

Introduzione

Laura Carrara

Università di Pisa, Italia

Rolando Ferri

Università di Pisa, Italia

Enrico Medda

Università di Pisa, Italia

Da più di due millenni la vicenda mitica della famiglia degli Atridi, e in particolare il personaggio di Oreste, stretto fra la necessità di vendicare il padre assassinato e l'orrore dell'atto matricida, solleva un complesso di istanze etico-religiose e intellettuali capaci di interrogare nel profondo società e individui di epoche e luoghi diversi, in relazione a concetti basilari come la giustizia, la vendetta, la contaminazione, l'autodeterminazione umana e l'eterodirezione divina delle azioni dei mortali. Si spiega così l'enorme fortuna di questa saga, che dal teatro greco si propaga alla cultura latina per poi diffondersi in modo pervasivo nelle letterature europee moderne.

Al fine di indagare alcuni momenti significativi della lunga storia del mito un gruppo di studiosi del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa¹ ha deciso di unire le proprie competenze nel Progetto di Ricerca di Ateneo 2020 *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*, coordinato da Enrico Medda. Il progetto ha permesso di far interagire quattro ambiti disciplinari: l'antichistica, nelle sue due articolazioni greca e latina, la storia delle letterature moderne e contemporanee, gli studi teatrali e i cosiddetti 'Reception Studies', un filone di ricerca che da

¹ Laura Carrara, Rolando Ferri, Angela Guidotti, Elena Rossi Linguanti, Giulia Re, Andrea Taddei, Sonny Wyburgh, Anna Zago.

alcuni decenni ha allargato l'interesse scientifico dei classicisti verso il persistere di temi e figure della tradizione classica nelle letterature moderne e in altre forme d'arte fino all'epoca contemporanea.

L'indagine ha dunque potuto valersi di una pluralità di competenze ripartite sulle diverse aree disciplinari. Innanzitutto, sono state utilizzate le metodiche delle discipline tecniche filologiche e storiche necessarie all'interpretazione delle opere antiche, integrate dagli strumenti critici dell'antropologia e della storia delle religioni. Questi ultimi sono stati applicati alla ricostruzione del mito e alla percezione dello stesso da parte del pubblico delle rappresentazioni teatrali antiche, nelle quali si costruivano delicati equilibri fra la dimensione fittizia della scena e la dimensione reale dell'esperienza culturale e rituale degli spettatori. Un ruolo importante è stato poi affidato agli strumenti della critica letteraria antica e moderna, che permettono di affrontare l'analisi contenutistica e stilistica dei testi in relazione al passaggio del mito antico da un contesto culturale all'altro, prendendo in considerazione le modificazioni profonde delle modalità di composizione e di fruizione dell'opera letteraria e del variare di nozioni cardine come quelle di giustizia, vendetta, libera determinazione. Proprio tali modificazioni contribuiscono a rivestire di volta in volta i racconti tradizionali di nuovi significati in corrispondenza dei mutati contesti storici e culturali. Infine, si sono messi in opera gli strumenti propri della critica teatrale, in relazione alla presentazione scenica della saga degli Atridi nelle diverse epoche.

A coronamento del progetto il gruppo di ricerca ha organizzato il Convegno Internazionale *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*, che si è tenuto presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa nei giorni 26 e 27 maggio 2022. Studiosi di diversa provenienza geografica e disciplinare si sono ritrovati per due intense giornate di studio, rese ancor più gradevoli dal fatto di poter finalmente tornare a condividere il piacere dell'incontro personale dopo il lungo blocco imposto dalla pandemia di COVID-19. Come organizzatori, ci è sembrato importante che il convegno fosse occasione per far interagire studiosi *seniores* dal riconosciuto prestigio internazionale nelle loro discipline con *iuniores* già esperti dei rispettivi settori. Gli atti del Convegno sono presentati in questo volume, grazie alla generosa disponibilità dei partecipanti che hanno accettato di consegnare i loro testi nei tempi ristretti richiesti dalla conclusione ormai prossima del progetto di ricerca. Solo nel caso della professoressa Diana de Paco Serrano della Universidad de Murcia, il cui bell'intervento dal titolo «Clitennestra, Elettra, Ifigenia e Cassandra, il viaggio delle eroine tragiche. Dal teatro greco fino alle nostre creazioni drammatiche» era stato seguito da una partecipata discussione, alcune circostanze sfortunate hanno impedito l'invio della redazione definitiva del testo e dunque l'inclusione nel volume.

