

LA COLLANA DELLA SCUOLA DI ALTA FORMAZIONE DOTTORALE ACCOGLIE LE MIGLIORI TESI DI DOTTORATO DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO, INSIGNITE DELLA DIGNITÀ DI STAMPA E SOTTOPOSTE A PROCEDURA DI *BLIND PEER REVIEW*.

Proponendo una lettura della storia delle riscritture come una storia delle traduzioni culturalmente intese, il mito di Elettra in ambito francese costituisce un caso emblematico del processo di continua risemantizzazione cui è sottoposto il mito classico, dall'antichità alla contemporaneità estrema. La figura di Elettra viene qui indagata nei suoi numerosi ritorni nella letteratura francese, sempre a teatro e con particolare insistenza dal Novecento, quando con lei si misurano artisti del calibro di Giraudoux, Sartre, Yourcenar, Anouilh e Vitez. In tempi recentissimi, invece, è soprattutto *l'Elettra dei bassifondi* di Abkarian a riportare in auge il terribile odio ereditario degli Atridi.

FRANCESCA MAZZELLA ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Umanistici Transculturali (XXXV ciclo) presso l'Università degli Studi di Bergamo, dove attualmente è cultrice della materia per l'insegnamento di Letteratura Francese. I suoi interessi di ricerca vertono principalmente sulle riscritture dei miti classici nella letteratura contemporanea e sulla letteratura scritta dalle donne. Docente di lingua francese presso la scuola secondaria, ha recentemente pubblicato la sua traduzione italiana dell'*Électre des bas-fonds* di Simon Abkarian.

ISBN: 978-88-97413-98-1
DOI: [10.13122/978-88-97413-98-1](https://doi.org/10.13122/978-88-97413-98-1)



Francesca Mazzella

ELETTRA, L'EREDITÀ DELL'ODIO

66

Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

- 66 -

Francesca Mazzella

ELETTRA, L'EREDITÀ DELL'ODIO La traduzione del mito classico nella letteratura francese contemporanea



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

2024

Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

Diretta da Paolo Cesaretti

Ogni volume è sottoposto a *blind peer review*.

ISSN: 2611-9927

Sito web: <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/130100>

Francesca Mazzella

ELETTRA, L'EREDITÀ DELL'ODIO
La traduzione del mito classico
nella letteratura francese contemporanea



Università degli Studi di Bergamo

2024

Elettra, l’eredità dell’odio. La traduzione del mito classico
nella letteratura francese contemporanea
/ Francesca Mazzella. – Bergamo :
Università degli Studi di Bergamo, 2024.
(Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale; 66)

ISBN: 978-88-97413-98-1

DOI: [10.13122/978-88-97413-98-1](https://doi.org/10.13122/978-88-97413-98-1)

Questo volume è rilasciato sotto licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0



© 2024 Francesca Mazzella

Progetto grafico: Servizi Editoriali – Università degli Studi di Bergamo
© 2018 Università degli Studi di Bergamo
via Salvecchio, 19
24129 Bergamo
Cod. Fiscale 80004350163
P. IVA 01612800167

<https://aisberg.unibg.it/handle/10446/281729>

Ringraziamenti

Ringrazio sinceramente i docenti del Collegio di Dottorato di Studi Umanistici Transculturali e del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo, dai quali ho ottenuto consigli, spunti, indicazioni, e i cui insegnamenti sono stati fondamentali per questo studio. Dei ringraziamenti particolari vanno alla Prof.ssa Michela Gardini e al Prof. Fabio Scotto, rispettivamente relatrice e correlatore della mia tesi di dottorato, per la cura e la dedizione con la quale hanno seguito il mio lavoro, nonché per tutte le indicazioni e i suggerimenti che mi hanno sempre fornito.

Riservo un sentito ringraziamento anche ai membri dell'unità THALIM (*Théorie et Histoire des Arts et des Littératures de la Modernité*, UMR 7172, posta sotto la triplice tutela del *Centre National de la Recherche Scientifique* dell'*École Normale Supérieure* e della *Sorbonne Nouvelle*), al direttore Alain Schaffner, per avermi accolta, e, per i proficui scambi e i consigli, a Jeanyves Guérin, Marie Sorel, Sarga Moussa e Marion Chénétier-Alev – alla quale sono ancora riconoscente per il prestito del cofanetto su Vitez. Ancor più caldamente ringrazio Caroline Brafman, *chargée de ressources documentaires* e responsabile delle risorse bibliografiche, la cui compagnia e le abilità si sono rivelate preziose in sede di ricerca.

Ringrazio ancora calorosamente Matthieu Desquilbet, per la disponibilità al dialogo e per avermi gentilmente concesso di studiare da vicino la sua creazione.

Infine, la mia più profonda gratitudine va a Simon Abkarian, non solo per la squisita disponibilità, ma anche per aver contribuito, con la sua opera, ad arricchire il mio lavoro. Ringrazio di cuore Simon e la sua famiglia anche per gli splendidi momenti di convivialità che abbiamo condiviso, in attesa che ve ne possano essere altri.

