagio del teatro barocco enunciato da Totò al suo assistito («Eh, figlio mio, noi siamo IN UN SOGNO DENTRO UN SOGNO»¹¹¹), che – oltre ai modelli letterari – evoca il repertorio visuale legato alla pittura del Seicento di cui Pasolini si serve per ragionare sui «meccanismi illusionistici della mimesi»¹¹². Al centro della funzione battesimale messa a punto da Isgrò, come fosse la creazione demiurgica di un burattinaio¹¹³, risulta centrale ancora una volta Clitennestra, che indubbiamente è uno dei personaggi più problematici dell'intera trilogia; le sue prerogative reali vengono amplificate e si dilatano nella storia: le viene attribuito il titolo di regina «di Grecia e delle Americhe» e, nell'alternanza tra vernacolo, latino e italiano, la sua statura finirà col coincidere con quella della figlia dell'imperatore Manfredi, Costanza, ossia colei che aveva unificato le corone di Sicilia e di Aragona riesumando la gloria dell'illustre casato d'Altavilla. Il suo nome, accostato a quello di Clitennestra diventa ipostasi di una regale genealogia femminile trans-storica:

INGÒGLIA Havi dumila quattrucèntu quarànt'anni / chi tutti i nostri navi, cchiù di milli,
/curreru a vinnicàrisi di Priamu. / Èranu vuturri orbi di duluri / chi ci ròbanu i quagghiarèddi
/ e firriànu supra i nidi / rimijànnu cu' l'ali: / chì non valia la pena / d'addivàrili pì nenti a
ddi figghitti. / E Dòminu Onniputenti che l'òspiti cunsola / i figghi d'Atrèu nfùrgica contr'a
Pàridi: / e pì 'na svirgugnata / chi s'a passaru tutti / si spèzzanu i catini 'u coddu e i vrazza
/ e mastìcanu purvirazzu / greci e trojàni nsèmmula / tra lanzi rutti e spati e scuti e

¹⁰⁹ Traduzione di M. TREU in E. ISGRÒ, «Agamènnuni», cit., p. 168: «*Sia il padre a scrivere la sentenza. / Sia la madre a subire la conseguenza*».

¹¹⁰ M. A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Mondadori, Milano, 2007, p. 91.

¹¹¹ P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, I Meridiani Mondadori, Milano, 2001, pp. 955-956.

¹¹² M. A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi*, cit., p. 92.

¹¹³ Il motivo del sogno, presente copiosamente anche in Eschilo, e della sovrapposizione tra realtà e finzione è un *Leitmotiv* costante della trilogia. Lo ritroviamo all'inizio della seconda parte, *I Cuèfuri*, nel momento in cui la Clitennestra di Isgrò giustifica la scelta di essersi risposata con la necessità di dare un padre al figlio nato dallo stupro di Elettra compiuto da Egisto. Alla domanda della regina: «Ma chi dicia stu munnu? E comu si purtava?» («*Ma cosa avrebbe detto questo mondo? E come si sarebbe comportato?*»), segue la risposta del “burattinaio” Ingòglia: «Chiddu chi dici 'u munnu è scrùsciu di paroli. / 'U munnu è ntò giardinu chi t'aspetta. / Stu sonnu pari veru e non è veru. / E forsi non è sonnu. / Curri, Tinestra, non èssiri ndicisa. / Pensa a matri di Diu quànti nni patiu» (Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «*I Cuèfuri*», cit., pp. 240-241: «*Quello che dice il mondo è scroscio di parole. / Il mondo è nel giardino che ti aspetta. / Questo sogno pare vero e non è vero. / E forse non è sogno. / Corri, Tinestra, non essere indecisa. / Pensa la madre di Dio quante ne ha patite*»). A confermare il ruolo di regia svolto da Isgrò sono anche le didascalie dell'autore, dove si precisa che Ingòglia «può restare ora e anche in sèguito sulla scena, ma sempre in un luogo d'ombra, dove, se non richiamato direttamente in causa, si vede e non si vede, si sente e non si sente» (*Ibid.*).

lutti./Troppu anziàni èramu / quànnu scuppiàvu ‘a guèrra, bummi e tirrimotu. / E nni lassaru a’ casa, supra ‘na putruna, minni mpassuluti, nutrichi mpujàti è vastuna: / ch’i su’ muddacchi carusitti e vecchi / e senza nerbu. / Chistu, chistu è un vicchiarèddu / quànnu mòrunu i fogghi: / picciriddu ch’arranca cu’ tri pedi, / trimuliànti, jàncu, / sonnu nsunnatu a menzujòrnu. / Chi succidiu, regina Clitennestra? / Chi su’ sti lumi e tutti sti gran ciùri? / Chi è stu ciàuru ‘i carni supra d’‘a tarigghia? / Sta mùsica divina chi nesci di lu bàgghiu / e trasi ntò curtigghiu? / Sogno sognato a menzujòrnu. / A mezzogiorno, dopo una mattina grigia, / voglia di una voglia... / Io sono l’arciprete Baldassarre Ingòglia, / patri Batanassu pi l’amici e p’i parenti. / Ed è per questo amore che porto al mio paese / che ti assumo nel sogno, carrettiere: / ed assumo con te tutte le genti / che ci fanno corona sotto il cielo / e battono alle porte del tuo sonno. / Jò ti battiu cu’ sta manu ciùnca. / Anzi vi battezzo, figli della giungla! / *(alza la mano offesa dalla paralisi nel segno di un battesimo universale. Perde il bastone, cade. Pronuncia dalla polvere le parole rituali, mentre i parrocchiani lo aiutano a rialzarsi)* / Ego te baptizo in nomine Patris... / Ego vos baptizo... / E battezzo anche te / Clitennestra di Grecia e delle Americhe / che ancora non ti vedo e non ti sento. / Dove sei, genitrice / dell’onore di Sicilia e d’Aragona? / Unni è chi t’ammucci, Clitennestra? / Unni è chi complotti e traffichii? / Dov’è tuo figlio? Dov’è tuo marito?¹¹⁴

La prima comparsa di Clitennestra, che segna la chiusura della *parodos*, contrasta radicalmente con l’apparenza aristocratica evocata dall’arciprete, nonché con l’immagine canonica di donna austera e inattingibile che la tradizione ha preservato. Nessuno sfarzo in Isgrò: una Clitennestra siciliana si presenta uscente dal palazzo reale¹¹⁵, che in realtà altro non è che un insieme di rovine scampate dalla furia del sisma, a ricordare che «the present relic denots an irretrievable past»¹¹⁶. Ella è seguita da un corteo di galline, cortigiani, bambini e intorno a lei sono visibili i segni tangibili del trauma della distruzione provocata dal terremoto, che rafforzano la somiglianza archetipica della demolizione di Troia e Gibellina:

CANTASTORIE Teste tagliate, tendini scuciti, / figghi squartati, generi defunti, / ponti sdirrupati, vedovelle afflitte!
 INGÒGLIA *(si inchina a Clitennestra)* Mi nchinu a’ to prisenza / Clitennestra regina e maistà.
 CLITENNESTRA Diciunu l’antichi ch’è bona nuttata / porta ‘u bonu matinu / puru pi me jaddini e i me figghiòzzi / chi vidu tutti ccà a fistiàri / la festa del cappone. E tu, arcipreti, / sbàntica i ‘ricchi e senti cchiù alligrizzi / di quàntu po’ spirari: càdunu i nimici, a rappi!
 INGÒGLIA No, ch’i non ci cridu a sti paroli!

¹¹⁴ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «Agamènnuni», cit., pp. 165-167: «Sono duemila quattrocento quarant’anni / che tutte le nostre navi, più di mille, / accorsero per vendicarsi di Priamo. / Erano avvoltoi ciechi di dolore / ai quali hanno rubato i piccoli / e quelli girano sopra i nidi / remigando con le ali: / perché non valeva la pena / allevarli per niente quei figlioletti. / E il Signore Onnipotente che consola gli ospiti / i figli di Atreo istiga contro Paride: / e per una svergognata / che si diede a tutti / si spezzano le catene del collo e le braccia / e masticano polvere / greci e troiani insieme / tra lance rotte e spade e scudi e lutti. / Troppo anziani eravamo / quando scoppiò la guerra, bombe e terremoto. / E ci lasciarono a casa, su una poltrona, / mammelle appassite, lattanti appoggiati ai bastoni: / perché sono mollicci bambinelli e vecchi / e senza nerbo. / Questo, questo è un vecchierello / quando muoiono le foglie: / piccolino che arranca con tre piedi, / tremolante, bianco, / sogno sognato a mezzogiorno. / Che è accaduto, regina Clitennestra? / Che sono queste luci e tutti questi magnifici fiori? / Che è questo profumo di carne sopra la graticola? / Questa musica divina che esce dal baglio / ed entra nel cortile?».

¹¹⁵ Più avanti nelle indicazioni di regia si dirà che Clitennestra appare sulla scena «stranita e nervosa come una povera pazza. Una di quelle pazze siciliane, lupe e casalinghe, uscite di senno a forza di farei conti del vino e dell’olio (e di tutte le altre rendite) al posto degli amanti, dei mariti, dei figli assenti o incapaci» (E. ISGRÒ, «I Cuèfuri», in cit., p. 260).

¹¹⁶ A. ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization*, cit., p. 292.

La sorpresa del popolo è spiazzante e tocca ancora una volta all'arciprete Ingòglia, che come si diceva svolge il ruolo di regista-burattinaio, ricordare (questa volta in lingua italiana) gli antefatti ufficiosi della guerra, congiungendo di fatto definitivamente la prospettiva cristiana con l'eziologia del conflitto e la colpa di Paride e rifiutando l'ideologia eroica di matrice foscoliana della morte che rende eterno il ricordo dei caduti:

INGÒGLIA Almeno devo dirlo come prete: / che senza la giustizia tutto crolla / e senza carità non si fa nulla. / Ma Dio vuole misura in ogni cosa. / Accontentarsi è bene: parola d'arciprete. / E non desiderar la donna d'altri. / Ma oggi chi mi crede? / In questo libro leggo e me la gusto / (anch'io son peccatore, grazie a Dio) / che Paride passò da Menelao, / fu ospite gradito / e gli strappò la moglie dal telaio. / A voi vi pare giusto? / E il pianto del marito e le sue doglie / per Elena di Troia la tiranna / e tutti i morti / che non sono risorti dalle ceneri / e mai risorgeranno / e nelle tombe se ne perde l'eco? / A voi vi sembra onesto? Vi pare tutto equo?

Nel corso dell'azione si profila una netta contrapposizione tra Clitennestra ed Elena. La prima, che Isgrò si impegna a riabilitare¹¹⁸, è rappresentata nel momento in cui da sovrana coscienziosa invita il suo popolo, qui rappresentato da un "maestro d'ascia", da una venditrice d'acqua e di "cèusa" (ossia di gelsi) a mantenere la calma, abbandonando lo sconforto causato dall'incertezza delle prospettive future. Clitennestra spera, non senza nascondere una velata ironia, che un ideale materno di giustizia si imponga nella città («Fimmina sugnu e comu fimmina vi parru: / mi trùnfa 'a giustizia, chiàra e tunna. / Tanti su' i gudimenti: jò, sulu chistu vògghiu!»¹¹⁹); Elena, d'altro canto, è oggetto delle schermaglie del popolo, riassunte dalla fortunata trasposizione paraetimologica proveniente dal testo eschileo che Isgrò rende brillantemente nel suo idioma siciliano:

¹¹⁷ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «Agamènnuni», cit., pp. 175-176: «CANTASTORIE [...] figli squartati, [...] ponti demoliti. INGOGLIA *Mi inchino alla tua presenza / Clitennestra regina e maestà.* CLITENNESTRA *Dicono gli antichi che la buona nottata / porta il buon mattino / anche per le mie galline e i miei figliocci / che vedo tutti qua a festeggiare / la festa del cappone. E tu, arciprete, / spalanca le orecchie e ascolta più allegrezze / di quanto tu stesso possa sperare: cadono i nemici, a schiere!* INGOGLIA No, non ci credo a queste parole! CLITENNESTRA *È meglio che tu ci creda: Troia si è arresa!*».

¹¹⁸ Si veda, a proposito della riabilitazione del personaggio di Clitennestra, anche la prima entrata in scena nella seconda parte della trilogia, *I Cuèfuri*, in cui viene festeggiato il matrimonio tra Egisto e Clitennestra, detta Tinestra. L'insofferenza di Tinestra, nel momento in cui Egisto le offre un brindisi in suo onore, si manifesta in una chiara dichiarazione sulla difficoltà di essere moglie: «Criditimi, è 'na fimmina chi vi parra. / Mi portu supr'è spaddi / 'u pisu di 'na casa: e sugnu sula. 'Na brància pilusa, l'ugna di 'na tigre, / i carni mi strazza, mi rumpi la schedda. / Mègghiu milli voti èssiri schetta» (Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «I Cuèfuri», cit., p. 238: «*Credetemi, è una donna che vi parla. / Mi porto sopra le spalle / il peso di una casa: e sono sola. / Una zampa pelosa, l'unghia di una tigre, / le carni mi strazia, mi rompe la schiena. / Meglio mille volte essere nubile*»).

¹¹⁹ Ivi, p. 179: «*Sono donna ed è da donna che vi parlo: / affinché trionfi la giustizia, chiara e tonda. / Tanti sono i godimenti: io, solo questo voglio!*»

POPOLO Èlina! Èlina! / Èlina Sciarra! Èlina Tirrimotu! / Stutacitati e Stutabastimenti! / Èlina
Stutamàsculi!¹²⁰

È la straordinaria abilità linguistica di Eschilo a creare un gioco di parole partendo da una paraetimologia attribuita al nome di Elena («Ἐλένη») per mezzo di un «procedimento che affonda le radici nell'antica concezione magica per cui il nome di una persona ne rivela la natura più profonda: nella prima parte del nome di Elena, infatti, viene sentito il radicale ἐλ- del verbo “distruggere”, e nella seconda la parola ναῦς, “le navi”»¹²¹. Il campo semantico della paraetimologia si dilata in Eschilo fino a generare un *trikolon* di epiteti: «ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέπολις», resi letteralmente nella traduzione di Medda «distruttrice di navi, di uomini, di città»¹²². L'uso del dialetto permette in questo caso a Isgrò di esprimere tutta la *vis* sferzante che era un contrassegno della lingua di Eschilo e che nella trasposizione di Pasolini, nonostante il dichiarato intento di realizzare una traduzione antiaccademica, risulta molto attenuata, a causa della sua propensione nel riprodurre la «personificazione di un concetto astratto o di una funzione psicologica»¹²³:

CORO Qualche dio senza nome, / ma che alle nostre lingue / fa pronunciare i nomi voluti dal
destino, / ha dato a Elena un nome / che vuol dire Discordia: / e Discordia è intorno a lei, /
che è nata a perdere navi, / a perdere uomini, a perder città.¹²⁴

È al momento del rientro di Agamennone che la guerra dei sessi si mostrerà in tutta la sua chiarezza. Le indicazioni del drammaturgo tengono a precisare che Agamennone e Clitennestra sono posti in modo proporzionato uno dinanzi all'altra «come sopra un invisibile ring»¹²⁵. Ancora una volta, le parole categoriche di Ingòglia invitano a riflettere su una verità di carattere generale:

INGÒGLIA Quando una donna e un uomo / sono due blocchi contrapposti e duri, / due
montagne di stolta solitudine, / miniere abbandonate, / due pesi e due misure, essenze più
che esseri, / non esiste pietà, non c'è perdono / che li possa sbloccare in un confronto / che
non sia di ruggine e di piombo.¹²⁶

Agamennone riconduce lo scoppio della guerra essenzialmente a una questione d'onore («Ringraziàti
‘u Signuri, s'aviti mimòria, chì nù ci ficimu pagari / salatu ‘u rapimentu, e pi ‘na fimmina / ci smacinò

¹²⁰ Ivi, p. 181: «Elena! Elena! / Elena Guerra! Elena Terremoto! / Spegne città e Spegnebastimenti! / Elena Spagnemaschi!».

¹²¹ Così commenta E. Medda alla nota n.72 in ESCHILO, *Agamennone*, cit., p. 56.

¹²² Ivi, p. 57.

¹²³ P. FALZONE, *Il Poeta e le Furie*, cit., p. 290.

¹²⁴ PASOLINI, *Orestide in Teatro*, cit., p. 891.

¹²⁵ E. ISGRÒ, «Agamènnuni», cit., p. 192.

¹²⁶ Ivi, p. 193.

un regnu / ‘u dragu di sti terri»¹²⁷) e manifesta sulla scena, come l’Ezra di O’Neill, una volontà impellente di razionalizzare quanto vissuto nel corso degli anni di guerra, riprendendo in mano gli affari interni per riscattarsi con una vita ora consacrata alla tranquillità domestica:

AGAMENNONE E quàntu all’àutri affari di statu e di curuna / stimu nicissària ‘na discussiòni pùbblica / e democràtica; e chiddu ch’aòj è beni, / pruvideamu m’è tali puru dumani; / e si giùva un rimèddiu salutaru, / fuchiàmu e tagghiàmu a duviri, / scongiurànnu ogni risicu di cuntàgiu. / ma ora trasu intra e davanti a la cona / ci mettu quàtturu ciuri e du’ cannili / a ddi santuzzi me chi m’assisteru / e ripurtaru a casa¹²⁸. / Ma cos’è questa musica che entra? / Ma cos’è questa predica che rompe? / Per domani ho deciso di comprarmi / un gatto che mi venga sopra il letto / la domenica, quando fuori grandina / o nevicata...

Ma la vicenda segue il consueto copione: il sovrano accetta di attraversare l’ingresso del palazzo camminando sui tappeti di porpora – oltraggio agli dèi e prefigurazione del bagno di sangue – mentre Cassandra, «comu ‘na spusa maritata frisca»¹²⁹, si appresta ad entrare nella dimora infernale perché la sua vita sia stroncata da colei che è definita «’a liunissa a du’ciàmpi / chi si curca c’u lupu quànnu è fora / ‘u liuni putenti e ginirusu»¹³⁰. In Eschilo (*Agamennone*, vv. 1654-1661) la prima parte della vicenda si concludeva con l’obbligo di far cessare le violenze, seguito dall’entrata nel palazzo della nuova coppia reale; Isgrò ne intensifica l’epilogo inserendo il funerale di Stato, le preghiere del lutto e una serie di richiami alla cornice corale di Gibellina, evocando al contempo il contesto bellico del 1939, preludio agli avvenimenti successivi che troveranno una più accurata contestualizzazione storica nel dramma successivo, *I Cuèfuri*¹³¹, ambientato nel momento dello sbarco americano in Sicilia:

INGÒGLIA In quello stesso mese moriva lo scarparo / e poi, subito dopo, il mastro d’ascia. / Il maniscalco è vivo e si lamenta / perché non c’è lavoro. / Ma il mercato del vino è già in ripresa / e con la Francia è sempre possibile un’intesa.¹³²

Uno spazio fecondo in cui è possibile cogliere pienamente l’influenza della creazione mitopoietica pasoliniana riguarda la caratterizzazione del personaggio di Pilade, personaggio che anche in Isgrò assume dei tratti del tutto inediti. Innanzitutto, il suo ruolo di guida fa sì che si esprima quasi

¹²⁷ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «Agamènnuni», cit., pp. 193-194: «Ringraziate il Signore, se avete memoria, / perché noi gli abbiamo fatto pagare / salato il rapimento, e per una femmina / gli triturerò un regno / il drago di queste terre».

¹²⁸ Ivi, pp. 194-195: «E quanto agli altri affari di stato e di corona / ritengo necessaria una discussione pubblica / e democratica; e quello che oggi è bene, / facciamo in modo che sia tale anche domani; / e se serve un rimedio salutare, / bruciamo e tagliamo a dovere, / scongiurando ogni pericolo di contagio. / Ma ora entro in casa e davanti all’icona / gli metto quattro fiori e due candele / a quei santucci miei che mi hanno assistito / e riportato a casa».

¹²⁹ Ivi, p. 203: «come una sposa appena maritata».

¹³⁰ Ivi, p. 209: «la leonessa a due zampe, / che si corica con il lupo quando è fuori / il leone potente e generoso».

¹³¹ Il titolo del dramma, *I Cuèfuri*, viene ricondotto a un’invenzione di Isgrò che attribuisce agli Atridi il cognome “Cuèfuri”: è così che si presenta Oreste nella seconda scena: «Jò sugnu Oresti, figghiu di Cuèfuri. / Madre mi è Tinestra Cutropia, / vedova di Cuèfuri Agamènnuni d’Atrèu» (in E. ISGRÒ, «I Cuèfuri», cit., p. 224).

¹³² E. ISGRÒ, «Agamènnuni», cit., p. 220.

esclusivamente in italiano, un italiano che all'inizio della sua comparsa è connotato da inflessioni britanniche: «Parli un italiano fluido ma sembra inglese. / Sei un oracolo, un'ombra, non un uomo»¹³³ gli dirà Ingòglia, non senza gettare un alone di mistero circa la sua personalità. Si saprà poco più avanti che Pilade, che fa di cognome Oracolo ma è affettuosamente chiamato Pilateddu, va incontro al Carrettiere che ringiovanisce e si tramuta in Oreste; in tal modo anche Isgrò, come era già nelle fonti antiche, attribuisce un valore paradigmatico all'amicizia tra Oreste e Pilade che assume i tratti veri e propri di un rapporto di compagnonaggio omoaffettivo:

PILADE ORACOLO [...] Solo se ascolto te, e peso la tua vita, / posso salvarmi dalla mia pazzia. / I calcoli mi danno le vertigini. / La tua vita mi fa vivere come un vivo: / con il cuore che pompa, regolare, / la quantità di sangue necessaria. / Tastami il polso, senti che bellezza! / E più perfetta ancora è la mia testa.¹³⁴

Si può adesso riproporre la scena topica dell'arrivo del figlio davanti al sepolcro del padre su cui Oreste depone una ciocca di capelli che consentirà ad Elettra di riconoscere il fratello. Ma per comprendere la complessità del Pilade di Isgrò, creatura eterogenea e contraddittoria, è necessario analizzare la sua concezione del mondo, che traspare chiaramente nella replica che segue la lista di interrogativi rivolti da una folla di donne incinte, che rimpiazzano il coro formato da schiave troiane nelle *Coefore*, agli americani armati e scalzi:

INCINTE [...] (*a Pilade*) Ma tu chi parri tantu / e teni l'occhi 'n terra / scarnatu comu un turcu / unn'è chi eri tu / ô tempu di sta guèrra?¹³⁵
 PILADE ORACOLO Bambine incinte, povere creature / di questa valle, nate con queste pietre / mai visitate dal verde... / Io ero in America, povere ragazze! / Ero a Brooklyn, con questo / caro amico, Oreste, esiliato e triste / dentro la casa del messinese Strofio: / altro esule, altro impotente, altro infelice, / come Salvemini, Togliatti, Sturzo / e tanti leaders condannati al buio. / E suo padre, il padre di Oreste, / moriva tradito e deluso. / Egli si preparava allo sbarco, dall'Africa, (*indica le truppe da sbarco*) / con questi democratici che lo accolsero / come uno di loro, senza chiedergli niente. / E lui non lo sapeva, suo padre. / Non lo sapeva, lui, non lo sospettava / che già la libertà era nell'aria: / in quest'aria disperata e rotta / dal fuoco dei tedeschi che fuggono sulle spiagge. / È già il Quarantatré! È già il Quarantatré! / Bisogna ricominciare. / Ricostruire il Sud, il Grande Meridione. / Capite o non capite? / O vi servono altri dati? Dati più completi? / È da qui che bisogna ricominciare. / Anche nelle vostre pance, come nelle mie parole, / si annida e cresce, germina il plusvalore. / E tu, compagno d'armi e di memorie, / cerca con me un ricovero nascosto. / Io sono la tua guida: per la morte / e per la vita.

Così come il Pilade pasoliniano si propone di stare a capo di un'insurrezione popolare contro le istituzioni politiche introdotte da Oreste, un liberale che – come si diceva – «nello sviluppo di una

¹³³ E. ISGRÒ, «I Cuèfuri», cit., p. 223.

¹³⁴ *Ivi*, p. 224.

¹³⁵ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «I Cuèfuri», cit., p. 226: «*Ma tu che parli tanto / e volgi gli occhi a terra / scarnato come un turco / dove eri tu / al tempo di questa guerra?*»

nuova società opulenta e capitalistica, è fin troppo disposto alla connivenza con l'anima nera della borghesia fascista»¹³⁶, il personaggio ricreato da Isgrò si rivolge al popolo in virtù della sua conoscenza del mondo moderno, simbolicamente rappresentato dal continente americano in cui si trovava con Oreste, esiliato e ospite del messinese Strofio. Isgrò elenca una macrocategoria di esiliati per motivi politici uniti da un'infelice impotenza e radunati in una democratica patria ideale che accolse gli esuli al momento dell'impresa dello sbarco in Africa. Il programma politico di Pilade – che in fondo coincide con l'auspicio rivolto a Gibellina – è chiaro: bisogna «ricostruire il Sud, il Grande Meridione». È, questa, una traiettoria ideologica che percorre l'intera trilogia, anticipata già nell'*Agamènnuni* dove la figura del soldato-emigrante si confonde con quella degli sfollati, tanto da accumulare la guerra e il terremoto a un medesimo trauma; è quanto traspare dalle parole del messaggero Petru Alò, ennesima creazione di Isgrò, che spunta dalle macerie di Gibellina per denunciare un dolore universale, sugellato dal messaggio apodittico del Cantastorie:

PETRU ALÒ E non chiancia sta terra pi tutti li so figghi, / criatùri, che piangèano sotto terra?
INGÒGLIA Era stu cori chi si lamintava ô scuru. / Ma tu non eri vivo, figlio, / o stavi sottoterra come tutti?

PETRU ALÒ Vùì dicistu: chista è l'ura 'i mòriri.

INGÒGLIA E lo ripeto: l'ora di morire.

PETRU ALÒ È veru: i cosi non putiunu iri pèggiu. / Ma si sapi chi ntrà tant'anni / certuni pèggiu 'ill'àutri rinisceru. / Sulu i sarafini gòdunu tutta 'a vita. / E non vi dicu i sconsi, i nuttati ô sirinu, / jittati ntè barracchi, ô friddu, senza ciàtu. / Ah, nvernu ammazzaceddi, quànту pàtiri / tutt' 'a nivì di' muntagni! / Ah, scattiu di menzujòrnu, quànnu 'u mari / senza unni e senza ventu / ntrò so lettu si sprufunna!

CANTASTORIE Tutti tornano a casa l'emigranti: / trazzeri trazzeri – trazzeri trazzeri... / Sulle rotte del cielo e delle onde erranti / tutti tornano a casa i surdatazzi: / trazzeri trazzeri – trazzeri trazzeri...¹³⁷

Come ricorda Treu, non c'è nulla di folkloristico in questo ideale, semmai l'auspicio transnazionale di «una sintesi non utopica tra civiltà premoderna e società postmoderna»¹³⁸ che si realizzi a partire dalla consapevolezza della propria forza, messa a dura prova da un evento catastrofico come può essere un sisma devastante, che conduce la popolazione a confrontarsi con lentezze assistenziali, con l'insufficienza delle operazioni di tutela, nonché con i profitti illegali che accompagnano il sèguito. Isgrò spiega il rischio e la difficoltà di mettere al centro della sua esperienza teatrale un ideale comunitario che colga l'esigenza di una parola rifondatrice:

¹³⁶ D. SUSANETTI, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, cit., p. 164.

¹³⁷ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «*Agamènnuni*», cit., pp. 186-187: «PETRU ALÒ E non piangeva questa terra per tutti i suoi figli, / creature [...] INGÒGLIA Era questo cuore che si lamentava al buio [...] PETRU ALÒ Voi l'avete detto: questa è l'ora di morire. [...] È vero: le cose non potevano andare peggio. / Ma si sa che in tanti anni / certune sono riuscite peggio delle altre. / Solo i serafini godono tutta la vita. / E non vi dico i disagi, le notti all'umido, / gettati nelle baracche, al freddo, senza fiato. / Ah, inverno che ammazzi gli uccelli, quanto patire / sotto la neve delle montagne! / Ah, sole feroce di mezzogiorno, quando il mare / senza onde e senza vento / sprofonda nel suo stesso letto!».

¹³⁸ M. TREU, «Classico suo malgrado» in E. ISGRÒ, cit., p. 41.

Mi ero convinto, io sperimentatore di forme e di linguaggi, che la sperimentazione in sé può diventare volgarità e accademia (le due cose non si escludono) quando non è sorretta da una società che di essa ha in qualche modo urgenza e bisogno. E questa società era il Sud che ora, pur tra mille contraddizioni e fuochi, poteva forse offrire una sua idea del mondo al resto del Paese [...] Già lavoravo all'*Oresteia* da qualche tempo, e, procedendo in questa riflessione, concludevo automaticamente che il Meridione, se voleva spezzare il cerchio dell'isolamento, doveva trasformare in virtù i propri limiti e i propri difetti. [...] il Sud farà un teatro in cui l'elemento antropologico e vitale avrà la funzione che, nella *Sagra* di Stravinskij, ebbe il folklore russo: quella di sconvolgere, con i suoi timbri potenti e gli ottoni, i violini romantici di Ciaikovski. [...] Questo è stato e resta il nostro progetto per il Grande Meridione del mondo.¹³⁹

La scena di riconoscimento tra il fratello e la sorella si svolge, nondimeno, sotto il segno del disincanto e dell'illusione. Il lascito del *Pilade* pasoliniano, conclusosi con la cognizione di una vittoria illusoria che ha reso in ultima istanza i rapporti di potere più statici che in partenza, si manifesta nel *Pilade* di Isgrò che diviene la voce della coscienza, volta a incitare i due giovani all'azione, non nascondendone un controverso pessimismo riguardo ciò che accadrà¹⁴⁰:

ELETTRA (*a Pilade*) Nnunca ci parru comu fussi Oresti?¹⁴¹

PILADE ORACOLO (*con il tono acre e sottile di chi offende per stimolare*) Parlagli come vuoi: tanto non avrete mai / la forza di riflettere, pensare, organizzarvi. / Parlagli come sai: tanto non cambia nulla. / La Sicilia non è che una povera ombra. / Il Grande Meridione non è che un sogno. / Un sogno che nessuno sogna. / Parlagli come puoi: senza vergogna.

L'influenza di *Pilade* emerge in tutta la sua evidenza nel momento centrale della vicenda, cioè il matricidio. L'interrogativo antico che Oreste pone all'amico viene reso da Isgrò con l'aggiunta di un affettivo diminutivo siciliano: «Chi fazzu, Pilateddu, mmazzu 'a mamma?». La risposta di *Pilade* coincideva, in Eschilo, con l'unica battuta pronunciata in tutta la trilogia:

[ποῦ δὴ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα / τὰ πυθόχρηστα, πιστά τ' εὐορκώματα; / ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον]

PILADE E allora in futuro che sarà degli oracoli del Lossia proclamati a Pito e dei fedeli giuramenti? Piuttosto che gli dèi, tutti gli uomini considerali tuoi nemici.¹⁴²

¹³⁹ E. ISGRÒ, «Grande Meridione», in cit., p. 544.

