

Sguardi novecenteschi sul mito di Oreste

Angela Guidotti

Università di Pisa, Italia

Abstract This paper examines the reception of Orestes' myth in twentieth-century Italian literature. The engagement in restaging ancient drama gives rise to a lot of rewritings in prose-fiction, poetry and, mainly, in theatre. Between 1900 and 1930, authors reflect on the myth's cultural, philosophical, and autobiographical implications. World War II marks a turn in theatrical productions and the representations of Orestes' family are characterized by a new attention to political events, with a focus on the modern nature of the history of the Atrideids' public power. After 1968, Orestes' myth continues to attract an enormous range of interpretations. These new contemporary readings offer different solutions: thus, modern thought reveals its deep link to this myth in its richness of ever-present implications.

Keywords Myth. Atrideids. Rewritings. 20th century. Poetry and theatre.

Sommario 1 Premessa. – 2 Oreste nella narrativa e nella poesia: il tema dell'identità, dell'amicizia, del rispecchiamento autobiografico. – 3 Oreste nel teatro della prima metà del Novecento: l'eroismo, la colpa, il protagonismo condiviso. – 4 Dalla seconda Guerra Mondiale agli ultimi anni del Novecento. Il ritorno della Storia e della politica.

1 Premessa

Il Novecento ha moltiplicato gli sguardi sulla tragica storia degli Atridi proponendo molte riscritture, mirate ora sull'intreccio, ora sui personaggi. Alle riprese testuali si sono aggiunte diverse messinscena, sia teatrali che cinematografiche. Ciò ha via via favorito la messa a fuoco sia del singolo personaggio che della coppia di fratelli (Oreste ed Elettra) o di amici (Oreste e Pilade) e, talvolta, anche di altri protagonisti della storia (Agamennone, Clitennestra, Egisto) grazie alla



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 12

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

Peer review | Open access

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-10-20 | Published 2023-07-07

© 2023 Guidotti | © 4,0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/009

loro comune capacità di evocare immediatamente una serie di tematiche forti (potere, amore, amicizia, vendetta, rimorso).

Proprio a partire dal secolo scorso la mitologia torna ad attrarre l'attenzione in vari campi del sapere e dell'arte, oltre che della letteratura: noto il suo impiego nel campo della psicanalisi come strumento di studio e catalogazione dei comportamenti umani. Così una rinnovata attenzione investe in parallelo il dibattito teorico, sul mito in sé e sulla tragedia come genere. All'inizio del Novecento, tra avanguardia e tradizione, vasti settori del mito entrano dunque di nuovo in circolo. Da qui una ripresa che si evolve senza di fatto essersi più esaurita, in Italia come altrove. I richiami nel nostro paese toccano vari settori letterari e artistici, coniugando la ripresa del mito di Oreste con riflessioni innovative, pur nella continuità e, naturalmente, determinate dalle singole personalità: si pensi alla pittura, come nel caso delle rivisitazioni di due fratelli illustri quali De Chirico e Savinio, che mostrano nel tempo una sorta di fedeltà al tema degli Atridi: De Chirico in particolare propone nel 1923 la coppia Oreste-Elettra evidenziando il tema del rimorso e della consolazione, quasi una cacciata del matricida dal Paradiso Terrestre; in seguito ritorna spesso sul tema, prediligendo quello dell'amicizia tra Oreste e Pilade, con variazioni in chiave metafisica fino al 1968. Pittura e scultura, inevitabilmente, cristallizzano questi personaggi in una pulsione, un sentimento, dando cioè per scontato di non modificare la storia acquisita, grazie al loro fissaggio in un preciso e riconoscibile atteggiamento.

2 **Oreste nella narrativa e nella poesia: il tema dell'identità, dell'amicizia, del rispecchiamento autobiografico**

2.1 **Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal***

Compaiono in Italia nella prima metà del secolo scorso due richiami al personaggio di Oreste, uno narrativo e uno poetico, entrambi degni di attenzione. Il primo è costituito dalla citazione che Pirandello fa nel 1904 del personaggio di Oreste nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, al capitolo dodicesimo, che non casualmente è ritenuto fondamentale per il significato dell'intero romanzo. L'eccentrico Anselmo Paleari, proprietario della pensione di via Ripetta in cui alloggia Mattia Pascal, divenuto ormai per tutti Adriano Meis, partendo dalla notizia di uno spettacolo di marionette che mette in scena l'*Elettra* di Sofocle, finisce per perdersi in una delle sue solite «bizzarrie» (Pirandello 1963, 383) filosofeggianti: se nel bel mezzo dell'azione si verificasse uno strappo nel cielo di cartapesta della scena, Oreste, sconvolto e terrorizzato, non potrebbe più portare a termine la sua vendetta. Quindi un evento

traumatico, lo strappo, è capace di mettere in discussione certezze acquisite, necessarie per condurre una vita basata su regole certe. Per esemplificare questo suo pensiero Pirandello sceglie il personaggio di Oreste, collocandolo con cura al centro della poetica del romanzo. Egli precisa che il testo di riferimento è appunto l'*Elettra* di Sofocle, l'opera in cui la critica avrebbe notato maggior freddezza, diremmo 'rigidità' nell'atteggiamento di Oreste. Non solo, si aggiunga che la messinscena riguarda un teatro di marionette, con un'ulteriore sottolineatura quindi della meccanicità del comportamento umano, così che le azioni finiscono per essere imposte dal codice comportamentale dell'ambiente in cui si è costretti a vivere. La riflessione su Oreste vuole stimolare a una presa di consapevolezza di sé insinuando il dubbio sulla necessità di portare a termine o no certe azioni.