Dedica

A mio padre,
che mi ha lasciata mentre scrivevo queste pagine
e che avrebbe voluto chiamarmi Elettra.

E a mia madre,
che non acconsentì.

Indice

Introduzione	1
Capitolo 1. La resurrezione eterna del mito	13
1.1 Parole che viaggiano.....	20
1.2 Mito e Polifonia.....	24
1.3 Il mito di Elettra	28
1.3.1 La classica Elettra.....	31
1.3.2 La vocazione tragica	38
1.3.3 La cittadinanza francese	42
Capitolo 2. Il Potere salvifico della traduzione.....	49
2.1 Un'antica prassi.....	53
2.1.1 Interpreti ed ermenauti	56
2.2 La traduzione perfetta è un mito	59
2.3 Una nuova prospettiva	66
2.3.1 Verso nuovi parametri	72
Capitolo 3. Il Transfer francese del mito di Elettra.....	77
3.1 Rinascimento e Classicismo	78
3.2 L'età dei Lumi	87
3.3 L'Ottocento	99
3.4 Verso la mitopoiesi contemporanea: per una nuova epistemologia delle riscritture dei miti.....	106
Capitolo 4. Il Novecento di Elettra	109
4.1 Dal mito al complesso.....	111
4.2 Le grandi voci della prima metà del Novecento	119
4.2.1 L'Elettra giustiziera di Giraudoux.....	124
4.2.2 L'Elettra penitente di Sartre	131
4.2.3 L'Elettra assassina di Yourcenar	137
4.3 Il secondo Novecento	144

4.3.1 L'Elettra infinita di Anouilh.....	147
4.3.2 L'Elettra rifranta di Antoine Vitez.....	153
4.3.2.1 Évelyne Istria o l'Elettra invecchiata.....	158
Capitolo 5. Elettra nell'<i>extrême contemporain</i>	163
5.1 Elettra nel terzo millennio	166
5.2 <i>Électre des bas-fonds</i> di Simon Abkarian	176
5.2.1 L'inabissamento di Elettra nei bassifondi	180
5.2.2 Elettra, championne de souffrance	183
5.2.3 Il risveglio delle voci taciute.....	190
5.2.4 Il ritorno dell'arte tragica	202
5.2.5 La traduzione polifonica di Abkarian.....	205
5.2.6 A proposito dell'autore.....	211
5.3 <i>Électre ou Le crépuscule des rois</i> di Matthieu Desquilbet	216
Riflessioni conclusive. Elettra in divenire	226
Appendici	231
Appendice 1 Cronologia delle opere francesi.....	233
Appendice 2 Immagini dai bassifondi	239
Indice delle figure.....	245
Bibliografia	249
Corpus primario	249
Altri Testi	249
Dizionari.....	275
Sitografia e filmografia	276

Introduzione

Nel dialogo culturale con il mondo antico e, in particolare, con il mito, la traduzione ha ricoperto – e tuttora ricopre – un ruolo di primaria importanza. Ampliando lo spettro degli studi sulla traduzione e superando prospettive e pratiche squisitamente linguistiche in favore di una più completa e complessa lettura del fenomeno, il nostro interesse si concentra sull’incessante lavoro di trasferimento del mito classico greco operante nella letteratura francese. Data la vastità dell’universo mitologico, si è reso necessario effettuare una selezione e indirizzare l’attenzione verso un caso di studio specifico, che si ponesse come esemplare all’interno di una formulazione teorica di portata più generale e della letteratura francese al tempo stesso. Il mito che abbiamo prediletto è uno tra i più controversi e al tempo stesso più fecondi per l’immaginario occidentale: quello di Elettra.

Appartenente alla lunga e spietata saga degli Atridi, il mito di Elettra rappresenta un condensato narrativo in grado di intrecciare grandi temi letterari, quali la vendetta, il dissidio familiare, la fratellanza, la giustizia, la legittimità della politica e della guerra. Eroina dall’aura torbida, Elettra, in quanto figura legata alla resistenza (al potere oltre che alla sofferenza), in Francia meglio che altrove ha saputo esprimere la propria distruttiva forza rivoluzionaria.

Volendo prendere in considerazione la letteratura francese nel suo incontro col mito da una nuova prospettiva che consideri le riscritture come vere e proprie traduzioni culturali, il percorso disegnato dalla trattazione prende le mosse da una riflessione prettamente teorica riguardante la relazione tra mito e traduzione, per poi muovere verso l’analisi del fenomeno della ritornanza di Elettra nella contemporaneità francese.

I primi due capitoli sono quindi dedicati a una disquisizione in merito alla possibilità di ridefinire come pratiche traduttive tutte quelle produzioni culturali a soggetto mitologico che, nei secoli, hanno incessantemente pervaso le arti e le culture occidentali, operando veri e propri trasferimenti culturali a partire dalla Grecia classica verso i vari contesti di ricezione. Si tratta di una premessa metodologica alla luce della quale leggere l’intero lavoro e tessere una relazione tra l’esperienza letteraria francese riguardante la figura di Elettra, gli studi sul mito e quelli traduttologici.