¹⁴⁰ Un pessimismo che diventerà confusionale nella conclusione de *I Cuèfuri* in cui la ragione è sinonimo dello smarrimento nichilistico di *Pilade*: «Avrei potuto perdere anche l'altro braccio. / Ma sono rimasto in piedi: con tutta la mia ragione. / Oh, grande confusione! / Oh, Grande Meridione del mondo! / Non si sa più chi è morto e chi è vivo. / Non si conosce più dell'uomo il destino» (*Ivi*, p. 303).

¹⁴¹ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «I Cuèfuri», cit., p. 254: «Adesso gli parlo come se fosse Oreste?».

¹⁴² ESCHILO, *Coefore*, *Eumenidi* in cit., pp. 82-83, vv. 900-903. Si confronti la traduzione proposta di L. Battezzato con la resa pasoliniana di questa battuta, che – secondo la tendenza di tralasciare i riferimenti mitologici di cui si è discusso – suona notevolmente più imperativa: «E come finiranno le parole del tuo dio, / le promesse sacre, la fede dei giuramenti? / È meglio aver nemici gli uomini che gli dèi» (P. P. PASOLINI, *Orestide* in *Teatro*, cit., p. 958). Significativa, inoltre, la risposta di Oreste: «Tu hai ragione, lo so, sei la voce della giustizia» (*Ibid.*).

Isgrò restituisce questa importante replica con l'aggiunta di una serie di elementi che enfatizzano la diversità del personaggio, una diversità – anche in questo caso – che deriva dalla sua condizione di intellettuale. Ciononostante, la sua risposta risulta tanto più attenuata rispetto alla fonte antica

PILADE ORACOLO Jò non t'‘u sàcciu diri. Jò non t'‘u vògghiu diri. / Jò non appi ‘na matri e mancu un patri. / Sulu crisci: supra i me libri amari. / E certi voti putiria mpazziri / non sapennu di quàli panza vegnu / e unni mi nni vaju strati strati. / Tu ha' dicidiri: sulu, sulittu. / Ma chi succedi, un ghiòrnu, si ti scordi / i vuti e i giuramenti chi ci facisti a Diu?¹⁴³

quanto allineata al rifacimento mitopoietico pasoliniano dove la diversità di Pilade diventa la ragione dello scandalo. La sconfitta delle aspettative dà luogo anche in Isgrò, come da sceneggiatura, alla presenza di un Oreste attonito, sconvolto, e già in preda ai primi segnali di pazzia che preludono alla conclusione della trilogia nel manicomio di Villa Eumènidì. I luoghi di culto cristianizzati, dove il giovane dovrà recarsi in pellegrinaggio, vengono evocati come surrogati delle purificazioni delfiche:

ORESTE [...] (*impugna il coltello per la lama come una croce*) E jò mi tàgghiu ‘a manu: cu' sta cruci /. Cu' sta cruci d'azzaru, chi fu na tutiddina, / jò mi nni vaju a santa Rùsalia, / a sant'Àita, a' Matri du' Tunnaru, / a san Bastiànu, a santu Manicòmiu... / E scappu di stu sangu ch'è nomi du' me nomi!¹⁴⁴

Se, però, ne *I Cuèfuri* il rapporto tra Oreste e Pilade risultava orizzontale e amichevole, l'estrema variazione del mito si realizza a partire dall'ultimo reparto della trilogia, *Villa Eumènidì*, in cui sono anche i luoghi a cambiare, così come nelle *Eumenidi* eschilee l'azione si sposta liberamente da Delfi ad Atene: non ci troviamo più in mezzo alle macerie di Gibellina, bensì all'interno del manicomio giudiziario di Barcellona Pozzo di Gotto, cittadina natale di Emilio Isgrò, nel pieno della Guerra fredda: come dicono i generali italiani che insieme con petrolieri e marinai costituiscono il coro “maschile” dell'azione, ora «la libertà del mondo è tutta da inventare»¹⁴⁵. All'interno dello spazio chiuso della Villa, si erge il personaggio di Pilade che «comincia a parlare con piglio e arroganza da dittatore: come poteva parlare, negli anni Cinquanta, il direttore di un manicomio giudiziario»¹⁴⁶. In questo universo che via via assumerà tratti concentrazionari, tutti i personaggi femminili – vivi e morti – devono fare i conti con la pazzia che deriva dalla violenza subita: Elettra porta su di sé il trauma

¹⁴³ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «I Cuèfuri», cit., p. 292: «Io non te lo so dire. Io non te lo voglio dire. / Io non ebbi una madre e neppure un padre. / Solo crebbi: sopra i miei libri amari. / E certe volte potrei impazzire / non sapendo da quale pancia vengo / e dove me ne vado per le strade. / Tu devi decidere: solo, soletto. / Ma che succede, un giorno, se ti scordi / i voti e i giuramenti che facesti a Dio?».

¹⁴⁴ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «I Cuèfuri», cit., p. 300: «[...] E io mi taglio la mano: con questa croce. / Con questa croce d'acciaio, che fu una coltellessa, / io me ne vado a santa Rosalia, / a sant'Agata, alla madre del Tindari, / a san Sebastiano, a santo Manicomio... / E scappo da questo sangue che è nome del mio nome!».

¹⁴⁵ E. ISGRÒ, «Villa Eumènidì», cit., p. 306.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 307-308.

dello stupro compiuto da Egisto, l'ombra della morte oscura di Cassandra aleggia nelle parole di Petru Alò, così come un'apparizione di Ifigenia dall'oltretomba serve a condannare la violenza incestuosa del padre («E mi toccava tutta e mi palpava / come una pesca morbida. / E mi faceva male: tanto male»¹⁴⁷); sarebbe lecito pensare che le voci delle tre figure femminili, accumulate da una maledizione tanatologica che condanna il soggetto femminile ad una condizione di morte in vita, si confondano in una sola requisitoria contro l'usurpazione maschile del corpo femminile:

IFIGENIA (*visibilmente pazza*) Ahimmé! / Comu mi timpistia l'estru divinu, / sintòmu chi mi visita e mi scassa...¹⁴⁸ / Dissi queste parole / in una vita diversa e perduta / quando ero divisa tra due nomi / e due larve, cugina di Cassandra, / di Elettra sorellina, / senza sapere mai chi fossi delle due. / Perché sono la terza, Ifigenia, / nella pervasività di un labirinto / confusionale e torbido; / nel giorno della prima comunione; / con l'ostia nella bocca e le candele... / [...] E anch'io rimango sempre uguale, anch'io rimango identica: / una Cassandra che consuma Elettra / per inseguire Ifigenia: la vittima...

La più riuscita alterazione del fulcro mitico primordiale riguarda, ancora una volta, Clitennestra che entra in scena accompagnata da cinquanta madri, spiriti di donne assassinate e ancora vestite di bianco come nel giorno delle nozze. Il fantasma della regina funge da incarnazione delle Erinni e del destino sfortunato che la tormenta anche da morta. Vi è però un'ennesima e sostanziale variante che porta a capovolgere la colpevolezza del delitto: colei che è stata trucidata dal figlio è qui convinta di essere la sua aguzzina – è anche questo ciò che le fanno credere le cinquanta madri, le quali sono persuase di essersi tutte macchiate di infanticidio («E io gli corro dietro e lo sostengo. / Riflettete e guardate: è sempre Oreste, / un povero plebeo, un cuore spento / alla vita. – Perché non sogna più. / E io gli nego il latte che pretende»¹⁴⁹). Vi è, nella spiegazione di questa scelta, una precisa ragione antropologica sottolineata con grande perizia da Martina Treu; si tratta di un'

intuizione poetica [che] denuncia lo stato di indotta sudditanza e inferiorità cui sono condannate molte madri o donne in genere, specie nelle fasce socialmente e psicologicamente più deboli, spesso vittime della violenza altrui che, a ulteriore sfregio e aggravante della propria condizione, talvolta si convincono di essere complici o colpevoli e chiedono di essere punite.¹⁵⁰

Altri, come Oreste, verranno condotti alla pazzia, proprio dal direttore del manicomio Pilade, l'unico a conservare una, seppur ambigua, parvenza di ragione; non più amico e portavoce di Apollo Lossia, ma guardiano di un codice comportamentale che lascia intravedere la sua perversa contraddittorietà:

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 334.

¹⁴⁸ Traduzione di M. Treu in E. ISGRÒ, «Villa Eumènidì», cit., pp. 329-330: «Ahimè! / Come una tempesta mi squassa l'estro divino, / sintomo che mi visita e mi sconsuava...».

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 322.

¹⁵⁰ M. TREU, «Classico suo malgrado» in E. ISGRÒ, cit., p. 46.

PILADE ORACOLO E va bene, va bene, ho già capito! / Tutti a terra, vi voglio, a quattro zampe! (l'ordine viene prontamente eseguito) Basta con questo popolo di merda / che non merita niente e mi canta una musica / ebraica, pervertita! / Basta con queste pecore innocenti! / Assolvo Oreste: per il suo presente. / Ma lo condanno per il suo futuro. / L'innocenza non è di questo mondo.¹⁵¹

Si potrebbe cogliere una ulteriore somiglianza con una linea tematica sviluppata dall'ultimo Pasolini, in cui potere, violenza e autodistruzione si associano al tempo storico, esplorando la trasgressione come modello ermeneutico e sociale. Il manicomio di Villa Eumènidì potrebbe allora alludere alla Villa di *Salò* in cui i quattro Signori «esibiscono un codice ferreo di regolamenti che riprende il modello di reclusione istituzionale»¹⁵², oltre a ricordare il concetto foucaultiano di “eterotopia”, inteso come luogo in cui è permesso controllare e ispezionare sistemi comportamentali considerati anomali. E nella misura in cui Pasolini concepisce lo spazio di *Salò* come uno «strumento definitivo con cui scardinare l'ordine del discorso del neocapitalismo»¹⁵³, anche nella rivisitazione delle *Eumenidi* di Isgro il sistema capitalistico è avvertito come una lugubre minaccia:

PILADE ORACOLO [...] (*porge l'orecchio a un rumore lontano*) E cosa mai sarà questo baccano? / Sono in vacanza: non aspetto visite... / Ti prego, ambasciatore Alò, ti ordino / di ritornare in alto, sulla scala / per vedere se arrivano nemici, / capitalisti e spie del capitale.¹⁵⁴

Una minaccia resa collettiva dalle allucinazioni di Oreste, tracciata nel ricordo della ferita aperta di Gibellina che è destinata a rinnovarsi nel finale della trilogia. Un finale non consolatorio, in cui l'irrazionale non si tramuta in «energia attiva [e] passione produttrice»¹⁵⁵ come auspicava il Pasolini traduttore nel 1960. Se, quindi, la vicenda di Pilade culmina nella analogia che lo identifica come nuova concretizzazione dei rapporti di potere, diventa così lecito identificarlo, nel mondo onirico e allegorico di Isgro in cui «viene messa in dubbio tutta la realtà dello svolgimento drammatico precedente»¹⁵⁶, con il personaggio di Agamennone di cui sposerà la moglie e occuperà il regno, incoronandosi Re Agamennone I, morendo però avvelenato poco dopo. Si tratta di una variante estrema che porterà Clitennestra, d'altro canto, a dichiarare colpevoli tutti i presenti, fuorché Egisto a patto di disconoscere il suo passato («E io ti lascio morto – e mezzo vivo! / Ma tu devi giurar davanti a tutti / che non mi fosti amante né marito!»¹⁵⁷); Oreste si riconverte in Carrettiere, riabbracciando *in*

¹⁵¹ E. ISGRÒ, «Villa Eumènidì», cit., p. 308.

¹⁵² M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*. Il Mulino, Bologna, 2017, p. 97.

¹⁵³ *Ivi*, p. 111.

¹⁵⁴ E. ISGRÒ, «Villa Eumènidì», cit., p. 310.

¹⁵⁵ P. P. PASOLINI, *Appendice a "Orestide"* in *Teatro*, cit., p. 1009.

¹⁵⁶ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., 2007, p. 145.

¹⁵⁷ E. ISGRÒ, «Villa Eumènidì», cit., p. 340.

extremis la dimensione rurale simboleggiata dalla *zotta* siciliana con cui si era introdotta la trilogia, ed è pronto a riavviare le sue comparse nel segno di un *re-enactment* della violenza che non è stata e, sembra suggerire Isgrò, non sarà estirpata dalla storia.

Accanto a Isgrò, a raccogliere e sviluppare, non sempre armonicamente, alcune delle ossessioni poietiche pasoliniane fu Giovanni Testori (1923-1993) che dedica al mito degli Atridi una delle sue ultime creazioni teatrali, *sdisOrè*¹⁵⁸ (1991), dove alcune delle intuizioni di Pasolini vengono estremizzate, fino a presentare una finale commistione tra la materia atridica e l'escatologia cristiana – come visto, già sperimentata anche nella riscrittura siciliana. Pur nella diversità tra i due polimorfici autori, non sarebbe difficile scorgere una comunanza di interessi nell'elaborazione del medesimo mito. Basterà rileggere alcuni versi di *Pilade* per accorgersene. Innanzitutto, il culto del passato riesumato nostalgicamente come un ritorno uterino nel corpo materno si presenta per entrambi come un'isotopia assillante. Il rivoluzionario pasoliniano lo dichiara a chiare lettere mentre si rivolge a Oreste:

PILADE [...] tutto torna indietro. / La più grande attenzione di ognuno di noi / è verso il
Passato, *perché è l'unica cosa / che noi conosciamo ed amiamo veramente.* / Tanto che
confondiamo con esso la vita. / È il ventre di nostra madre la nostra meta. / La ragione di
Atena che non conosce il ventre / materno, né le perversioni che nascono dalla nostalgia, /
né la fatica mortale dell'affrontare ogni azione, / è scesa, è vero, nel tuo spirito / e l'ha fatto
strumento di sé: / *ma il tuo spirito torna indietro.*¹⁵⁹

È questo sentimento rivendicato da Pilade («C'è nell'uomo un diritto / (a perdersi, a morire) / che
Atena non sorveglia, / e che nessun altro Dio conosce»¹⁶⁰) ad accomunare anche i personaggi testoriani,
soprattutto dopo la grande svolta drammaturgica segnata dalla *Trilogia degli Scarozzanti* (1973-1977)
su cui ritorneremo a breve. Così come per Pasolini, il culto del passato e l'ispirazione proveniente
dall'antico non si limitano mai ad essere riproposti in chiave contemplativa, ma giungono a diventare
in Testori un programmatico tessuto concettuale capace di permeare l'intera sua opera. Intervistato da
Alberto Arbasino, l'autore milanese fornisce a riguardo una notevole dichiarazione di poetica utile per
comprendere il suo mondo concettuale:

Credo che ormai tutte le rivoluzioni formali, sia nel romanzo, sia nel teatro, non abbiano più
senso alcuno. Abbiamo dato al mondo l'arma per assorbire e spegnere qualunque
rivoluzione esterna, qualunque novità di forma. Ormai si può veramente fare quel che si
vuole, in ogni campo, e tutto è sempre e subito ammesso e assorbito: spettacoli tutti senza
parole; quadri con le suole delle scarpe. L'essenziale non è qui. Per me credo sia necessario
prendere una forma di espressione, una sola, e su questa concentrarsi, per arrivare a quella

¹⁵⁸ G. TESTORI, *sdisOré*, Longanesi, Milano, 1991.

¹⁵⁹ P. P. PASOLINI, *Pilade* in *Teatro*, cit., p. 389.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 451.

che ne è la sostanza, per dir così, canonica. Lo scandalo è nell'anima, non nella forma. Fra Seneca e gli elisabettiani, come fra Euripide e Racine, c'è formalmente assai minor differenza di quanta non ce ne sia tra Cechov e Beckett. Ma che cosa vuol dire questo? La novità, il peso, la grandezza dell'immagine del mondo che han dato Shakespeare e Racine reinventa, per sé stessa, il teatro. I veri rivoluzionari sono sempre attaccati all'antico. Sono i finti rivoluzionari che si tagliano l'ombelico. I veri sono sempre arcaici e, mentre vanno avanti e spalancano il futuro, affondano nel passato. A teatro, poi, che è il luogo più antico, il più sacro, e quindi il più lontano dagli esperimenti: quello, in ogni caso, che li sopporta meno e che anzi se li scrolla di dosso come non pertinenti.¹⁶¹

Anche se la sua esistenza fu meno movimentata di quella pasoliniana, vi furono nella biografia di Testori due incontri che influenzarono durevolmente la produzione artistica e il suo percorso culturale ed estetico: il primo con il critico letterario antifascista Mario Apollonio, uno dei primi intellettuali a riabilitare la dignità del genere teatrale, considerato all'epoca – soprattutto per influsso crociano – una forma artistica di minore rilievo a causa del suo carattere ibrido. Grazie ad Apollonio, Testori può interrogarsi sulla formazione del linguaggio drammatico del teatro occidentale, seguendo un percorso di valorizzazione della materialità del corpo umano, che parte dalla liturgia cristiana e dalla celebrazione religiosa per arrivare all'epoca barocca e alla *Commedia dell'arte*. Il secondo faro per la costruzione della visione del mondo testoriano è stato indubbiamente Roberto Longhi, lo storico dell'arte che funse da *maître à penser* per tutta una generazione di artisti e scrittori¹⁶². Fu proprio Longhi a decentralizzare l'egemonia del canone artistico fiorentino grazie alla rivalorizzazione di artisti sconosciuti, appartenenti soprattutto alla “scuola” lombarda. L'incontro longhiano di Testori avvenne nel 1951 in occasione della prima esposizione milanese su Caravaggio, che per il giovane autore emergente (avrebbe pubblicato *Il dio di Roserio* nel 1954) fu l'occasione giusta per rendersi conto del potenziale inesplorato dei segni artistici, nonché della loro capacità di convogliare una potenza simbolica enorme attraverso il contatto con la realtà e con i corpi umani. È a partire dal magistero longhiano che Testori comincia a interessarsi alle molteplici espressioni adatte a rendere in forme artistiche l'irruzione della metafisica nella realtà quotidiana e – come ricorda bene Annamaria Cascetta – grazie all'arte figurativa può emergere «il dato della realtà, pur colto nella più greve fisicità della materia, [che] viene forzato verso una significazione ossessiva che lo taglia, lo ferisce, lo deforma»¹⁶³. Ciò risulta immediatamente visibile negli scritti testoriani di critica d'arte, dove l'autore si concentra su forme e immagini che diventeranno delle costanti negli scritti poetici e teatrali, come le teste mozzate e i corpi nudi e sfigurati, colti nella loro animale verginità. Testori si interessa, dunque, in pittura e in letteratura alla creatura sorpresa nella sua condizione vittimale, immersa «nella

¹⁶¹ A. ARBASINO, *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano, 2015, p. 474.

¹⁶² Se ne parla diffusamente in M. A. BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Il Mulino, Bologna, 2021.

¹⁶³ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milano, 1983, p. 32.

profondità della carne»¹⁶⁴, sola e impotente prima e dopo il tentativo fusionale con l'altro durante l'atto amoroso. L'idea sostanziale della parola drammatica testoriana soggiace nella convinzione che ogni unione e ogni nascita ripeta incessantemente l'azione primordiale di una violenza grumosa e materiale, il che consente a Testori di maturare una concezione del teatro fondato sulla parola viscerale, fisica e fisiologica, che usi «la potenza espressionistica e fagica della lingua coniugandola perfettamente con il linguaggio icastico e sintetico del mito»¹⁶⁵. Questo smascheramento delle pulsioni del corpo è uno degli obiettivi del teatro testoriano, ravvisabile in modo dettagliato all'interno del suo manifesto teorico *Nel ventre del teatro* (1968) in cui viene affermata la natura essenzialmente verbale del luogo scenico:

La parola del teatro è, prima di tutto, orrendamente (insopportabilmente) fisiologica. Mi sembra quasi certo che il punto di partenza del teatro (e, quindi, il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante. Il termine della tensione e condensazione tragica non è, di necessità, un secondo personaggio, ma proprio quella particolare qualità di carne e di moto (a strappi, a grida, a spurghi ed urli; una qualità forse impossibile, quasi certamente blasfema) interna alla parola teatrale. Un moto che, per la sua origine, risulta possibile solo quando l'interloquuto non è un personaggio creato ma, comunque, una forza creante.¹⁶⁶

Come per Pasolini, l'operazione testoriana è altresì volta al recupero di una sacralità perduta attraverso l'esposizione del corpo umano colto in tutta la sua fragilità creaturale. In questo senso il teatro diventa per Testori una sorta di arena in cui, come ha sostenuto Giorgio Taffon¹⁶⁷, può avvenire quel sacrificio penitenziale legato a un bisogno di palingenesi come conseguenza delle lacerazioni blasfeme.

Questi grumi teorici trovano una riuscita applicazione nella *Trilogia degli Scarozzanti*, comprendente *Ambleto* (1972), *Macbetto* (1974) e *Edipus* (1977). Si tratta di un itinerario teatrale che prende avvio con il mito amletico, trapiantato nel contesto brianzolo della campagna lombarda dove uno “scrivano” immagina una fatiscante compagnia teatrale di “scarozzanti” pronta a mettere in scena la vecchia storia di vendetta del dubbioso eroe che – estrema variazione rispetto al teatro shakespeariano – riceve la notizia dell'assassinio del padre dallo spettro che sorge direttamente dallo sperma di Ambleto. Non è solo il contesto a cambiare, ma l'intera *machine infernale* subisce delle rimodulazioni sostanziali intorno all'opposizione tra maschile e femminile, esemplificata nei personaggi della madre, uccisa in Testori direttamente dal figlio, e del “Francese”, adiuvante come l'Orazio shakespeariano, che diventa

¹⁶⁴ M. A. BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, cit., p. 166.

¹⁶⁵ F. PIERANGELI, “*Edipus*”, *il mito, la storia del teatro* in S. MANCINI E L. VITALI (a cura di), *Fortuna del mito nel teatro e nella letteratura italiana del secondo Novecento*, cit., p. 154.

¹⁶⁶ G. TESTORI, *Il ventre del teatro* in *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi e notizie sui testi di G. B. Boccardo, Mondadori, Milano, 2023, p. 510.

¹⁶⁷ G. TAFFON, *Lo scrivano e gli scarozzanti*, Bulzoni, Roma, 1997.

per questo grottesco e espressionista Ambleto incarnazione e *quête* di un amore corporale somigliante sempre più a una sovraumana apparizione cristiana:

AMBLETO Franzese, se armeno aressi qua a te a dirmi una delle tue poasie o a contarmi una delle tue storie! Ma anca te la vita te prende. E te sei como el Battista. Hai scegliuto la vose che vose in del deserto e incosì parli domà de amore...ma che amore? E indove se trova? In che anima? In che buso della terra e dell'universo? [...] Tu sei l'Am et el bleto, chissà indov'è? Cammina in chissà che àltera parte del mondo! E per giutarli, cos'arò mai da fare? L'amore, me dise la vose che vosa in del deserto.¹⁶⁸

L'amore avrebbe dovuto configurarsi come un principio unificante capace di gestire l'ordine del cosmo, ma a causa degli errori dell'uomo la promessa di un siffatto sistema è stata alterata: esso è diventato violenza, prevaricazione, brama di potere sui corpi. Al principio femminile si va a sostituire una contaminazione con il maschile¹⁶⁹ che fa sorgere l'odio nei confronti della madre, la *mater traditora*, che diventa un *fil rouge* di tutta la produzione teatrale testoriana, tanto che anche la parola "potere" subisce una radicale e fantasiosa alterazione femminilizzante in *potera*. Ma la tragedia non si conclude con il compimento di un'effettiva vendetta che possa ristabilire l'unità amorosa con il "Franzese"; l'esito finale segna piuttosto l'affermazione di quella già evocata nostalgia regressiva che tende a paralizzare l'azione: Ambleto vagheggia il ritorno a uno stato embrionale e rimpiange persino la dispersione del seme paterno. Medesime immagini costellano il *Macbetto*, dove è il ventre maschile a essere messo in rilievo: l'eroe partorisce da solo una strega, un essere vischioso e perverso che dilania il corpo di Macbetto svelandogli il suo destino tragico, così come il legame ombelicale tra la violenza e la venuta al mondo. Sulla scena, e anche sulla tela, i corpi di Testori si disintegrano¹⁷⁰, perdono le loro fibre vitali e i loro attributi carnali fino a diventare entità repulsive e inspiegabili: succede anche a "Ledi Macbet" che non è altro che un cumulo amorfo di carne lacerata dentro cui Macbetto vorrebbe trovare spazio, come fosse un surrogato del corpo materno:

MACBETTO Se invece che la sposa aciditrice e sanguinaria / fudessi tu la madre partorienta e protettaria, / gridarti vorrarei di farne rientrare / in del tuo ventre subeto, lì, sì, lì, / e di non farne uscire mai, mai, o porca, / ma de ti!¹⁷¹

Come si può constatare, al verbo teatrale è permesso di mettere in scena la frattura drastica del soggetto con le sue radici, portando allo scoperto le aporie di una identità empiricamente costruita e incapace di comprendere l'*arché* e il *telos* della sua esistenza. Il ciclo degli *Scarozzanti* si conclude con una perturbante incursione alle origini della tragedia occidentale, con quel mito edipico preso a modello

¹⁶⁸ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, con prefazione di M. Masneri, Feltrinelli, Milano, 2021, pp. 62-63.

¹⁶⁹ Cfr. A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori*, cit., p. 102.

¹⁷⁰ Cfr. F. MILANI, *Testori e i corpi femminili* in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI, a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi et alii, Adi Editore, Roma, 2018, pp. 1-10.

¹⁷¹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 223.

da Aristotele come esempio sommo del genere tragico. La saga tebana consente, infatti, al drammaturgo di confermare la potenza espressionista della sua lingua e, al contempo, di fare dell'incesto la misura dell'amore e il simbolo estremo della rivolta contro il mondo: nell'*Edipus* un solo personaggio seduto sul talamo, che è anche il trono dei Labdacidi, interpreta tutti i ruoli. Egli è dapprima Laio che afferma la sua potestà reale, indossa la maschera di Giocasta e urla la sua requisitoria contro il marito e contro la Sfinge coautrice del dominio autoritario e del crimine primigenio che legittima il potere del re, ossia l'abbandono dell'infante sul monte Citerone. Stracciandosi di dosso la parrucca, il monologante diventa Edipo e avvia la sua rivolta: sodomizza il padre e simula una castrazione, si schianta a terra e si desta repentinamente, fa appello alla madre e sogna di riunificarsi con lei. Alternando l'ingresso e l'uscita rapida dei due figuranti nel medesimo personaggio, lo Scarozzante imita così l'atto dell'incesto e, per mezzo della forma del monologo, Edipo può dunque ritrovare il candore prenatale grazie alla fusione della madre e del figlio all'interno del medesimo corpo dell'attore: un singolare caso di *reductio ad unum* che concepisce l'altro come una proiezione del sé. L'Edipo testoriano è, in fondo, «il portatore inconsapevole di valori alternativi a quelli che la cultura e la tradizione ha instaurato»¹⁷², tra tutti il rifiuto dell'ordine gerarchico istituito dal padre che l'eroe si ostina a non voler accogliere. Ciò spiega perché la sua evirazione e l'accoppiamento incestuoso con la madre siano gesti dettati dagli ordini di Dioniso, volti alla creazione di un mondo matriarcale e dionisiaco che assimili l'individuo in seno a «un annegamento nichilistico»¹⁷³ e faccia paradossalmente di Edipo il rappresentante di una nuova umanità, che dovrebbe tutelare gli scartati dalla società, i perseguitati, le donne e i bambini e tutti coloro che lo Scarozzante vorrebbe accogliere all'interno di una divinità uterina che si fonde con il farsi imperituro della natura in un dialettica utopica e regressiva:

Vegnite giù, in le strade ; impienite i trottuari ; impienite le piazze, le piazzette, i vicoli, i bulvardi, i corsi, i Nevigli, le circumvallazioni, le tangenti et le tangenziali ! 'Scoltate la voce del Dionisus che ve parla per la lengua de l'Edipus ; el giorno che va dietro a incominciare est quello della vostra lebertà ! Vegnite ! Seguitate l'exempio della vostra Reina [...]¹⁷⁴

È su questo percorso che Testori avvia il recupero del mito atridico culminante nello *sdisOrè* del 1991, realizzato grazie alla collaborazione con l'attore monologante Franco Branciaroli, che porta alle estreme conseguenze la tecnica drammaturgica già sperimentata con l'*Edipus*, incarnando in un'unica persona i ruoli di Oreste, Elettra, Clitennestra ed Egisto. Tema centrale della riscrittura è la violenza del male che si insinua come un ammasso tumorale nella storia contemporanea e nella vita degli uomini

¹⁷² A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori*, cit., p. 115.

¹⁷³ *Ivi*, p. 117.

¹⁷⁴ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 296.

e, oltre ad essere una delle ultime opere dell'autore ormai gravemente malato, il mito atridico – sulla scia pasoliniana – costituisce per Testori l'occasione di realizzare «un bilancio antropologico e esistenziale, significativamente composto in una stanza di ospedale»¹⁷⁵. Così come abbiamo visto nel caso di Saba, il corpo a corpo con il testo di Eschilo è anche qui rimodulato alla luce del modello alfieriano. Lo ricorda bene Giuseppe Frangi nella dettagliata cronologia che precede le opere scelte contenute nel Meridiano Mondadori di recente pubblicazione: nel 1988, in qualità di regista teatrale, Testori porta al Teatro Verdi di Padova l'*Oreste* di Alfieri, dopo essere stato impressionato da una messa in scena del 1949 di Luchino Visconti. Quella della messa in scena è un'esperienza memorabile per l'ormai maturo Testori, che ha così l'occasione di dare ulteriormente significato alle premesse teoriche sviluppate ne *Il ventre del teatro*: anche la regia teatrale, così come la produzione letteraria, deve sorgere dall'interno dei processi verbali al fine di far erompere i valori dell'irrazionale e sfondare, grazie a una gestualità liturgica e rituale, l'ostacolo della quarta parete in un regime di frontalità apertamente postdrammatica. Questa è la strada che porta dritto a *sdisOrè*, uscito contemporaneamente alla testoriana *Traduzione della prima lettera ai Corinzi* di San Paolo. Come già l'*incipit* del riadattamento di Isgrò, anche lo Scarozzante testoriano sembra spuntare da un'epoca remota ritmata da «un andamento parodisticamente melodrammatico e operettistico, [che] lascia spazio, nel finale, ad un'autentica commozione lirica»¹⁷⁶. L'atmosfera iniziale della trasposizione teatrale del mito è, però, volutamente degradante; ci si prepara a prender parte non a un austero *threnos* ma piuttosto al «più destragico trombone»¹⁷⁷, allegoria di un copione ormai consunto e deteriorato. Viene, quindi, messo in scena il topico rientro ad Argo di Oreste, non più simbioticamente accompagnato da Pilade, perché l'immersione nella solitudine è in tal contesto una *via crucis* tutta personale. L'attesa di incontrare la madre risveglia nel giovane figlio di Agamennone quell'«implosione edipica del *génos*»¹⁷⁸ che era già stata la cifra dominante di un'inedita *Elettra* testoriana composta verosimilmente alla fine degli anni Sessanta¹⁷⁹. Come di consueto nella drammaturgia dell'autore, anche qui la madre si configura agli occhi dei figli come un misto di repulsione («vacca sconsacrata»¹⁸⁰) e attrazione («maternale mater»¹⁸¹). Ciò risulta evidente già dalle primissime battute dello Scarozzante, che incarnando Oreste dice:

¹⁷⁵ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Mursia, Milano, 1995, p. 92.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 93.