L'eroe greco è colto in procinto di compiere il matricidio come dovere che non si può mettere in discussione: egli non lo ha ancora compiuto ma già sembra chiamato in causa dall'autore quale modello di sicurezza del fare. Il messaggio appare diretto quindi a sollecitare il distacco del personaggio dalla gabbia della necessità di cui è preda e di cui rappresenta l'archetipo, l'esempio per eccellenza. Per poterlo spingere all'esitazione occorre che accada qualcosa di insolito, in questo caso lo strappo nel cielo di carta. L'esitazione si traduce in Oreste in una sorta di presa di consapevolezza del proprio *status* di prigioniero della necessità. Egli fino a quel momento era certo di che cosa fare e soprattutto di doverlo fare, mentre dopo lo strappo si sente destabilizzato in questa sua sicurezza. Il personaggio blocca la propria azione perché sorge in lui il dubbio in merito al comportamento che stava per assumere, innescando così una profonda crisi esistenziale:

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. (Pirandello 1963, 383-4).

Significativo che dallo strappo escano «mali influssi» (384): l'incertezza è sofferenza, la libertà di rompere con la necessità precostituita è sofferenza. Amleto aveva già spostato al '*prima*' i dubbi, cercando delle prove evidenti per compiere '*poi*' la sua azione. In ogni caso quando capisce che tali prove sono sicure alla fine dovrà agire. Il passo successivo al modello comportamentale di Oreste dunque è '*non*' agire, contestando le regole e rimanendo nell'incertezza. Dal senso di colpa successivo all'azione, il fuoco si sposta sull'esitazione che la precede. L'esempio di Oreste da parte di Pirandello è scelto proprio per stigmatizzare la sicurezza dell'azione resa indiscutibile dentro la 'prigione' delle convenzioni borghesi.

2.2 Umberto Saba: tre poesie

Questo secondo esempio è tratto da alcune poesie di Umberto Saba nelle quali si toccano due aspetti del mito: la ripresa del tema dell'amicizia tra i due uomini, Oreste e Pilade, e l'attenzione alla figura di Oreste in forma di rispecchiamento di sé. L'indagine condotta dall'autore nei componimenti che riguardano il mito di Oreste acquista una valenza tutta personale.

Le poesie in questione sono tre. Partiamo da un dittico di sonetti sul tema dell'amicizia, *L'eroe* e *L'amico*, composti intorno agli anni 1923-24, in parte pubblicati in rivista e poi inclusi in una delle sezioni del *Canzoniere* intitolata *I prigionieri*, con chiara allusione alla serie scultorea michelangiotesca. Ogni poesia, sempre un sonetto, presenta una 'voce', quasi un richiamo che ricorda i personaggi che sfilano davanti a Dante nella *Commedia*. Ogni personaggio si rivolge a un ipotetico lettore, con l'intento di illustrargli il tratto distintivo della propria personalità.¹ Due delle quindici poesie che compongono la sezione riguardano appunto il mito di Oreste. Il titolo del primo sonetto, *L'eroe*, è fortemente connotativo (Saba 1998, 280).

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 udi di mia vittoria orrenda e fiera. 5

Come anelavo alla vendetta, e come
poi ti giunsi a baciar, terra paterna,
ahi, troppo presto! Nel terrore fiso, 10

immobile è il mio sguardo, erte le chiome
stanno sulla mia fronte. Ha gloria eterna
con me costui, non mai da me diviso.

Pressoché immediata l'evocazione dell'atto che contraddistingue il personaggio: un eroe tragico per eccellenza, un matricida. Egli si presenta al lettore in una dimensione assoluta: porge 'ai mortali' la

¹ La raccolta è composta da quindici sonetti regolari. Ogni sonetto ha un titolo che indica il tratto distintivo del personaggio chiamato a esprimersi, legato a un aspetto del carattere, del comportamento o della propria storia.

Tragedia. La sua storia è stata orrenda e feroce. Si è realizzata durante la sua giovinezza, segnandolo dunque per tutta la vita. Terrore tremendo esprime il suo sguardo, in eterno.

La clausola finale evoca in maniera scoperta lo scenario infernale di Paolo e Francesca. Come Francesca indica Paolo, così Oreste indica Pilade, chiamato a spiegare un'altra parte della vicenda che li coinvolge entrambi. Anche Pilade, nel sonetto successivo, intitolato *L'amico*, si descrive (Saba 1988, 281):

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,

io son Pilade, io son colui che tace 5
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 10
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.

Pilade dichiara un carattere dai tratti antitetici: è cauto e audace, soprattutto votato ad attenuare il furore dell'amico con la sua calma. Anche lui ha il suo dolore, ma non lo esprime all'altro perché capisce che il suo ruolo di amico gli impone di capire il dolore dell'eroe, più forte ancora del suo: preferisce dunque confortare chi è gravato da una sofferenza così grande, piuttosto che gravare a sua volta su di lui con il peso della propria intima pena.