La vastità del tema e l'abbondanza della letteratura critica in materia obbligavano a rinunciare in partenza a qualsiasi pretesa di indagine esauriente. La scelta è stata dunque di dedicare attenzione ad alcuni temi e opere antiche e moderne che abbiano ricevuto da questo punto di vista minore approfondimento, così da offrire ai lettori stimoli nuovi per l'esplorazione della inesauribile vitalità delle figure appartenenti al mito degli Atridi.

L'apertura del convegno è stata affidata a Oliver Taplin, riconosciuto maestro degli studi sul teatro tragico e comico antico. In "Envisaging the Past Behind Aeschylus' *Agamemnon*", Taplin indaga due temi importanti: come l'evocazione del passato mitico influisca sulla percezione delle vicende da parte del pubblico nelle tragedie greche, e come questo aspetto essenziale della rappresentazione antica possa essere affrontato nelle messe in scena moderne, nelle quali i registi non possono contare sul possesso da parte del pubblico del vasto background di conoscenze mitiche di cui disponevano gli spettatori antichi. Taplin individua all'interno dell'*Agamemnone* due 'ghost plays' costituiti dalla storia del sacrificio di Ifigenia e dall'orribile fine dei figli di Tieste, che Eschilo richiama agli spettatori attraverso una gamma straordinaria di tecniche e modi narrativi. Queste due storie del passato, pur non essendo direttamente rappresentate, pesano in maniera decisiva sull'azione del dramma. Sul versante moderno l'indagine di Taplin si concentra su due importanti riprese della trilogia, *Les Atrides* di Ariane Mnouchkine, andata in scena a Parigi nel 1991, e *Oresteia* di Katie Mitchell, rappresentata al National Theatre di Londra nel 1999, e mette in luce la diversità delle linee seguite dalle due registe per quanto riguarda il trattamento della storia di Ifigenia (Mnouchkine compie una scelta radicale, trasformando la trilogia in tetralogia e antepoendo all'*Oresteia* di Eschilo l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide; Katie Mitchell introduce Ifigenia all'interno della trilogia facendola impersonare da un membro della compagnia che si aggira costantemente sulla scena con movimenti di danza). Quanto alla storia di Tieste, Taplin osserva come la sua evocazione sia limitata a pochi accenni e solo a livello verbale, senza conferire realtà scenica al tema eccessivamente truculento dei bambini uccisi. Il dato che emerge dal lavoro è che la necessità di superare le difficoltà poste dai testi antichi per la loro distanza e la loro diversità dalle esperienze moderne si rivela nelle mani delle due registe un potente motore di creatività teatrale.

Jordi Pàmias affronta il tema della presenza del mito degli Atridi nell'opera dei primi mitografi, i quali spesso conservano varianti poi perdute e ci aprono finestre su versioni che erano parte delle conoscenze condivise del pubblico ateniese. Questo giustifica un accresciuto impegno per comprendere meglio il processo tramite il quale i miti erano recepiti e fatti propri in momenti e contesti culturali e politici diversi, dimostrandosi funzionali a interessi e situazioni differenti, con la scelta e la diffusione di memorie legate a famiglie no-

biliari e a particolari contesti geografici e politici. Oggetto della sua indagine è un personaggio minore della saga, Echepolos, che riesce a sottrarsi alla guerra di Troia donando ad Agamennone un cavallo (*Il.* 23.293-300): una figura evanescente che creava difficoltà già agli studiosi antichi di Omero, ma sulla quale le testimonianze di Acusilao e di Ferecide di Atene offrono materiali indipendenti di grande interesse. La ricostruzione genealogica di Ferecide, in particolare, sembra riflettere l'espansione di Micene verso nord-ovest e porsi in sintonia con la politica filo-spartana di Cimone. Nel periodo post-cimoniano invece, quando Atene rompe i legami con Sparta e crea una sintonia politica con Argo, anche la ricostruzione della genealogia degli Atridi offre un contributo in questa direzione. In Eschilo, ad esempio, viene obliterata la collocazione della stirpe Atride a Micene, città che fu distrutta dagli Argivi pochi anni prima dell'*Oresteia*.