¹⁷⁷ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., p. 18.

¹⁷⁸ F. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., p. 157.

¹⁷⁹ Il manoscritto è oggi conservato nell'Archivio Testori presso la fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Cartella D46). Si rimanda a L. PEJA, *Elettra abbandonata. Quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti* in «Drammaturgia», 16, 6 (2019), pp. 81-110.

¹⁸⁰ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., p. 20.

¹⁸¹ *Ibid.*

MONOLOGANTE [...] T'assal / nel letto tuo de troia / del partoritos maschios / el cavallin fetor? / Altro desio non ho / che quello de ghettar / las spadas meas / là, dove un ghiorno fuori ghettais, / marchio fibroma, / pissa de cestitega abortiva, / el mio me. / A tal pensier / tirar tutto me sento, / tutto me rizzo cazzo! / Oh ghens de qui de Argo, / vardate, sì, vardate, / ghens d'ogneduna pars / dell'intregato orbis: / la lama or arzo / de vendetta carzo / e urghiando: / Argh'è!¹⁸²

È possibile cogliere già da questi versi quel connubio inscindibile tra sessualità, potere e violenza che porta a identificare il membro virile di “Orè” come strumento della vendetta e principale ossessione per le altre comparse, che vengono progressivamente interpretate da Branciaroli con la medesima veemenza verbale. Mai come in nessun'altra riscrittura del mito, il discorso sulla sessualità è apparso così esasperato, tanto da assimilare esplicitamente il pugnale della vendetta con il pene di Oreste. La conseguenza immediata di una siffatta equiparazione porta a una variante sostanziale del significato attribuibile all'attesa del fratello da parte di Elettra: essa non si realizza subito nell'immediata elaborazione della vendetta, che viene rimandata dopo i rapimenti verbali della ragazza. L'Elettra testoriana brama, invece, il ricongiungimento con il fratello principalmente perché esso rappresenta il momento apicale della sua ebbrezza incestuosa, destinata a proiettarsi anche sul corpo materno:

Al solo pensiero / nella mia stracca crappa / paresemi vederlo, ecco, / rivar, / el pugnol grandando arzato / sicut ferrigno cazzo, / ferrigno e de vendicta ardazzo, / el pugnol che tutta te, / ià, tutta, / materna mutter, / te, te, penetrerà / e de la tua natura / de maritata traditrica / salirà in su / fino alla gran chintura / e de là poi dessenderà / ben oltre el bus de l'ano / a far de te / un'unega, insola feritura / marchita et sdesmembratas, / una vessiga / toda sdeslabbratas.¹⁸³

Ad Elettra, «orfana tremebona, inconsolata / e, insiem, / gaina senza ovi / e despennata!»¹⁸⁴, oltre alla tradizionale parte della scontrosa «zitella acidula»¹⁸⁵, spetta l'invocazione al padre che assume qui i toni di un appartato raccoglimento, atto a fornire ancora una volta un'occasione per addentrarsi negli strati più profondi e viscerali delle pulsioni erotiche:

[...] Se i morti / e li mortascia / hanno ammò forza / de levarsi / a vincere la teschiata dama, / lureda puttama, / Agamennòn, / levàtati pur te! / Fors'ogghi è el die, / o forse not, / ma l'ora è cherto / che tu a me me disa / se là, / nei fondaghi dell'Addas / ovver dell'Ades, / vardi e sai / se Orestes meos, / el meo frenguello, / el meo 'pena toccato / de bambina usello, / è ancor in vita / o se... / Che, se! / Vivo ha da essere / et pienamente ganzo! / Eretto, bellissem, / fulghente, / sì che faga tirar / toda la femmenila / et masculina ghente! [...] Ghià, ghià, te l'ho ghiurato: / per el tuo pene / che i duo t'han via scarpato / altri ne salterà in dell'aria / et ghiù retomberà / a mo' de fichèicas / et miserandas pellas, / anzo, pellascandascas!¹⁸⁶

¹⁸² *Ivi*, pp. 10-11.

¹⁸³ *Ivi*, p. 22.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 51.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 24-28.

Non meraviglia, a questo punto, che la canonica agnizione tra il fratello e la sorella muti di segno e avvenga – da parte di Elettra – grazie al riconoscimento del fallo di Oreste, con cui può ora mettersi in pratica il piano di una vendetta passionale che «si consuma sotto specie di coito incestuoso»¹⁸⁷. L'uccisione di Clitennestra è, quindi, riportata alla stregua di una perversa esibizione erotica, guidata dalla spettrale volontà di dominio del defunto padre che – materializzazione perturbante dell'autorità sovrana anche da morto – sostituisce qui i dettami di Apollo:

La senti / 'sta spadascia? / Mea, / mea non est! / È d'esso, / d'esso / lui, / lui ello, Agamennòn,
/ el vindiche cazzon! / Qui, squi, / la ghetto et la reghetto, / la ghiro et la reghiro / qui, squi
et sqascia / in della tua figascia / dal cui un dì, / dopo aver preso lui, / sortir fechesti me, / o
gatta / toda destroiascia!¹⁸⁸

Quella parola materica di cui Testori aveva discusso nel manifesto programmatico del 1968, e che nel teatro tragico si concretizza fino a «diventar coagulo, sangue rappreso, lacerto di carne»¹⁸⁹, risponde a un'estetica del disgusto che è intimamente legata alla rappresentazione del disfacimento fisico e agli strati più organici della corporeità. Come ricorda Giulio Iacoli,

il disgusto appare organicamente coinvolto nei discorsi sulla sessualità: e ciò per via dello scambio di fluidi organici, del contatto con sostanze corporee spesso percepite come repellenti e contaminanti, che ha luogo nei rapporti sessuali, e che nella variante della penetrabilità anale dell'omosessuale maschio ha il potere di alimentare e assolutizzare il ribrezzo e la riprovazione nei confronti di tale soggetto.¹⁹⁰

E, in effetti, alla dissoluzione fisiologica del corpo di Clitennestra («rantolando / tra vomitar de sangue / e insiem poltiglia putreda / e schifiglia / che merda emorroissa par / ed è»¹⁹¹) segue ora un momento inedito nel raggio delle riscritture contemporanee in cui Elettra, protagonista di una trasformazione intersessuale grottesca e straniante, cerca di sodomizzare il fratello e di destabilizzarne così la virilità. Bramando il potere, la principessa mascolinizzata, chiamata ormai «fradella cara»¹⁹², vorrebbe riportare Oreste ad assumere la pienezza delle sue funzioni politiche, conformemente all'Elettra pasoliniana, («Grando / fradello, sei, / anzo, grandissemò, / squasi smesurato / ben più che dux / ot stalinian creato!»¹⁹³), ma l'attesa venuta delle Furie nella finzione scenica ha alterato in modo

¹⁸⁷ F. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., p. 158.

¹⁸⁸ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., pp. 71-72.

¹⁸⁹ G. TESTORI, *Il ventre del teatro in Opere scelte*, cit., p. 518.

¹⁹⁰ G. IACOLI, *Nessuna pietà per il fantoccetto. Il disgusto verso il soggetto/ il sé omosessuale: un problema tardonovecentesco* in M. SPINELLI (a cura di), *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, «Narrativa», 40 (2018), pp. 129-141: 130.

¹⁹¹ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., p. 77.

¹⁹² *Ivi*, p. 92.

¹⁹³ *Ivi*, p. 93.

definitivo quei pochi lacerti di aderenza al *plot* canonico dell'«antigua traghedia eschilidèa»¹⁹⁴. Esse, la cui conformazione è ridefinita in virtù di un «irrespirabile senso della gloria e della cenere, dello splendore e del pus»¹⁹⁵, possiedono la capacità di azzerare tutto quel corollario di sentimenti legato alla vendetta e all'aspirazione libertaria che hanno tradizionalmente mosso l'agire di Oreste. Come in Pasolini, le Furie sono sì le garanti di un mondo illogico e irrazionale, ma si fanno carico in Testori persino dello smascheramento del conflitto per il potere, attuato per mezzo della violenza erotica:

Orrandissime son / eppur tirenti, / anzo, tiranti! / Vårdale, / sì / vardàle! / Ridono 'me chelebranti / d'una missa sadomaso / solemnale. / Reoverte de sifilida / e dell'aids / – vårdale, / sorella porca et sanguenaria, / et anca voi, de ghiù, / vardate, / ché el gran momento de rottura / riva mo' 'desso, / el sento, / sì, sì, / riva – / ghignan, / sì, ghignan, le baldracche! / Dalle laringhe / e dalle istorte bocche et bacche / scarigano 'me mitraglie / le loro verdi pisse / e le lor cacche! / Levan contra de me i artigli, / me scarpano i cavigli, / altre le lucide corazze, / altre ammò i eroichi parastringhi!¹⁹⁶

Le infette e rabbiose Furie testoriane consentono allo smarrito protagonista, chiamato in senso spregiativo «sdisOrèstes»¹⁹⁷, di fare esperienza del degrado e della marginalità. Così, questo Oreste concitato e logorroico comincia a poco a poco a comprendere che la sua esistenza terrena non può trovare un compimento definitivo all'insegna del rinnovamento delle istituzioni politiche, come vorrebbe Atena, il che conduce inevitabilmente al “ribaltamento” del finale tragico delle *Eumenidi*:

Not, / not, pòlis et pòlis! / Ora capis: / de la maternal figa / forchispatus non fuit, / not, not, / per farmi dux, / princhipo ovvero rex! [...] Est che l'istante / se prossima, / sì, sì, / l'istante / en cui, / d'un colpo, / d'una forcipidea lacherazion / come se fussi in del Damasco, / egomet casco, / recasco / et omnia quod / un die pareva traghedia / se vorta, / se ribalta... [...] De facto, / o l'antigua, possibila catarsa / se rennova / ovver un'altra / vegnir dorà / d'un ben doverso segno, / d'un ben doverso, / encogneto dessegno.¹⁹⁸

Il crollo della fede negli ideali di Atena comporta, in aggiunta, l'impossibilità per Oreste di affidare i suoi sforzi costruttivi ai valori comunitari della *polis*. L'estraneità nei confronti del mondo moderno e il pentimento scaturito dal contatto con il mondo imputridito delle Furie, qui identificate come fossero delle streghe di shakespeariana memoria, segna per l'Atride l'urgenza di imparare un nuovo vocabolo, alieno al lessico consolidato della tragedia antica:

Oh, sacro casso! / E inultra / ch'a Clitennestra, / scrofa, ià, / et anca desputtanatissima 'sassina, / eppur mutter de me / – mutter, / capisci te? / Et vos de ghiù / lo capicate? – / mutter, muttèra, / proprio como dir / muglièra, / et anca a lui, / l'enfam Eghistos, / per quanto

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 86.

¹⁹⁵ G. TESTORI, *Il ventre del teatro* in *Opere scelte*, cit., p. 519.

¹⁹⁶ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., p. 88-89.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 82.

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 98-106.

possibile / non para, / perdon io go / de imparare / da ista performanse / finarmente a
dimandare...// Perdon? / Orè, / che istrano verbo / ch'usi? Al grechico vocabular / esso, /
not, / non partiene...¹⁹⁹

Abbandonando la sua fittizia identità comunitaria, «sdisOrèstes» trova nel messaggio di perdono indiscriminato, ricondotto a un giubilante concerto di campane, l'adempimento di un percorso atto a superare anche il finale del *Pilade* pasoliniano, che portava inscritto i segni dell'invettiva blasfema contro ogni incarnazione della Ragione. Lo ribadisce giustamente Cascetta quando afferma che «la giornata di Oreste è la giornata del poeta che volge alla sua sera, al termine di una vicenda d'ira, di rabbia, di bestemmia, di profanazione cui non può ormai più bastare l'assoluzione degli uomini»²⁰⁰. Della lezione pasoliniana, tuttavia, resta la dolorosa requisitoria contro la fallacia di una modernizzazione coatta: essa produce in definitiva la consapevolezza di una medesima emarginazione tanto per Pilade quanto per l'Oreste testoriano, che invita ora la sorella a cessare «el troppo grecus piantus»²⁰¹ per abbracciare la nuova morale del perdono. Il fattore politico, autentica eredità pasoliniana, si rintraccia *in extremis* nel diniego della soluzione raziocinante acclamata dal popolo dopo aver accolto i «dolchi leccalecca»²⁰² di Atena. Le parole di Oreste – che provengono dalla sofferenza empirica di chi ha sperimentato sulla propria pelle i misteri della carne difesi dalle “strie” – testimoniano la scelta di volersi smarcare da quella traumatica «escalation di violenza assorbita dalle istituzioni e dai comportamenti individuali e collettivi del nostro tempo»²⁰³ di cui egli è stato vittima e agente. In tal modo, la logorata «straghica azion orestaiata»²⁰⁴ può ora approdare a un ormai atteso «esito soteriologico»²⁰⁵, non prima di aver sconfessato le sirene di una avventata e acritica secolarizzazione:

Ghiù... / Not! / Nel sangue della da me assassinada / mutter mea / e in quello pur / d'Eghisto
usurpator, / io, giù, / te gatto, / arma dell'orrendo, / inutile misfatto! / Meglio le Furie / e
note / e die, / meglio le strie, / ch'el vostro / chivile patteggiar, / la vostra chivile, /
inesistente paese!²⁰⁶

Un'ulteriore riscrittura che rielabora in modo tutt'altro che scolastico alcune intuizioni pasoliniane è quella realizzata dall'irlandese Colm Tóibín, autore di scritti saggistici e narrativi, tra cui il romanzo *House of Names* (2017) che racconta in una prospettiva originale l'antico mito degli Atridi attraverso

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 110-111.

²⁰⁰ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 96.

²⁰¹ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., p. 115.

²⁰² *Ivi*, p. 108.

²⁰³ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 99.

²⁰⁴ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., p. 122.

²⁰⁵ F. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., p. 158.

²⁰⁶ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., p. 117-118.

un'operazione che, nonostante la nutrita componente di immaginaria inventiva, instaura un dialogo serrato e creativo con le fonti antiche. È lo stesso autore ad affermarlo:

Most of this novel is based on imagination and does not have a source in any text. Indeed, some characters and many events in *House of Names* do not appear at all in earlier versions of this story. But the main protagonists – Clytemnestra, Agamemnon, Iphigenia, Electra and Orestes – and the shape of the narrative are taken from Aeschylus' *The Oresteia*, Sophocles' *Electra* and Euripides' *Electra*, *Orestes* and *Iphigenia at Aulis*.²⁰⁷

Che cosa spinge Tóibín a creare una commistione della componente antica, codificata attraverso i testi dei tragici e le rielaborazioni successive, con la forma romanzesca? La risposta dovrà essere indubbiamente ravvisata nel vantaggio di usare il genere romanzesco in quanto strumento capace di sopperire alle attese (e anche alle curiosità) del lettore, che sono con ogni evidenza anche quelle dell'autore, di colmare quei vuoti narrativi che nella scrittura tragica, così come nella *performance* scenica, venivano tendenzialmente sospesi, messi da parte e talvolta anche interrotti. Se, in seguito alla svolta postmoderna, il romanzo si è attestato come forma letteraria egemone dell'estrema contemporaneità, lo è anche perché – per sua natura – esso è in grado di «assimilare nella propria estetica il tragico, il picaresco, il gotico e inoltre il comico, il lirico, l'epico e altre categorie legate in origine a generi diversi o a suoi sottogeneri»²⁰⁸. Questo carattere “cannibale” della forma romanzesca è ravvisabile nella molteplicità di toni presenti in *House of Names*, in cui l'autore sviluppa un'attenzione privilegiata nei confronti della dimensione psicologica dei personaggi, tanto che intere porzioni narrative vengono dilatate a partire dai sentimenti provati dagli eroi principali dopo gli accadimenti più violenti della storia mitica, come lo strazio della madre conseguente all'uccisione di Ifigenia e l'allontanamento forzato del piccolo Oreste, nonché il suo percorso di crescita e la maturazione dell'idea del matricidio. Così come nel caso della scelta pasoliniana di iniziare là dove la storia si era formalmente conclusa, le inedite possibilità creative non si spingono per l'autore irlandese solo ad approfondire quegli episodi marginali e taciuti dalla tradizione, perché tendenzialmente slegati dal nucleo vendicativo all'interno dell'architettura del *plot* narrativo mitico. Tóibín introduce, nondimeno, delle varianti sostanziali nello schema attanziale di cui parleremo più avanti. Giocando a più riprese con i diversi piani narrativi, l'*incipit* stesso approfondisce e rielabora gli stati d'animo della regina di Argo dopo che i corpi trucidati di Cassandra e Agamennone giacciono in pasto alle mosche e diffondono il loro odore di carne in decomposizione per tutto il palazzo. È proprio lo stimolo olfattivo ad avviare il flusso di pensieri di Clitennestra:

²⁰⁷ C. TÓIBÍN, *House of Names*, Penguin Books, 2018, p. 263.

²⁰⁸ S. BALLERIO, *I generi letterari* in S. SINI E F. SINOPOLI (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, cit., p. 29.

I have been acquainted with the smell of death. The sickly, sugary smell that wafted in the wind towards the rooms in this palace. It is easy now for me to feel peaceful and content. [...] So much has slipped away, but the smell of death lingers. Maybe the smell has entered my body and been welcomed there like an old friend come to visit. The smell of fear and panic. The smell is here like the very air is here; it returns in the same way as light in the morning returns. It is my constant companion [...].²⁰⁹

La sinestesia può diventare così l'occasione giusta per rievocare la narrazione di un altro tipo di odore, quello sentito nel campo argivo nel momento in cui Clitennestra e la figlia vennero portate in modo fraudolento nel luogo del sacrificio, di cui si mettono in evidenza gli aspetto più orripilanti, come l'odore del sangue fresco e quello delle interiora degli animali:

The day was hot; the smell of the blood and the innards of the animals and the aftermath of fear and butchering came towards us until it took all our will not to cover our noses from the stench. Instead of a place of dignity, they had made the place where the killing was to happen into a ramshackle site, with soldiers wandering around aimlessly, and the leftover parts of dead animals strewn about.²¹⁰

Quello di Ifigenia non è presentato come il sacrificio arrendevole di una docile e mite ragazza, ma è messa in risalto piuttosto l'inumana efferatezza di un atto di pura e bestiale prevaricazione fisica che non può essere compreso. Gli aguzzini non edulcorano minimamente quanto sta per accadere: Ifigenia viene rasata brutalmente con una lama arrugginita che le squarcia la pelle e viene bendata in modo così violento che i lividi diventano subito evidenti. Nessuna riscrittura ha mai evidenziato con così esibita crudezza i dettagli dell'immolazione. Lo scompiglio dei gesti di resistenza, le urla e l'indomabilità della fanciulla sono elementi che contribuiscono ad acuire il *pathos* della scena fondativa di tutta la catena delittuosa che sta per sgorgare. In questo contesto si inseriscono due motivi innovativi rispetto alla tradizione precedente: quello della maledizione e della veste magica. Come ricorda Enrico Medda²¹¹, in Eschilo si accenna solo fugacemente alla maledizione che in Tóibín è messa in atto come prova tangibile dell'educazione materna ricevuta dalla figlia, che fino al momento estremo dell'accoltellamento cerca di gridare ai presenti le parole dell'imprecazione contro il padre. Clitennestra, fiera della resistenza di Ifigenia, si propone di continuare a recitare la maledizione – a sua volta appresa dalla madre – nel momento in cui la figlia diventa impossibilitata a pronunciarla a causa del bavaglio che la condanna al suo destino di vittima:

'From my mother I received a set of words that she, in turn, has received from hers', I said.
'These words have been sparingly used. They cause the insides of all men within earshot to

²⁰⁹ C. TÓIBÍN, *House of Names*, cit., p. 3.

²¹⁰ *Ivi*, p. 31.

²¹¹ E. MEDDA, *Quando il mito perde i suoi dèi. La storia degli Atridi in House of Names di Colm Tóibín* in F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2022, pp. 199-216.

shrivel, and the insides of their children. Only their wives are spared, and they are destined then to search the dust for food to peck'. [...] 'If one of you lays a finger on my daughter or on me', I continued, 'If one of you walks ahead of us, or speaks, I will invoke that curse. Unless you come behind us like a pack of dogs, I will speak the words of the curse'.²¹²

Contrariamente all'uccisione rumorosa e chiassosa della ragazza, l'omicidio di Agamennone si compie nel silenzio assordante che è il contraltare immediato della trappola messa in moto dalla regina come conseguenza dei torti subiti. Nella rievocazione della morte del marito-patriarca, è tutta la simbologia dell'eroe e la narrazione del desiderio del guerriero di ritornare a casa ad essere decostruita, sulla scia di quanto già compiuto da O'Neill con il personaggio di Ezra Mannon:

Her screams as they murdered her were replaced by silence and by scheming when Agamemnon, her father, returned and I fooled him into thinking that I would not retaliate. I waited and I watched for signs, and smiled and opened my arms to him, and I had a table here prepared with food. Food for the fool! I was wearing the special scent that excited him. Scent for the fool! [...] That was that inspired him to go on, he said, the thought that this was waiting for him, healing water and spices and soft, clean clothes and familiar air and sounds. He was like a lion as he laid his muzzle down, his roaring all done, his body limp, and all thought of danger far from his mind.²¹³

È in questo contesto che si inserisce il richiamo alla veste magica evocata poc'anzi. Si tratta di uno strumento incantato, che Clitennestra fa appositamente realizzare da una vecchia maga, capace di impedire che le urla della persona che viene intrappolata al suo interno risuonino nell'ambiente circostante. Quello della rete che avvinghia è un motivo tematico di vecchia data; Medda stesso ricorda che «è probabile che in una fase molto arcaica del mito, per noi documentata solo da alcune raffigurazioni vascolari, la veste/rete avesse una valenza magica, che tuttavia non è sfruttata né in Eschilo né negli altri tragici, nei quali la veste serve solo a intrappolare fisicamente, e non magicamente, la vittima»²¹⁴. In *Tóibín* essa funziona come un terribile contraccolpo della violenza compiuta ai danni di Ifigenia che si abbatte anche sulla madre, colpevole di aver pronunciato in sua **vede** la maledizione e, per questo, picchiata, imbavagliata e gettata in uno scantinato per molto tempo:

When it was clear that she was ready to invoke a curse against her father, a man came from behind her with an old white cloth and bound it around her mouth and dragged her, as she kicked and used her elbows, to the place of sacrifice, where he tied her hands and her feet. I did not hesitate then. I stretched out my arms and raised my voice and I began the curse of which I had warned them. Some of those in front of me started to run in fright, but from behind another man came with a ragged clot that, despite my efforts, he pulled tight around my mouth too. I was dragged away as well, but in the opposite direction, away from the place of sacrifice. When I was out of sight, out of earshot, I was kicked and beaten. And

²¹² C. TÓIBÍN, *House of Names*, cit., p. 30.

²¹³ *Ivi*, p. 5.

²¹⁴ E. MEDDA, *Quando il mito perde i suoi dèi*, cit., p. 206.

then at the edge of the camp, I saw them lifting a stone. It took three or four men to lift it. The man who had dragged me pushed me into a space dug into the earth below the stone.²¹⁵

Clitennestra, costretta a restare chiusa nello stanzino per giorni in mezzo all'odore nauseabondo dei suoi escrementi, porta su di sé le conseguenze della violenza, che il testo rende realisticamente. Lo spazio ingabbiato della cella costituisce il simbolo vivente dell'esercizio del potere che agisce in modo pervasivo sui corpi, tema squisitamente pasoliniano che qui si collega con la detenzione forzata come conseguenza di un'opposizione politica. In questo senso è possibile, a nostro avviso, rileggere anche il riferimento alla "casa" del titolo, non solo da intendersi in senso dinastico, ma soprattutto in qualità di prigione in cui prendono vita le decisioni più estreme e autoritarie. È proprio nella reclusione forzata che Clitennestra matura il piano implacabile della vendetta:

The following morning, when someone threw a pitcher of water into the hole where they had buried me, I heard laughter. I tried to drink what water I could that had soaked into my clothes, but it was almost nothing. The water had merely wet me and the ground beneath me. It had also let me know, in case I needed to know, that I was not forgotten. At intervals over the next two days, they threw more water in. It mixed with my excrement to make a smell like that of a body as it putrefies. It was a smell that I thought would never leave me. What stayed with me besides that smell was a thought. It began as nothing, as a piece of bad temper arising from the pure discomfort and the thirst, but then it grew and it came to mean more than any other thought or any other thing. If the gods did not watch over us, I wondered, then how should we know what to do? Who else would tell us what to do? I realized then that no one at all, no one would tell me what should be done in the future or what should not be done. In the future, I would be the one to decide what to do, not the gods.²¹⁶

Le parole della regina esprimono il crollo inarrestabile della credenza nella religione tradizionale, ovvero una distanza abissale e incolmabile tra l'umano e il divino, che nel caso di Clitennestra si delinea come esito inevitabile di una mancanza di accettazione delle canoniche ragioni religiose addotte da Agamennone nel momento di giustificare l'immolazione di Ifigenia. Si capisce perché vi sia in *House of Names* una diffusa «nostalgia per il tempo in cui gli dèi erano presenti e interagivano con i mortali, un tempo che i personaggi ricordano ancora bene, ma che sta svanendo»²¹⁷. In questo universo derelitto dalla violenza e dalla prevaricazione, nonché segnato da una progressiva scomparsa del numinoso, solo i nomi – espediente narrativo che ricorda quanto fatto da Virginia Woolf in *Between the Acts* – si configurano come ricordo dell'armonia del mondo antico. Le ombre del passato, tuttavia, vengono immancabilmente evocate da Elettra, cui spetta – sul solco pasoliniano – la conservazione di

²¹⁵ C. TÓIBÍN, *House of Names*, cit., p. 33.

²¹⁶ *Ivi*, pp. 35-36.

²¹⁷ E. MEDDA, *Quando il mito perde i suoi dèi*, cit., p. 208.

ciò che è stato nonostante l'arretramento progressivo del divino. L'Elettra di Tóibín lo spiega chiaramente al fratello ormai adulto:

Sometimes, Electra spoke of the gods and her belief in them, invoking their names and speaking of the power they had. 'We live in a strange time', Electra said. 'A time when the gods are fading. Some of us still see them but there are times when we don't. Their power is waning. Soon, it will be a different world. it will be ruled by the light of the day. Soon it will be a world barely worth inhabiting. You should feel lucky that you were touched by the old world, that in that house it brushed you with its wings'.²¹⁸

Accanto all'evaporazione del divino, le varianti introdotte in questa riscrittura contemplano il trauma di Oreste bambino, che si rende conto da solo dell'uccisione della sorella e del mutamento degli assetti familiari:

I saw her dying, Orestes said. 'None of them knew that I saw her dying, and I heard her voice and I heard my mother screaming and saw her being dragged away'. 'How did you see this?' 'I was on the hill in the camp. They had left me to play sword fighting with the soldiers, but the soldiers grew tired of the game after a time and then I was alone in one of the tents and I fell asleep and woke up to the sound of animals howling and I went out of the tent and lay on the ground overlooking where the heifers were being brought in and I watched as they were slaughtered. I heard the sound they made, the frightened sound that came from their bellies, and then I saw the blood spurting. And my father was there, and other men that I knew. I could smell the blood of the animals and the entrails that were everywhere, streaming everywhere. I was going to run down to my father, or maybe find my mother and Iphigenia. But then I saw them. They were in a procession, at the front of the procession, Iphigenia and my mother were both ahead of all the others, and there were men behind them. There was not a sound when they appeared. I saw them cutting my sister's hair. Then they made her kneel. Her hands and her feet were tied. And then I heard her voice and my mother's. They put something over their mouths to stop them shouting. And the men dragged my mother away and then my sister tried to reach my father, but she was dragged back. Then they put a blindfold on her. And then another man who was beside my father moved slowly towards her with a knife in his hand. And the cloth around her mouth fell away and she started to scream. The sound was like an animal. She fell over and they took her body away'.²¹⁹

La sua vita dopo l'assassinio del padre è uno dei tratti di novità maggiormente valorizzati: veniamo a sapere che Oreste viene fatto rapire da Egisto assieme ad altri bambini, figli degli oppositori politici. In questo senso, l'intero romanzo è permeato da «una dolorosa riflessione sugli strumenti tramite i quali si reggono in ogni tempo i regimi dispotici»²²⁰. È qui che l'intreccio romanzesco comincia ad essere soggetto alla massima espansione narrativa: Oreste e Leandro (che in questa riscrittura sostituisce l'amico Pilade, anche se i due non sono interamente sovrapposti) riescono ad evadere dalla prigione dopo avere ucciso delle guardie al soldo di Egisto e tratto in salvo con loro il piccolo Mitros,

²¹⁸ C. TÓIBÍN, *House of Names*, cit., p. 197.

²¹⁹ *Ivi*, p. 135-136.