Praticamente assenti letture su questi due sonetti, eccetto alcuni accenni nell'ambito della critica psicanalitica, che vede nel rapporto di amicizia che i due esprimono la componente autobiografica legata all'omosessualità dell'autore. Questa coppia infatti si presta a esemplificarla, anche per quel silenzio di Pilade che diventa qui carico di implicazioni, di non detto.

Esiste tuttavia un terzo componimento di Saba su Oreste, che innesca un rapporto davvero personale tra il poeta e l'eroe mitico, una sorta di rispecchiamento tra lui e il personaggio evocato. Uscito in rivista nel 1931, non è stato inserito nel *Canzoniere*.² Il titolo è *Oreste*.

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 mandarloro
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.

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 spaventati in te ben trovo,
ma più non fuggi, ma guardare immobile
ami la testa di Medusa in faccia.

² Saba 1931, 6-7. Ora in Saba, 1988, 966.

Risultano evidenti i contatti che il testo presenta con il sonetto *L'eroe*, facendoci comprendere meglio il senso del vago richiamo alla primavera dell'*incipit*, qui ripreso e dilatato nella seconda stanza. Più che alludere a un tempo assoluto, l'eterno ritorno della stagione, i versi segnano il distacco da quella stagione primaverile intesa come età della vita, ossia la giovinezza. Si coglie così un'atmosfera di malinconia, tesa a decantare un tema terribile come quello del matricidio. È il poeta che parla rivolgendosi proprio ad Oreste, figura proveniente da anni lontani, risalenti alla prima giovinezza, che il tempo primaverile appunto ricorda. Da parte di Saba si tratta di una dichiarazione delle proprie affinità con l'eroe classico. Anche lui un tempo giovane, si era sentito come «un pasto dato alle Furie» (vv. 4-5).

L'«occulta macchia» (vv. 11-12), soggetto della terza stanza, lo rende partecipe dello stato d'animo di Oreste soltanto nel desiderio, non nel «coraggio» (v. 12) dell'azione, visto che Saba non ha compiuto nessun matricidio. 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.

Dal tempo mitico dell'assoluto che caratterizzava il sonetto a quello relativo dell'esistenza: il terrore fisso negli occhi di Oreste ora è rassegnazione, il riflesso nello sguardo di Medusa può essere sostenuto, mentre la colpa si fa ricordo, una colpa cui l'eroe deve comunque imperitura fama.

Saba trova in Oreste, il matricida, il rispecchiamento delle proprie Furie giovanili, il desiderio inconfessabile di uccidere la propria madre e il superamento di quell'impulso. Sappiamo dalla psicanalisi di come si possano assumere colpe per atti desiderati anche se non commessi. Il richiamo complessivo da parte del poeta al personaggio di Oreste svolge una duplice funzione: nel dittico di sonetti mostra il desiderio sabiano di esplicitare, far uscire, se si pensa al voluto richiamo ai *Prigioni* di Michelangelo, i propri sentimenti interiori che producono in lui paura, quasi orrore. In *Oreste* invece il personaggio permette al poeta di rappresentare e ripensare pulsioni giovanili che hanno accompagnato fin dall'infanzia i propri rapporti con la madre.

3 Oreste nel teatro della prima metà del Novecento: l'eroismo, la colpa, il protagonismo condiviso

3.1 Gabriele d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio* tra antecedenti ed epigoni

Certamente di carattere molto diverso sono i numerosi esempi forniti dal teatro, anche se un punto di contatto con gli altri generi, poetico e narrativo, esiste: esso coincide, almeno nel primo Novecento, con il rifiuto comune a gran parte degli autori di accogliere nella ripresa del mito il tema della Storia e del potere pubblico, che pure è componente significativa della vicenda degli Atridi. Il teatro in questo caso tende a sottolineare i contraccolpi interiori subiti dal personaggio di Oreste a causa del matricidio, destinati a coinvolgere tutto il nucleo familiare, dando spazio così ai vari coprotagonisti.

Agli inizi del secolo ad esempio sembra porsi in primo piano la figura di Elettra, sulla quale si sposta l'attenzione delle riscritture, debitorie soprattutto, in questo caso, dell'*Elettra* sofoclea. Inevitabile citare l'*Elektra* di Hoffmanstal come testo di transito in tal senso. Proposta nel 1903 a Berlino da Max Reinhardt, essa esercita subito una forte influenza sulla tradizione successiva, contribuendo all'affermazione del protagonismo del personaggio. In Italia la suggestione è raccolta e dichiarata da d'Annunzio. L'*Elektra* compare in un periodo in cui d'Annunzio ha già iniziato a elaborare un progetto di recupero della tragedia classica, che rilegge ossessivamente grazie alle traduzioni tardo ottocentesche di Leconte de Lisle: egli ha in mente infatti di dare vita a una «tragedia moderna», come scrive all'amico Georges Hérelle in una lettera del 23 settembre 1895 (Cimini 2004, 336), lavorando sul piano testuale a partire dall'*Antigone*, cui si è ispirato per *La città morta* (D'Annunzio 2013). In particolare vuole dare vita a una tragedia 'mediterranea' in cui l'antica tradizione italica va a fondersi con quella greca. Decide dunque di recuperare il mito degli Atridi nell'ambito di un trittico, mai concluso, incentrato sul folklore abruzzese come archetipo tragico e inaugurato con successo con *La figlia di Jorio* (D'Annunzio 2013). Nel 1905 scrive dunque *La fiaccola sotto il moggio*, tragedia in versi in quattro atti, dichiarando come fonte le *Coeefore*.³ L'azione è ambientata in una terra abruzzese dei primi dell'Ottocento, in un castello vicino ad Aversa che sovrasta le terre di cui è proprietaria la famiglia dei Sangro, con due fratelli che si scontrano per il potere, Tibaldo e Bertrando. Gigliola (Elettra), figlia di Tibaldo,