La possibilità di individuare anche all'interno di opere tragiche largamente studiate risvolti nuovi di lettura emerge dal lucido saggio di Giulia Re e Sonny Wyburgh, che muove dalla constatazione della presenza nell'*Elektra* di Euripide di una tendenza 'centrifuga' per cui l'intera azione è collocata al di fuori della città di Argo. Si tratta di una innovazione drammatica essenziale, che si traduce nella creazione di nuovi spazi mentali in rapporto alla rappresentazione delle rispettive identità dei personaggi. Attraverso di essa, Oreste compie un percorso di riappropriazione delle caratteristiche di membro dell'*oikos* e di sovrano che erano un tempo appartenute ad Agamennone, culminante nell'uccisione di Egisto, collocata in uno spazio estraneo a quello segnato dalle azioni violente dei Tantalidi e non rappresentato sulla scena, ma solo evocato tramite le parole di un messaggero. Il poeta crea così un paesaggio simbolico, che il pubblico può decodificare facendo ricorso alla propria esperienza di concettualizzazione degli spazi sacri e delle pratiche religiose. Gli spettatori sono invitati a comprendere il personaggio attraverso una nuova, diversa rete di associazioni mentali, e l'autore prende le distanze in modo creativo rispetto al precedente delle *Coefore* eschilee.

All'intento fondamentale del convegno di illuminare testi ed episodi meno noti della 'vita letteraria' del mito degli Atridi ben rispondono i due contributi di Alessandro Boschi e Vivian L. Navarro Martínez, uniti dall'attenzione rivolta alla presenza di Oreste anche nelle opere oggi perdute (cioè non giunte per tradizione manoscritta diretta ma afferrabili solo per citazioni e testimonianze in altri autori) del teatro greco di età classica, rispettivamente tragico e comico. Anche in questi ambiti della letteratura antica la maschera del figlio di Agamennone è stata frequente e duttile risorsa. Nel saggio *Oreste nelle tragedie greche frammentarie* Alessandro Boschi offre una panoramica sistematica del tema, da cui il personaggio di Oreste emerge quale presenza costante sul palcoscenico di epoca classica, affatto limitata al ruolo protagonista nell'*Oresteia* di Eschilo e nell'*Oreste* di

Euripide (nonché nell'*Andromaca* di quest'ultimo): drammi intitolati *Oreste* scrissero i 'tragici minori' Timesiteo, Euripide II (omonimo del più celebre), Teodette di Faselide, Afareo (il figlio del sofista Ippia, adottato da Isocrate), Carcino il Giovane. Pur nel naufragio dei testi, si colgono alcuni apporti innovativi alla saga, come la confessione del matricidio resa da Oreste attraverso enigmi nel dramma di Carcino il Giovane, con Apollo-Helios in funzione di 'pubblico ministero' (così stando a una plausibile rilettura filologica della testimonianza di Pausania grammatico). Si delinea, globalmente, per il IV secolo a.C. un Oreste 'retore', il cui dilemma di coscienza tra vendetta del padre e uccisione della madre si trasforma in materia da dibattito processuale attico. Oreste non in quanto matricida ma come infante preso in ostaggio da Telefo ovvero quale marito di Ermione in concorrenza con Neottolema compariva, rispettivamente, nel *Telefo* di Eschilo - così torna a ipotizzare Boschi - e in una serie di drammi pure perduti aperta dall'*Ermione* di Sofocle e chiusa dalle due *Hermiona* latine di Livio Andronico e Marco Pacuvio.