²²⁰ E. MEDDA, *Quando il mito perde i suoi dèi*, cit., p. 210.

un bambino fortemente malato che i due accudiscono sino alla morte. I fuoriusciti trovano rifugio presso una remota fattoria che è abitata da una donna vecchia e solitaria che ospita gli esuli di ogni sorte nella sua proprietà ai limiti del mondo conosciuto. La storia si nutre, quindi, anche di una componente fiabesca che serve a preparare la formazione dei due giovani, dal momento che in questo luogo irreale e prodigioso la vecchia donna è ancora capace di raccontare storie mitiche e far rivivere i nomi degli antichi eroi. I suoi racconti, che hanno la capacità di attenuare un trauma incarnato nella loro vicenda umana, sono propedeutici alla conoscenza reciproca del sentimento amoroso e funzionano, a livello diegetico, come «uno strumento portentoso di elaborazione e controllo, che si serve degli esorcismi della manipolazione e della negoziazione per creare forme e progetti sempre nuovi»²²¹. Grazie a questi racconti, infatti, Oreste viene a sapere della morte del padre e del nuovo regime instaurato ad Argo. La novità sostanziale di questo espediente romanzesco consiste principalmente nell'assenza iniziale della componente vendicativa nell'agire di Oreste, che si incammina verso Argo per sapere qualcosa di più su sé stesso, su sua madre ed Elettra. Ciò avviene nel momento in cui la sua formazione è simbolicamente conclusa in seguito alla morte della vecchia custode e del giovane Mitros. La continuità con la riscrittura pasoliniana, benché non apertamente dichiarata dall'autore, è ravvisabile al rientro di Oreste in patria, nel momento in cui – succube delle menzogne materne – viene abbandonato da Leandro che diventa il riferimento politico di coloro che guidano l'opposizione ai due regicidi, così come il Pilade di Pasolini si rifugia in montagna per guidare la rivolta contro il regime capitalistico delle Eumenidi. Oreste comprende la necessità della vendetta solo dopo essere stato testimone della violenza spietata del regime instaurato dalla madre. Per questo motivo non occorre tanto una scena di riconoscimento con la sorella, quanto piuttosto la rivelazione da parte di Elettra del fatto che i bambini rapiti e rinchiusi nella prigione fossero ostaggi e strumenti di ricatto per Egisto, autore della pianificata sterminazione della famiglia di Mitros, il cui padre morente giace ancora nelle prigioni del palazzo, e di Leandro la cui sorella è l'unica ancora in vita, nonostante sia incinta come conseguenza dello stupro sessuale subito da parte dei suoi aguzzini. Questo Egisto machiavellico e spietatamente bisessuale si rende complice dei peggiori misfatti su ordine di Clitennestra, che lo assolda con l'obiettivo primario di trucidare a mano a mano gli uomini che il marito aveva incaricato di sorvegliarla. Proprio per la sua cinica spietatezza, Egisto non viene ucciso ma unicamente gambizzato perché potrà diventare utile al regime successivo grazie alla sua conoscenza di una serie di tecniche utili a piegare gli oppositori politici. In questo senso, il romanzo si delinea come una «analisi profonda e del tutto priva di intenti consolatorii che Tóibín propone dei meccanismi

²²¹ F. VITTORINI, *Tra(u)ma: racconto della perdita e perdita del racconto nella narrativa statunitense metamoderna*, in «Comparatismi», 7 (2022), pp. 1-16: 5.

della tirannia»²²². Vi è una prova evidente quando Elettra racconta quanto anche l'unione tra la madre ed Egisto sia un mero patto di sopravvivenza:

It had never struck me before, but it came to me forcefully at this moment, that she and Aegisthus had come to dislike each other. I had previously imagined them in some warm arrangement, circling each other happily by day and locked in each other's arms in the parts of the night when Aegisthus was not wandering freely in the palace. Now, I noted a hard detachment. They had each taken the measure of the other and learned the outlines of some foul truth. It amused me how natural they made this appear; it was not something that seemed ready to break. I understood their dilemma. It would be difficult, I thought, for my mother and Aegisthus to separate. Too much had happened.²²³

Elettra non è solo il personaggio più riflessivo del romanzo, o meglio non è tale solo in funzione del suo tradizionale ruolo attivo nell'organizzazione della vendetta. In *Tóibín* si narra in modo accurato il momento in cui la giovane ragazza viene a sua volta rinchiusa e seviziata nelle prigioni del palazzo reale dopo la morte del padre. La consapevolezza acquisita da questa esperienza traumatica viene tramutata in volontà pervicace di smascherare i meccanismi che sorreggono il nuovo regime, di far cadere yourcenarianamente le maschere recitando una nuova parte e reggendo le fila di una nuova trama. Come ricorda in questi casi Fabio Vittorini, «sono evidenti la contiguità e la complementarità tra il concetto psichiatrico di trauma come sconnessione e disintegrazione della trama della coscienza individuale conseguente a un evento insensato e inintelligibile e il concetto ermeneutico di trama come dispositivo che connette e integra in una storia complessiva dotata di senso eventi che presi singolarmente resterebbero insensati e inintelligibili»²²⁴. Nell'abilità di Elettra di ridimensionare il suo ruolo, e la sua trama, giace la riuscita delle sue intenzioni:

Yet all day she and Aegisthus enacted their fiction. If they could keep us from reminding them of what they did, then they could live in a world of their own invention. They wanted silence so they could continue with their roles as the innocent ones since there were no other parts they could perform without feeling an urge to turn on each other and turn on us all. The role of murderess and kidnapper was, I saw, somehow beyond my mother's reach. For her, it was something that merely happened once. It was in the past and was not to be mentioned. And the role of puppet and assistant to a murderess was not a role that Aegisthus could easily play either without becoming hungry for more drama, more blood, more savagery. As Aegisthus still stood and watched me, with all his malevolence on display, I saw that I was in danger unless I agreed to be the frail daughter, the sweet simpleton who visits her father's grave and speaks to his ghost, the witness who barely remembered all of the evidence that she had heard. I would join them in the game of innocence for as long as I needed to. I would assist my mother in her role as someone who had known grief and was

²²² E. MEDDA, *Quando il mito perde i suoi dèi*, cit., p. 215.

²²³ C. TÓIBÍN, *House of Names*, cit., p. 147.

²²⁴ F. VITTORINI, *Tra(u)ma: racconto della perdita e perdita del racconto nella narrativa statunitense metamoderna*, cit., pp. 2-3.

now almost foolish, distracted, harmless. We would play the parts together even if my brother came back.²²⁵

È Elettra che, recitando il suo ruolo, fila le trame della resistenza: è lei a trovare i contatti con Leandro per far giungere a Oreste le informazioni giuste affinché capisca che è giunto il momento di ritornare ad Argo. È lei che riesce a convincere il fratello della necessità di vendicare l'omicidio politico del padre. Sono attenuate in questa riscrittura i coacervi psicoanalitici del personaggio, nonostante in lei si convogliano le ombre del passato che sembrano richiamare quell'inno cletico a Hermes che tanto aveva affascinato Virginia Woolf nella sua lettura di Sofocle:

I gravitate from their world, the world of speech and real time and mere human urges, towards a world that has always been here. Each day, I appeal to the gods to help me prevail, I appeal to them to oversee my brother's days and help him return, I appeal to them to give my own spirit strength when the time comes. I am with the gods in their watchfulness as I watch too. My room is an outpost of the underworld. I live each day with my father and my sister. They are my companions. When I go to my father's grave, I breathe in the stillness in the place where his body lies. I hold my breath so that this new air fills my body and I release my breath slowly. My father comes towards me then from his place of darkness. I walk to the palace with his shadow close, hovering near me.²²⁶

La matrice pasoliniana è ravvisabile anche nella conclusione del romanzo. Il nuovo potere instaurato da Leandro dopo le epurazioni compiute non cambia di molto rispetto al vecchio regime, anzi si nutre dei medesimi soprusi a danno degli innocenti. Oreste e Leandro, tuttavia, giungono a riconciliarsi verso la fine in virtù del loro amore passato: Leandro gli affida la sorella con la promessa di occuparsi del figlio che sta per nascere. Il romanzo si conclude, quindi, con i vagiti di una nuova nascita – flebile segno di speranza, che è però insufficiente per riscattare tutto il sangue versato. L'ambiguità del finale è, in ultima istanza, una trovata efficiente per ribadire che la storia atridica può ancora, nel pieno della cosiddetta metamodernità letteraria, offrire degli spunti dialogici sulla disumanizzazione prodotta dalla tirannide politica e su quanto molto spesso l'instaurazione di un nuovo equilibrio politico porti inscritto nella sua affermazione le contraddizioni di ciò che esso ha preceduto.

5.3 TURBAMENTI ORESTEICI NE *LES BIENVEILLANTES* DI LITTELL

Attraverso i tre casi di studio appena proposti, che rielaborano ciascuno in modo originale alcune delle intuizioni pasoliniane circa il trattamento del mito atridico in una chiave politica e visceralmente bioetica, abbiamo avuto l'opportunità di riflettere ancora una volta su quanto le vicende di Elettra e di Oreste siano state per autori ed autrici, nel corso della loro altalenante diacronia, un laboratorio in cui

²²⁵ C. TÓIBÍN, *House of Names*, cit., p. 162-163.

²²⁶ *Ivi*, p. 148.

misurarsi, in termini di rappresentabilità finzionale e innovazione poetica, con le conseguenze di una storia traumatica e difficilmente comprensibile. Il nucleo tragico originario trova, in effetti, linfa vitale quando le truci vicende della casa di Atreo vengono materialmente inquadrare entro il contesto di quei traumi collettivi della recente storia contemporanea che evidenziano un assiomatico problema di resa letteraria, accanto ovviamente al consueto rovello psicologico che porta – nelle riscritture contemporanee – a risemantizzare l’ambiguità del rapporto incestuoso che nelle fonti antiche non appare mai esplicitato. D’altronde, si tratta di un problema che era già stato avanzato da Eugene O’Neill nel momento in cui il drammaturgo si proponeva di riflettere, attraverso una forma teatrale declinata sul versante narrativo, sulla violenza fondativa della recente storia americana scaturita durante quella guerra *between the States* che portò a un ripensamento complessivo della presenza di una aggressività violenta nel modo stesso di concepire la storia della giovane nazione. Tale questione è stata ripresa con valenze e forme di volta in volta mutate in seguito al grande stravolgimento storico costituito dal genocidio programmatico della popolazione ebraica durante il secondo conflitto mondiale. Come abbiamo visto, già nelle prose di Saba affiora l’aporia di leggere quanto accaduto alla luce dello scardinamento della concezione teleologica della storia recente, ma è senza dubbio a Primo Levi cui dobbiamo rivolgerci per trovare una riflessione organica a riguardo, che si ponga il proposito non di liberarsi acriticamente di quanto accaduto ma, al contrario, di «recuperare il ricordo nel modo più preciso possibile, *per non lasciare niente nell’ombra, fatti, gesti, sentimenti, reazioni*»²²⁷. E quando nel giugno del 1986 pubblica *I sommersi e i salvati*, Primo Levi – oltre a ribadire quanto sia foriero di dolore l’atto in sé del ricordo – ha occasione di ragionare con precisione sulla tendenza comune degli esseri umani a rivestire la memoria di un evento traumatico con forme di resoconto che funzionino come palliativi di un’esperienza intimamente dolorosa. *I sommersi e i salvati* è un saggio imprescindibile per tentare di comprendere quale sia stato antropologicamente l’operato dell’uomo contemporaneo di fronte ad episodi disumani come lo sterminio degli ebrei **operato** dai nazisti. Nel capitolo intitolato per l’appunto “La memoria dell’offesa”, Levi si concentra diffusamente sul discorso circa le conseguenze subite o inflitte di quegli avvenimenti che, per la loro gravità deumanizzante, si configurano come radicalmente estremi. Dice l’autore:

In questo caso sono all’opera tutti o quasi i fattori che possono obliterare o deformare la registrazione mnemonica: il ricordo di un trauma, patito o inflitto, è esso stesso traumatico, perché richiamarlo duole o disturba: chi è stato ferito tende a rimuovere il ricordo per non rinnovare il dolore; chi ha ferito ricaccia il ricordo nel profondo, per liberarsene, per alleggerire il suo senso di colpa.²²⁸

²²⁷ M.A. BAZZOCCHI (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, cit., p. 185.

²²⁸ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, con prefazione di Tzvetan Todorov e postfazione di Walter Barberis, Einaudi, Torino, 2007, p. 14.

In sostanza, molto spesso l'inattendibilità della memoria umana può in questi casi essere adoperata a proprio vantaggio. Non solo la memoria è capace di funzionare come palliativo per dimenticare da parte degli oppressi, ma gli oppressori medesimi – afferma Primo Levi – talvolta si inventano una memoria supplementare che consente loro di sopprimere il ricordo dei gesti compiuti, tanto da ridurre tali azioni a meri e incolpevoli gesti meccanici: è così che è stato possibile per molti collaboratori dei crimini nazisti trovare scampo dai sensi di colpa, rifugiandosi talvolta in identità rimodellate grazie appunto a un uso arbitrario della memoria. È proprio in questo contesto che l'autore riesuma nella sua argomentazione le antiche divinità del rimorso, famose per aver perseguitato Oreste:

Qui, come in altri fenomeni, ci troviamo davanti ad una paradossale analogia tra vittima ed oppressore, e ci preme essere chiari: i due sono nella stessa trappola, ma è l'oppressore, e solo lui, che l'ha approntata e che l'ha fatta scattare, e se ne soffre, è giusto che ne soffra; ed è iniquo che ne soffra la vittima, come invece ne soffre, anche a distanza di decenni. Ancora una volta si deve constatare, con lutto, che l'offesa è insanabile: si protrae nel tempo, e le Erinni, a cui bisogna pur credere, non travagliano solo il tormentatore (se pure lo travagliano, aiutate o no dalla punizione umana), ma perpetuano l'opera di questo negando la pace al tormentato.²²⁹

A sfruttare pienamente le implicazioni narrative di questo nucleo metaforico individuato da Primo Levi è stato Jonathan Littell, autore statunitense di lingua francese, attraverso la scrittura del discusso romanzo *Les Bienveillantes* (2006), in cui vengono raccontate in prima persona le vicende di Maximilien Aue, un immaginario ufficiale delle SS coinvolto in prima persona all'interno della macchina letale della persecuzione razzista che, in età avanzata, si risolve a scrivere senza filtri etici le sue memorie. Come nel caso di Primo Levi, anche il lunghissimo testo di Littell ha il merito di avere avviato un'accesa riflessione sul rapporto tra la testimonianza e l'espressione dei valori veicolati dal testimone. Sia le opere di Levi sia il romanzo di Littell, nonostante la profonda differenza di fondo, sono accomunate da somiglianti risonanze soprattutto nella misura in cui entrambi gli autori riflettono sulla funzione non sempre edificante della letteratura²³⁰. L'argomentazione si concentra intorno alla considerazione di quanto la semplice memoria del Male non sia sufficiente a scongiurare che l'accaduto possa ripetersi. Nel caso di Primo Levi l'autorità del testimone, che si concretizza in un dichiarato impegno etico, consente di non stigmatizzare i carnefici come un sottogruppo dell'umanità, di non farne cioè un'entità separata e distinta dalle vittime, quanto piuttosto di fornire una valutazione obiettiva che cerchi di comprendere e ragionare con la mente degli aguzzini. Un tale gioco di ruolo risulta indubbiamente causa di insostenibile dolore dalla prospettiva della vittima, in quanto conduce

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Su quest'ultimo concetto si veda M. G. STATI, *Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo* in G. CARRARA E L. NERI (a cura di), *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, Ledizioni, Milano, 2022, pp. 147-159.

inevitabilmente a prendere in esame i rapporti deleteri che si creano tra oppressori e oppressi. In dialogo con gli spunti offerti da Primo Levi, la questione del legame tra vittima e carnefice si complica notevolmente nel romanzo di Littell, opera che supera il «tabù “adorniano”»²³¹ dell'impossibilità di scrivere dopo Auschwitz, attraverso un intreccio romanzesco in cui ruoli, colpe e responsabilità vengono rimescolati all'insegna di una programmatica, e malapartiana, lotta corpo a corpo con una verità non edulcorata e con una deliberata demolizione dei “buoni sentimenti”, conseguenza del desiderio romantico di assoluto che caratterizza il franco-tedesco Max Aue, personaggio principale talmente «ossessionato dalla vicenda di Oreste»²³² da rivivere il suo percorso di collaborazione con il regime nazista inquadrandolo nella cornice di una *Orestea* rivisitata, tanto che Guido Mazzoni ha potuto affermare che il romanzo è interamente costruito sul modello mitico modernista secondo il quale «la trama soggiacente alle *Benevole* è la storia di Oreste raccontata da Eschilo»²³³. È stato notato fin da subito notato anche da Florence Mercier-Leca quanto il mito di Oreste consenta all'autore di «jeter un éclairage sur la guerre, par la réflexion sur la violence qu'il implique et permet aussi, peut-être, de répondre à la question sur la représentation de la Shoah»²³⁴. Con *Les Bienveillantes* ci collochiamo, quindi, nell'asse della riscrittura da intendersi come «ripetizione senza replica, e di conseguenza ripetizione che necessariamente comporta variazione, persino in assenza di intenzionali modifiche del testo di partenza»²³⁵. Lo intuimmo immediatamente cogliendo alcuni elementi della composizione attanziale che cominciano a svelarsi prima di tutto attraverso il personaggio di Thomas, che è costruito sul modello dell'amante e adiuvante Pilade. In effetti, leggendo il romanzo il lettore apprende che la presenza di Thomas al fianco del protagonista è una sorta di elemento invariabile: i due nazisti formano una coppia nel corso dell'avanzata tedesca in Polonia e in Ungheria e, dopo essersi persi, si ritrovano riuniti a San Pietroburgo. Sul suo conto si dice inizialmente quanto segue:

Thomas était un bon camarade, j'étais vraiment heureux de le revoir. Notre amitié remontait à plusieurs années ; à Berlin, nous dînions souvent ensemble ; parfois, il m'amenait avec lui dans des boîtes, ou des salles de concert réputées. C'était un bon vivant et un garçon qui savait bien se débrouiller. D'ailleurs, c'est en grande partie à cause de lui que je me suis retrouvé en Russie.²³⁶

²³¹ N. SCAFFAI, *Jonathan Littell. Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista* in «Allegoria», 61, XXI (2013).

²³² A. BALDINI, *Il libro in questione. «Le Benevole» di Jonathan Littell* in «Allegoria», 58, XX (2008), pp. 215-221: 219.

²³³ G. MAZZONI, *Il libro in questione. «Le Benevole» di Jonathan Littell* in «Allegoria», 58, XX (2008), pp. 231-239: 235.

²³⁴ F. MERCIER-LECA, «*Les Bienveillantes* » et la tragédie grecque. Une suite macabre à l'«*Orestie* » d'Eschyle in «*Le Débat* », 144, II (2007), pp. 45-55: 47.

²³⁵ I. FRANTAPPIÈ, *Riscritture* in F. DE CRISTOFORO (a cura di), *Letterature comparate*, cit., p. 138.

²³⁶ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris, [Folio] 2006, p. 85.

Come era avvenuto nel caso del yourcenariano *Coup de grâce*, l'unione tra Max e Thomas, come quella tra Éric e Conrad, si solidifica proprio nel contesto precario della corsa agli armamenti dispiegato dalla rete bellica che di lì a poco mostrerà tutta la sua furia:

J'avais perdu toute notion du temps et des détails techniques de notre agonie collective. [...] Thomas devait s'apercevoir que je perdais rapidement pied et il faisait des efforts pour me guider, pour me ramener sur des chemins moins ouvertement divagants.²³⁷

Ma se in Yourcenar l'identificazione avveniva, come si ricorda, grazie a un commento del narratore che chiamava in causa l'*Andromaque* di Racine, è qui un riferimento diretto all'unione omosessuale tra i due a fungere da collante tra il percorso di Aue e il mito atridico perché, come ha specificato ancora Mazzoni, «un'altra *koiné* cui il libro di Littell deve molto è quella compresa fra Sade, Genet e Bataille: la bisessualità incestuosa di Aue, le scene di coito e di fecalità, l'onirismo proiettivo e allucinatorio di certe pagine ne discendono direttamente»²³⁸:

Tout le monde semblait maussadement accepter que la guerre viendrait, tôt ou tard. La droite blâmait la gauche et les Juifs ; la gauche et les Juifs, bien entendu, blâmaient l'Allemagne. Thomas, je le voyais peu. Une fois, je l'amenai au bistro où je retrouvai l'équipe de *Je Suis Partout*, le présentant comme un camarade d'université. « C'est ton Pylade ? » m'envoya acerbement Brasillach en grec. « Précisément, rétorqua Thomas dans la même langue, modulée par son doux accent viennois. Et il est mon Oreste. Gare au pouvoir de l'amitié armée. »²³⁹

C'è da precisare ancora, rispetto al riferimento yourcenariano cui si accennava, che è la natura stessa del rapporto tra i due a mutare radicalmente di segno: se per Yourcenar l'unione omosessuale è da inquadrarsi all'interno di quell'etica aristocratica che discende direttamente dal compagnonaggio militaresco impersonato da Achille e Patroclo, il rapporto omoerotico tra Thomas e Aue è ne *Les Bienveillantes* interamente vissuto come una perversione nascosta che il resto del comparto militare deve ignorare, anzi la decisione di entrare a far parte del Servizio di Sicurezza del partito nazista è motivata da parte di Max proprio dalla necessità di sfuggire alla persecuzione contro gli omosessuali. Tuttavia, attraverso l'intesa viscerale con Thomas («Toi et moi, nous tous, nous sommes liés maintenant, liés à l'issue de cette guerre par des actes commis en commun.»²⁴⁰) al lettore è permesso di scorgere progressivamente un ulteriore tassello atto a comprovare lo strettissimo legame genetico con il mito atridico, ossia la presenza di un mai sopito amore incestuoso di Aue per la sorella Una:

²³⁷ *Ivi*, p. 586.

²³⁸ G. MAZZONI, *Il libro in questione. «Le Benevole» di Jonathan Littell*, cit., p. 234.

²³⁹ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, cit., p. 90.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 210.

Thomas était un de mes rares collègues à savoir que j'avais une sœur jumelle ; d'ordinaire, je n'en parlais pas ; mais il l'avait remarqué à l'époque dans mon dossier, et je lui avais tout expliqué. « Cela fait combien de temps que tu ne l'as pas vue ? » – « Bientôt sept ans. » – « Et tu as des nouvelles ? » – « De temps à autre. Rarement en fait. »²⁴¹

È il racconto dell'amore incestuoso tra il fratello e la sorella a rivitalizzare la componente della saga che si richiama direttamente ad Elettra. Non è certo la prima volta che ciò accade nella storia della ricezione del mito; basti pensare alle perversioni dell'Orin di O'Neill che riduce l'universo femminile a un'unica apparizione scenica volta ad inglobare la madre e la sorella oppure alla comparsa che abbiamo definito "demiurgica" in Giraudoux in cui Elettra cerca di infondere nello spazio di un notturno nuova vita al fratello attraverso una ricreazione erotica. La questione viene anche affrontata da Yourcenar in quel romanzo breve dal titolo *Anna, soror...*, su cui non ci siamo concentrati per ragioni di spazio, ma è tuttavia interessante notare che il tema dell'incesto della coppia adelfica sia sfruttato dall'autrice belga attraverso la dichiarata mediazione della tragedia di John Ford *'Tis Pity She's a Whore* (1629) cui fa ricorso anche Luchino Visconti nella realizzazione del film *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1965), una pietra miliare nella diacronia mitica relativa agli Atridi²⁴² dal momento che il cineasta è il primo autore a «sostituire all'archetipo della guerra di Troia l'evento tragico per eccellenza della storia novecentesca, la Shoah»²⁴³. In Littell non vi è nulla, tuttavia, della componente allusiva che permeava le parole di Yourcenar in *Anna Soror...* dove il filtro cronotopico della Napoli cinquecentesca portava a vivere con decoroso distacco la pulsione calamitosa che rendeva Anna e Miguel alla costante ricerca una dell'altro. Al contrario, tutto ciò che accade nel racconto dell'incesto è, ne *Les Bienveillantes*, spudoratamente dichiarato al lettore dal narratore omodiegetico:

Au fil du temps, les décors changeaient, mais la pavane de notre amour continuait à marquer son rythme, élégant ou furieux. [...] lorsque nous nous retrouvions seuls dans la maison, soit dans la journée, lorsqu'ils sortaient pour une promenade en ville, soit le soir, lorsqu'ils dormaient, nous réoccupions la pièce refroidie et quitions enfin nos vêtements, et nos petits corps devenaient un miroir l'un pour l'autre.²⁴⁴

Quello che distingue in un certo senso il resoconto di Aue dai precedenti esperimenti tematici sulla rappresentazione letteraria della fusione incestuosa di derivazione oresteica è che Littell si diverte, usando in questo caso tecniche proprie del romanzo postmoderno, a giocare con le pratiche di un

²⁴¹ Ivi, p. 206.

²⁴² Cfr. M. FUSILLO, «Sorella amata, Elettra tradita». Visconti e il mito degli Atridi in V. PRAVADELLI (a cura di), *Visconti a Volterra. La genesi di «Vaghe stelle dell'Orsa...»*, Lindau, Torino, 2000, pp. 69-82; M. GIORI, *Oresti di paglia ed Elettre sepolte. Le suggestioni dell'antico in «Vaghe stelle dell'Orsa...» di Luchino Visconti* in «LANX», 9 (2011), pp. 86-109 e O. MAILLART, *Le temps des fantômes: la mémoire d'Auschwitz et le mythe d'Électre dans Sandra de Luchino Visconti* in S. PARIZET (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraire au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2021, pp. 293-305.

²⁴³ M. FUSILLO, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi*, cit., p. 127.

²⁴⁴ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, cit., p. 581.

citazionismo pervasivo che giunge persino a rimaneggiare esplicitamente frammenti autoreferenziali delle fonti mitiche²⁴⁵ e delle sue riscritture²⁴⁶. Aue stesso, nel resoconto dei suoi anni giovanili, si rispecchia nel testo di Sofocle (non a caso quello più imperniato sulle questioni familiari) che ora, in preda a furiose febbri, gli ricompare davanti da adulto. Ciò permette così di avviare una sostanziale anamnesi letteraria:

Tous ces événements frénétiques me restaient indifférents, c'était à peine si je notai les derniers changements avec détachement, car j'avais fait une trouvaille merveilleuse, une édition de Sophocle. Le livre était déchiré en deux, quelqu'un avait dû vouloir le partager, et ce n'était hélas que des traductions, mais il restait *Électre*, ma préférée. Oubliant les frissons de fièvre qui secouaient mon corps, le pus qui suintait de sous mon bandage, je me perdais bienheureusement dans les vers.²⁴⁷

L'amore del narratore per la materia greca, oltre a ricordare quello del Septimus woolfiano che – anche in preda alle furie di un insuperabile disturbo post-traumatico – continua a vedere e amare i campi della Tessaglia, serve al protagonista come strumento di lampante identificazione con il doppio binario interpretativo, politico e familiare, della materia atridica:

À l'internat où ma mère m'avait fait enfermer, pour fuir la brutalité ambiante je m'étais réfugié dans les études, et j'aimais particulièrement le grec, grâce à notre professeur [...]. À la fin de l'année scolaire, notre classe organisa la représentation d'une tragédie, *Électre* justement, dans le gymnase de l'école, aménagé pour l'occasion ; et je fus choisi pour le rôle principal. Je portais une longue robe blanche, des sandales, et une perruque dont les boucles noires dansaient sur mes épaules : lorsque je me regardais dans le miroir, je crus voir Una, et faillis m'évanouir.²⁴⁸

²⁴⁵ Come è evidente anche in altri luoghi del romanzo dove, in mezzo alla discussione tra Una e Aue, troviamo persino degli echi del dibattito filosofico contemporaneo sull'incesto: «J'ouvris la bouteille et remplis à ras bord deux gobelets qu'elle tenait en riant. Elle but, puis s'assit sur le lit. Je me sentais tendu, crispé ; j'allais à la table et détaillai le dos des livres empilés. La plupart des noms m'étaient inconnus. J'en pris un au hasard. Una le vit et rit encore, un rire aigu, qui me fit grincer les nerfs. « Ah, Rank ! Rank, c'est bien. » – « C'est qui ? » – « Un ancien disciple de Freud, un ami di Ferenczi. Il a écrit un beau livre sur l'inceste. » Je me tournai vers elle et la fixai. Elle cessa de rire». (*Ivi*, pp. 700-701).

²⁴⁶ Oltre alle fonti tragiche primarie, nel corso della narrazione viene evocato anche lo spettacolo offerto dai nazisti con l'*Idomeneo* di Mozart, opera in musica su libretto di Varesco (1781) dove Elettra si abbandona a funeste suppliche di morte in seguito alla gelosia scaturita dall'impossibilità di unirsi con Idamante, figlio del re di Creta, Idomeneo («Tous les Russes étant bien entendu proscrits, on donnait des divertissements de Mozart, les ballets d'*Idomeneo* suivis d'une *Gavotte* et des *Petits riens*» [*Ivi*, p. 681]). All'interno di questa prospettiva bisogna considerare ugualmente un aggiuntivo riferimento metaletterario: poco prima di recarsi al Grand Palais dove ammirerà una statua pompeiana di Apollo citaredo, Aue si imbatte in un bouquiniste da cui acquista un'edizione della raccolta saggistica di Maurice Blanchot, *Faux Pas*, in cui il protagonista – immerso in una *mise en abîme* vertiginosa – condivide la critica del saggista francese nei confronti dell'Oreste di Sartre: «Je m'installai sur une chaise en métal, à la peinture verte écaillée, et lus quelques essais au hasard, celui d'Oreste d'abord, qui d'ailleurs traitait plutôt de Sartre ; ce dernier avait apparemment écrit une pièce où il se servait de la figure du malheureux parricide pour exposer des idées sur la liberté de l'homme dans le crime ; Blanchot le jugeait sévèrement, je ne pouvais qu'approuver» (*Ivi*, p. 714). Per un'analisi dettagliata di questa scena si rimanda a J. GRETHLEIN, *Myth, Morals, and Metafiction in Jonathan Littell's "Les Bienveillantes"* in «PMLA», 127, I (2012), pp. 77-93.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 589.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 589-590.