Il primo capitolo, “La resurrezione eterna del mito”, indugia su come il mito sia sopravvissuto alla cultura che lo ha generato e su come l’immaginario mitico classico abbia continuato a manifestarsi,

ben oltre le sue fonti, nella *ποίησις* artistico-culturale occidentale¹. Il primo paragrafo di questo capitolo, “Parole che viaggiano”, porta un titolo tributario della lezione dello studioso italiano Maurizio Bettini, che ha definito il mito come “una parola che viaggia, che comunica dei racconti, degli intrecci, delle verità, e poi si perde nel vento”². Partendo da questa prospettiva, torneremo agli albori della civiltà greca, a quando il mito era ancora semplicemente *μύθος*, racconto, ed esisteva solo nell’oralità; perché, come sosteneva Paul Valéry, “all’inizio era la favola! Ogni origine, ogni aurora delle cose è della stessa sostanza delle canzoni e dei racconti che circondano le culle”³. Ciò consentirà di mettere a fuoco la prima operazione di traduzione cui il mito è stato sottoposto, già in epoca pre-classica, quando ha iniziato a essere trasposto dalla forma orale a quella scritta. Si tratta del momento in cui un enorme bagaglio di intrighi, gesta e personaggi sopravvissuti fino a quel momento solo nelle esibizioni degli aedi e nelle leggende tramandate dagli anziani ai fanciulli, si consolida in un patrimonio monetizzabile in opere letterarie – che per noi di fatto costituiscono le fonti più antiche del mito; molte di queste, purtroppo, sono andate perdute a causa delle angherie del tempo, ma le loro tracce confermano l’esistenza di una sostanziale armonia cosmogonica anche tra testi lontani, giustificabile solo all’interno di un sistema condiviso di racconti di antichissima formazione. La qual cosa equivale a dire che la sostanziale (quanto incredibile) concordanza generale⁴ tra le diverse fonti testimonia il fatto che già queste prime creazioni scritte altro non fossero che traduzioni, tutte emanate da uno stesso universo di storie consolidatosi ben prima che i poeti se ne appropriassero.

Nel secondo paragrafo, “Mito e polifonia”, metteremo a fuoco un particolare aspetto del racconto mitico che ci pare non possa essere trascurato ai fini della comprensione del processo di trasferimento del mito antico: il suo carattere polifonico. Le molte voci che partecipano alla sua creazione, a nostro avviso, giustificano il richiamo al concetto bachtiniano di polifonia⁵, aprendo a nuove considerazioni in merito alle possibilità traduttive della materia mitologica, oggetto di approfondimento del secondo capitolo.

Una volta poste le necessarie premesse di carattere generale, nel terzo paragrafo del capitolo, “Il mito di Elettra”, restringeremo lo sguardo sul soggetto mitologico che costituisce il motivo

¹ La letteratura critica in merito è vastissima. In relazione al nostro ambito di interesse, tra i testi relativamente più recenti ricordiamo: (Backès, *Le mythe dans les littératures d’Europe* 2010); (Mythe et littérature 1994); (Huet-Brichard 2001); (Poignault, *Présence de l’antiquité grecque et romaine au XXe siècle* 2002); (Gély, *Mythes et littérature: perspectives actuelles* 2004); (Gély, *Les Anciennes et nous: la littérature contemporaine et la matière antique* 2009); (Gély, Parizet e Tomiche, *Modernités antiques. La littérature occidentale et l’Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XXe siècle* 2014)

² (Bettini, *Il grande racconto dei miti classici* 2015, 13).

³ (Valéry, *Piccola lettera sui miti* 1988, 55).

⁴ Nonostante il mito si presenti come un corpus caratterizzato da un alto grado di variazione (più o meno marginale), è innegabile che vi sia una fondamentale coerenza di fondo riguardante la struttura del cosmo, la sua organizzazione gerarchica pre e post-olimpica, i personaggi e gli eventi di cui sono protagonisti.

⁵ Cfr. (Bachtin 1968).

conduttore dello studio. L'obiettivo non è solo di effettuare una ricognizione storico-letteraria del mito, ma anche di evidenziare le ragioni per le quali il caso di Elettra si configura come paradigmatico all'interno della riflessione sia sulla sopravvivenza del mito, sia sulla relazione tra letteratura francese e mondo classico. A tal fine, si susseguiranno tre sotto-paragrafi, il primo dei quali, "La classica Elettra", propone una disamina dell'eroina classica. Esploreremo le fonti antiche non tanto per rendicontarle, quanto per mettere in luce il carattere polifonico del grande racconto su Elettra. Il vantaggio esclusivo fornito dal suo mito consiste, infatti, nel suo essere disponibile in una cosiddetta trilogia orizzontale, costituita dalle diverse versioni dei tre maestri tragediografi greci: le *Coefore* di Eschilo (seconda parte della trilogia dell'*Oresteia*, di cui fanno parte anche *Agamennone* e *Eumenidi*) e le *Elettra* di Sofocle ed Euripide. La triplice fonte tragica, oltre a dar prova del carattere polifonico del mito, rappresenta una congiuntura tanto rara quanto preziosa, sia per gli studi sul mito in generale, sia per questo lavoro, che si propone, in prima battuta, di mettere in relazione la pratica della traduzione con la complessità strutturale della materia mitologica. Per questo motivo il caso di Elettra è in grado di evidenziare meglio di altri come la narrazione mitica sia un gioco di sovrapposizione di voci differenti, più o meno distinte, che creano il nucleo di un'armonia passibile di innumerevoli rivisitazioni e variazioni, in maniera del tutto simile a quanto avviene in ambito musicale.