Altrettanto variegata la 'carriera' della maschera di Oreste in commedia, tema cui è dedicato il saggio di Vivian L. Navarro Martínez '*Orestes comicus: l'eroe e il mito nella commedia greca antica*'. La prima serie di passi rilevanti, provenienti sia da commedie superstiti (*Acarnesi* e *Uccelli* di Aristofane) sia frammentarie (*Kolakes* di Eupoli), sfrutta l'ambiguità fondamentale che avvolge il nome Ὀρέστης una volta passato sulla scena comica e nel contesto del quotidiano, fuori dall'universo eroico della tragedia. Nel linguaggio comico, infatti, Ὀρέστης non indica sempre (o forse mai) il figlio di Agamennone ma può fungere da nome - o, meglio, nomignolo - per designare personaggi più o meno reali che con le loro scorribande rendevano insicure le strade di Atene al calar della sera: questi loschi figurati condividono con l'ultimo Atride il comportamento furente e l'indole selvaggia, che si pone fuori dalle norme condivise della *polis*. Come riprese del mito di Oreste si configurano invece le commedie *Anthropoestes* di Strattide (fine V sec. a.C.) e *Orestautokleides* di Timocle (metà IV sec. a.C.), che portano il nome dell'eroe nel titolo in curiosa unione con altri sostantivi: ad essere parodiata in queste opere fu però non tanto la *fabula Orestis* quanto la sua *performance* e *reperformance* sulla scena tragica coeva (bersaglio dei poeti comici furono, rispettivamente, la *première* dell'*Oreste* di Euripide, con l'incidente di pronuncia occorso all'attore Egeloco, e una supposta riproposizione di quarto secolo delle *Eumenidi* di Eschilo).

L'appropriazione della figura di Oreste da parte della cultura romana è il tema del complesso saggio di Luigi Galasso, dove il personaggio e la sua storia diventano vettori di nuovi significati politici e intellettuali, che dimostrano in maniera produttiva e creativa la ricchezza del tema mitico. A Roma, prima che alla letteratura, Oreste appartiene alla tradizione folklorica del Lazio antico, dove veniva celebrato in quanto fondatore del culto di Diana ad Ariccia: Oreste in fuga vi avreb-

be portato il simulacro sottratto al barbarico tempio della Tauride. Da Ariccia, molto più tardi, l'urna contenente le ceneri dell'eroe sarebbe stata portata a Roma da Ottaviano, che forse cercava di identificarsi con Oreste vendicatore del padre e difensore *ante litteram* della maestà dell'Impero Romano. Oreste, inoltre, uccisore a Delfi di Neottolemo figlio di Achille, era anche vendicatore dei Troiani, i Romani prototipici raccontati dall'epopea virgiliana. In tragedia, la figura di Oreste era centrale nel *Chryses* di Pacuvio. La storia – che si ricava dal riassunto di Igino ed è forse tratta da una tragedia di Sofocle – era incentrata sull'approdo di Oreste, Pilade e Ifigenia a Sminte, nel regno di Crise, figlio di Criseide. Ostile inizialmente ai fuggiaschi, il re voleva vendicarsi del figlio di Agamennone (qui era inserita la famosa scena di eroico altruismo nella quale Pilade fingeva di essere Oreste per salvare l'amico). L'arrivo del re Toante che chiedeva la consegna dei fuggitivi doveva segnare il punto di maggior tensione del dramma, che giungeva al suo scioglimento per la rivelazione, fatta a Crise dalla madre, di essere in realtà figlio di Agamennone, e dunque fratello di Oreste. La tragedia ospitava inoltre una serie di riflessioni filosofiche sull'eternità della natura, dove tutto muore e si rigenera, e sulla divinazione, attribuite a un *physicus* di non facile identificazione. Si trattava forse di considerazioni pronunciate dal personaggio più problematico, Crise, che alla fine si rivelava determinante per il felice scioglimento della vicenda, e che mostrano la capacità del racconto mitico di essere declinato dando espressione a nuovi interrogativi e nuove risposte.