È quantomeno curioso che il narratore racconti questa immedesimazione infantile con il ruolo tragico di Elettra. Come ricorda Mercier-Léca, la sorella Una non è in questo caso rabbiosa nei confronti della madre perché ne *Les Bienveillantes* – come è evidente dalla scena riportata – è sempre Aue ad incarnare il ruolo di Elettra. È lui ad essere l'istigatore e l'autore della vendetta²⁴⁹. In tal modo il riferimento metaletterario del teatro dentro la finzione romanzesca consente ad Aue stesso non solo di uniformarsi ad Elettra, ma soprattutto di assimilarsi ad Una perché «derrière l'inceste, il y a le désir de fusion des jumeaux, de même que l'homosexualité [...] n'est que la tentative désespérée d'être Una – non pas *Un* donc, mais *Une*»²⁵⁰:

Nous étions séparés depuis presque un an. Lorsque j'entrai en scène j'étais à ce point possédé par la haine et l'amour et la sensation de mon corps de jeune vierge que je ne voyais rien, n'entendait rien ; et lorsque je gémis *Ô mon Oreste, ta mort me tue*, les larmes me coulaient des yeux. Oreste réapparut, possédée par l'Érinye, je criais, vociférais mes injonctions dans cette langue si belle et souveraine, *Va donc, encore un coup, si tu t'en sens la force*, hurlais-je, je l'encourageais, le poussais au meurtre, *Tue-le au plus vite, puis expose son corps : il aura de la sorte les fossoyeurs qui lui reviennent*. Et quand ce fut fini, je n'entendais pas les paroles du père Labourie qui me félicitait, je sanglotais, et la boucherie dans le palais des Atrides était le sang dans ma propre maison.²⁵¹

È la stessa prosa ipotattica di Littell che consente al narratore di «veicolare un forte senso di *intrappolamento*; un intrappolamento nel torbido fluire delle ossessioni di Aue e in una sofferenza che non sembra conoscere fine; un intrappolamento nell'incubo della storia»²⁵². Tale prosa asfissiante si riflette anche nella resa perturbante di un episodio abbastanza peculiare nell'architettura del romanzo: Aue, dopo una visita in borghese al Louvre, incontra all'uscita un ragazzo da lui ingaggiato per una prestazione sessuale, che si tramuta però nella repugnante scoperta di ravvisare nel volto del giovane uomo i lineamenti della madre, che si sovrappongono a quelli della sorella, e che Max percepisce come una persecuzione da parte della “cagna odiosa”, epiteto che nelle *Eumenidi* eschilee è usato per definire lo spirito di Clitennestra, ansimante di vendetta²⁵³:

Lorsque le plaisir me saisit, je gardais les yeux ouverts, je scrutais mon visage empourpré et hideusement gonflé, cherchant à y voir, vrai visage emplissant mes traits par-derrière, les

²⁴⁹ Verso la conclusione del romanzo, infatti, la sorella Una scrive ad Aue quasi rimproverandogli il trattamento che egli ha riservato alla madre, stravolgendo così – secondo una *démarche* tipicamente postmoderna – le fondamenta stesse della vicenda mitica: « Je pris une autre lettre et me levai pour l'approcher de la fenêtre. Celle-ci parlait de notre père et je la lus d'une traite, la bouche sèche, crispé par l'angoisse. Une écrivait que mon ressentiment envers notre mère, pour le compte de notre père, avait été injuste, que notre mère avait eu une vie difficile à cause de lui, de sa froideur, de ses absences, de son départ final, inexplicable. » (*Ivi*, p. 1256).

²⁵⁰ F. MERCIER-LECA, « *Les Bienveillantes* » et la tragédie grecque. *Une suite macabre à l'« Orestie » d'Eschyle*, p. 50.

²⁵¹ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, cit., p. 590.

²⁵² S. ERCOLINO E M. FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, cit., p. 109.

²⁵³ È interessante che la medesima immagine era stata traslata anche da Pasolini nel poemetto *Récit*, dove «l'urlo delle cagne / che strozzate e stolte / promettono disprezzo, disperazione e morte...» (P. P. PASOLINI, *Poesie*, con l'introduzione dell'autore, Garzanti, Milano, 2015, p. 95) era una allusione evidente alla recente condanna del romanzo *Ragazzi di vita*.

traits du visage de ma sœur. Mais alors il se passa ceci d'étonnant : entre ces deux visages et leur fusion parfaite vint se glisser, lisse, translucide comme une feuille de verre, un autre visage, le visage aigre et placide de notre mère, infiniment fin mais plus opaque, plus dense que le plus épais des murs. Saisi d'une rage immonde, je rugis et fracassai le miroir d'un coup de poing ; le garçon, pris de peur, bondit en arrière et s'affala sur le lit tandis qu'il jouissait à grands traits. Moi aussi je jouissais, mais par réflexe, sans le sentir, débandant déjà. Le sang dégouttait de mes doigts sur le plancher. J'allais à la salle de bains, rinçai ma main, en ôtai un morceau de verre, l'enveloppai dans une serviette. Lorsque je ressortis le garçon se rhabillait, visiblement inquiet. Je fouillai dans la poche de mon pantalon et lui jetai quelques billets sur le lit : « Casse-toi. » Il saisit l'argent et fila sans demander son reste. Je voulais me coucher mais tout d'abord je ramassai soigneusement les morceaux de verre brisé, les jetant dans la corbeille à papier et scrutant le plancher pour être sûr de ne pas en avoir oublié, puis je frottai les gouttes de sang et allai me laver. Enfin je pus m'allonger ; mais le lit était pour moi un crucifix, un chevalet de torture. Que venait-elle faire ici, la *chienne odieuse* ? N'avais-je donc pas assez souffert à cause d'elle ? Fallait-il que de nouveau elle me persécute ainsi ?²⁵⁴

Quello con la sorella è un rapporto di dannazione volto a ridefinire il potere monomaniacale dell'androginia che assume molto spesso tratti feticistici, come nel momento in cui la pulsione distruttiva di Max lo porta ad avere un rapporto sessuale fittizio con la casa di Una «nel tentativo impossibile di dare consistenza materiale al fantasma mentale della sorella e di restaurare l'incestuosa unità perduta della coppia gemellare»²⁵⁵:

Je voulais posséder ce lit, mais c'était lui qui me possédait, ne me lâchait plus. Toutes sortes de chimères venaient se lover dans mon sommeil, j'essayais de les en chasser, car je ne voulais y voir que ma sœur, mais elles étaient têtues, elles revenaient par là où je m'y attendais le moins [...] Je me couchai sur le lit, je touchai mes parties d'enfant si étranges sous mes doigts, je me retournai sur le ventre, caressai mes fesses, touchai doucement mon anus. Je mettais tous mes efforts à imaginer que ces fesses étaient celles de ma sœur.²⁵⁶

Dopo l'episodio dell'amplesso con il giovane prostituto, troviamo Max nel sud della Francia, ad Antibes, in quei luoghi contemporaneamente occupati dalle forze dell'Asse, intento a ripercorrere le tracce famigliari per incontrare la madre, colpevole a suo avviso di avere ucciso il padre insieme con il patrigno Moreau. Il ricongiungimento avviene all'oscuro di tutti:

J'avais en ôtant ma casquette : « Vous ne me reconnaissez pas ? » Il écarquilla les yeux et sa bouche s'ouvrit ; puis il fit un pas en avant et me serra vigoureusement la main, en me tapant sur l'épaule. « Bien sûr, bien sûr ! » Il recula de nouveau et me contempla, gêné : « Mais qu'est-ce que c'est que cet uniforme ? » – « Celui sous lequel je sers. » Il se retourna et appela dans la maison : « Héloïse ! Viens voir qui est là ! » Le salon était plongé dans la pénombre ; je vis une forme s'avancer, légère, grise ; puis une vieille femme apparut derrière Moreau et me contempla en silence. C'était donc ça, ma mère ? « Ta sœur nous a écrit que

²⁵⁴ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 734-735.

²⁵⁵ S. ERCOLINO E M. FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, cit., p. 108.

²⁵⁶ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 1281 e 1292.

tu as été blessé, dit-elle enfin. Tu aurais pu nous écrire aussi. Tu aurais au moins dû nous prévenir que tu arrivais. »²⁵⁷

Nel contesto della ricomposizione del quadro familiare, la scomparsa del padre è il principale argomento della conversazione tra i due:

Elle s'adoucit un peu et me toucha le dos de la main, du même geste que ma sœur : doucement, j'ôtai ma main, mais elle ne sembla pas le remarquer. « Tu as raison. Tu aurais pu nous écrire, tu sais ; ça ne t'aurait rien coûté. Je sais que tu désapprouves mes choix. Mais disparaître comme ça, quand on est l'enfant de quelqu'un, ça ne se fait pas. C'est comme si on était mort. Tu peux le comprendre ? » Elle réfléchit, puis continua, en se hâtant, comme si le temps allait lui manquer. « Je sais que tu m'en veux à cause de la disparition de ton père. Mais c'est à lui que tu dois en vouloir, pas à moi. Il m'a abandonnée avec vous, il m'a laissée seule ; pendant plus d'un an, je n'ai pas dormi, ta sœur me réveillait toutes les nuits, elle pleurait dans ses cauchemars. Toi tu ne pleurais pas mais c'était presque pire ». ²⁵⁸

Tuttavia, se nella fonte greca l'omicidio di Agamennone era preparato a dovere dalle macchinazioni di Clitennestra e anticipato verbalmente dalla profezia di Cassandra, nel testo di Littell esso è avvolto nel mistero e non si risolve nella soppressione fisica del corpo del padre ma con la ratifica di un certificato di morte che la madre fa convalidare dall'anagrafe. E se pure le concause dell'uccisione, vera o fittizia, sono apparentabili – Agamennone sacrifica la figlia Ifigenia così come il padre di Aue abbandona la famiglia – vi è nella riscrittura contemporanea un elemento deformato rispetto all'ipotesi eschileo: il padre di Aue non è né un vittorioso capo militare né un comandante esemplare, anzi egli è stato uno dei principali protagonisti della disfatta di Mitau. Ecco che la vicenda intima e personale di una qualunque casa di Atreo degli anni Quaranta si congiunge inestricabilmente con la storia europea del Novecento e diventa un'interrogazione sulla valenza di poter scegliere deliberatamente di compiere il male:

En travaillant je pensais : au fond, le problème collectif des Allemands, c'était le même que le mien ; eux aussi, ils peinaient à s'extraire d'un passé douloureux, à en faire table rase pour pouvoir commencer des choses neuves. C'est ainsi qu'ils en étaient venus à la solution radicale entre toutes, le meurtre, l'horreur pénible du meurtre. Mais le meurtre était-il une solution ? [...] Et si le meurtre n'était pas une solution définitive, et si au contraire ce nouveau fait, encore moins réparable que les précédents, ouvrait à son tour de nouveaux abîmes ? Alors, que restait-il comme issue ? Dans la cuisine, je m'aperçus que j'avais gardé la hache. ²⁵⁹

Il riferimento all'ascia non è ovviamente anodino. È l'oggetto per antonomasia accostato all'azione di Oreste nella nutrita tradizione della pittura vascolare, con cui si presuppone che Aue abbia ucciso la

²⁵⁷ *Ivi*, p. 738.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 744.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 751.

madre e il patrigno anche se l'azione non viene narrata e il lettore assiste unicamente a una descrizione *post eventum*. A dare però ad Aue la spinta per compiere i suoi gesti omicidi non è la perentorietà assoluta di attuare un'azione retta voluta da Apollo, quanto la certezza inquietante che il popolo tedesco guidato da Adolph Hitler stia compiendo il giusto. Sull'equiparazione del Führer come una forma di entità superiore si era già espresso Thomas all'inizio del romanzo, al quale – come nel caso di Pilade – spetta il richiamo a un piano superiore fondato non questa volta sull'oracolo degli dèi ma sul culto totemico del capo:

« J'ai entendu des rumeurs, reconnus-je, mais c'est tout. » Il sourit : « On attaque. Le mois prochain. » Il fit une pause pour donner tout son effet à la nouvelle. « Mon Dieu », laissai-je enfin échapper. – « Il n'y a pas de Dieu. Il n'y a qu'Adolf Hitler, notre Führer, et la puissance invincible du Reich allemand. Nous sommes en train d'amasser la plus vaste armée de l'histoire de l'humanité. Nous les écraserons en quelques semaines. »²⁶⁰

Ciò comporta indubbiamente uno slittamento del nucleo fondativo dell'agire tragico che giustifica la realizzazione delle più truci nefandezze e pone in essere un inevitabile confronto con il modello greco richiesto dalla stessa trama che ricalca con cinismo, ironia e dissacrazione l'antico *plot* tragico:

Si donc on souhaite juger les actions allemandes durant cette guerre comme criminelles, c'est à toute l'Allemagne qu'il faut demander des comptes [...] Un soldat, lorsqu'il est envoyé au front, ne proteste pas ; non seulement il risque sa vie, mais on l'oblige à tuer, même s'il ne veut pas tuer ; sa volonté abdique ; s'il reste à son poste, c'est un homme vertueux, s'il fuit, c'est un déserteur, un traître. L'homme envoyé dans un camp de concentration, comme celui affecté à un Einsatzkommando ou à un bataillon de la police, la plupart du temps ne raisonne pas autrement : il sait, lui, que sa volonté n'y est pour rien, et que le hasard seul fait de lui un assassin plutôt qu'un héros, ou un mort. Ou bien alors il faudrait considérer ces choses d'un point de vue moral non plus judéo-chrétien (ou laïque et démocratique, ce qui revient strictement au même), mais grec : les Grecs, eux, faisaient une place au hasard dans les affaires des hommes (un hasard, il faut le dire, souvent déguisé en intervention des dieux), mais ils ne considéraient en aucune façon que ce hasard diminuait leur responsabilité.²⁶¹

L'azzeramento della volontà di fronte agli ordini nazisti non può essere compreso secondo i parametri dell'etica giudaico-cristiana; è al concetto greco di fatalità, la Τύχη, che qui si fa ricorso «per giustificare la degenerazione del kitsch dovuto alla natura fascista che caratterizza Aue»²⁶², ma anche per tentare di processare un giudizio sull'intero operato tedesco nei confronti di quanto perpetrato ai danni delle popolazioni ebraiche:

Pour les Grecs, peu importe si Héraclès abat ses enfants dans un accès de folie, ou si Œdipe tue son père par accident : cela ne change rien, c'est un crime, ils sont coupables ; on peut

²⁶⁰ *Ivi*, p. 93.

²⁶¹ *Ivi*, p. 846.

²⁶² A. CINQUEGRANI, F. PANGALLO E F. RIGAMONTI, *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Edizioni Ca' Foscari, 2021, p. 177.

les plaindre, mais on ne peut les absoudre – et cela même si souvent leur punition revient aux dieux, et non pas aux hommes. Dans cette optique, le principe des procès de l'après-guerre, qui jugeaient les hommes pour leurs actions concrètes, sans prendre en compte le hasard, était juste ; mais on s'y est pris maladroitement ; jugés par des étrangers, dont ils n'avaient les valeurs (tout en reconnaissant les droits du vainqueur), les Allemands pouvaient se sentir déchargés de ce fardeau, et donc innocents : comme celui qui n'était pas jugé considèrerait celui qui l'était comme une victime de la malchance, il l'absolvait, et du même coup s'absolvait lui-même ; et celui qui croupissait dans une geôle anglaise ; ou un goulag russe, faisait de même. Mais pouvait-il en être autrement ? Comment, pour un homme ordinaire, une chose peut-elle être juste un jour, et un crime le lendemain ?²⁶³

Il ragionamento offerto in queste righe si concentra sulla fallibilità della giustizia umana nel tentativo di porre un riparo etico dopo gli stravolgimenti compiuti durante gli anni di guerra. È questo il nucleo fondativo dell'intera riflessione portata avanti dal romanzo: i tribunali come l'Areopago, disposti dagli uomini dopo una serie di eventi traumatici, dovrebbero ristabilire la giustizia all'interno del consorzio cittadino, ma non è a questo tipo di sanzioni che sembra far ricorso Littell. Le furie che cominciano ad inseguire Aue dopo l'uccisione della madre prendono l'aspetto dei due poliziotti Clemens, nome parlante, e Weser i quali rincorrono misteriosamente Max per tutta l'Europa, persino durante un soggiorno in Crimea, in quei luoghi cioè che – come abbiamo visto – sono legati agli antefatti mitici della Tauride. Essi sostengono di essere al servizio della giustizia, pur specificando che non si tratta di quella esercitata dai giudici:

Clemens haussa les épaules : « Les juges, on ne sait plus ce qu'ils veulent. Mais ça veut pas dire qu'ils ont raison. » – « Hélas pour vous, fis-je plaisamment, vous êtes au service de la justice. » – « Justement, grogna Clemens, la justice, nous, on la sert. On est bien les seuls. »²⁶⁴

Se *Les Bienveillantes* è stato scritto nel pieno del regime di “postmemoria” che, secondo la definizione datane da Marianne Hirsch²⁶⁵, si caratterizza per il tentativo di colmare quel vuoto destinato ad acuirsi a causa della scomparsa diretta dei testimoni oculari del trauma, è tuttavia singolare che il lavoro di Littell – pur basandosi su una ricostruzione storicamente accurata dei massacri nazisti – presenti un rapporto tormentato con la storia europea che in sostanza identifica lo sterminio degli ebrei non come un problema di derivazione metafisica ma come un fenomeno perfettamente assimilabile all'interno delle spinte politiche occidentali. È in virtù di questo che la commistione tra gli omicidi privati di Aue e i crimini nazisti di cui si macchia portano a riflettere sull'«uso del romanzesco all'interno di una cornice ricostruita storicamente [che] è destinato a far collassare la narrazione nella convergenza tra i

²⁶³ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, cit., p. 847.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 1225.

²⁶⁵ Cfr. M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York, 2012.

due piani di finzione e affidabilità storica»²⁶⁶. In questo senso, il tentativo di Aue di non farsi abbrancare dai due poliziotti è orientato ad evitare non solo una pacifica resa dei conti ma il confronto diretto con un apparato sociale che «alla morale ha opposto un uso anestetizzante della tecnica e della burocrazia, scavando una letale distanza tra azioni, oggetti ed esiti finali»²⁶⁷. Il *furor* poliziesco di Clemens e Weser, agendo in nome di una giustizia remota precedente le istituzioni politiche, cerca di colmare tale distanza:

Sur la voie, à côté du dernier wagon, se dressaient deux figures humaines, l'une assez grande, l'autre plus petite. Une lampe de poche s'alluma et m'aveugla ; tandis que je me cachais les yeux, une voix familière grogna : « Salut, Aue. Comment ça va ? » – « Tu tombes bien, fit une seconde voix plus fluette. Justement, on te cherchait. » C'étaient Clemens et Weser. Une seconde lampe de poche s'alluma et ils s'avancèrent ; je reculai en pataugeant. « On voulait te parler, dit Clemens. De ta maman. » – « Ah, meine Herren ! m'exclamai-je. Pensez-vous que ce soit le moment ? »²⁶⁸

Il racconto accusatorio avviato dai due gendarmi nelle pagine conclusive del romanzo mette definitivamente sul banco dell'accusa la vicenda personale di Aue, che l'implacabilità dei due persecutori assimila ora senza nessun dubbio alla storia atridica, cui si allude ironicamente anche attraverso la narrazione dell'esibizione del seno materno:

Elle a dû te rappeler comment elle t'avait porté dans son ventre, puis nourri au sein, comment elle t'avait torché et lavé alors que ton père courait la gueuse Dieu sait où. Peut-être qu'elle t'a montré son sein.²⁶⁹

Nel pieno delle macerie della conflagrazione collettiva causata dalla Seconda Guerra Mondiale, una sorta di epirosi cosmica che ricorda il finale dell'*Électre* di Giraudoux, comincia un inseguimento tribale a colpi di pistola che è simbolicamente una tangibile concretizzazione del senso di colpa:

« [...] Peut-être que c'était juste une vieille haine de famille, comme on en voit tant, et que tu as voulu profiter de la guerre pour régler tes comptes en douce, en pensant que ça se remarquerait à peine parmi tant d'autres morts. Peut-être tu es tout simplement devenu fou. » – « Mais qu'est-ce que vous cherchez, à la fin ? » hurlai-je encore une fois. – « On te l'a dit, murmura Clemens : on veut la Justice. » – « La ville est en feu ! m'écriai-je. Il n'y a plus de tribunal ! Tous les juges sont morts ou partis. Comment voulez-vous me juger ? » – « On t'a déjà jugé, fit Weser d'une voix si basse que j'entendais couler l'eau. On t'a jugé coupable. » – « Vous ? ricanai-je. Vous êtes des flics. Vous n'avez pas le droit de juger. » – « Vu les circonstances, roula la grosse voix de Clemens, on l'a pris, le droit. » – « Alors, dis-je tristement, même si vous avez raison, vous ne valez pas mieux que moi. »²⁷⁰

²⁶⁶ A. CINQUEGRANI, F. PANGALLO E F. RIGAMONTI, *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, cit., p. 181.

²⁶⁷ C. SAVETTIERI, *Il libro in questione. «Le Benevole» di Jonathan Littell* in «Allegoria», 58, XX (2008), pp. 239-245: 241.

²⁶⁸ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, cit., p. 1376.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 1379.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 1381.

L'autoassolutoria concezione della giustizia espressa da Aue non significa che il protagonista stesso non sia consapevole dei crimini compiuti. Ne abbiamo una testimonianza diretta nelle parole risolutorie del romanzo grazie alle quali veniamo a sapere che, nonostante la persecuzione di Clemens e Weser si sia conclusa con l'uccisione dei due, le tribolazioni di Aue – virtualmente al riparo dalla punizione – non si sono simultaneamente concluse. Attraverso l'uccisione dell'amico, ennesima sorpresa demistificatoria nei confronti della trama tragica, Max si procura i documenti per raggiungere la Francia senza essere ostacolato. Tuttavia, l'icastica immagine che segna l'epilogo della narrazione, ossia la presenza muta del protagonista in uno zoo berlinese in mezzo a cadaveri di soldati e carcasse animali, segna l'avvio di un dolore duraturo destinato a rinnovarsi:

J'étais triste, mais sans trop savoir pourquoi. Je ressentais d'un coup tout le poids du passé, de la douleur de la vie et de la mémoire inaltérable, je restais seul avec l'hippopotame agonisant, quelques autruches et les cadavres, seul avec le temps et la tristesse et la peine du souvenir, la cruauté de mon existence et la mort encore à venir. Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace.²⁷¹

Nel corso delle più di mille pagine di narrazione, il *Nachleben* del classico è lo strumento favorito per esplorare lo sviluppo della rielaborazione di quanto è stato compiuto da parte dei carnefici dopo la disfatta e il loro reinserimento nella vita sociale, oltre che un'attestazione di quanto agli oppressori superstiti sia a lungo andare assegnata una tortura permanente che esula dalla giustizia ordinaria, esattamente come ricordava Primo Levi. L'esempio fornito attraverso Aue-Oreste, cosciente dei suoi crimini in quanto matricida e nazista, conduce in ultima istanza a una riflessione sull'ingiustificabilità delle azioni commesse, che è solo superficialmente stemperata dal continuo ricorso alla vasta cultura di cui egli dispone. Una cultura eccelsa che raccoglie il meglio della produzione artistica occidentale ma che, nondimeno, sembra essersi azzerata di fronte all'insensatezza della storia; ne è testimonianza la breve scena in cui un vecchio e nobile centenario ebreo del Caucaso chiede ad Aue di porre fine ai suoi giorni, non prima di avergli scavato una tomba adatta alla sua sepoltura, gesto simbolico carico di allusioni a una tradizione antropologica fondativa per la cultura giudaico-cristiana, dalla Bibbia a Paul Celan. Al crocevia tra disumana aberrazione e paradossale rispetto reciproco, i due possiedono un alfabeto comune, una *reine Sprache*, che consente loro di capirsi. Tale lingua franca è per entrambi ovviamente il greco antico:

Le trou semblait maintenant de la bonne longueur mais ne faisait qu'un demi-mètre de profondeur. Je me tournai vers le vieux : « Ça te suffit ? » – « Tu plaisantes ! Tu ne vas pas me faire une tombe de pauvre, à moi, Nahum ben Ibrahim ! Quand même, tu n'es pas un *nēpios*. » – « Désolé, Hanning. Il faut creuser encore. » – « Dites, Herr Hauptsturmführer, me questionna-t-il avant de se remettre au travail, vous lui parlez en quelle langue ? C'est

²⁷¹ *Ivi*, p. 1390.

pas du russe, ça. » – « Non, c'est du grec. » – « C'est un Grec ?! Je croyais que c'était un Juif ? » – « Allez, creusez. »²⁷²

Nell'appellativo *nêpios* rivolto ad Aue sembra nascondersi buona parte del significato che Littell attribuisce al lavoro sul mito da lui compiuto: *nêpios* è la persona stolta e infantile, colui che a causa della sua ingenuità non è in grado di prevedere ciò che gli dèi vogliono che accada, come gli uomini di Ulisse che mangiarono i buoi del Sole Iperione e per questo vengono definiti « νήπιοι » (*Od.* I, 8). Come sostiene Mercier-Leca, il vecchio ebreo incontrato da Aue-Oreste altro non è che una delle personificazioni di una memoria latente che è altra cosa rispetto a quella rovinosa delle Erinni, tanto che – rispettando il volere di Ibrahim – per l'unica volta nell'arco della sua esperienza al fronte Aue compie un'opera di carità e « n'obéit pas à l'idéologie et aux ordres nazis (ce que lui reproche le subalterne qui l'accompagne) »²⁷³. Se accostassimo questo episodio profondo, pur nella sua fugacità, alle fila del mito atridico non sarebbe difficile scorgere nel gesto accondiscendente di Aue, animato da un'insolita compassione, un momento in cui egli cerca di ridurre simbolicamente il vuoto della separazione paterna. Rimuovere un plausibile senso di colpa per non aver impedito la sparizione del padre è forse per lui l'ultima occasione di ricongiungersi pacificamente con quello spazio lasciato scoperto e modellabile che tale sparizione ha generato, giacché egli sa bene che da quel momento in avanti il crollo del Terzo Reich si sovrapporrà progressivamente con lo smantellamento dell'idea che ancora l'ormai provato Max-Oreste possiede del padre. Dal tramonto della figura paterna – concepita come un'ipostasi simbolica di pura repressione, violenza e aggressività fino al venir meno della funzione sociale che il Nazismo intendeva attribuirgli come spinta sistematica al regolamento e all'ordine – si passa gradualmente all'“evaporazione” lacaniana del padre²⁷⁴ che deflagra grazie a quei fenomeni di *decapitazione*²⁷⁵ dei vertici da ritrovarsi, nella trama del romanzo, nei frastornati momenti di transizione dal vecchio regime alla nuova ricostruzione morale in cui la repressione esplicita dei poteri totalitari si tramuta in un implicito controllo della coscienza attraverso il rimorso di quanto compiuto. In questo senso, il mistero che circonda la scomparsa del vecchio Aue può essere elaborato come una lenta evaporazione a-corporale di un ente che ha perso via via consistenza e figura, disperdendosi come fosse stato fumo, ma ancora capace di infestare dopo tanti anni ogni aspetto della realtà del figlio. Ne parla anche Jonas Grethlein quando afferma che « Aue's narrative aligns the deconstruction of the image of the father who had been crucial to his own career as a Nazi with the

²⁷² Ivi, p. 410.

²⁷³ F. MERCIER-LECA, « *Les Bienveillantes* » et la tragédie grecque. Une suite macabre à l'« *Orestie* » d'Eschyle, cit., p. 53.

²⁷⁴ Cfr. l'intervento di J. LACAN relativo all'esposizione di M. de Certeau, *Ce que Freud fait de l'histoire. Note à propos de: "Une névrose démoniaque au XVIIe siècle"*, durante il Congrès de Strasbourg, il 12 ottobre 1968, e in seguito pubblicato in « *Lettres de l'École freudienne* », 7 (1969), p. 84.

²⁷⁵ Cfr. M. BELPOLITI, *Settanta*. Nuova edizione. Einaudi, Torino, 2010.

downfall of the German empire, thereby establishing a bridge between family and political histories»²⁷⁶. Dopo aver sommariamente ripercorso i punti più notevoli dell'architettura del romanzo, diventa ora, si spera, maggiormente comprensibile il significato di quella affermazione con cui il giovane Aue identificava la sua storia con quella dei figli di Agamennone («La boucherie dans le palais des Atrides était le sang dans ma propre maison»²⁷⁷). L'operazione di Littell, prendendo le distanze dalla monumentalizzazione della storia operata dai regimi totalitari, si cristallizza in una scrittura "crudele" e difficilmente classificabile che rifiuta di assumersi la responsabilità morale di quanto enunciato, pur restando capace di raffigurare – attraverso una sostanziale ossatura mitica – la natura tragica del contrasto tra il potere distruttivo della tecnologia moderna e la fragilità della vita creaturale (simbolicamente personificata dal corpo in decomposizione dell'ippopotamo nello zoo di Berlino). Pertanto, la commistione indissolubile tra la violenza privata e l'aggressività della Storia collettiva fa sì che *Les Bienveillantes* si sia imposto anche per queste ragioni come un momento imprescindibile nell'inesauribile storia dell'elaborazione del mito di Elettra e di Oreste.

5.4 LACERAMENTI TRAGICI E MEMORIE ANTICHE DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO

La ricezione del mito continua ancora ad esplorare, a ridosso dell'estremo contemporaneo, tutte le potenzialità che il Novecento ha introiettato grazie a un uso svincolato delle costrizioni legate alle pratiche di *imitatio*, che fino alla svolta romantica hanno pesantemente condizionato il modo stesso di concepire la riscrittura di un mito antico. Accanto a testi che continuano a sfruttare il versante intimistico della vicenda familiare come il riadattamento teatrale dell'*Elettra* (1990) di Giuseppe Manfridi in cui una giovane stanca e insonnolita si confronta con un Oreste spaesato che uccide Egisto senza rivelarsi ed è condotto al matricidio dalla marginale sorellina Crisotemi («Ho ucciso una madre, / e in qualche modo un padre. / Che di più / si può chiedere a un uomo? / Ora dovremo / ramificarci altrove»²⁷⁸) o i racconti di Paolo Puppa raccolti in *Famiglie di notte* (2000) in cui un Egisto sbracato sul divano attende il ritorno di Oreste immerso in uno sproloquio di pettegolezzi, fioriscono tentativi di fornire un bilancio di fronte a una materia costantemente risemantizzata come quella atridica che possono tuttavia apparire riduttivi, come accade nel caso dell'operazione compiuta da Nanni Balestrini con *Elettra. Operapoesia* (2001) in cui il personaggio, intrappolato in un unitario monologo lirico, si nega e si afferma – come fosse un *Kippbild* wittgensteiniano – alla luce delle conseguenze delle rivolte

²⁷⁶ J. GRETHLEIN, *Myth, Morals, and Metafiction in Jonathan Littell's "Les Bienveillantes"*, cit., p. 84.

²⁷⁷ J. LITTELL, *Les Bienveillantes*, cit., p. 590.