Il secondo sotto-paragrafo si sofferma invece, come suggerito dal titolo, su "La vocazione tragica" della figura di Elettra. In ambito francese, gli studi sulla tragedia attica di Nicole Loraux – ellenista e traduttrice di classici greci – hanno evidenziato come questa giovane "eternamente in lutto per suo padre"⁶ trovi la sua naturale collocazione nel genere tragico. La giovane, infatti, dichiarandosi in simbiosi con l'usignolo⁷, si pone come l'incarnazione di quella voce luttuosa che è propria della tragedia, e che consiste nella perpetuazione della lamentazione⁸. La vocazione tragica della figlia di Agamennone è confermata, come la critica ha già provveduto a rimarcare, dal carattere prettamente letterario del mito di Elettra, la cui fortuna è stata sancita dalle tragedie a lei ispirate nel periodo aureo del teatro ateniese – di lei non si trova traccia in quelle che sono considerate le fonti più antiche del mito, sia quelle figurative (arte plastica, pittura vascolare, incisioni), sia quelle letterarie (scritti omerici) –, e la cui discendenza risulta essere "eminentemente teatrale"⁹. Tale dato ci è sembrato incoraggiante in vista di uno studio postulato su basi letterarie; senza considerare il fatto

⁶ (Loraux, *La voce addolorata* 2001, 56).

⁷ L'assimilazione tra Elettra e l'usignolo è sancita anche dal titolo del saggio di Marie Saint Martin dedicato all'eroina tragica: *L'Urne et le rossignol* (Saint Martin 2019).

⁸ Si fa qui riferimento a un altro mito, quello di Procne, tramutata in usignolo e costretta a ripetere all'infinito, nel proprio verso, il nome del figlio Itu, ucciso da lei stessa per colpire il marito Tereo. L'episodio è raccontato anche da Ovidio nelle *Metamorfosi*, VI 426-678 (Ovidio 2009, 303-317).

⁹ (Condello 2010, 19). In merito si vedano anche: (Del Corno 1977) e (Giuliani 2011).

che le scritture per il teatro, per statuto, implicano una traduzione intersemiotica¹⁰, dal testo scritto alla forma scenica, dimostrando come il processo di traduzione del mito sia incessante verso ogni direzione.

Per completare il paragrafo dedicato al mito di Elettra, un ultimo sotto-paragrafo, “La cittadinanza francese”, è dedicato al chiarimento delle ragioni per le quali il mito di Elettra pare essere un caso emblematico dell’incontro tra la cultura francese e quella classica. La riflessione mira a reperire, nell’episodio della saga degli Atridi, i punti di contatto con la “francesità”, ovvero quegli aspetti della narrazione mitologica che contengono *in nuce* alcuni dei leitmotiv ricorrenti nella cultura francese. Indugeremo in primo luogo sulla figura di Elettra, icona di resistenza le cui caratteristiche sono in sintonia col modello, squisitamente francese, della vergine combattente¹¹. Metteremo quindi in luce ciò che, in tutta evidenza, accomuna la principessa micenea e il popolo francese: l’esperienza del regicidio (e del matricidio), con ovvio riferimento agli eventi rivoluzionari che a fine Settecento, in Francia, portarono alla decapitazione della coppia reale reggente; un gesto che può altresì essere interpretato come un matricidio, se si accetta l’associazione simbolica secondo la quale la monarchia sarebbe la madre della nazione.

La riflessione che prende avvio nel secondo capitolo, “Il potere salvifico della traduzione”, si sofferma sul ruolo ricoperto dalla traduzione all’interno del fenomeno della sopravvivenza della cultura. Perché, se è vero che il mito è una “parola che viaggia”, è innegabile che esso non sarebbe rimasto che parola morta se la traduzione non lo avesse rivitalizzato e reso fruibile a un pubblico geograficamente e cronologicamente distante dalla Grecia classica¹². Dopo aver configurato il passaggio alla forma scritta come il primo processo traduttologico sperimentato dal mito, nel paragrafo intitolato “Un’antica prassi”, osserveremo più da vicino le varie configurazioni che la pratica della traduzione rivestiva in epoca classica, quando i romani per primi si trovarono di fronte alla necessità di rendere accessibile la cultura greca al mondo latino¹³. A tal fine seguiremo le tracce etimologiche del termine e mostreremo come nelle antiche, diverse, formule impiegate per descrivere l’includibile attività di scambio con l’altro, fosse già rintracciabile un ampio spettro di significazioni della pratica, capace di oltrepassare prospettive e prassi meramente linguistiche e di

¹⁰ Cfr. (Jakobson 1981).