Fra i contributi dedicati all'epoca moderna e contemporanea, il primo è quello di Matteo Palumbo, che indaga l'approccio di Vittorio Alfieri al mito antico. L'*Oreste* (insieme alle altre tre tragedie 'classiche' *Agamennone*, *Polinice* e *Antigone*) è inquadrato nella cornice dell'appropriazione profondamente creativa del mito antico da parte del poeta astigiano. Alfieri altera liberamente trame e personaggi per renderli funzionali alla propria idea di tragedia che deve essere «di un solo filo ordita; rapida per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me» (Alfieri 1993, 116). Palumbo sottolinea l'importanza del trattato *Della tirannide* per la comprensione della concezione tragica alfieriana. Il potere è sentito come una forza capace non solo di nuocere illimitatamente ai propri avversari, calpestando ogni legge, ma anche di erodere interiormente i personaggi che lo detengono, condannandoli a un'esistenza costellata di violenze e di sopraffazioni e portandoli alla rovina. In questo quadro il passato pesa terribilmente su Oreste come su tutti i personaggi tragici alfieriani, privati di ogni libertà per il solo fatto di appartenere a famiglie dal sangue maledetto, che li costringe a ripetere le violenze di chi li ha preceduti, condannandoli a vedere il sangue versato ricadere rovinosamente su di loro.

Il tema del matricidio viene ripercorso da un'angolazione originale nelle due coppie di sonetti dedicati dall'autrice vittoriana Emily Pfeif-

fer ai personaggi di Clitennestra e Cassandra, oggetto dello studio di Elena Rossi Linguanti. L'adozione di un codice espressivo - quello del sonetto - che comporta un linguaggio lirico compresso e allusivo è solo un aspetto del profondo rinnovamento mitopoietico subito dai due personaggi nell'opera della scrittrice vittoriana. I riferimenti intertestuali di Pfeiffer sono principalmente l'*Agamennone* di Eschilo, Omero e il teatro di Seneca, spesso volutamente riconoscibili nel lessico e nelle immagini, ma l'ottica evocativa è profondamente rinnovata da un rovesciamento della caratterizzazione ereditata delle due eroine, rilette in chiave femminista e di riscatto. Cassandra non è più solo la vittima della violenza del dio, ma diventa attiva protagonista di una vicenda d'amore profondo e assolutizzante; Clitennestra vendica con l'omicidio del marito il sacrificio della figlia. Le due coppie di sonetti sono inoltre costruite con una rete di rimandi e riprese interne, miranti a mettere in relazione il linguaggio usato per descrivere le due antiche rivali, qui in qualche modo collegate e solidali.

Angela Guidotti offre una galleria di rivisitazioni del mito di Oreste dall'inizio del Novecento, momento in cui si manifesta un forte impulso a un recupero delle antiche storie sia a livello letterario che in altre forme d'arte, agli anni immediatamente seguenti alla Seconda Guerra Mondiale. Il primo testo preso in esame è l'episodio de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello nel quale Oreste, protagonista dell'*Elettra* in uno spettacolo di marionette, viene gettato nel dubbio da un semplice strappo nel cielo di cartapesta che fa da scenografia. Improvvisamente, il personaggio vede venir meno le sue certezze sull'opportunità di compiere il matricidio e cade preda del dubbio che lo blocca: Oreste diviene Amleto. Segue l'analisi di tre poesie di Umberto Saba, nelle quali il richiamo al personaggio mitico svolge una duplice funzione: esplicitare e far affiorare i propri sentimenti interiori che producono paura, quasi orrore, e ripensare pulsioni giovanili che hanno accompagnato fin dall'infanzia il suo difficile rapporto con la madre. Ne *La fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio la storia mitica diviene modello di una tragedia senza riscatto, in una particolare riscrittura 'al femminile', in cui l'annientamento di una famiglia tra le mura di un castello in rovina rinnova la storia degli Atridi, senza alcun effetto catartico. Per il periodo bellico e postbellico i testi esaminati sono *Le mosche* di Sartre, *Pilade* di Pasolini e *SdisOrè* di Testori. La rilettura di Oreste in chiave esistenzialista proposta da Sartre (il personaggio arriva a compiere il matricidio non perché gravato dal suo ruolo mitico, ma perché si riappropria della sua decisione, diventando pienamente uomo) suona di incitamento ai francesi piegati sotto il giogo tedesco nella Francia collaborazionista di Vichy. Pasolini amplia il ruolo di Pilade per sviluppare una lettura impietosa del fallimento di ogni progetto di costruire, dopo la rimozione degli usurpatori, una società nuova e democratica basata sulla ragione. Gli stessi fratelli Elettra e Oreste si dividono, perché la prima rimprovera al se-