²⁷⁸ G. MANFRIDI, *Elettra* in *Elettra, L. Cenci, La Sposa di Parigi*, Ricordi, Milano, 1993, p. 90.

giovanili degli anni Settanta che hanno portato alla necessità di fare i conti con quella che si credeva fosse stata per un'intera generazione una totale spinta libertaria ad agire in modo incontrollato²⁷⁹:

io sono Elettra / dilatate in quei giorni / Elettra le sue voci / dove poco succede / le sue voci dilatate / se non slittamenti dell'animo / in quei giorni dove poco / e ricerca di consapevolezza / succede se non slittamenti / fare i conti con le proprie radici / dell'animo e ricerca / profonde con una dualità / di consapevolezza fare i conti / vitalmente necessaria / con le proprie radici profonde

[...]

io non sono Elettra / le sue voci troncate / che ha riempito con una storia / Elettra le sue voci / d'amore vera presunta / troncate che ha riempito / non importa mai sentita / con una storia d'amore / né avvalorata comunque anche questa / vera presunta non importa / una bella fantasia splendida danza / mai sentita né avvalorata / in amore e in tradimento / comunque anche questa una bella fantasia / quasi sempre però purificati.²⁸⁰

Nelle recentissime comparse contemporanee, tuttavia, sembra essersi acuito ancora di più quel bisogno di riattivare la saga atridica in concomitanza con l'elaborazione di una situazione in cui l'insorgere di dissidi sociopolitici tende a fare in modo che la lingua universale del mito funzioni come tentativo per dare voce a un disagio storico collettivo. Oltre all'esempio estremo di Littell, che occupa un posto a parte nella storia letteraria del mito, tra i lavori che – a nostro avviso – meritano di essere menzionati sono da includere *Molora* (2008) di Yaël Farber e *Hamlet/Électre* (2009) di Cécile Ladjali. Entrambe le drammaturghe rielaborano il mito in contesti delicati, segnati dalla ferocia di conflitti etnici: *Molora* è, infatti, un riadattamento dell'*Oresteia* di Eschilo che – sulla scia del lavoro avviato da Pasolini – rielabora il momento cruciale dell'attuale storia sudafricana quando, cioè, nel 1990 il governo locale avviò un processo di negoziazioni giuridiche al fine di sopprimere il regime discriminatorio che dilaniava il paese. Grazie alle prime elezioni democratiche nella storia sudafricana, nel 1994 Nelson Mandela poté avviare un percorso di riconciliazione attraverso la creazione di una *Truth and Reconciliation Commission* (1995-1998), un tribunale presieduto dall'arcivescovo anglicano Desmond Tutu per esaminare i reati commessi contro i diritti umani e concedere l'amnistia a coloro che avessero confessato i propri crimini. È precisamente in questo contesto che il mito atridico può essere innescato secondo Farber. Infatti, l'azione di *Molora*, termine che in lingua *sesotho* significa “cenere”, prende avvio all'interno di uno di questi tribunali dove è inscenato un confronto spietato tra Elettra e Clitennestra al fine di rappresentare le tensioni di una difficoltosa riappacificazione nazionale. Anche nella *pièce* di Ladjali, la storia contemporanea emerge in tutta la sua ferocia: in questo caso una commistione tra mitologemi antichi e moderni porta la palestinese Elettra ad innamorarsi

²⁷⁹ Per un approfondimento all'interno del percorso poetico balestriniano si rimanda a C. BELLO MINCIACCHI, *Dal cuore dell'oscurità, dalle rovine d'Europa. Elettra tra Salomè e Arianna* in «il verri», 66 (2018), pp. 99-117.

²⁸⁰ N. BALESTRINI, *Elettra. Operapoesia*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001, pp. 15-29.

dell'israeliano Amleto, entrambi segnati dall'uccisione dei loro padri compiuta rispettivamente da Egisto e da Nathan, che sono ugualmente i capi politici del quartiere arabo e giudaico. La contestata unione tra i due, che rinnova «nella forma tragico-burlesca»²⁸¹ il tema antico dell'amore ostacolato, diventa così l'espedito per incoraggiare una soluzione del sanguinoso conflitto, evidente nella scena caricaturale in cui Clitennestra e Gertrude si prodigano per favorire il matrimonio. Nel contesto bellico, però, Elettra cerca di sfuggire al suo destino proponendo ad Amleto un'inversione della catena del crimine che possa rendere le due storie simmetricamente affini, pur nella loro insensatezza:

ÉLECTRE Laisse-moi tuer Nathan pour toi. Ainsi, nous échapperons tous les deux au parricide. Notre acte n'aura rien d'abject. Et, tournant le dos à l'abjection, nous serons considérés par nos partis respectifs comme des héros nationaux : l'Arabe a tué le Juif et le Juif a tué l'Arabe. Tout sera lisse. Sans contradiction aucune. Mais ce que personne ne saura jamais, c'est que toi, Hamlet, tu auras tué l'Arabe pour la petite Arabe que tu aimes ; et que moi, Électre, j'aurai tué le Juif pour le Juif dont je suis folle.²⁸²

La prevedibile rottura dell'unione raggiunta porta con sé uno strascico travolgente di morte: tre Erinni assalgono Amleto mentre Elettra, che si caverà gli occhi, è costretta a far ritorno fra le fila della lotta armata palestinese dopo aver rivisto il suo innamorato per un istante e aver scambiato con lui un furtivo abbraccio. L'antico dramma viene così riproposto in una cornice letteraria desacralizzata, lontana dalle catartiche consolazioni del mito (in tal senso vi è un'intima analogia con quanto farà Tóibín qualche anno dopo attraverso la sua riscrittura in prosa). L'ibridazione estrema con l'*Amleto* shakespeariano, così come la scelta di collocare spazialmente il dramma in una Caina dantesca, funziona come espediente per smascherare le incongruenze della contemporaneità, scandagliate per mezzo di antichi e inossidabili figuranti. In un'ideale continuità con la scena conclusiva del dramma di Ladjali, Milo Rau invertirà le parti e – con il suo *re-enactment* della vicenda mitica, *Orestes in Mosul* (2019) – porta su una scena reale lo scambio di un simbolico bacio tra Oreste e Pilade «che ha luogo proprio sul palazzo da cui venivano giustiziati gli omosessuali nel periodo della dominazione dell'ISIS, scaraventandoli nel vuoto, palazzo finalmente abbattuto nel 2019»²⁸³. Il regista svizzero, forte di una formazione classica che lo ha portato anche a tradurre le *Troiane* di Euripide, realizza un potente riadattamento dell'*Orestea* di Eschilo rielaborandola, coadiuvato dalla traduzione di Ted Hughes (uscita postuma nel 1999), nel contesto della guerra contro l'ISIS, della situazione siriano-irachena e del destino dato in serbo ai reduci jihadisti. Rau ha concretamente realizzato il suo spettacolo nella caserma dei combattenti Peshmerga in Kurdistan e nella piazza centrale di Mosul – luogo che ha accolto per lungo tempo i vertici dell'ISIS e che si è prestato ad essere adoperato come spazio destinato

²⁸¹ F. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, cit., p. 164.

²⁸² C. LADJALI, *Hamlet/Électre*, Actes Sud-papiers, Arles, 2009, p. 72.

²⁸³ M. FUSILLO, *L'Orestea nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau* in F. CITTI, A. IANNUCCI, A. ZIOSI (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, cit., pp. 231-241: 239.

alle pene capitali. La realizzazione della regia ha implicato la partecipazione, nel corso delle prove e delle riprese video, di veri combattenti arruolati, nonché di cantori e abitanti del luogo. Quello di Rau è – lo si intuisce anche dalle sue interviste – un teatro moderno che, accanto alla violenza estrema, introduce attraverso una conoscenza approfondita dei classici una meditata considerazione sulla valenza del tragico e dei sentimenti di compassione e perdono che esso è capace di convogliare. Le parole accurate di Milo Rau sull'operazione da lui compiuta con la storia di Oreste sono illuminanti a riguardo:

[...] We always pretend that capitalism or globalization, that the struggle for participation or the question about the origins of our identity and our influences (i.e., identity politics) are ideas of the modern era. When you read the *Oresteia*, you understand that it's all nonsense. Agamemnon, the traumatized warrior, brings the trauma home with him. The watchman, the nurse, and ultimately the chorus rebel against their fate of muteness and their lack of destiny, like the "Gilets Jaunes" (the "yellow vest movement"). Orestes and Pylades search for their roles and identities, for the complete entanglement of each impulse in global crisis, economy, religion, and heritage: It's shocking just how archaic we are today and how modern archaic societies are. How strange and "antique" our own modern world – which we apparently always have access to – is to us and how uncertain and imagery the promises of democracy and participation actually are. All this becomes visible in an almost unbearable way when you stage the *Oresteia* in Mosul.²⁸⁴

Come si intuisce, Milo Rau segue alla lettera l'interpretazione pasoliniana secondo la quale – come abbiamo visto sopra – «il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico»²⁸⁵. E, in effetti, il mito atridico sfruttato in questo caso si inserisce in un contesto che – a ben vedere – ricalca a fondo l'esperimento letterario e traduttivo compiuto da Pasolini: dopo la caduta di Saddam Hussein, come sappiamo, si avviava una fase postbellica che avrebbe dovuto portare a una stabilizzazione dell'Iraq che, a differenza di quanto atteso, sarebbe apparsa molto difficoltosa a causa della guerriglia terroristica contro le forze militari straniere e della guerra intestina tra sciiti e sunniti. Il punto di svolta avvenne quando, nel 2006, Hussein fu condannato a morte da un tribunale iracheno per crimini contro l'umanità e ucciso immediatamente tramite impiccagione. Il peso di questa sentenza provocò un'ulteriore spaccatura in Iraq: da un lato Curdi e sciiti si dimostrarono scontenti, a differenza della contrarietà dimostrata dalla compagine sunnita. È in questo contesto, da cui sarebbero emersi successivamente i gruppi terroristici come l'ISIS, che Rau – «da sempre attratto dalla caduta degli eroi, dal crollo di individui potenti che cadono in un'assenza di speranze e prospettive»²⁸⁶ – concepisce una riattualizzazione del mito. In questo senso, quando nella conversazione con Stefan Bleaske gli viene chiesto come sia possibile conciliare l'idea di "tragico" con l'attualità di una storia segnata da feroci

²⁸⁴ M. RAU, *Orestes in Mosul – Golden Book III*, NTGent, Verbrecher Verlag, 2019, p. 24.

²⁸⁵ P. P. PASOLINI, *Appendice a "Orestide"* in *Teatro*, cit., p. 1008.

²⁸⁶ M. FUSILLO, *L'Orestea nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau*, cit., p. 236.

dittature che hanno sfruttato le divisioni etniche, religiose e tribali della società irachena, il regista spiega l'analogia esistente tra situazioni accomunate da un medesimo quanto violento svolgimento:

Saddam Hussein is a doubtlessly tragic figure in the same regard as Ceausescu or Lenin: since they came to power through violence, they could not so easily retire. After Hussein's fall from power, his situation was not just serious but absolutely hopeless, and the same is true of Orestes: he can be pardoned, but no "retirement" is possible for Orestes, which in our production we express through the metaphor of chronic pain.²⁸⁷

Un dolore cronico che diventa interrogazione non solo sull'agire degli autori dei reati ma sulle conseguenze che tali *enjeux* chiamano in causa soprattutto per una collettività straziata:

The same holds true, not only for leaders and tragic figures, but also for people in extreme situations in general: for Saddam's former officers, for the civil population. This played out clearly before our very eyes during our interviews with the citizens of Mosul. Almost every person we talked to found themselves repeatedly, sometimes daily, in situations where the smallest decisions were life or death. [...] In 2014 in Mosul, it was tragic whether you were a woman or Shiite, a soldier or a member of the government, an artist or a homosexual: because no matter who or what you were you would be oppressed and, in many cases, killed. Mosul is an altogether tragic region: extramarital sex, music, even films were punishable by death. You could say that every artistic gesture in this city is loaded with an absolute significance. What does it mean in this city to put the close, maybe homosexual, love between Orestes and Pylades up for debate? What does Cassandra's power mean here, in a city where women were oppressed? What about revenge and forgiveness, and yes: democracy?²⁸⁸

Quelle di Rau sono questioni aperte che il gioco combinatorio dei riadattamenti e delle riscritture non cessa di chiamare in causa. Ne abbiamo un'ennesima esemplificazione nel dramma dell'autore franco-armeno Simon Abkarian, *Électre des bas-fonds* (2019), autore formatosi al *Théâtre du Soleil* di Ariane Mnouchkine, che riscrive la storia conosciuta introducendo un interesse inedito verso quella collettività anonima che gravita intorno agli eroi principali cui la tradizione ha assegnato un'*agency* tendenzialmente laterale, non solo Clitennestra e Crisotemi, ma anche una vecchia balia di Elettra, Kilissa, così come il coro delle donne troiane obbligate a prostituirsi nei "bassifondi" di Argo cui si allude nel titolo. È in un periferico lupanare che Elettra si è ridotta a vivere come conseguenza di non aver accolto il mutamento di potere nel palazzo reale. La giovane principessa vive ora in mezzo agli ultimi della società, gente dipendente dal vizio e dalla prostituzione. In questo contesto Abkarian riutilizza il vecchio stratagemma euripideo, e poi yourcenariano, del matrimonio bianco con l'ubriacone Sparos che – come il Théodore di Yourcenar – rispetta la verginità della moglie e la protegge dai suoi incubi notturni:

²⁸⁷ M. RAU, *Orestes in Mosul*, cit., p. 30.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 31.

SPAROS [...] Elle revient d'elle-même se coucher dans son lit de misère. / Toutes les nuits elle arpente le dédale de ses cauchemars. / Et quand je succombe à la fatigue, comme cette nuit, / armé d'une bougie, il me faut lui donner la chasse. / Elle déambule de terrasse en terrasse / en criant le nom de son père mort ou celui de son frère exilé.²⁸⁹

In questo spazio subalterno di cui è paradossalmente sovrana, Elettra cerca come da copione di macchinare da sola la vendetta e, per questo, subisce le violente sevizie di un'inflexibile Clitennestra, tra cui un'aggressiva rasatura dei capelli e un'esposizione alla gogna pubblica. La spietatezza della madre sembra essere qui costruita sulla base modello sofocleo:

CLYTEMNESTRE [...] Tu voudrais me dévorer le cœur, / mais tu n'as pas assez faim je le vois dans tes yeux. / Le bon chasseur écoute son ventre, / il tue pour se nourrir. / Sans éveiller les soupçons il s'approche de sa proie, / s'immisce dans son ombre jusqu'à se fondre dans son pelage, [...] Mais toi, je te vois venir de loin. / Tu es trop visible, bariolée dans ta colère, / trop bruyante dans ton souffle trop court. / Trop prévisible dans ton costume de pauvre. / Tu répands partout l'odeur de ta misère / et transforme la plus intime des brises en une alarme infaillible.²⁹⁰

È la sorella minore Crisotemi a salvare Elettra dal circolo feroce delle umiliazioni. Il suo ruolo perde nella riscrittura di Abkarian la dimensione marginale cui era stata confinata dalla tradizione antica: ora acconsente di soccombere alle *avances* di Egisto e di dare in cambio il suo corpo affinché Elettra venga graziata. Ma l'importanza di Crisotemi non si ferma qui: grazie a una vera e propria *chute des masques* – che costituisce a nostro avviso una delle varianti più rilevanti di tutta la *pièce*, già anticipata in parte dalla riscrittura di Maraini – la giovane rivela i veri moventi del comportamento della sorella Elettra, da ravvisare nell'estrema gelosia di non essere stata scelta dal padre come oggetto del sacrificio al posto di Ifigenia. È la gelosia per la giovane defunta a inquinare i rapporti anche con la madre:

CHRYSOTHEMIS Le meurtre de notre sœur Iphigénie avait creusé un abîme infranchissable entre notre mère et le reste de ses enfants. / Cela je l'avais compris, même Oreste bébé comprenait cela. / Mais toi tu voulais la colère, tu voulais la hargne. / Tu étais jalouse d'une morte. / Tu aurais dû comprendre qu'il n'y avait plus de force dans les bras de notre mère pour nous enlacer tous. / [...] / Tu étais jalouse d'une morte qui occupait la place que tu convoitais tant.²⁹¹

In mezzo agli alterchi personali, un Oreste femminilizzato e travestito da ballerina di strada ritorna ad Argo e fa spargere la voce della sua venuta. Egisto e Clitennestra si immergono nei sobborghi nascosti della città, una sorta di eterotopia paragonabile a qualsiasi anonima periferia del terzo millennio, in cui Oreste dopo una danza ammaliatrice – recuperando un motivo di hoffmansthaliana memoria – compie

²⁸⁹ S. ABKARIAN, *Électre des bas-fonds*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2019, p. 6.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 35.

²⁹¹ *Ivi*, pp. 42-43.

l'empio crimine. La Argo abkariana ricorda ovviamente la città in decomposizione della riscrittura sartriana, cui si allude intertestualmente anche grazie alla ricorrenza della “festa dei morti”, evocata da Elettra come l'unico giorno dell'anno in cui la regina si reca nei “bassifondi” per accertarsi dello stato di salute della figlia. Di fronte a una violenza ormai ingestibile, tale occasione diventa in Abkarin una sorta di auspicio carnascialesco affinché la storia degli Atridi si rovesci in un finale alternativo in cui, come ricorda Clitennestra a Egisto in procinto di colpire Elettra, «le pauvre insulte le riche, / le laid couche avec le beau, / le faible défie le fort»²⁹².

Una via d'uscita di fronte alla violenza storica e metafisica sembra invece non esserci nella brevissima riscrittura di Caryl Churchill – *Kill* (2019) – con cui concludiamo il nostro percorso letterario. Non ci sono protagonisti in questo unico atto occupato da un solo, spasmodico, monologo degli dèi che ripercorrono verbalmente l'illogica catena dei crimini di sangue legati alla casa di Atreo e, in generale, a quei paradigmi di violenza che la tradizione mitica ha elaborato e che l'autrice pratica fin dai tempi della sua memorabile traduzione del *Tieste* senecano (1994) per le scene inglesi. Nel caso di *Kill*, lo spettatore è indotto a ricostruire da solo il riferimento mitico cui si allude, nonché la lunga e irrazionale rete di omicidi. Così, immersa in un universale anonimato, la lingua del mito può ridurre la violenza dell'accaduto a una sfilza di azioni senza ordine consecutivo, come è evidente fin dalle prime battute in cui il riferimento alle Furie precede il resoconto stringato e distaccato della storia di Oreste, della sua sofferenza per aver ucciso la madre così come dell'affetto filiale che i due si sono scambiati in un precedente momento privato e indefinibile:

GODS We take this small box and shut the furies up in it, they're furious and can't get out, they say let us out and we'll be kind. We gods can do that sometimes, quieten the furies, we can't do everything, we don't exist, people make us up, they make up the furies and how they bite. They're after the boy, they won't let him sleep or wake or sleep and he suffers. He suffers and suffers because he kills his mother, which we're against and so is everyone but he has his reason so he's right and wrong. He kills his mother, hoping she'll die quickly, it can't be over quickly enough, he doesn't want her unrecognisable but still here, both slipping in the blood, his duty to do it, everyone thinks that and so do we, and he kills her lover happy to kill him but taking out the knife he remembers loving his mother and the nonsense words they'd say to each other though he still has the same hate in his heart coming home as when he's little and runs away when she's killing his father.²⁹³

Il monologo degli dèi può ora procedere a ritroso, rievocando la fermezza mascolina di Clitennestra, lo sgozzamento del marito nella vasca da bagno, l'unione con Egisto, il comando supremo sulla città, l'attesa del ritorno dello sposo, il desiderio di vendetta dell'amante e la radice prima di ogni azione funesta, cioè il sacrificio eseguito per propiziare quella brama di guerra di Menelao che giustifica

²⁹² *Ivi*, p. 36.

²⁹³ C. CHURCHILL, “Kill” in *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, Nick Hern Books, London, 2019, p. 15.

persino una richiesta irragionevole degli dèi stessi, che – nel fitto procedere incatenato della lingua di Churchill – si astengono dalle loro responsabilità:

GODS His mother's a strong woman, slashing her husband in the bath we understand that, how quickly the water's red, her lover helping with the joy of his own revenge on his cousin, they get him out somehow, slipping. She wants him to come back from the war so she can kill him, she hopes he'll never come back, she rules the city with her lover who says it's his by right, ten years, a long war, hand to hand hacking each other's bodies, not many survive their wounds in the heat, they smell themselves rotting, they ask us for help, a war made by her husband's brother for her sister and power in the east and glory, we help them fight, some of us, we argue among ourselves, we're the reason it happens, we can enjoy a war, we don't exist. She's committed to being her husband's enemy taking his long time enemy as her lover, her husband's cousin who wants all that family dead, she's his enemy as soon as he kills their daughter cutting her throat on the altar to get wind for sailing to his brother's war, because we do sometimes like that we gods sometimes like it that someone wants something enough to do something terrible to get it and we like that they make us up and listen to us and make sacrifices. We say sacrifice your daughter or there's no wind and you'll let your brother down and betray the army because he kills a sacred deer we don't like that. They sacrifice their children quite easily when there's a war to be won.²⁹⁴

L'assolo drammatico procede fino a riesumare gli antefatti della storia del mito, ossia le traversie di Tieste e Atreo, fratelli gemelli figli di Pelope, attraverso cui si protrae la maledizione del casato per mezzo della crudele tecnofagia ordita ai danni dei figlioletti di Tieste. Nel fondo oscuro della violenza mitica altre brevi immagini ricompaiono a intermittenza: si risale alla generazione ancora precedente, quando Tantalo – padre di Pelope e figlio di Zeus – offrì agli dèi riuniti in banchetto le carni del figlio che, secondo una tradizione avvalorata da Churchill, sarebbe stato poi riportato in vita e rapito da Poseidone innamorato che avrebbe fatto di lui quello che farà il fratello Zeus con il giovane Ganimede. Attraverso queste rievocazioni che hanno in comune il filo rosso dell'uccisione, gli dèi di *Kill* riflettono con amara ironia su quanto le modalità, tutte umane, con cui si è cercato di aggraziarli abbiano spesso sfiorato l'assurdo:

GODS Their father's the one cursed, him and on down, when he's young, by a man thrown over a cliff as he stands on the edge shouting to us, accused of trying to rape the bride he helps the youth win by loosening the old king's chariot wheel in one of those races where you win the kingdom and the daughter, promised gold and the first night with the bride and already mistrusting the cheat but driven by desire. A beautiful boy the cheat, Poseidon loves him and takes him into the sea, but always bitter about his death, always angry, though he cheats death, we bring him back to life except one bone of his shoulder we make out of ivory, we pick his bones and flesh out of the stew except the shoulder that's eaten, a mistake, and we send the father to hell where he's always tormented by hunger and always tantalised by fruit lifting out of reach, because he cooks his son, chops with a cleaver, cuts his throat, because we gods are coming to dinner he thinks we'll like that, he's Zeus's son, he wants to please us the most extreme way he can think of, he's sure that's what we want.²⁹⁵

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 15-16.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 17.

Anche dopo il martirio di Tantalo e la resurrezione di Pelope la violenza si riattiva a causa dell'avidità di potere di quest'ultimo. I piani temporali del monologo si confondono, le generazioni perpetuano l'antico misfatto che, nell'universo materialistico di Churchill²⁹⁶ in cui gli dèi non sono altro che una voce inattiva fuori dal coro, ricade interamente nel dominio della responsabilità umana. Le parole sembrano seguire l'illogico percorso delle stragi di sangue nello zampillare di una affannosa sintassi drammatica che pare mimare la corsa frenetica all'uccisione che da Tantalo arriva dritta fino a Oreste:

GODS [...] and when the cousin kills his screaming daughter to get wind for the long war he joins up with the cousin's wife to kill him, guts in the bath, and then the son comes back to kill the mother and him too at last, his eye sliding down his face, and the child is crazy because of his mother so we put the biting furies back in the box, not our fault, we don't exist, and they're after him and he slashes again and again at his mother and her lover who kill the father who kills the girl for wind for the war and the lover kills the boy's grandfather too avenging his brothers who are eaten by their raving father twin of the killer, twin sons of the boy we bring back to life as his father our son goes to hell for chopping him up for us we don't like it, we're glad we don't exist, and he's always hungry and angry and reaching for something he'll never get as his son comes back to life and has twin sons and one kills and cooks the other's children and their little brother kills the killer and the killer's son comes back and kills his daughter to get wind and the little brother and the wife kill him and the son kills his mother and goes crazy because the furies are out and we put them in the box and they're out and he kills his mother and the lover who kill the man who kills the girl and is son of the man who's killed because he kills the children, son of the dead boy loved by the sea who's killed by our son in hell always hungry and angry who kills his son for the gods to eat and we say no don't do that it's enough we don't like it now don't do it we say stop please stop.²⁹⁷

L'appello finale affinché il *raptus* omicida si plachi non potrebbe essere un modo più appropriato per portare a termine il percorso che abbiamo tentato di tracciare.

²⁹⁶ Cfr. E. DIAMOND, *Churchill's Tragic Materialism; or, Imagining a Posthuman Tragedy* in «PMLA», 129, IV (2014), pp. 751-760.

²⁹⁷ C. CHURCHILL, "Kill" in *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, cit., pp. 17-18.

CONCLUSIONE

ἩΛΕΚΤΡΑ ὦ φίλτατον φῶς.
ΟΡΕΣΤΗΣ φίλτατον, συμμαρτυρῶ.

(ELETTRA O luce dolcissima!
ORESTE Dolcissima, posso dirlo con te.)

Sofocle, *Elettra*, v.1224

ORESTE Ô Électre, que de noms dans notre famille étaient
au départ doux, tendres, et devaient être des noms de
bonheur!
ÉLECTRE Oui, je sais : Médée, Phèdre...
ORESTE Ceux-là même, pourquoi pas ?
ÉLECTRE Électre, Oreste...
ORESTE Pour ceux-là n'est-il pas temps encore ? Je viens
pour les sauver.

Jean Giraudoux, *Électre* (I, 8)

[...] no shades more,
 lights among them, enkindled,
and the dark shade of courage
 Ηλεκτρα
 bowed still with the wrongs of Aegisthus.
Trees die & the dream remains
 Not love but that love flows from it
 ex animo
 & cannot ergo delight in itself
 but only in the love flowing from it.
UBI AMOR IBI OCULUS EST.

Ezra Pound, *Canto XC*

Sono stata anch'io bambina / di mio padre innamorata / per
lui sbaglio sempre e sono / la sua figlia sgangherata. / Ho
provato a conquistarlo / e non ci sono mai riuscita / e ho
lottato per cambiarlo / ci vorrebbe un'altra vita. / La
pazienza delle donne incomincia a quell'età / quando
nascono in famiglia quelle mezze ostilità [...]

Mia Martini, *Gli uomini non cambiano* (testo scritto da G.
Bigazzi, M. Falagiani, G. Dati)

In the old days
the myths were the stories we used to explain ourselves.
But how can we explain the way we hate ourselves,
the things we've made ourselves into,
the way we break ourselves in two,
the way we overcomplicate ourselves?

But we are still mythical.
We are still permanently trapped somewhere between the
heroic and the pitiful.
We are still godly;
that's what makes us so monstrous.
But it feels like we've forgotten we're much more than the
sum of all
the things that belong to us.

Kae Tempest, *Brand New Ancients*

È indubbio che gli elementi di riflessione qui proposti abbiano seguito il principio già espresso a suo tempo da Pierre Brunel, secondo cui uno studio metodico del mito debba prevedere una ricognizione quando più dettagliata possibile dell'insieme di una buona parte delle sue versioni. Tale idea – oltre ad aver contribuito alla definitiva archiviazione del concetto desueto di una versione “primitiva” e “archetipica” che avrebbe espresso il mito in una forma e in un contenuto inattuabile e non più ripetibile – è risultata utile anche per cogliere l'importanza degli epigoni, cui si lega l'invenzione di trame più distese, di episodi supplementari e di interferenze attanziali che consentono di innestare le vicende mitiche con questioni di primaria importanza a seconda delle epoche storiche in cui esse vengono riproposte. La posizione bruneliana, tuttavia, non prevedeva di risolvere con una singola operazione l'insieme delle aporie che occorrono quando si considera il fenomeno mitico nella sua accezione artistica e letteraria; anzi, proprio la definizione del mito offerta dallo studioso come «schéma exemplaire d'une relation essentielle au groupe»¹ chiama in causa una serie di questioni che si configurano ancora oggi come degli interrogativi aperti e multifunzionali per la teoria letteraria: che cosa succede quando l'elemento mitico, concepito come un magmatico patrimonio da modellare, erode i confini del genere letterario per cui era stato inizialmente pensato fino a diventare un dramma simbolico di una “situazione limite” più o meno riconoscibile e dalla portata collettiva? Ne *Le mythe d'Électre* veniva evidenziato principalmente come, presso i contemporanei, la tragedia atridica del destino ineluttabile e della giustizia efferata si fosse trasformata in dramma amoroso. Giunti alla conclusione del nostro percorso, possiamo affermare che ciò risulta vero solo in parte: supportati dalle considerazioni provenienti dai *Trauma Studies*, si è potuto constatare – attraverso il tentativo compiuto nel creare nessi con opere “collaterali” – come l'istituzione di percorsi comparativi sia risultata feconda, ove ciò è stato possibile, per dar voce attraverso i due fratelli atridei a traumi, nevrosi e angosce perturbanti che continuano ad affliggere uomini e donne del tempo presente².

Nonostante ciò, lo stesso Brunel aveva già intuito nel 1995, al momento di proporre un'edizione più aggiornata del suo studio capitale del 1971, che la storia di Elettra e della sua fortuna può essere metaforicamente racchiusa all'interno del binomio oppositivo formato da luce e oscurità:

Ce soleil, ce Roi-Soleil, ce guerrier qui avait, en guise de barbe, «un soleil, un soleil annelé, ondulé», Électre l'a perdu. Elle est veuve de son père comme la nuit est veuve du jour. Et elle, la Brillante, elle est devenue une créature nocturne, qui hante le tombeau dans les ténèbres. Le disque radieux du soleil qui brillait sur le bouclier d'Achille s'est terni. Il était

¹ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., p. 28.