³ D'Annunzio aveva già evocato la figura di Eschilo in un'*Ode* scritta nel 1902 e poi inserita in *Elettra*, terzo libro delle *Laudi*, dal titolo *Nel primo centenario della nascita di Victor Hugo*, in cui esalta «il bianco Teatro religioso» (v. 298) al quale Eschilo «dato avea l'angue e la torcia dell'insonne Erinni» (v. 305). Cf. D'Annunzio 1982, 342.

si colloca al centro dell'opera mentre quasi un'ombra risulta suo fratello Simonetto (Oreste), debole e malato. La variante macroscopica rispetto al modello risiede nel fatto che è stata la madre Monica a essere uccisa, per mano di una serva di casa, la maga, Angizia, che poi ne ha preso il posto accanto al padre. In Eschilo la missione di Oreste ha la sua giustificazione in una finalità nobile, la salvaguardia di una stirpe contaminata dall'adulterio e la riaffermazione di una legittima discendenza sul trono usurpato di Argo; in d'Annunzio l'ossessione per la giustizia, il bisogno urgente di purificazione, la tensione verso un'atroce e sospettata verità sono posti in secondo piano. Egli ha voluto dare vita a una «sorella per Elettra» (D'Annunzio 2013, 1301) sorretta dall'odio per il padre, mentre il giovane fratello rimane sullo sfondo. Gigliola vorrebbe uccidere Angizia con il veleno degli stessi serpenti dai quali è decisa a farsi mordere prima ancora di compiere l'omicidio della matrigna, sicura di morire poco dopo. Tibaldo però, consumato dal rimorso, impedisce alla figlia di macchiarsi di un tale delitto: così uccide lui stesso Angizia prima che possa farlo lei. La tragedia si conclude con Gigliola destinata comunque a morire per il morso di serpenti velenosi, senza tuttavia aver soddisfatto la propria vendetta. La fiaccola nascosta sotto il moggio non può dare luce.⁴

D'Annunzio dunque sceglie una particolare riscrittura 'al femminile', mettendo a fuoco un intero ambiente familiare destinato ad annientarsi tra le mura del castello in rovina, simbolo di quella dei Sangro, novelli Atridi. L'immagine dominante è proprio questa, che indica il senso del disfacimento, fin dalla prima didascalia: «e il tutto è vetusto, consunto, corrosivo, fenduto, coperto di polvere, condannato a perire» (D'Annunzio 2013, 907). L'istituzione della famiglia crolla senza alcun effetto catartico.

La tragedia senza riscatto è una caratteristica della ripresa novecentesca di questo genere. Sulla linea dannunziana, tutta inscritta dentro il cerchio parentale, si inseriranno testi successivi, non necessariamente diretti debitori di questa soluzione specifica, ma in qualche modo affini, talvolta ideati a ben altre latitudini, anche a distanza di diversi anni, quasi a segnare la persistenza di questa forma di riscrittura del mito. Tra quelli di maggior fortuna si può citare *Il lutto si addice a Elettra* di Eugene O'Neill del 1931. Vi si respira l'analogo senso di corruzione, con personaggi volutamente caratterizzati da forti suggestioni psicanalitiche. Questa rivisitazione della trilogia eschilea è ambientata in un momento preciso della storia americana: una moglie avvelena il marito che torna dalla guerra di Secessione con la complicità e l'aiuto materiale di un parente di lui (novello Egi-

⁴ Il termine 'moggio', recipiente per misurare aridi, rimanda qui al *Vangelo* (Mc 4,21-2): «si porta forse la lampada per metterla sotto il moggio o sotto il letto? O non invece per metterla sul candelabro?».

sto). La figlia Elettra, ossessionata dal desiderio di vendetta, fa uccidere la madre dal fratello che poi, distrutto dai sensi di colpa, si spara, mentre lei assume su di sé il lutto per tutta la famiglia.⁵

Tuttavia il clima che ha portato alla messa a fuoco dei dissidi familiari sta rapidamente cambiando: il secondo conflitto mondiale spinge il confronto con la tematica classica verso nuove angolazioni interpretative.