¹¹ Basti pensare, a questo proposito, alla preminenza della figura di Giovanna d’Arco nell’immaginario francese. Sull’addomesticamento delle figure mitologiche finalizzato alla fruizione del pubblico francese, si veda anche il caso di Antigone, spesso assimilata a Giovanna d’Arco, come argomenta (Gardini, *L’altra Antigone. Processi mitopoietici nella letteratura contemporanea di lingua francese* 2021).

¹² Lo stretto legame tra mito e traduzione, d’altro canto, era già stato prospettato da Friedrich Hölderlin, tra i primi a mettere in discussione, ancora in piena episteme illuminista, l’idea di mito come imperituro dispensatore di verità assolute, e ad affermare che il racconto mitologico necessita di essere tradotto per trovare nuova vita *hic et nunc*. A tal proposito si rimanda in particolare alle note alle traduzioni pubblicate da Hölderlin poco dopo l’uscita, nel 1804, delle sue traduzioni dell’*Antigone* e dell’*Edipo Re* di Sofocle. Le note sono accessibili in italiano nella raccolta (Hölderlin 1958).

¹³ Cfr. (Bettini, Vertere. *Un’antropologia della traduzione nella cultura antica* 2012).

favorire un approccio slegato dall'ossessione per la parola. Per completare il quadro, il sottoparagrafo "Interpreti ed ermenauti" indugia sulla figura di colui che porta a compimento il lavoro di scambio tra le culture, "il traduttore" diremmo oggi, impiegando un termine che non trova un corrispondente preciso nell'antichità, quando le qualifiche impiegate erano quelle di *ἑρμηνεύς* in Grecia e di *interpres* a Roma, due figure che insistono su un concetto di traduzione decisamente distante da quello linguistico comunemente condiviso.

L'esplorazione retrospettiva del fenomeno della traduzione prosegue nel paragrafo intitolato "La traduzione perfetta è un mito", e consegna proprio a un mito, quello della traduzione perfetta¹⁴, il compito di illustrare in quale frangente preciso della storia dell'umanità la prassi della traduzione si sia imposta come operazione di mera trasposizione linguistica: l'ossessione per la riproduzione perfetta di un testo scritto nasce infatti, comprensibilmente, nel momento in cui si manifesta la necessità di rendere accessibile in altre lingue la parola divina senza modificarne la sacralità di parola rivelata, diretta, pronunciata da Dio in persona. Il tema della traduzione perfetta darà inoltre modo di richiamare il pensiero di Paul Ricœur, il filosofo francese che, dal proprio canto, propone senza mezzi termini di "renoncer à l'idéal de la traduction parfaite"¹⁵, e i cui saggi sulla traduzione permettono di evocare le posizioni critiche che hanno contribuito all'avanzamento teorico degli studi traduttologici del Novecento, in particolare quelle di Walter Benjamin, George Steiner e Antoine Berman, che offrono spunto allo sviluppo del paragrafo successivo, intitolato "Una nuova prospettiva". In questo terzo paragrafo del secondo capitolo viene sintetizzata la proposta di un nuovo peculiare approccio alla materia mitologica all'interno degli studi sulla traduzione. In prima battuta richiameremo la lezione di Aby Warburg e dei suoi studi sulla storia dell'arte per ipotizzare un parallelo tra il suo modello fantasmatico, fatto di immagini che tornano per rimembranze, per assilli, e il ritorno sistematico del mito nelle produzioni culturali. Se l'engramma, infatti, è l'incisione profonda di un'immagine a livello inconscio che ne determina il (ri)affioramento nel divenire temporale¹⁶, il mito si configurerebbe dunque come l'engramma principe del nostro immaginario. Sulla scia di quanto affermato da Michela Gardini nell'Introduzione al volume *Nelle Trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*¹⁷, il mito costituirebbe un deposito sconfinato di paradigmi narrativi costantemente tradotti, dall'alba della civiltà sino ai giorni nostri. In seconda battuta, per chiarire a quale tipo di traduzione si intenda fare riferimento,

¹⁴ Si fa qui riferimento alla vicenda legata alla redazione della cosiddetta "Bibbia dei Settanta" (*Septuaginta*), la traduzione dell'Antico Testamento dall'ebraico al greco, che sarebbe avvenuta ad Alessandria d'Egitto, sotto il regno di Tolomeo II (prima metà del III sec. a.C.), secondo quanto riportato nella *Lettera di Aristeo* - citata in seguito da Tertulliano nel suo *Apologeticum* (II sec. d.C.).

¹⁵ (Ricœur, *Défi et bonheur de la traduction* 2004, 16).

¹⁶ (Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* 1904), cit. in (Didi-Huberman, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* 2002).