² A tal proposito risulta, inoltre, interessante citare accanto alle opere presentate il caso del film *Persona* – scritto e diretto da Ingmar Bergman nel 1966 – in cui emerge preponderante il tema dell'incomunicabilità familiare attraverso le vicende della protagonista, una attrice di nome Elisabeth Vogler che proprio durante una rappresentazione teatrale dell'*Elettra* di Sofocle si immobilizza inspiegabilmente sulla scena in preda a un furioso e misterioso desiderio di ridere che trasmette, per mezzo del ricorso pervasivo a una dimensione metateatrale già presente nello stesso titolo, tutto il dramma di un conflitto interiore che viene espresso con un particolare utilizzo della luce, coadiuvato da una peculiare mimica facciale.

l'emblème de l'expédition contre Troie, dont Agamemnon était le chef. L'or royal ne peut plus avoir le même éclat quand il passe sur la tête de l'usurpateur. Électre attend donc le retour de la lumière.³

La complessa avventura delle riscritture ha confermato che l'intuizione di Sofocle ed Euripide di concepire la vicenda drammatica in funzione della sorella, immaginata molto spesso come vero e proprio fulcro della coppia adelfica, sia risultata in buona parte vincente. Gli autori e le autrici di cui abbiamo discusso hanno tendenzialmente inglobato le avventure del fratello vendicatore all'interno delle diffrazioni luminose di Elettra. Esse, partendo dall'archetipo della sofoclea invocazione alla luce, si sono ramificate nella vasta produzione novecentesca, grazie anche al non trascurabile influsso delle riscritture d'età moderna: basti ricordare, tra i tanti esempi che potremmo addurre, l'offuscamento tenebroso su cui sono state costruite le dimore dei Mannon e dei Monchensey nelle riscritture di O'Neill e di Eliot; il chiaroscuro che definisce la modernista intelaiatura mitica di *Mrs Dalloway*; la luminosa chiaroveggenza della fosforescente *Électre* di Giraudoux definita, come abbiamo visto, una «lampe sans mazout»⁴ e destinata a sfociare nella combustione di un'aurora catartica; o ancora l'oscurità «fascista» della principessa reazionaria di Pasolini e l'Elettra testoriana, «dall'ira furminada»⁵, che si pone in modo emblematicamente dissacratorio sotto la tutela di Guglielmo Marconi. Ancora Pierre Brunel ricorda come l'indole crudele di Elettra – giovane donna «che riporta nel nulla chi l'aveva strappata dal nulla»⁶ e che esibisce sulla scena, in modo più o meno patente, il suo estremo bisogno di amore e di una vita affettiva ordinaria – sia stata l'autentico stimolo di ogni azione tragica. Lo studioso segnala che la sua istigazione costituisce un ammonimento continuo per Oreste, atto ad evidenziare quanto la loro vita corrisponda ad una reiterata agonia (e non sono poche le riscritture che riflettono sulla circolarità della spirale violenta: si pensi, una fra le tante, alla rivisitazione di Isgrò). Abbiamo constatato in diverse occasioni del nostro lavoro quanto lo studio compiuto da Brunel sia oggi uno strumento lacunoso in merito alle ultime irradiazioni del mito e ad alcuni recenti snodi ermeneutici; esso resta, tuttavia, ancora validissimo nella chiarezza della metodologia adoperata e nell'icasticità di alcune osservazioni che fungono da presupposto per qualsiasi studio presente e futuro sull'argomento. Tra queste, ve ne sono alcune con cui Brunel si spinge a delineare taluni tratti distintivi di una possibile teoria *moderna* del tragico, appoggiandosi proprio sulla lunga durata della fortuna goduta dalla storia atridica:

[...] les poètes ont cru en vain ruser avec la cruauté. Fascinés par ce sang d'une mère répandu par ses enfants, ils ont, consciemment ou inconsciemment, censuré leur propre désir. Ou

³ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., p. 7.

⁴ J. GIRAUDOUX, *Électre*, cit., I, 12, p. 137.

⁵ G. TESTORI, *sdisOré*, cit., p. 52.

⁶ M. GRANDE, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Pratiche, Parma, 1994, p. 27.

bien Oreste ne tue pas Clytemnestre : elle meurt d'elle-même sous le poids de ses souvenirs, elle se suicide pour éviter un crime à ses enfants qui lui ont pardonné. Ou bien il la tue par hasard, parce qu'elle s'est brusquement interposée entre Égisthe et lui, parce que, malgré ses précautions, elle s'est jetée dans la mêlée confuse, parce qu'il était égaré par la folie, par un dieu fou ou par sa sœur. Car Électre est l'une des excuses apportées à la conduite d'Oreste. On aurait tort de croire que seuls les modernes ont édulcoré le mythe.⁷

Le parole di Brunel – così come, in misura più modesta, la nostra ricognizione di costanti, varianti e modi tragici – sembrano essere state pensate per dare una chiara confutazione al noto convincimento di Georges Steiner (1965), secondo il quale, a causa dell'irruzione della rivoluzione romantica e dell'affermazione dell'ottimismo borghese, il genere tragico sarebbe scomparso dall'orizzonte letterario della modernità. Come d'altronde ha notato anche Terry Eagleton nel suo voluminoso studio sull'idea del tragico, *Sweet Violence* (2003), sarebbe più corretto affermare che esso muta progressivamente di segno, nello stile e nei contenuti, e che – attraverso la proliferazione di moduli narrativi – si ramifica in altri generi⁸. Il profluvio di riscritture sulla figura mitica di Elettra, segnata da un'inamovibile fedeltà ai morti e dalle ripercussioni di un avvenire criminale legato a una temporalità spettrale, sembra esserne la conferma:

[...] quelle meilleure censure que l'ordre d'Apollon, ou le devoir envers le père? C'est ce jeu subtil qui explique la prolifération et la complication croissante des schémas narratifs. Hésitants, comme le Hamlet de Shakespeare, les dramaturges retardent l'exécution en accumulant les incidents et les obstacles, en créant des actions incidentes, en s'attardant sur des épisodes secondaires, ou inventés, ou postérieurs au moment fatal. En vain, car les gestes nouveaux répètent les gestes anciens, les actions secondaires éclairent l'action principale (Giraudoux) et le destin se déguise sous les traits du hasard. [...] Chaque nouvelle tragédie d'Électre est un aveu, l'aveu par l'homme de sa cruauté, d'autant plus éclatant qu'il cherche à se voiler.⁹

Mettere in luce le specificità della storia atridica attraverso una costellazione variegata di autori e di autrici ci ha indotto anche a ridefinire con altri termini, per ciò che attiene le opere sottoposte al vaglio della nostra analisi, l'antica opposizione tra la sorella passiva e macchinatrice e il fratello vendicatore, attivo e risoluto nel compimento della strage. Se, come ha sostenuto Ursula Le Guin¹⁰, la grande invenzione culturale dell'umanità non è stata la *lancia* ma la *borsa* con tutto ciò che tale spostamento epistemologico comporta in termini di estensione di un potere femminile basato sul raccoglimento e sulla cura, opposto quindi alla verticalità dell'attacco, non sarebbe scorretto – giunti alla conclusione

⁷ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., p. 148.

⁸ A tali conclusioni arriva in parte lo stesso Brunel nel suo lavoro sulla "mitopoetica" dei generi letterari, quando afferma: «On sait comment, au XX^e siècle, la classification traditionnelle des genres s'est trouvée remise en question. [...] Le tragique débordé donc très largement le cadre de la tragédie, même si la tragédie en reste le lieu privilégié [...] » (in P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, pp. 237-238).

⁹ P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, cit., p. 149.

¹⁰ U. LE GUIN, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, introduced by D. Haraway and images by Lee Bul, Ignota Editions, 2019.

del nostro percorso – riconoscere che nel rapporto adelfico tra Elettra e Oreste conviva, soprattutto nella letteratura contemporanea, il paradosso della complementarità di entrambe le posture definite da Le Guin. La costruzione del personaggio di Elettra, infatti, si è spesso definita in funzione della declinazione di un tipo di femminilità di volta in volta proba o lasciva a seconda del contesto, che si spiegherebbe attraverso il dispiegamento di una corporeità in cui si manifesta un tipo di orizzontalità antigerarchica, satellitare e ancillare, finalizzata all'accoglienza di Oreste e all'approntamento della vendetta; ma talvolta – lo si è visto, tra i tanti esempi, in Sofocle e Yourcenar – anche in una spinta all'aggressione che ha comportato una resa letteraria del personaggio mirata ad enfatizzare i tratti più profondamente mascolinizzati. Parimenti nelle rielaborazioni di Oreste, accanto alla riproposizione canonica dell'intransigente e implacabile rappresaglia politica, agisce una dinamica pervasiva che denota un crollo progressivo della mascolinità e del suo conseguente inturgidimento minaccioso a vantaggio di un'erosione osmotica, grazie alla quale l'affilata pericolosità della *lancia* – tesa in avanti verso il cielo olimpico – si sbiadisce in seno all'orizzontalità rizomatica e accogliente del *contenitore* – disteso intorno alle profondità ctonie. Tracce della crisi di una siffatta e aggressiva virilità sono state individuate, partendo dall'archetipo del febbricitante *Oreste* euripideo, nel nevrotico Orin di O'Neill, nelle profonde amicizie maschili dei personaggi youcenariani, nel recupero poetico del mito operato da Saba, nonché nell'Oreste decostruito delle riscritture femministe e, ovviamente, nei romanzi di Littell e Tóibín. In sostanza, è come se la plasticità dell'uso contemporaneo del mito, non più vincolato da logiche ferree di imitazione ed emulazione, avesse certificato il perentorio dissolvimento dell'assoluto rispetto di un sistema binario, invalidato dalla continua e produttiva mescolanza dei suoi elementi.

Giraudoux teneva a precisare che quello di Elettra – come il caso di Medea e Fedra – avrebbe dovuto essere un nome dolce legato alla felicità. Non lo è stato perché Elettra, come Oreste e Edipo, assume nell'imminenza del dramma la responsabilità di un destino che la sovrasta a causa di un passato traumatico che non conosce redenzione e riscatto. Resta, tuttavia, nelle sue azioni qualcosa di intimamente e inspiegabilmente umano, percepibile nonostante gli orrori subiti e perpetrati. Lo si intuisce – osservando il blocco marmoreo dei due Atridi conservato a Palazzo Altemps, copia romana di un originale ellenistico – attraverso l'abbraccio statuario e avvolgente della sorella che è volontariamente scolpita in proporzioni maggiori rispetto al fratello.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ABKARIAN S., *Électre des bas-fonds*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2019.
- ALFIERI V., *Tragedie*, a cura di Bruno Maier, Garzanti, Milano, 1999.
- ALIGHIERI DANTE, *Purgatorio*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna, 2000.
- ALLAN POE E., «The Fall of the House of Usher» in *The Complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, Penguin Books, London, 1982.
- BALESTRINI N., *Elettra. Operapoesia*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001.
- BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, édition présentée, annotée et commentée par F. Rullier-Theuret, Larousse, Paris, 2006.
- BAUDELAIRE C., *Les Paradis artificiels*, Gallimard, Paris, 1996.
- CHURCHILL C., *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, Nick Hern Books, London, 2019.
- CICERONE M. T., *L'amicizia*, trad. it. di Carlo Saggio, note di Emanuele Narducci e prefazione di Giorgio Montefoschi, Rizzoli, Milano, 2012.
- CIXOUS H., *Le rire de la Méduse et autres ironies*, avec une préface de Frédéric Regard, Galilée, Paris, 2010.
- CORNEILLE P., *Le Cid*, édition présentée, annotée et commentée par Sylvie Joye, Larousse, Paris, 2006.
- D'ANNUNZIO G., *La fiaccola sotto il moggio*, Mondadori, Milano, 1957.
- ELIOT T. S., *The Family Reunion*, Faber and Faber, London, 1968.
- ESCHILO, *Agamennone*, trad. it. e note di Enrico Medda, con prefazione di Giorgio Montefoschi, Rizzoli Milano, 2012.
- ESCHILO, *Coefore, Eumenidi*, trad. it. e note di Luigi Battezzato e Maria Pia Pattoni, con prefazione di Luciano Canfora, Rizzoli, Milano, 2012.
- EURIPIDE, *Elettra*, in *Ecuba, Elettra*, trad. it. e presentazione dei drammi di Umberto Albini e Vico Faggi, note di Claudio Beveggi, Garzanti, Milano, 2018.
- EURIPIDE, *Oreste*, a cura di Enrico Medda, Rizzoli, Milano, 2017.
- FARBER 🇮🇹, *Plays One*, Introduction by Ingrid Rowland, Oberon Modern Playwrights, London, 2015.
- FERRANTE E., *L'amore molesto*, edizioni e/o, Roma, 2021 [I ed. 1992].
- FORD J., *Peccato che fosse puttana*, traduzione e cura di Nadia Fusini, SE SRL, Milano, 2023.
- GIRAUDOUX J., *Électre*, édition de Véronique Gély, Gallimard, Paris, 2019.
- GIRAUDOUX J., *Littérature*, Gallimard, Paris, 1941.
- H.D., *Collected Poems 1912-1944*, New York, New Directions, 1986.

- ISGRÒ E., *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di M. Treu, Le Lettere, Firenze, 2011.
- LADJALI C., *Hamlet/Électre*, Actes Sud-papiers, Arles, 2009.
- LEVI P., *I sommersi e i salvati*, con prefazione di Tzvetan Todorov e postfazione di Walter Barberis, Einaudi, Torino, 2007.
- LITTELL J., *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris, [Folio] 2006.
- MALAPARTE C., *La pelle*, Adelphi, Milano, 2010.
- MANFRIDI G., *Elettra in Elettra, L. Cenci, La Sposa di Parigi*, Ricordi, Milano, 1993.
- MARAINI D., *Bagheria*, Rizzoli, Milano, 2019 [I ed. 1993].
- MARAINI D., *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Bompiani, Milano, 1974.
- MARAINI D., *I sogni di Clitennestra*, in *Dialogo con una prostituta con un suo cliente e altre commedie*, Bur Rizzoli, Milano, 2001.
- MARAINI D., *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Edizione speciale per il "Corriere della Sera", Rizzoli, Milano, 2003.
- MARAINI D., *Mangiami pure*, Einaudi, Torino, 1978.
- MORAVIA A., *Il complesso di Elettra*, in *Boh*, Bompiani, Milano, 1976.
- MORAVIA A., *Il disprezzo*, Bompiani, Milano, 2019.
- OMERO, *Iliade*, intr. e trad. it. di Giovanni Cerri, commento di Antonietta Gostoli, con un saggio di Wolfgang Schadewalt, Bur Rizzoli, Milano, 2003.
- OMERO, *Odissea*, intr. e trad. it. di Maria Grazia Ciani, commento di Elisa Avezzù, Bur Rizzoli, Milano, 2008.
- O'NEILL E., *Mourning becomes Electra*, Royal National Theatre, Nick Hern Books, London, 1995; *Il lutto si addice ad Elettra*, trad. it. di Bruno Fonzi, Collezione di Teatro, Einaudi, Torino, 1962.
- O'NEILL E., *Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary* in B. H. CLARK (ed.), *European theories of drama*, Crown Publisher, New York, 1947.
- OVIDIO P. N., *Le Metamorfosi*, intr. di Gianpiero Rosati, trad. it. di Giovanna Faranda Villa e note di Rossella Corti, Bur Rizzoli, Milano, 2019.
- PARRELLA V., *Il verdetto*, La nave di Teseo, Milano, 2020 [I ed. 2007].
- PASOLINI P. P., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, I Meridiani Mondadori, Milano, 2001.
- PASOLINI P. P., *Poesie*, con l'introduzione dell'autore, Garzanti, Milano, 2015.
- PASOLINI P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999.
- PASOLINI P. P., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001.

PIRANDELLO L., *Il fu Mattia Pascal*, La Biblioteca di Repubblica, su licenza della Arnoldo Mondadori Editore, SpA, Milano, 2002.

PLATH S., *Collected Poems*, edited by Ted Hughes, faber and faber, London, 1981.

PUPPA P., *Famiglie di notte*, Sellerio, Palermo, 2000.

RACINE J., *Teatro*, saggio introduttivo, cronologia e commento di Alberto Beretta Anguissola con uno scritto di René Girard, I Meridiani Mondadori, Milano, 2009.

RAU M., *Orestes in Mosul – Golden Book III*, NTGent, Verbrecher Verlag, 2019.

ROSSELLI A., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De Marchi, G. Palli Baroni, E. Tanello, con saggio introduttivo di Emmanuela Tanello, Meridiani Mondadori, Milano, 2012.

SABA U., *Il Canzoniere (1900-1954)*, Einaudi, Torino, 1961.

SABA U., *La spada d'amore: lettere scelte (1902-1957)*, a cura di A. Marcovecchio, con una presentazione di G. Giudici, Mondadori, Milano, 1983.

SABA U., *Scorciatoie e raccontini*, Einaudi, Torino, 2011.

SABA U., *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, intr. di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 1988.

SABA U., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, intr. di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2001.

SARTRE J.-P., *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 2018.

SEBOLD A., *The Almost Moon*, Little, Brown and Company, New York, 2007.

SENECA, *Agamennone*, intr. e note di Alessandro Perutelli e trad. it. di Guido Paduano, Bur Rizzoli, Milano, 2020 [I ed. 1995].

SHAKESPEARE W., *Hamlet*, edited by George R. Hibbard, Oxford University Press, 1987; *Amleto*, intr., note e trad. it di Rocco Coronato, Bur Rizzoli, Milano, 2022.

SOFOCLE, *Edipo a Colono*, trad. it. e note di Franco Ferrari, prefazione di Edoardo Bancinelli, Bur Rizzoli, Milano, 2012.

SOFOCLE, *Elettra in Aiace, Elettra*, intr. e note di Enrico Medda, trad. it. di Maria Pia Pattoni, Rizzoli, Milano, 2016.

TESTORI G., *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi e notizie sui testi di G. B. Boccardo, Mondadori, Milano, 2023.

TESTORI G., *sdisOré*, Longanesi, Milano, 1991.

TESTORI G., *Trilogia degli scarozzanti*, con prefazione di M. Masneri, Feltrinelli, Milano, 2021.

TÓIBÍN C., *House of Names*, Penguin Books, 2018.

VIRGILIO P. M., *Eneide*, intr. di Antonio La Penna, trad. it. e note di Riccardo Scarcia, Bur Rizzoli, Milano, 2008.

- VON HOFMANNSTHAL H., *Elettra*, a cura di Paola Gheri, trad. it. di Nicoletta Giacon, Marsilio, Venezia, 2012.
- WEIL S., *La source grecque*, Gallimard, Paris, coll. Espoir, 1953.
- WOOLF V., *A Room of One's Own*, Penguin Books, London, 2004.
- WOOLF V., *Between the Acts*, edited by Frank Kermode, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- WOOLF V., *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, The Hogarth Press, London, 1924.
- WOOLF V., *Mrs Dalloway*, edited with an Introduction and Notes by David Bradshaw, Oxford University Press, 2009; *La signora Dalloway*, trad. it. di Nadia Fusini, Mondadori, Milano, 2012 [I ed. 1989].
- WOOLF V., *On not knowing Greek*, introduced by Elena Gualtieri, "on", Hesperus Press Limited, London, 2008.
- YOURCENAR M., *Carnet de notes d'Électre*, Éditions Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 2017.
- YOURCENAR M., *Denier du rêve*, Grasset, Paris, 1934.
- YOURCENAR M., *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix, édition coordonnée par Élyane Denoz-Jones et Michèle Sarde, préface de Josyane Savigneau, Gallimard, Paris, 2004.
- YOURCENAR M., *Essais et mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1991.
- YOURCENAR M., *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Éditions du Centurion, Paris, 1980.
- YOURCENAR M., *Mythologie III – Ariane – Électre*, in «Lettres françaises» (Buenos Aires), n. 15 (1^{er} janvier 1945), pp. 35-45.
- YOURCENAR M., *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1982.
- YOURCENAR M., *Théâtre I*, Gallimard, Paris, 1971.
- YOURCENAR M., *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1971.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- ADAM A., "Notes" in C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Classiques Garnier, 1966.
- ALBÈRÈS R. M., *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, Paris, 1957.
- ALEO G., *Il sentimento tragico dell'avventura umana. Riflessione e invenzione nella rivisitazione del mito di Elettra in "Électre ou la Chute des masques" di Marguerites Yourcenar*, Università di Catania, Catania, 1996.
- ALEXANDER D. M., *Psychological Fate in "Mourning becomes Electra"* in «Publications of the Modern Language Association of America», 68 (1953), pp. 923-934.
- ALFONZETTI B., *Drammaturgie della fine. Da Eschilo a Emma Dante*, Roma, Bulzoni, 2018.
- ALLAIRE S., *Un dialogue sous tension: l'Électre de Giraudoux* in «L'information grammaticale», 97: 2003, pp. 17-20.
- ALLAMAND C., *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, Imago, Paris, 2004.
- AMENDOLA S., *Alle radici di un personaggio de/genere: "Clytemnestre ou le crime" di Marguerite Yourcenar e il teatro eschileo* in «Testi e Linguaggi», 16 (2022), Carocci, Roma, pp. 103-116.
- ANDERSON P., *The Origins of Postmodernity*, Verso, New York, 1998.
- ARBASINO A., *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano, 2015.
- ARCARA S., 'Del conoscere il greco': l'Ellenismo eretico di Jane Ellen Harrison, in R. BARCELLONA, G. LALOMIA E T. SARDELLA (a cura di), *Confini e oltre. Studi fra Oriente e Occidente per Francesca Rizzo Nervo*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2020, pp. 31-41.
- ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. e note di Diego Lanza, prefazione di Guido Paduano, Bur Rizzoli, Milano, 2012, pp. 48-51.
- ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.
- ASSMANN A., *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, Einaudi, Torino, 2000 [I ed. 1956].
- AVEZZÙ G., *Lontananza di Elettra in Elettra, variazioni sul mito. Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar*, a cura di Guido Avezzi, Marsilio, Venezia, 2002.
- AVEZZÙ G., *The (Frustrated?) Regality of Electra* in R. COLOMBO (ed.), *Awry Crowns: Queenship and Its Discontents*, in «SKENÈ», 6, 1 (2020), pp. 85-112.
- BACCOLINI R., FORTUNATI V., FABI M. G., MONTICELLI R. (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Clueb, Bologna, 1997.
- BACKÈS J. L., *Oreste*, Collection «Archétypes», Bayard, Paris, 2005.
- BALDACCI A., *Amelia Rosselli*, Laterza, Bari-Roma, 2007.

- BALDASSO F., *Against Redemption. Democracy, Memory, and Literature in Post-Fascist Italy*, Fordham University Press, New York, 2022.
- BALDINI A., *Il libro in questione. «Le Benevole» di Jonathan Littell* in «Allegoria», 58, XX (2008), pp. 215-221.
- BALDONI L., *Padri, figli e amanti: per una rilettura del mito di Oreste nell'opera di Umberto Saba* in «Trasparenze», 25 (2005), pp. 55-70.
- BARATTA A., *Calvino e il sapere enciclopedico: Parigi come "rete dei possibili"* in G. MARZIALI, L. MONDELLI, M. PETRI, M. RUSSO, V. SPANÒ (a cura di), *Reti, testi, cornici. Strategie di resistenza in contesti eccezionali*. Mimesis, Milano-Udine, 2023.
- BÀRBERI SQUAROTTI G., *Le maschere dell'eroe. Dall'Alfieri a Pasolini*, Milella, Lecce, 1990.
- BARILE L., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pacini, Pisa, 2016.
- BARONE C., *Reciprocità della violenza nel mito di Elettra* in «LEXIS», Hakkert, 22 (2004), pp. 383-396.
- BARTHES R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974.
- BAZZOCCHI M. A., *Alfabeto Pasolini*, Carocci, Roma, 2022.
- BAZZOCCHI M. A. (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana. 1910-2010*, Einaudi, Torino 2021.
- BAZZOCCHI M. A., *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Il Mulino, Bologna, 2021.
- BAZZOCCHI M. A., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna, 2017.
- BAZZOCCHI M. A., *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Mondadori, Milano, 2007.
- BAZZOCCHI M. A., *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Pendragon, Bologna, 2016.
- BELL A. O. (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, Volume I: 1915-1919, Penguin Books, Middlesex, 1979 (orig. ed. The Hogarth Press, 1977).
- BELLASSAI S., *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma, 2011.
- BELLO MINCIACCHI C., *Dal cuore dell'oscurità, dalle rovine d'Europa. Elettra tra Salomè e Arianna* in «il verri», 66 (2018), pp. 99-117.
- BELPOLITI M., *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010 [I ed. 2001].
- BENEDETTI C., *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2022 [I. ed. 1998].
- BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino, 2014.
- BETTINI M., *Elogio del politeismo. Quello che possiamo imparare dalle religioni antiche*, Il Mulino, Bologna, 2014.
- BETTINI M. (a cura di), *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico*, Einaudi, Torino, 2021.

- BETTINI M., *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2012.
- BIERL A., *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. di Luca Zenobi, con una premessa di Massimo Fusillo e postfazione dell'autore, Bulzoni, Roma, 2004.
- BINNI W., *Vittorio Alfieri* in *Storia della letteratura italiana*, Estratto dal Vol. VI "Il Settecento", Garzanti, Milano, 1968.
- BLACK S. A., "Mourning becomes Electra" as a Greek Tragedy in «The Eugene O'Neill Review», 26 (2004), pp. 166-188.
- BLOOM H., *Il canone occidentale, i libri e le scuole delle Età*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, con introduzione di Andrea Cortellessa, Rizzoli, Milano, 2017 [I ed. BUR 2008].
- BLOOM H., *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1997 [I ed. 1973].
- BLUMENBERG H., *Elaborazione del mito*, trad. it. di Bruno Argenton, Il Mulino, Bologna, 1991.
- BODIOU L., BRULE P. ET PIERINI L., *En Grèce ancienne, la douloureuse obligation de la maternité*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 21 (2005), pp. 17-42.
- BODY J., *Jean Giraudoux, la légende et le secret*, PUF, Paris, 1986.
- BOITANI P., *Elettra e Amleto: agnizione e ragionamento in Il genio di migliorare un'invenzione*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- BOMBARD F., *Les silences dans la dramaturgie girauducienne* in «Quêtes littéraires», 7 (2017), pp. 123-131.
- BONO P. AND KEMP S., *Italian Feminist Thought. A Reader*, Basil Blackwell, Cambridge, 1991.
- BORUTTI S. E HEIDMANN U., *Traduzione e filosofia: Benjamin in La babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- BOULOGNE J., *L'éclairage de la figure d'Électre par Giraudoux* in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 1 (2017), pp. 118-131.
- BOURDIEU P., *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano, 2014 [I ed. 1998].
- BRÉMOND M., *Femmes mythiques chez Yourcenar* in *Marguerite Yourcenar: la femme, les femmes, une écriture-femme?* «SIEY», Clermont-Ferrand, 2005, pp. 219-232
- BRÉMOND M., *Marguerite Yourcenar et les Atrides: discours critique et création littéraire* in «Bulletin de la SIEY», 20 (1999), pp. 99-112.
- BRIER M., *Électre de Jean Giraudoux*, Univers des Lettres, Bordas, Paris, 1985.
- BRIGNOLI L., "Denier du rêve" di Marguerite Yourcenar. *La politica, il tempo, la mistica*, Le Lettere, Firenze, 1999.
- BRIGNOLI L., *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pacini Editore, Pisa, 1997.

- BRIGNOLI L., *Marguerite Yourcenar. Fonti antiche per estinguere i "Fuochi"* in L. BRIGNOLI, L. GIACHERO, S. GIORCELLI BERSANI, *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, con un saggio introduttivo di Barbara Lanati, Iacobelli Editore, Guidonia, 2012.
- BRIOSCHI F., DI GIROLAMO C. E FUSILLO M., *Introduzione alla letteratura* (Nuova edizione), Carocci, Roma, 2013.
- BRODY J., *Deux ex machina, ou le mythe de l'intrusion divine dans le théâtre de Giraudoux* in «Revue d'histoire littéraire de la France», 1,102 (2002), pp. 57-69.
- BROOKS P., *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mood of Excess*, with a new Preface, Yale University Press, New Haven and London, 1995.
- BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma, 2016.
- BRUNEL P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Paris, 1988.
- BRUNEL P., *Giraudoux et le tragique grec* in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 2 (1983), pp. 198-205.
- BRUNEL P., *Le mythe d'Électre*, Honoré Champion, Paris, 1995.
- BRUNEL P., *Mitocritica*, a cura di Cettina Rizzo, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2015.
- BRUNEL P., *Mythopoétique des genres*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- BRUNTSCHWIG H., *Réverie sur les pouvoirs de la femme dans le théâtre de Giraudoux*, in «Dialogue», 4/154 (2001), pp. 107-118.
- BUTLER J., *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- BUTLER J., *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, trad. it. di Sergia Adamo, Raffaello Cortina, Milano, 2010.
- CALAME C., *Qu'est-ce que la mythologie grecque?*, Gallimard, Paris, 2015.
- CAO C. E GUGLIELMI M. (a cura di), *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, Franco Cesati, Firenze, 2017.
- CARRARA L., FERRI R., MEDDA E. (a cura di), *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2023.
- CARUTH C., *Literature in the Ashes of History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013.
- CARUTH C., *Unclaimed Experiences. Trauma, Narrative, and History*, John Hopkins University Press, 1996.
- CASCETTA A., *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milano, 1983.
- CASCETTA A., *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Mursia, Milano, 1995.
- CASCETTA A., *Modern European Tragedy. Exploring Crucial Plays*, Wimbledon Publishing Company, 2015.
- CASE J., *Women in the Plays of Aeschylus* in «Proceedings of the Bombay Branch of the Classical Association» (1914), pp. 3-22.

- CASI S., *Pasolini. Un'idea di teatro*, Campanotto, Udine, 2015.
- CASSIRER E., *Linguaggio e mito, le parole e le cose nel pensiero primitivo*, Il Saggiatore, Milano, 1961.
- CAVARERO A., *Donne che allattano cuccioli di lupo. Icone dell'ipermaterno*, Castelveccchi, Roma, 2023.
- CAVARERO A. E RESTAINO F., *Le filosofie femministe*, Pearson, Milano-Torino, 2022.
- CENTANNI M., *Clitennestra, Medea, Ecuba: figure della tragedia, al di là del bene e del male* in M. DE SIMONE E A. VECCHIETTI MASSACCI (a cura di), *I fiori del male. Conflitto, destino, necessità: incroci tra arte, letteratura, filosofia, psicoanalisi, scienze politiche e spiritualità* (Atti del convegno "Monastero di Fonte Avellana", 28-30 aprile 2018), Nicomp L.E., Firenze, 2019, pp. 47-55.
- CENTANNI M., *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Ronzani Editore, Dueville, 2021.
- CENTANNI M., *The Queen on Stage. Female Figures of Regality in Aeschylus* in R. COLOMBO (ed.), *Awry Crowns: Queenship and Its Discontents*, in «SKENĒ», 6, 1 (2020), pp. 21-43.
- CESERANI R., *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano, 2010.
- CHEMOTTI S. (a cura di), *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, Il Poligrafo, Padova, 2015.
- CHEVREL Y., «Mythes et formes littéraires» in *La littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris, 2017 [I éd. 1989].
- CHEVREL Y. ET DUMOULIE C., *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, PUF, Paris, 2000.
- CHIAPPARO M. R., «Denier du rêve» de M. Yourcenar: lecture pirandellienne d'une critique politique des années trente in «RELIEF» *Revue Électronique de Littérature française*, 2, 2 (2008), pp. 276-289.
- CHIRICO M. M., *Moving Fate into the Family: Tragedy redefined in O'Neill's "Mourning becomes Electra"* in «Eugene O'Neill Review», 24 (2000), pp. 81-100.
- CINQUEGRANI A., *Umberto Saba: "Io sono il matricida Oreste"* in P. GIBELLINI (a cura di) *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV, "L'età contemporanea", a cura di M. Cantelmo, Morcelliana, Brescia, 2007, pp. 243-262.
- CINQUEGRANI A., PANGALLO F. E RIGAMONTI F., *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Edizioni Ca' Foscari, 2021.
- CITTI F., IANNUCCI A., ZIOSI A. (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2022.
- CLARKE S. N. (ed.), *The Essays of Virginia Woolf, Volume 6: 1933-1941*, The Hogarth Press, London, 2011.
- COMPAGNON A., *XX siècle* in J.Y. TADIÉ (sous la dir. de), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Gallimard, Paris, 2007.
- CONDELLO F., *Elettra, storia di un mito*, Carocci, Roma, 2010.
- CONDELLO F., *Regole per rifare un'Orestea: su alcune costanti delle riscritture atridiche, dal Settecento a oggi* in «Atene e Roma», II, VI/3-4 (2012), pp. 259-282.