4 Dalla seconda Guerra Mondiale agli ultimi anni del Novecento. Il ritorno della Storia e della politica

4.1 Jean Paul Sartre, *Le mosche*

Nel 1943 Jean Paul Sartre presenta una riscrittura riconosciuta progressivamente come significativa, nonostante un esordio dall'apprezzamento incerto. *Le mosche* è un testo che riporta in primo piano il tema del potere e quello della scelta delle proprie azioni da parte dell'individuo. In quest'ottica Oreste si pone come un eroe il cui dubbio interiore è specchio delle incertezze dell'intera umanità di fronte agli eventi e alle azioni da compiere. La scena non attualizzata, rende comunque esplicito il messaggio e rimanda con chiarezza alla situazione contemporanea. La prima messinscena risale al 1943, anno in cui la Francia si trovava sotto il governo Pétain a Vichy. Oreste rientra nella sua città infestata dalle mosche: esse, novelle Erinni, cibandosi di carne putrefatta e tormentando il popolo di Argo, acuiscono il rimorso di gente colpevole di essere stata complice connivente dell'assassinio del re Agamennone. Egisto ha ingegnosamente istituito un rituale collettivo che mantiene viva la necessità del pentimento fra i cittadini, così da estendere il senso di colpa suo e della regina a tutti i sudditi. Elettra è come dimidiata: da un lato appare assuefatta al contesto in cui vive, dall'altro ha sete di vendetta. Essa convince dunque il dubbioso fratello a uccidere Egisto e Clitennestra, cosa che Oreste infine fa, dichiarando l'autonomia della propria decisione: compie quel gesto per consapevole volontà di compierlo. Tuttavia la popolazione di Argo di fronte al nuovo sangue versato non acclama Oreste come un liberatore; Elettra stessa, in un ultimo confronto, rimprovera al fratello l'azione compiuta: «ladro! Io non avevo quasi nulla di mio, non avevo altro che un po' di calma e qualche sogno. Tu mi hai preso tutto!» (Sartre 1960, 139). Oreste sarà costretto ad andar-

⁵ In Italia il regista Alessandro Ronconi mise in scena l'opera nel 1997 (Roma, Teatro Argentina) spostandone l'ambientazione agli anni successivi alla seconda guerra mondiale. In questa ripresa l'interesse maggiore va alla figura di Clitennestra, interpretata da Mariangela Melato: il regista la trasforma in una vittima del puritanesimo, che condanna a priori ogni forma di ribellione femminile.

sene, inseguito dal rimorso per quello che comunque è stato un matricidio: rimorso visualizzato nel nugolo di mosche che lo accompagna.

Elettra e Oreste dunque risultano alla fine su posizioni diverse: nella donna prevale l'accettazione dello *status quo*, scelta sofferta ma rassegnata a introiettare i passaggi imposti dalla Storia, mentre Oreste sceglie di agire dichiarandosi libero da condizionamenti. Il suo gesto non è frutto di ciò che egli 'deve' ma di ciò che egli 'vuole' fare. Questa concezione dell'esistenza, in cui si è alla fine 'costretti' a essere liberi delle proprie azioni, si ricollega alle riflessioni che Sartre espone nel coevo saggio *L'Essere e il nulla* e in modo ancora più chiaro in un precedente romanzo, *La nausea*: «L'essenziale è la contingenza. Voglio dire che, per definizione, l'esistenza non è la necessità. Esistere è esser lì, semplicemente» (Sartre 1948, 200). Oreste che sceglie di agire 'liberamente' diventa esempio chiaro per rovesciare la prospettiva dell'esistenza di un dio che impone un comportamento o di un destino già segnato. Ne consegue qui l'elogio dell'azione in modo esplicito: la vita acquista senso tramite le nostre azioni, uniche responsabili del significato dell'esistenza. Chi poteva scuotere il lettore meglio di Oreste, che nell'interpretazione classica è gravato dal destino e dalla necessità di compiere la vendetta, una volta trasformato in colui che agisce volendo deliberatamente agire? In quest'ottica la ripresa del personaggio mitico appare addirittura provocatoria, nel suo voler essere efficace proprio per il rovesciamento della sua condizione così come tradizionalmente interpretata.

4.2 Pier Paolo Pasolini, *Pilade*

Le mosche lasciano emergere un atteggiamento un po' diverso di Elettra che, una volta compiutasi la vendetta privata, ne prende le distanze, rimproverando il fratello per aver sconvolto un equilibrio che comunque si era creato grazie al modo di governare di Egisto. Questo richiamo al sistema politico della città di Argo da parte del personaggio si consolida in una tragedia in versi di Pasolini, *Pilade*. L'opera è successiva a quella sartriana: tuttavia il periodo in cui è concepita guarda proprio a certe suggestioni provenienti dal testo francese.⁶ Ne compare una prima stesura su *Nuovi argomenti* nel dicembre del 1967; non casualmente, nel numero immediatamente successivo della rivista, Pasolini (1968) pubblica il suo *Manifesto per un nuovo teatro*, quasi che la stesura di quella tragedia fosse servita anche per elaborare una propria idea sulla ripresa dei modelli classici. Prima di una personale traduzione dell'*Oresteia*, Pasolini aveva già

⁶ Tra l'altro proprio nel 1968 la tragedia di Sartre fu messa in scena in Italia dal regista Franco Enriquez (Teatro Olimpico di Vicenza, Valeria Moriconi protagonista).

scritto, nel 1942, un testo teatrale di argomento mitico, *Edipo all'alba*, lasciandolo incompiuto. Un'opera non priva di intensità e impegno nella costruzione dei personaggi, tra mito, storia e autobiografia, in alcuni tratti anticipatrice del *Pilade*. In quest'ultima tragedia, appare evidente fin dal titolo lo spostamento a protagonista del personaggio secondario di Pilade, tradizionalmente destinato a sporadiche apparizioni per esaltare il valore dell'amicizia. Pasolini lo rinnova arricchendolo il ruolo.