¹⁷ (Gardini, *Introduzione* 2021).

convocheremo le più recenti formulazioni relative alle nozioni di traduzione culturale¹⁸ e di *transfert culturel*¹⁹. Infine, tenendo presenti le osservazioni contenute nel saggio di Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation*²⁰, appoggeremo un nuovo atteggiamento critico nei confronti delle riscritture mitiche, spesso giudicate inferiori all'originale (qualunque esso sia) e banalmente tacciate di infedeltà o imprecisione storico-filologica. Sulla scorta di quanto ribadito, nel sotto-paragrafo intitolato "Verso nuovi parametri", viene suggerita la formulazione di nuovi parametri di classificazione: si tratta di due polarità che intendono sopperire a un vuoto teorico riguardante l'inquadramento della particolare natura del transfer del Mito. Cominceremo ragionando sulla crisi del concetto di fedeltà in relazione al comprovato carattere polifonico della narrazione mitica; proporranno quindi l'introduzione del distinguo tra traduzioni 'monodiche' e 'polifoniche', da un lato, e tra traduzioni 'statiche-conservative' e 'dinamiche-metamorfiche', dall'altro.

Una volta delineato l'orizzonte teorico e metodologico adottato, il terzo capitolo, "Il transfer francese del mito di Elettra", si addentra nell'analisi del caso specifico della risemantizzazione francese della narrazione mitica riguardante la figlia di Agamennone. L'esplorazione della ricezione francese del mito di Elettra procede quindi attraverso una ricognizione storica organizzata in ordine cronologico. I paragrafi che seguono riprendono, nei rispettivi titoli, l'ampia periodizzazione adottata per ricostruire la storia letteraria francese di Elettra fino al Novecento: il primo è dedicato a "Rinascimento e Classicismo", il secondo a "L'età dei Lumi" e il terzo a "L'Ottocento". Di ciascuno di questi periodi vengono elencate le traduzioni (monodiche o polifoniche, secondo la terminologia proposta) del mitologema di nostro interesse, ponendole in dialogo col panorama storico-culturale in cui fanno la loro comparsa. Data la molteplicità delle forme in cui può darsi una riscrittura e l'ampiezza del periodo trattato, è bene precisare che è stata operata una scelta riguardo al criterio di selezione delle opere da includere nel novero: verranno trattate esclusivamente quelle che esibiscono esplicitamente la relazione intertestuale con il racconto classico. Rintracciate le caratteristiche di ciascuna epoca e le riscritture che hanno fatto la fortuna, soprattutto a partire dal XVIII secolo, della saga per eccellenza della vendetta, ci soffermeremo sul caso dello scontro tra Crébillon (padre) e Voltaire²¹, dietro il quale si nascondono due differenti approcci stilistico-espressivi e una rivalità che dà esito a due proposte molto diverse tra loro, ma ciascuna incontrante

¹⁸ Il cosiddetto *cultural turn*, intervenuto a partire dagli anni Novanta del Novecento, rappresenta un approccio culturale all'interno degli studi sulla traduzione, ed è generalmente associato ai nomi di Susan Bassnett, André Lefevere e, in seguito, Lawrence Venuti.

¹⁹ (Espagne, *La notion de transfert culturel* 2013).

²⁰ (Hutcheon 2011).

²¹ «On va jouer une Électre de ma façon sous le nom d'Oreste. Je ne sais pas si celle-ci vaudra celle de Crébillon, *qui ne vaut pas grand-chose*, mais du moins Électre ne sera pas amoureuse, et Oreste ne sera pas galant» (corsivo mio), scrive Voltaire il 31 dicembre 1749 a Federico II, Re di Prussia, annunciando l'*Oreste*, opera del 1750, scritta in replica all'*Électre* di Crébillon, la cui prima messa in scena risale al 1708 e la pubblicazione al 1709. (Voltaire, *Correspondances* 1975).

il favore del pubblico del proprio tempo. Giunti alle porte del Novecento, nel quarto paragrafo del terzo capitolo, “Verso la mitopoiesi contemporanea: per una nuova epistemologia delle riscritture dei miti”, si offre uno spazio per riflettere, sulla scorta delle recenti sollecitazioni della critica, su una nuova proposta metodologica basata sulla “comparazione differenziale” delle opere, alla luce della quale rielaborare non solo la produzione dei secoli XVI-XIX, ma anche quella contemporanea, cui vengono dedicati i capitoli a seguire, “Il Novecento di Elettra” e “Elettra nell’*extrême contemporain*”, seguendo una logica cronologica utile al mantenimento di una prospettiva storica sulle opere e sulla loro ricezione.

È innegabile che la principessa micenea abbia incontrato un enorme favore nella produzione letteraria francese, soprattutto nel Novecento, secolo nel quale si contano ben dodici riscritture riguardanti la saga degli Atridi (alle quali se ne aggiungono altre quattro di inizio XXI secolo). Non si tratta però solo di una questione di frequenza statistica, bensì anche di qualità e spessore della voce degli autori e delle autrici che hanno deciso di confrontarsi con la controversa Elettra: tra coloro che le hanno dedicato una riscrittura, accanto ad autori minori quali, per esempio, André Suarès e Alfred Poizat (che aprono il secolo con le loro creazioni, rispettivamente del 1905 e 1907), si trovano infatti anche nomi di grandi protagonisti della scrittura e del pensiero novecenteschi, quali Simone Weil, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Marguerite Yourcenar, Jean Anouilh e Antoine Vitez.