condo una rottura troppo netta con i valori tradizionali. Il progetto rivoluzionario di Pilade fallisce di fronte al risorgere di antiche pulsioni fasciste. In *SdisOrè*, infine, Testori cala sulla storia di Oreste (i cui personaggi sono tutti rappresentati da un solo attore), la ricerca esasperata delle ragioni che stanno alla base della vita di tutti gli individui, il perché della nascita, il mistero e insieme la sua sacralità. Oreste, dopo aver compiuto il duplice omicidio, si pente e introduce una parola, «perdono», che, come dichiara il personaggio stesso, risulta estranea al «grechico vocabular» e alla «tragedia eschilidea» (Testori 1991, 86 e 110). Oreste parte da Argo e lascia definitivamente la sua città provando disgusto per la lotta di potere che si è svolta attorno a lui. E se ancora 'si dice Oreste', di fatto egli non è più il personaggio del mito.

Lo studio di Sotera Fornaro, che conclude il volume, mostra come l'intero arsenale di morti, violenze, spaccature familiari e civiche intrinseco al mito degli Atridi sia stato evocato dal drammaturgo tedesco Gerhart Hauptmann (Nobel per la letteratura nel 1912) per veicolare la propria mutevole riflessione su esordi, orrori ed esiti della Seconda Guerra mondiale nell'arco stesso del conflitto. I quattro drammi *Ifigenia a Delfi*, *Ifigenia in Aulide*, *La morte di Agamennone* ed *Eletra* della 'tetralogia' *Oresteia* di Hauptmann videro la luce tra il primo e l'ultimo inverno di guerra (concludendo anche la parabola poetica dell'autore, il cui interesse per la tragedia attica datava peraltro a svariati decenni prima, in occasione di un giovanile viaggio in Grecia). Nella lettura di Fornaro, le quattro opere dell'*Oresteia* si sottraggono all'esegesi antinazista (con gli Atridi e gli Achei equiparati ai gerarchi e alle SS e dunque, infine, giustamente destinati alla rovina) su di loro imposta in occasione della messa in scena nel Dopoguerra; né può, più in generale, aver successo qualsiasi tentativo di leggerne i personaggi come controfigure di singoli attori storici (il condottiero Agamennone come Hitler, l'indovino Calcante come l'intrigante 'razza ebraica', e così via). Piuttosto, le quattro tragedie riflettono l'evolversi degli eventi bellici, dalla speranza per un nuovo inizio del *Reich* sotto il comando del *Führer* da tanti condivisa fin dal 1933 al disincanto della sconfitta di Stalingrado alla privazione di futuro e identità causata dai bombardamenti alleati sulle città tedesche, unita alla gravosa domanda sulla responsabilità del popolo tedesco come iniziatore della guerra.

Il percorso proposto in questo volume è ampio e variegato, e confidiamo che, nonostante l'inevitabile carattere 'rapsodico' imposto dalla vastità del tema, esso possa attrarre l'attenzione di lettori che a vario titolo si interessano di teatro e mito, nonché della permanenza dell'antico nella cultura contemporanea.

È un dovere piacevole, in conclusione, rivolgere una serie di ringraziamenti: all'Ateneo pisano che ha sostenuto economicamente il progetto, al personale del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica che ci ha offerto sempre fattiva collaborazione, e soprattutto a tutti i colleghi e amici che con la loro generosa disponibilità hanno reso possibile la realizzazione del convegno e del volume. Un grazie, infine, ai direttori della serie *Supplementi di Lexis. Studi di Letteratura Greca e Latina* che hanno accolto questo lavoro per la pubblicazione.