La tragedia inizia dopo che la vendetta di Oreste si è compiuta: in questo modo la messa a fuoco dell'azione si sposta su ciò che accade ad Argo, sul suo governo e insieme sulle scelte politiche individuali, antitetiche, da parte dei tre personaggi, Oreste, Elettra e Pilade. La dimensione tragica si attua attraverso lo scontro reciproco e la caduta di ogni illusione. I fratelli Oreste ed Elettra arrivano a odiarsi tra loro, pur essendo legati da vincoli di sangue, affetto e complicità nell'uccisione di Egisto e Clitennestra. Elettra accusa Oreste di voler recidere con troppa violenza il legame con la tradizione dei propri padri e giudica in modo nuovo Clitennestra, la madre: «adesso che è morta, è tornata regina» (Pasolini 2001, 370). La donna sembra decisa a recuperare il nucleo fondante del sistema di valori arcaico, che vede nella famiglia il sostegno e la conservazione dei principi di autorità e dunque di sicurezza. Per esemplificare una posizione di questo tipo, Pasolini alterna tempo mitico e accadimenti storici noti appartenenti a epoche diverse, con analessi e prolessi che coinvolgono in modo non lineare i vari eventi citati: ora i fatti della Rivoluzione Russa, ora il Nazismo e la Resistenza, ora la ripresa economica del dopoguerra fino al Sessantotto.

Viene posta così in rilievo la costante dimensione tragica dell'esistenza umana, grazie anche alla densità del registro poetico. L'inizio della tragedia ne è immediata testimonianza (Pasolini 2001, 359):

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.
Ma poi come accade in questi casi
col silenzioso consenso di tutti,
qualcuno infine si decise a sotterrarli.
Così la piazza centrale della città
ha finito col ritornare quella di sempre.

Tutto il testo reclama questa ricchezza interpretativa che comprende tempo e spazio, permettendo così di recuperare il mito nella sua valenza eterna: la Storia si esplica attraverso la ripetizione e la dimenticanza.

Quando Oreste rientra ad Argo, nel primo Episodio (Pasolini 2001, 362-74), si presenta come discepolo di Atena, dea della ragione in grado di stravolgere anche la valenza sacra del legame di sangue tra madre e figlio. Il matricida è stato assolto e le Furie si sono trasformate in Eumenidi, per solleticare i sogni degli individui e infondere falso ottimismo: un'azione di propaganda che ha avviato il processo del nuovo capitalismo. Neppure Pilade rifiuta il ruolo della ragione per comprendere la realtà, ma non accetta un razionalismo distruttore di ogni altra componente dell'uomo, compresa quella emotiva, presente in ciascuno. Elettra per parte sua accusa Oreste di voler recidere con troppa violenza il legame con la tradizione dei propri padri. Pilade e Oreste mostrano caratteri antitetici: Pilade decide di allontanarsi dalla città per andare sulle montagne e condurre una lotta rivoluzionaria, destinata poi al fallimento. Oreste abbraccia al contrario la restaurazione 'illuminata', che ne determina l'alleanza con Elettra, rappresentante della fazione conservatrice della società. Emerge poi anche la componente autobiografica, che si coglie con particolare evidenza nel rapporto tra i due personaggi maschili. Essi sono descritti fisicamente come antitetici (l'uno alto e biondo, guidato dalla ragione, l'altro piccolo e bruno, soggiogato dal proprio istinto e simile nei tratti all'autore) ma anche fortemente legati tra loro, fino alla simbiosi, come evidenziato al momento della loro separazione. Quando Pilade si allontana, Oreste avverte uno strappo interiore, fino a gridare di non sentirsi «Oreste che vede» ma «Pilade che se ne va» (398).

Pasolini da questo momento affida a Pilade il ruolo di interprete dell'essenza stessa della tragedia. Lo si nota in particolare negli Episodi finali, costituiti dall'incontro del protagonista prima con Elettra (438) e poi con Atena (455). Nel primo di essi si assiste a una scena violenta anche in senso fisico. Il dialogo infatti è interrotto da un amplesso tra i due, strappato da Pilade più che condiviso da entrambi, che appare metafora dell'esplosione di una violenza irrazionale e incontrollabile che caratterizza il personaggio, nel disperato tentativo di liberarsi dalle proprie inquietudini. Nel successivo colloquio con Atena Pilade dichiara di non poter accettare la Ragione come strumento conoscitivo, ma solo consolatorio (456): per questo arriva a maledire la dea che la Ragione rappresenta, anche se costei dichiara di non aver mai negato questo suo aspetto, appunto, di auto-assoluzione per l'uomo.