CONDELLO F., *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatti e leggende*, in «Semicerchio», XLVII, 18 (2012), pp. 8-17.

COUPE L., *Il mito, teorie e storie*, Donzelli, Roma, 1999.

CURRAN R. T., *Insular Typees. Puritanism and Primitivism in "Mourning becomes Electra"* in «REVUE DES LANGUES VIVANTES», 41 (1975), pp. 371-377.

DAMET A., *Le sein et le couteau. L'ambiguïté de l'amour maternel dans l'Athènes classique*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 34 (2011), pp. 17-40.

DAVIS C., *Traces of War. Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing*, Liverpool University Press, Liverpool, 2018.

DEL CORNO D., *Erinni e Boy-scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca* in L. DE FINIS (a cura di) *Scena e spettacolo nell'antichità*, "Atti del Convegno Internazionale di Studio", Trento 1988, Olschki Editore, Firenze, 1989

DEL CORNO D., *La letteratura greca, l'età classica. Storia e testi. Il V secolo*, Principato, Milano, 2003.

DEL CORNO D., "L'elaborazione del mito nella tragedia classica" in *Enciclopedia dell'Antichità Classica*, Garzanti, Milano, 2000.

DELMAS C., *Les fonctions des Euménides dans Électre de Giraudoux* in «Littérature», 7 (1983), pp. 157-165.

DELMAS C., *Mythologie et mythe dans le théâtre français: 1650-1976*, Droz, Genève, 1985.

DE MATTEIS, *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini e Testori*, Collana "Giacomo Debenedetti" diretta da Walter Pedullà, Ponte Sisto, Roma, 2005.

DE ROGATIS T., *Elena Ferrante. Parole chiave*, edizioni e/o, Roma, 2018.

DE ROGATIS T., *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile* in «Allegoria», 69-70 (2014), pp. 273-308.

DE ROMILLY J., *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, PUF, Paris, 1961.

DE ROMILLY J., *L'hésitation et le regret dans les tragédies antiques relatives à Électre*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 3 (1992), pp. 237-248.

DE ROMILLY J., *Pourquoi la Grèce?*, Éditions de Fallois, Paris, 1992.

DE ROSBO P., *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, Paris, 1972.

DERRIDA J., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova internazionale*, Raffaello Cortina, Milano, 1994.

DIAMOND E., *Churchill's Tragic Materialism; or, Imagining a Posthuman Tragedy* in «PMLA», 129, IV (2014), pp. 751-760.

DI ROCCO E., *Marguerite Yourcenar e Clitennestra. Riscrivere il primo complotto nella storia della letteratura* in «Intersezioni», 3 (2005), pp. 555-563.

DI ROCCO E., *Temî, motivi, topoi* in F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma, 2020.

- DODDS E. R., *The Greeks and the irrational*, California University Press, Los Angeles, 1951.
- DOMENICHELLI M., *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in «Allegoria», a. XX, n. 58 (2008), pp. 34-48.
- DORÉ P., *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Droz, Genève, 1999.
- DOUAIRE A., «Sire le mot» et l'effet tragique chez Giraudoux in «L'information littéraire», Les Belles Lettres, 4, 54 (2002), pp. 51-58.
- DUNEAU A., *Le pouvoir d'Électre* in «Cahiers Jean Giraudoux», 7 (1978), pp. 47-62.
- DURAND G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, Paris, 1979.
- DURAND G., *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Les Belles Lettres, Paris, 1978.
- DUVAL S., *Jeu, hors-jeu et double jeu. Ironie et paradoxe dans "Électre" de Giraudoux* in «L'information grammaticale», 97 (2003), pp. 12-16.
- EAGLETON T., *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Blackwell, Oxford, 2003.
- EISSEN A., *Le fantôme dans "Le Deuil sied à Électre, ou les pièges d'une métaphore* in F. LECERCE ET F. LAVOCAT (sous la dir. de) *Dramaturgies de l'ombre*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- ELEZ V., *Baudelaire face à la double valeur du mythe: "Le voyage"* in «BIBLID» 47, 2 (2020), pp. 9-18.
- ERCOLINO S. E FUSILLO M., *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano, 2022.
- FABBRO E. (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum, Udine, 2004.
- FABIETTI U., *Elementi di antropologia culturale*, Zanichelli, Bologna, 2004.
- FALZONE P., *Il Poeta e le Furie. Aspetti della ricezione pasoliniana in Eschilo*, in «LEXIS», *Supplemento: Spazi e contesti teatrali. Antico e Moderno*, 2017, pp. 275-304.
- FARNETTI M., *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Carocci, Roma, 2022.
- FAVERZANI C., *Dimensions mythologique et historique dans Denier du rêve de 1934* in «Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes», Tours, 6 (1990), pp. 63-79.
- FERRANTE E., *Se l'amore è furioso*, in *La Repubblica*, 30/11/2007.
- FERRONI G., *Un' "altra" vita perduta*, in D. ATTANASIO E E. TANDELLO (a cura di), *Amelia Rosselli*, numero speciale di «Galleria», a cura di, a. 48, n. 1/2 (gennaio-agosto), S. Sciascia, Caltanissetta, 1997.
- FIorentino F., *Il teatro francese del Seicento*, Laterza, Bari, 2008.
- FORNARO S., *Le ragioni di Crisotemi*,
https://www.academia.edu/38517868/4_Fornaro.Le_ragioni_di_Crisotemipdf.pdf
- FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité (I). La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976.
- FOWLER R., *Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece* in «Comparative Literature», 51, 3 (1999), pp. 217-242.

- FRENZ H. AND MUELLER M., *More Shakespeare and Less Aeschylus in Eugene O'Neill's "Mourning becomes Electra"* in «American Literature», 38,1 (1966), pp. 85-100.
- FRYE N., *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino, 1969 [I ed. 1957].
- FUSCO F., *Amelia Rosselli*, Palumbo Editore (Collana "La scrittura e l'interpretazione"), Palermo, 2007.
- FUSILLO M., *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie*, Il Mulino, Bologna, 2021.
- FUSILLO M., *Eстетica della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- FUSILLO M., *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- FUSILLO M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma, 2007.
- FUSILLO M., *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2018.
- FUSILLO M., *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale* in «Comparatismi» 5 (2020), pp. 11-20.
- FUSILLO M., «*Sorella amata, Elettra tradita*». *Visconti e il mito degli Atridi* in V. PRAVADELLI (a cura di), *Visconti a Volterra. La genesi di «Vaghe stelle dell'Orsa...»*, Lindau, Torino, 2000, pp. 69-82.
- FUSINI N., *Introduzione a La Signora Dalloway*, Feltrinelli, Milano, 2013.
- FUSINI N., *Uomini e donne. Una fratellanza inquieta*, Donzelli, Roma, 1995.
- GAMBELLI D. E MALCOVATI F. (a cura di), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Collana «I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Bulzoni, Roma, 2005.
- GÉLY V., *Les Anciens et nous: la littérature contemporaine et la matière antique* in «Bulletin de l'Association Budé», 2 (2009), pp. 19-40.
- GÉLY V., *Mythes et littérature: perspectives actuelles* in «Revue de littérature comparée», 311 (2004/3), pp. 329-347.
- GÉLY V., *Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction* in «Vox Poetica», 5 (2006), pp. 1-37.
- GENETTE G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- GHERI P., *Elettra e il mito tragico nel discorso moderno*, prefazione a H. VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, Marsilio, Venezia, 2012.
- GIACHERO L., *Ascoltando Omero lungo le scale. Virginia Woolf, la cultura classica e l'establishment* in L. BRIGNOLI, L. GIACHERO, S. GIORCELLI BERSANI, *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, con un saggio introduttivo di Barbara Lanati, Iacobelli Editore, Guidonia, 2012.
- GIGLIOLI D., *Tema*, La Nuova Italia, Milano, 2001.
- GILABERT BARBERÀ P., «*Mourning becomes Electra*» by Eugene O'Neill: *Aeschylus and Plato's cave to create a dark drama?* in «Lexis», 29 (2011), pp. 369-402.
- GIOANOLA E., *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano, 2017 [I ed. 2005].

- GIORI M., *Oresti di paglia ed Elette sepolte. Le suggestioni dell'antico in "Vaghe stelle dell'Orsa..." di Luchino Visconti* in «LANX», 9 (2011), pp. 86-109.
- GIOVE M., *Électre à Paris. J. Giraudoux, J. P. Sartre, M. Yourcenar* in «Revue italienne d'études françaises», 2 (2012), p. 2. [online] URL: <https://doi.org/10.4000/rief.805> (consultato in data 20/10/2023).
- GIRARD R., *La Violence et le Sacré*, Fayard/Pluriel, Paris, 2010 [I ed. 1972].
- GNISCI A., SINOPOLI S., MOLL N., *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Mondadori, Milano, 2010.
- GOBIN P., *La "déclaration" dans la dramaturgie de Giraudoux* in «Revue d'histoire littéraire de la France», 5, 6 (1983), pp. 807-822.
- GRAF F., *Il mito in Grecia*, trad. it. di Cinzia Romani, Laterza, Bari, 1985.
- GRANDE M., *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Pratiche, Parma, 1994.
- GRAVES R., *I miti greci*, trad. it. di Elisa Morpurgo, Longanesi, Milano, 1979.
- GRAGNOLATI M., 'Analogy and Difference: Multistable Figures in Pasolini's *Appunti per un'Orestide africana*', in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, ed. by L. DI BLASI, M. GRAGNOLATI AND C. HOLZHEY, in «Cultural Inquiry», 6 (2012), pp. 119-33.
- GRAZIOLI C., *Violenza della ribellione nel linguaggio scenico: Elektra di Hugo von Hofmannsthal*, in D. SUSANETTI E N. DISTILO (a cura di), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Carocci, Roma, 2013.
- GRETHLEIN J., *Myth, Morals, and Metafiction in Jonathan Littell's "Les Bienveillantes"* in «PMLA», 127, 1 (2012), pp. 77-93.
- GUGLIELMI M., *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parole e immagini*, Franco Cesati, Firenze, 2018.
- HALL E., *Sophocles' Electra in Britain* in J. GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 261-306.
- HALLEY A., *Marguerite Yourcenar et la tragédie grecque. Quand les visages dévorent les masques* in M. YOURCENAR, *Carnet de notes d'Électre*, Éditions Fata Morgana, Montpellier, 2017, pp. 29-41.
- HARDWICK L., *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- HARRISON J. E., *Themis: a study of the social origins of Greek religion*, 2nd edn, Cambridge University Press, Cambridge, 1927.
- HAUSER A., *Il Barocco nelle corti cattoliche* in *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino, 1982.
- HEIDMANN U. (dir.), *Poétique comparée des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Payot, Lausanne, 2003.
- HIRSCH M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York, 2012.
- HIRSCH M., *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989.
- HOFF M., *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway. Invisible presences*. Clemson University Press, Clemson, 2018.

HUTCHEON L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London, 2006.

IACOLI G., *La dimensione culturale nei testi* in F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma, 2020.

IACOLI G., *Nessuna pietà per il fantoccetto. Il disgusto verso il soggetto/ il sé omosessuale: un problema tardonovecentesco* in M. SPINELLI (a cura di), *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, «Narrativa», 40 (2018), pp. 129-141.

IRIGARAY I., *Sexes et parentés*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987.

JESI F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968.

JESI F., *Materiali mitologici: mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino, 1979.

JESI F., *Mito*, Aragno, Torino, 2008 [I ed. 1973].

JOUAN F., *Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain* in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 2,6 (1952), pp. 62-79.

KENNEDY J. D., *O'Neill's Lavinia Mannon and the Dickinson legend* in «American Literature», 49 (1977), pp. 108-113.

KERMODE F. (ed.), *Selected Prose of T. S. Eliot*, Harcourt, New York, 1975.

KLEIN M., *Alcune riflessioni sull'Orestide* in *Il nostro mondo adulto ed altri saggi*, Martinelli, Firenze, 1973 [ed. or. Heinemann, London, 1963].

KORZENIOWSKA V. B., *Feminine Justice and Morality in Giraudoux's "Électre" and Yourcenar's "Électre ou la Chute des masques"* in «Forum for Modern Language Studies», 38, 1 (2002), pp. 14-23.

KOULOOURIS T., *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, Routledge, London and New York, 2011.

LABELLE M., *Dionysus and Despair: the influence of Nietzsche upon O'Neill's drama* in «Educational Theatre Journal», John Hopkins University Press, 25 (1973), pp. 436-442.

LACAN J., Risposta a M. de Certeau, *Ce que Freud fait de l'histoire. Note à propos de: "Une névrose démoniaque au XVIIe siècle"*, in «Lettres de l'École freudienne», 7 (1969), p. 84.

LAGO P., *Da Clitennestra a Medea. La caratterizzazione di alcune figure femminili tragiche in Pasolini* in «Studi pasoliniani», 11 (2017), pp. 37-51.

LANDOLFI A., *La conquista del teatro. Grecità come strumento mitico-drammatico* in *Hofmannsthal e il mito classico*, Artemide, Roma, 1995.

LEADBEATER L. W., *Aristotelian Inversion in Jean Giraudoux's "Électre"* in «French Forum», 15, 3 (1990), pp. 315-327.

LEADER A., *Reconsidering Giraudoux's "Électre" (1937) as a bourgeois tragedy* in «Comparative Literature», Princeton Undergraduate Research Journal, 2,1 (2018), pp. 15-22.

LEASKA M. A. (ed.), *Virginia Woolf: A Passionate Apprentice. The Early Journals 1897-1909*, The Hogarth Press, London, 1990.

LEGHISSA G. E MANERA E. (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma, 2020.

LE GUIN U., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, introduced by D. Haraway and images by Lee Bul, Ignota Editions, 2019.

LEONARD M., *Creating a dawn: writing through Antiquity in the works of Hélène Cixous* in «Arethusa», 33, 1 (2000), pp. 121-148.

LOMBARDI C., *Davanti all'enigma. Edipo e Amleto*, Mimesis, Edizioni AlboVersorio, Milano-Udine, Milano, 2018.

LOMBARDI C., *Il dialogo intertestuale* in F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma, 2020.

LOMBARDI C., "Il disprezzo": l'occasione per un' "Odissea" moraviana, in S. COSTA E M. VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, t. II, Edizioni ETS, Pisa, 2010.

LONZI C., *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, a cura di Annarosa Buttarelli, La Tartaruga, Milano, 2023.

LORAUX N., *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 1999.

LOUIS A., *Étoiles d'un ciel étranger : Roger Caillois et l'Amérique latine*, in «LITTERATURE» 170/2 (2013), pp. 71-81, [online] URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-2-page-71.htm> (consultato in data 20/10/2023).

LUPERINI R., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Bari, 1999.

LUPERINI R., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari-Roma, 2007.

MACCHIA G. ET ALII, *La letteratura francese. Il Novecento*, Rizzoli, Milano, 1992.

MAILLART O., *Le temps des fantômes: la mémoire d'Auschwitz et le mythe d'Électre dans Sandra de Luchino Visconti* in S. PARIZET (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraire au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2021, pp. 293-305.

MANCINI S. E VITALI L. (a cura di), *Fortuna del mito nel teatro e nella letteratura italiana del secondo Novecento*, «Quaderni del '900», Fabrizio Serra, Roma-Pisa, VIII (2008).

MANN BURDICK D., *Concept of character in Giraudoux's "Électre" and Sartre's "Les Mouches"* in «The French Review», 33, 2 (1959), pp. 131-136.

MARAINI D. E VALENTINI C., *Il coraggio delle donne*, Il Mulino, Bologna, 2020.

MARTINDALE C., *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

MARTINDALE C., *Thinking through Reception*, in C. MARTINDALE AND R. THOMAS (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Blackwell, Malden (MA), 2006, pp. 1-13.

MASTERSON M., "It's Queer, It's like Fate": Tracking Queer in O'Neill's 'Mourning Becomes Electra' in «Helios» Texas Tech University Press, 38/2 (2011), pp. 9-25.

MAURICE L., *The House of Atreus as a Reflection of Contemporary Evil: Performance Reception and The Oresteia* in E. ALMAGOR AND L. MAURICE (eds.), *The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture*, Brill, 2017, pp. 33-59.

- MAURON C., *Le théâtre de Giraudoux, étude psychocritique*, José Corti, Paris, 1971.
- MAZZONI G., *Il libro in questione. «Le Benevole» di Jonathan Littell* in «Allegoria», 58, XX (2008), pp. 231-239.
- MEDDA E., *La grande manipolatrice. Clitennestra e il dominio del linguaggio nell' "Agamennone" di Eschilo*, in «RHESIS» International Journal of Linguistics, Philology and Literature, 11.1 (2020), pp. 52-64.
- MELANDRI L., *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
- MENEGHELLI D., *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Bologna, 2018.
- MERCIER-CAMPICHE M., *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Domat, Montchrestien, 1954.
- MERCIER-LECA F., « *Les Bienveillantes* » et la tragédie grecque. *Une suite macabre à l' « Orestie » d'Eschyle* in « Le Débat », 144, II (2007), pp. 45-55.
- MICHEL A. P., *La Grâce et la grâce* in «Littératures classiques», 2/60 (2006), pp. 13-25.
- MIERNOWSKI J., *La poétique du massacre de Rabelais à Racine* in «ÉTUDES RABELAISIENNES», 46 (2008), pp. 7-36.
- MILANI F., *Testori e i corpi femminili* in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI, a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi et alii, Adi Editore, Roma, 2018, pp. 1-10.
- MILDONIAN P., *Miti, motivi e modelli della classicità nelle letterature europee*, in A. CSILLAGHY (a cura di), *Vestigia Latinitatis in Media Europa* (Atti del Convegno Internazionale tenutosi all'Università di Vienna, 5-7 settembre 2007), Forum, Udine, 2008, pp. 17-40.
- MILDONIAN P., *Teorie e studi mitografici da Platone a Kerényi e oltre* in P. GIBELLINI (a cura di) *Il mito nella letteratura italiana*, vol. V/1, Morcelliana, Brescia, 2009, pp. 27-87.
- MILLER L., *Iphigenia: an overlooked influence on "Mourning becomes Electra"* in «The Eugene O'Neill Review», 24 (2000), pp. 101-112.
- MILLS J., *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison and the Spirit of Modernist Classicism*, The Ohio State University Press, Columbus, 2014.
- MOLL N., *Scritture della vergogna. Il detto e il non detto nella rappresentazione letteraria della violenza sessuale* in «Comparatismi», 8 (2023).
- MONNEYRON F. ET THOMAS J., *Mythes et littérature*, Presses Universitaires de France, Paris, 2019 [I ed. 2002].
- MORAVIA A., *Impegno contro voglia*, a cura di Renzo Paris, con introduzione di Simone Casini, Bompiani, Milano, 2008 [I ed. 1980].
- MOREAU A., *Naissance d'Électre* in «PALLAS», *Revue d'études antiques*, 31 (1984), pp. 63-82.
- MORETTI F., *Segni e stili del moderno*, Del Vecchio Editore di Perelun, Bracciano, 2020 [I ed. 1987].
- MOSSALI M., «*Condizionata dalla morte, essa rimava vocabolari tormentosi*»: *declinazioni del lutto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath* in «LEA», *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 7 (2018), pp. 245-261.

- MUNAFÒ E., *Il sublime e il modernismo. Eliot, Joyce, Woolf*, con postfazione di Piero Boitani, Carocci, Roma, 2017.
- MURSTEIN N. K., *L'étrange Électre de Giraudoux* in «Studies in honor of André Bourgeois», Rice University Studies, 59, 3 (1973), pp. 55-60.
- NASI F. (a cura di), *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Longo editore, Ravenna 2001.
- NERGAARD S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993.
- NUGENT S. G., *Masking becomes Electra: O'Neill, Freud and the Feminine in Eugene O'Neill's century: centennial views on America's foremost tragic dramatist* in «Comparative drama», edited by R. F. Moorton, Westport, Greenwood, 22, 1 (1991), pp. 37-55.
- NUSSBAUM M. C., *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Carocci, Roma, 2020.
- ORLANDO F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, prefazione di Piero Boitani, Einaudi, Torino, 2015.
- ORLANDO F., *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino, 1971.
- PADUANO G., *Electra and Hamlet* in R. LITTLEJOHNS AND S. SONCINI (eds.) *Myths of Europe*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007.
- PADUANO G., *Manierismo e struttura psicologica nell'esperienza greca di O'Neill* in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 3, 2/2 (1972), pp. 761-816.
- PADUANO G., *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Carocci, Roma, 2020.
- PAGEAUX D.H., *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 2012.
- PAPPONETTI G., *Elettra* in P. GIBELLINI (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. V/2 "L'avventura dei personaggi", Morcelliana, Brescia, 2009.
- PAUSANIAS, *Description de la Grèce. Livre I, "L'Attique"*, texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux, commenté par François Chamoux, Les Belles Lettres, 1992.
- PAVESE C., *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 1968.
- PAVESE C., *Del mito, del simbolo e d'altro* in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1951.
- PEJA L., *Elettra abbandonata. Quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti* in «Drammaturgia», 16, 6 (2019), pp. 81-110.
- POIGNAULT R., *Au nom du père? Réécriture du mythe d'Électre dans "Électre ou la Chute des masques" de Marguerite Yourcenar*, in "Clasicos in escena ayer y hoy", Actes du Congrès CLASTEA IV, Saint Jacques de Compostelle (2019), pp. 443-460.
- POIGNAULT R., *La légende des Atrides revisitée par Marguerite Yourcenar: une approche diachronique*, in «Bulletin de la Société Internationale d'Études yourcenariennes», 39 (2018), pp. 45-66.

POIGNAULT R., *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : littérature, mythe et histoire*, Ière partie, «COLLECTION LATOMUS», Volume 228, Revue d'études latines, Bruxelles, 1995.

POLI G., *Invito alla lettura di Marguerite Yourcenar*, Mursia, Milano, 1990.

PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, Bur Rizzoli, Milano, 2012.

PRINS Y., *OTOTOTOI: Virginia Woolf and 'The Naked Cry' of Cassandra* in F. MACINTOSH, P. MICHELAKIS, E. HALL AND O. TAPLIN (eds.), *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*, Oxford University Press, Oxford, 2006, pp. 163-185.

PROIETTI P., *Imagologia e traduzione: la rappresentazione dell'Altro attraverso il viaggio del testo* in F. SINOPOLI E N. MOLL (a cura di), *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità. Prospettive teoriche e critiche comparate*, Lithos, Roma, 2018.

PROPP V., *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 1966.

QUILLIOT R., *Les métaphores de l'inquiétude: Giraudoux, Hesse, Buzzati*, «Collection Littératures européennes», Presses Universitaires de France, 1997.

RAIMOND M., *Sur trois pièces de Jean Giraudoux: La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*, Nizet, Paris, 1982.

RECCHIA LUCIANI F., *L'Antigone, l'Elettra e il Filottete di Simone Weil: i racconti d'una filosofa portatrice d'acqua*, il melangolo, Genova, 2020.

REICHARDT D., R. VON KULESSA, N. MOLL, F. SINOPOLI (a cura di), *Paradigmi di violenza e transculturalità: il caso italiano (1990-2015)*, Peter Lang, 2019.

RENNA S., *Morfologia del mito. Un approccio polisistemico* in «CoSMo», 18 (2021), pp. 125-137.

RENNA S., *Riscrivere i classici, interpretare le scritture. Storia e prospettive* in A. M. BABBI E A. COMPARINI (a cura di) *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi e contaminazioni*, Carocci, Roma, 2020.

ROMERO MARISCAL L., *Clitemnestra en Virginia Woolf* in F. DE MARTINO, C. MORENILLA, M. DO C. FIALHO, M. F. SILVA, D. DE MARTINO, A. NAVARRO (eds.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres, Homenaje a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*, Levante Editori, Bari, 2017, pp. 327-346.

SAÏD S., *Le mythe d'Électre dans le théâtre français du vingtième siècle* in D. GAMBELLI E F. MALCOVATI (a cura di), *La scena ritrovata: mitologie teatrali del Novecento*, «I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Bulzoni, Roma, 2004.

SAINT MARTIN M., *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, Classiques Garnier, Paris, 2019.

SALE G., *Le traitement du nom dans "Denier du rêve" (1934): la culture onomastique italienne de Marguerite Yourcenar* in «Onomastyka - neohumanistyka - nauki społeczne», 36 (2018), pp. 473-485.

SAVETTIERI C., *Il libro in questione. «Le Benevole» di Jonathan Littell* in «Allegoria», 58, XX (2008), pp. 239-245.

SCAFFAI N., *Jonathan Littell. Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista* in «Allegoria», 61, 221 (2013).

- SCHLAM T., *Eugene O'Neill and the Creative Process: the drafts of "Homecoming"* in «The Eugene O'Neill Review», 23 (1999), pp. 78-97.
- SCOTT J., *Electra After Freud: Myth and Culture*, Cornell University Press, 2005.
- SEGRE C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999 [I ed. 1985].
- SILVESTRI D., *Dall'eloquenza della luce allo splendore della parola. "Parlare, dire" e illuminare, (far) brillare" nelle lingue del mondo antico* in «AION» 22 (2000), pp. 107-127.
- SINI S. E SINOPOLI F. (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Pearson, Milano, 2021.
- SINOPOLI F. E MOLL N. (a cura di), *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità. Prospettive teoriche e critiche comparate*, Lithos, Roma, 2018.
- SINOPOLI F., *La dimensione europea nello studio letterario*, Mondadori, Milano, 2009.
- SINOPOLI F., *La mitocritica come lettura del contemporaneo* in «Studi (e testi) italiani», 39 (2017), pp. 251-262.
- SINOPOLI F., *Lo studio del mito in letteratura comparata: plurisemanticità e valore gnoseologico della figura di Medea* in «Schede Umanistiche. Antichi e Moderni», XXXIV:2 (2020), pp. 17-33.
- SITI W., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano, 2022.
- SOBRERO A., *Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*, Carocci, Roma, 2009.
- SORKIN RABINOWITZ N., *Orestes and Oedipus, White and Black: Greek tragedy and the U.S. Civil War* in «Logeion», 1 (2011), pp. 251-269.
- SOZZI L., *Storia europea della letteratura francese (Vol. I), Dalle origini al Seicento*, Einaudi, Torino, 2013.
- STAROBINSKI J., *Racine et la poétique du regard*, in *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- STATI M. G., *Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo* in G. CARRARA E L. NERI (a cura di), *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, Ledizioni, Milano, 2022, pp. 147-159.
- STEINER G., *La mort de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1993 [éd. or. 1961].
- STEINER G., *Les Antigones*, Gallimard, Paris, 1986.
- SULLAM S., *Leggere Woolf*, Carocci, Roma, 2020.
- SUSANETTI D., *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Carocci, Roma, 2011.
- SUSANETTI D., *Favole antiche, mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma, 2017.
- SZONDI P., *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*, Einaudi, Torino, 1962.
- TAFFON G., *Lo scrivano e gli scarozzanti*, Bulzoni, Roma, 1997.
- TANDELLO E., *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma, 2007.

TÖRNQUIST E., *Personal names and word of address in Eugene O'Neill: a playwright's theatre*, McFarland, London, 2004.

TRENTO G., *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazione dell'Africa postcoloniale*, con prefazione di Hervé Joubert-Laurencin, Mimesis, Milano-Udine, 2010.

TREU M., *Erase and Rewrite. Ancient Texts, Modern Palimpsests*, in «SKENÈ», *Journal of Theatre and Drama Studies* 5:3, 2019, pp. 177-201.

TREU M., *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma, 2009.

TREU M., *L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro: dall' "Orestea di Gibellina" all' "Odissea cancellata"*, in *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al "siglo de oro" alla scena contemporanea*, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, Collana Labirinti, Trento, 174 (2018), pp. 279-305.

TROCCHI A., *Temi e miti letterari* in A. GNISCI, F. SINOPOLI, ET ALII *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano, 2002.

TURATO F., *Eredi ingrati. Mondo germanico e tragedia greca tra nascita del II e apocalisse del III Reich (1871-1945)*, Marsilio, Venezia, 2014.

USHER M. D., *An African Oresteia: Field Notes on Pasolini's "Appunti per un'Orestide Africana"* in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», 21, 3 (2014), pp. 111-149.

VAN DEN BOSSCHE B., *Il mito nella narrativa italiana degli ultimi decenni: alcune prospettive* in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 31, 2/3 (2002), pp. 351-360.

VERNANT J.P., *La mort dans les yeux, figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.

VERNANT J. P., *L'Univers, les dieux, les hommes: Récits grecs des origines*, Éditions du Seuil, Paris 1999.

VERNANT J.P., *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Éditions La Découverte, Paris, 1996 [I ed. 1965].

VERNANT J.P., *Mythe et société an Grèce ancienne*, Maspero, Paris, 1974.

VITTORINI F., *Tra(u)ma: racconto della perdita e perdita del racconto nella narrativa statunitense metamoderna*, in «Comparatismi», 7 (2022), pp. 1-16.

WALTERS S., *"I forgive myself!": Escaping the ever-present past in Eugene O'Neill's "Mourning becomes Electra"* in H. BLOOM (ed.), *The Taboo*, «Bloom's Literary Themes», Blake Hobby, New York, 2010.

WEIL S., *La persona e il sacro*, a cura di Maria Concetta Sala, con un saggio di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano, 2012.

WEINER J., *O'Neill's "Aeneid": Virgilian Allusion in "Mourning Becomes Electra"* in *International Journal of the Classical Tradition* 20, 1 (2013), pp. 41-60.

WHEELER G., *Gender and transgression in Sophocles' "Electra"* in «The Classical Quaterly» of Cambridge University Press, 53, 2 (2003), pp. 377-388.

WOODS G., *Women and Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame and Dacia Maraini*, in «Europa», 1, IV (1995).

WORMAN N., *Virginia Woolf's Greek Tragedy*, Bloomsbury Publishing Plc, London – New York, 2019.

ZAIED AKROUT S., *Le récit du Mendiant: une approche du "hors-scène" dans l'Électre de Giraudoux* in «Coulisses, revue de théâtre», 44 (2012), pp. 77-83.

ZEITLIN F. I., *The Dynamics of Misogyny: Myth and Myth-Making in Aeschylus' "Oresteia"* in «Arethusa», 11 (1978), pp. 149-184.

ZIGAINA G., *Pasolini e il suo nuovo teatro*, Marsilio, Venezia, 2003.