Il primo paragrafo del quarto capitolo, “Dal mito al complesso”, si sofferma sul cosiddetto “complesso di Elettra”, ovvero sulla lettura che di questo mito hanno fornito i padri della psicanalisi, dapprima Freud e in seguito, sulla scia dei suoi studi inerenti al più celebre “complesso di Edipo”, soprattutto Jung. A proposito di Elettra, infatti, non è possibile trascurare l’attenzione riservatale dalla scuola psicanalitica, la quale, intitolandole un complesso patologico, ha senz’altro finito per influenzare e stimolare un certo tipo di riflessione sul personaggio. Per approfondire l’argomento, si propone di ricorrere alla lettura di Freud condotta da Simone de Beauvoir ne *Le Deuxième sexe* per fornire un contrappunto critico al contributo psicanalitico, il quale, tuttavia, oltre a costituire di per sé una delle possibili ragioni del successo di Elettra nel Novecento (e non solo in Francia), rappresenta un’ulteriore riprova della densità espressiva di tale mito e del suo essere depositario di una riflessione senza tempo circa i temi della giustizia, della vendetta e delle relazioni familiari. Una volta affrontati i risvolti psicologici primo-novecenteschi del nostro mito di elezione, e alla luce di questi, verranno passate in rassegna le Elettra dalle personalità più inquietanti, dalla *femme à histoires* di Giraudoux, passando per la *femme à machination* di Yourcenar, fino ai più recenti tratteggi di inizio millennio, al fine di reperire costanti e variazioni che caratterizzano le manifestazioni letterarie francesi del mito di Elettra.

Nel secondo paragrafo del quarto capitolo, “Le grandi voci della prima metà del secolo”, l’analisi si concentra sulla produzione francese del periodo, soffermandosi in particolare sulla lezione di Simone Weil, per poi articolare in tre sotto-paragrafi le osservazioni inerenti alle particolarità delle riscritture più celebri – nonché studiate – del periodo: l’*Électre* (1937) di Jean Giraudoux (nel sotto-paragrafo intitolato “L’Elettra giustiziera di Jean Giraudoux”), *Les Mouches* (1943) di Jean-Paul Sartre (“L’Elettra penitente di Jean-Paul Sartre”) e *Électre ou La Chute des masques* (composta nel 1943/44 ma edita solo nel 1954) di Marguerite Yourcenar (“L’Elettra assassina di Marguerite Yourcenar”). Questi sotto-paragrafi vertono essenzialmente sulla disamina della figura di Elettra così come rielaborata dai tre illustri autori che, in meno di un decennio, ritraggono tre differenti volti della giovane, e il cui successo genera una letteratura critica molto vasta, puntualmente richiamata per mettere in luce le caratteristiche proprie di ciascun autore nell’approccio alla traduzione della materia mitologica. In generale, negli anni attorno alla Seconda guerra mondiale, la principessa micenea finisce per incarnare la voce della rivalsa, facendo da spalla, almeno idealmente, a un’altra eroina mitica e icona di resistenza: Antigone²², la quale, per altre ragioni e con altre modalità, parimenti rifiuta l’autorità di un sovrano.

Nel terzo paragrafo del capitolo, “Il secondo Novecento”, l’attenzione si sposta invece sui processi di traduzione che hanno interessato il mito argivo per lo più a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, quando compaiono le opere di Jean Pierre Giraudoux – figlio di Jean – (*Électre*, 1965), di Jean-Jacques Varoujean (*La Ville en haut de la colline*, 1969) e di Jean Anouilh (*Tu étais si gentil quand tu étais petit*, 1972), oltre al trittico del celebre regista Antoine Vitez, che realizza, in un intervallo di vent’anni, tre diverse *mise en scène* del testo sofocleo (nel 1966, nel 1971 e nel 1986), dopo averlo personalmente tradotto dal greco²³. Verranno indagate, in particolare, le ultime due esperienze citate, dato che si armonizzano significativamente alla prospettiva adottata in questa sede. Un primo sotto-paragrafo è quindi dedicato alla riscrittura *anouilhienne* (“L’Elettra infinita di Jean Anouilh”), e un secondo (“L’Elettra rifrangente di Antoine Vitez”) all’impresa traduttiva portata a compimento da Vitez, che, per riprendere la terminologia jakobsoniana, realizza, in un primo momento, una traduzione interlinguistica (o propriamente detta) e, in seguito, una traduzione intersemiotica (dalla forma testuale alla forma scenica) che non risulta essere mai definitiva²⁴. Nessuno meglio di Vitez, probabilmente, ha colto la necessità del mito di essere incessantemente significato in nuove forme, di essere continuamente tradotto. Il suo caso viene qui riproposto poiché sembra esemplificare a pieno l’assunto secondo il quale uno stesso mito possa (e debba) essere

²² Per una ricognizione sul suo mito, si vedano: (Fornaro, *Antigone: storia di un mito* 2012); (Ciani 2004); (Macrì 2019); (Fraisie 1974).

²³ La traduzione di Vitez è disponibile nella recente edizione di Actes Sud: (Sophocle 2023).