La riscrittura della tragedia come genere avviene dunque sotto la cifra dell'incapacità a trovare un epilogo, sia esso tragico o rasserenante. La rivoluzione di Pilade è fallita, la città è stata invasa da un esercito che vede marciare insieme ai cittadini anche coloro che prima erano i rivoluzionari. Nel nono e ultimo Episodio (452-8)

l'incertezza' totale sembra essere la cifra dominante. Pilade sembra spiegarlo chiaramente in un passo dal sapore fortemente meta-letterario (454-5):

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.

In questo modo si attua la riscrittura del messaggio originario del mito e insieme il necessario recupero del pensiero tragico classico come categoria di interpretazione e, quindi, di giudizio, sull'individuo e sulla Storia. Pasolini dunque, partendo da un'ottica 'straniante' come quella di un personaggio secondario, mostra di cogliere chiaramente le potenzialità di significato racchiuse nel mito degli Atridi.

4.3 Giovanni Testori, *SdisOrè*

Se *Pilade* costituisce un esempio di confronto con le tematiche tragiche particolarmente complesso e originale, il percorso di riflessione non si ferma qui. Tra le numerose e varieguate rielaborazioni del mito di Oreste fiorite nell'ultimo Novecento merita attenzione quella di Giovanni Testori. Testori scrive una tragedia in versi su Oreste dal titolo *SdisOrè* (ossia: *Si dice Oreste*) per un attore in particolare, Franco Branciaroli, con il quale stabilisce un sodalizio nell'ultima parte della sua vita, tanto da creare per lui la *Branciatrilogia prima*, tra il 1985 e il 1989, e una *Branciatrilogia seconda*, di cui fa parte anche questa tragedia, composta nel 1991 e rappresentata al teatro Goldoni di Venezia nell'ottobre dello stesso anno. Testori nel 1991 è già molto malato (morirà due anni dopo) e spesso si trova a elaborare questo testo nella sua stanza di ospedale. Egli recupera nell'ultimo periodo della sua vita una importante stagione creativa legata alla propria produzione degli anni Settanta:⁷ essa era incentrata sulla riscrittu-

⁷ Nel 1972 Testori fonda il Teatro Pier Lombardo insieme alla regista A.R. Shammah, il critico D. Isella, lo sceneggiatore G.M. Fercioni e l'attore F. Parenti, interprete per molto tempo delle opere testoriane.

ra drammaturgica di grandi classici in modo assolutamente personale, a partire dalla 'Trilogia degli Scarrozzanti' (*Ambleto, Macbetto, Oedipus*). Le tre opere sono legate dalla costante presenza di una scalcinata compagnia itinerante chiamata a mettere in scena tragedie tra le più note della tradizione adottando una lingua particolare, che «si fa carne» (Testori 1968, 34), come afferma lo stesso Testori in un importante testo teorico del 1968, *Il ventre del teatro*. Siamo di fronte a una originale applicazione di teatro nel teatro: uno o più guitti mescolano la loro storia personale con quella dei personaggi, in un impasto espressivo misto di spagnolismi, latinismi e dialetti del Nord Italia, legando così insieme lingue vive e inventate, colte e popolari, che costituiscono una componente fondamentale della poetica teatrale dell'autore milanese. Gli esiti sono tra i più interessanti nel solco dell'originalità delle riscritture e dell'esperienza espressivista italiana. In *SdisOrè* Testori si richiama a quello stesso schema linguistico e tematico. Branciaroli è così chiamato a interpretare sulla scena tutti i personaggi, con spazi recitativi più o meno ampi, da Oreste ad Elettra, da Clitennestra ad Egisto. L'esordio della tragedia coincide con il ritorno di Oreste ad Argo: «Le mura scorgo,/ i dissacrati templi./ la regghia amata et vilis.../Argh'è!/ Argh'è!/ Argh'è!», «l'insanguinatas todas terras suas/ ch'esser dovrestas tuas,/ ma prias ancor/ del padre Agamennòn assassinatós» (Testori 1991, 9); poi la recita prosegue con l'esibizione agli spettatori del travestimento per sostenere le varie parti (11):

Or che conclusa
la sua cantata ha Orestes
e immobile se n'istà
de fianco de la barca dal de cui,
rivando notturnal,
è dessenduto,
finché l'azione poda
in modo et in maniera
comenzare,
d'Eghistos me devo imbellettare
ed anca un poco mascarare.

Quindi è la volta di Elettra, che non manca di rivolgersi al pubblico perché rimanga e segua gli eventi. Nonostante il *mixage* linguistico suscitati inevitabilmente il riso grazie a una pluralità di invenzioni lessicali, è il tragico a sovrastare il clima complessivo: la disperazione salda l'attore al suo personaggio nella presa d'atto della crudeltà dell'esistenza umana e nella disperata ricerca di un'impossibile giustizia «su quest'emmonda et disturbatas terras» (Testori 1991, 26). Oreste è lacerato dall'amore-odio per la madre, che è insieme «maternele mater» e «vacca sconsacrata» (20).

La scelta della vicenda di Oreste per la sua tragedia da parte di Testori sembra dettata dall'affinità simbolica tra il matricida classico e il moderno Amleto, che l'autore aveva già affrontato all'interno della 'Trilogia degli Scarrozzanti'. Nella tragedia di entrambi i personaggi testoriani, Amleto e Orè, persiste la stessa 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. Non si dimentichi che Testori è credente e spesso il richiamo alla religione e alla liturgia cristiana è inevitabile, anzi, perseguito. Nel suo manifesto di poetica, *Il ventre del teatro*, Testori si era confrontato con i caratteri della tragedia classica, in particolare l'uso della parola nei testi dei grandi tragici, là dove tale parola, sostiene l'autore, vuole sviluppare il massimo di moto: i termini di una tragedia non sono cioè «azioni espresse attraverso parole» bensì «un nucleo di parole già di per sé azione» (Testori 1996, 42). Sulle scene la parola tragica deve essere «coagulo, sangue rappreso» (44). Essa deve raggiungere uno 'spessore fisico' che lo scrittore milanese definisce «parola incarnata» (34), mediando la formula da quella cristiana, ossia il «Verbo che si fa carne» (34). Vera e propria «parola-materia» (34) dunque.

In questa versione testoriana Oreste, dopo aver compiuto il duplice omicidio, si pente e introduce una parola, «perdono» (Testori 1991, 110), che, come dichiara il personaggio stesso, risulta estranea al «grechico vocabular» (110) e alla «tragedia eschilidea» (86). Proprio perdonando anche i suoi sudditi, che di fatto lo spingono ad andarsene, si chiude la sua parabola scenica. Al tramonto Oreste parte da Argo e lascia definitivamente la propria città. Questo perdono elargito un po' a tutti coincide con il disgusto del personaggio per quella lotta di potere che ha visto mettere in atto intorno a sé. In tal senso Oreste ricorda non solo 'Amleto' ma, in maniera antitetica, anche 'Macbetto', ossessionato dalla «infinito poter» (Testori 1997, 1246) e dalla guerra come unico mezzo per raggiungere la vetta di quella piramide. Oreste rifiuta questo atteggiamento ed è il primo a scegliere di andarsene, al di là dell'incomprensione del popolo.

La tragedia dunque, come già per Pasolini, continua a mantenere una componente politica, anche in questo caso attraverso il rifiuto di una ipocrita razionalità rappresentata da Atena e accolta dal popolo (Testori 1991, 108, 118):

Al tocco dell'Atena
le strie che t'han invaso
e che sol per un a
stan mo' lì, lì quetate
in dolci leccalecca
seranno trasformate.

Ma Oreste risponde poi:

Meglio le Furie
e note
e die,
meglio le strie,
ch'el vostro chivile patteggiar,
la vostra chivile,
inesistente pase!

La razionalità 'pacificatrice' di Atena è rifiutata da questo moderno Oreste che preferisce allora le Furie alle Eumenidi. In questo modo 'si dice Oreste', ossia *SdisOrè* ma 'non è più' Oreste. Egli così trasforma il senso di colpa del modello classico in testimonianza della propria consapevolezza, dolore che rende coscienti. Un modo tutto teatroriano di riappropriarsi dello spirito tragico greco.

Bibliografia

- Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio – Georges Hérold (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- D'Annunzio, G. (1982). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, Sogni e Misteri*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Hoffmannstal, H. von. (1981). *Elettra*. A cura di G. Benci. Trad. di G. Bemporad. Milano: Garzanti. Trad. di: *Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles [1903] (1904)*. Berlino: Fischer.
- Leconte de Lisle, C.M.R. (1872). *Eschyle, traduction nouvelle*. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur.
- O'Neill, E. (1974). *Il lutto si addice ad Elettra*. Trad. di B. Fonzi. Torino: Einaudi. Trad. di: *Mourning becomes Electra*. New York: Liveright 1931
- Pasolini, P.P. (1967). «Pilade». *Nuovi Argomenti*, 7-8, 13-127.
- Pasolini, P.P. (1968). «Manifesto per un nuovo teatro». *Nuovi Argomenti*, 9, 6-22.
- Pasolini, P.P. (2001). «Edipo all'alba; Pilade». Siti, W.; De Laude, S. (a cura di), *Teatro*. Milano: Mondadori, 19-38, 357-458.
- Pirandello, L. (1963). *Tutti i romanzi*. Milano: Mondadori.
- Saba, U. (1931). «Due poesie». *Circoli*, 4, 3-7.
- Saba, U. (1988). *Tutte le poesie*. A cura di A. Stara; intr. di M. Lavagetto. Milano: Mondadori.
- Sartre, J.P. (1948). *La nausea*. Trad. di B. Fonzi. Torino: Einaudi. Trad. di: *La nausée (1938)*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.P. (1960). *Le mosche. Porta chiusa*. Trad. di G. Lanza. Milano: Bompiani. Trad. di: *Les Mouches (1942)*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.P. (2014). *L'essere e il nulla*. A cura di F. Fergnani, M. Lazzari; trad. di G. Del Bo. Milano: Il Saggiatore. Trad. di: *L'Être et le Néant (1943)*. Paris: Gallimard.
- Testori, G. (1968). «Il ventre del teatro». *Paragone-Letteratura*, 220, 93-107.
- Testori, G. (1991). *SdisOrè*. Milano: Longanesi
- Testori, G. (1996). *Il ventre del teatro*. Santini G. (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*. Urbino: QuattroVenti, 33-46.
- Testori, G. (1997). *Opere 1965-1977*. A cura di F. Panzeri. Milano: Bompiani.