²⁴ Sappiamo che Vitez aveva già in mente di realizzare una quarta versione dell’*Elettra* di Sofocle quando nel 1990 la morte, improvvisa e prematura, lo colse, all’età di 59 anni, a seguito di un’emorragia cerebrale.

trasferito in versioni differenti che incontrino e manifestino le tendenze artistiche e culturali del frangente storico in cui fanno la loro apparizione. Allo stesso tempo però, bisogna dire che l'opera di Vitez è da cogliere nella sua interezza e che le tre versioni non rappresentano tre lavori distinti (benché a sé stanti), ma delle tappe di un unico ampio progetto di traduzione distribuito nel tempo; motivo per cui il regista francese decise di portare in scena sempre la stessa attrice protagonista, Evelyne Istria, che interpreta l'eroina greca tre volte in vent'anni, ogni volta in maniera differente. Sul significato di questa scelta particolare di Vitez ci soffermeremo nel passaggio intitolato "Evelyn Istria o l'Elettra invecchiata", che chiude il secondo sotto-paragrafo e l'intero capitolo.

Se, dopo Vitez, la fine del Novecento non riserva altri ritorni del mito degli Atridi nella letteratura francese, lo stesso non si può dire per il primo ventennio del XXI secolo (su cui verte il quinto capitolo, "Elettra nell'*extrême contemporain*"), durante il quale sono comparsi quattro testi (tre dei quali pubblicati) fortemente dissimili tra loro, che riprendono la saga degli Atridi: *Apologie pour Clytemnestre* (2004) di Simone Bertière, *Électre. Variations d'après Sophocle* (2011) di Jean-Pierre Siméon, *Électre des bas-fonds* (2019) di Simon Abkarian e *Électre ou Le crépuscule des rois* (inedita, ma databile 2021) di Matthieu Desquilbet.

Dopo una breve ricostruzione del quadro storico-politico francese degli ultimi due decenni, nel primo paragrafo del capitolo, "Il terzo millennio di Elettra", si fa luce sulla nuova configurazione del personaggio *au tournant du millenaire*, analizzando i diversi abiti nei quali è stata calata la giovane greca nelle opere di Bertière e Siméon. Nel secondo paragrafo, "*Électre des bas-fonds* di Simon Abkarian", viene proposta invece una lettura critica della più recente pubblicazione in lingua francese del mito di Elettra, edita presso Actes Sud-Papiers nel 2019²⁵ e portata in scena dal suo stesso autore al Théâtre du Soleil di Parigi nel settembre del medesimo anno.

Dopo aver presentato l'opera e la sua genesi, il paragrafo prosegue strutturandosi in sei sotto-paragrafi. Nel primo, "L'inabissamento di Elettra nei bassifondi", viene intrapresa l'esplorazione della *pièce*, prestando particolare attenzione alla trama e all'originalità dell'ambientazione. Inquadrata l'opera e la sua struttura, nel secondo sotto-paragrafo, "Elettra, *championne de souffrance*", l'attenzione si concentra sulla protagonista eponima, la principessa decaduta, scivolata dal palazzo reale al lupanare nel quale sono costrette a esercitare la professione le donne troiane sopravvissute alla guerra e fatte schiave dai greci. Il ritratto di Elettra che ci consegna Abkarian è quello di una ragazza che della sua sofferenza ha fatto ormai il motore della propria esistenza: "Personne ne peut me battre sur le terrain de la souffrance, la championne c'est moi, et c'est pour

²⁵ Si fa presente che il titolo è disponibile in lingua italiana, nella traduzione dal francese di chi scrive: (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022). Tutte le citazioni dall'opera, da qui in avanti, faranno riferimento a questa edizione, dotata di testo originale a fronte.

moi même que je cours!”²⁶, afferma la giovane prendendo coscienza della miseria in cui versa; ma vi aggiunge: “non, je ne fuirai pas ce que je suis devenue: je suis Électre des bas-fonds”²⁷, esibendo una consapevolezza che, tuttavia, non risolve il patologico che si cela dietro l’ossessione della vendetta e che, a quanto pare, viene da più lontano. Vi è una componente psicanalitica non trascurabile nella connotazione dell’eroina, soprattutto nelle descrizioni che di lei compiono la sorella Crisotemi e la madre Clitemnestra. In effetti uno degli aspetti più convincenti della riscrittura abkariana riguarda l’emersione della voce di personaggi tradizionalmente secondari, i quali si rivelano fondamentali per lo svelamento del dietro le quinte del teatro dell’autocommiserazione recitato da Elettra. A queste voci, quasi tutte femminili, è dedicato il terzo sotto-paragrafo, “Il risveglio delle voci taciute”. Abkarian dimostra una sensibilità molto particolare, piuttosto femminista, nel risvegliare le donne che, soprattutto nella tradizione, venivano interpellate con moderazione; non ci riferiamo solo a Clitemnestra e a Crisotemi, ma anche alla vecchia nutrice Kilissa e alle schiave di guerra troiane costrette alla prostituzione. Accanto a questa vociferazione di donne di diverso rango, l’eco delle voci maschili risulta affievolita: Egisto parla poco e in maniera inudibile oltre che inaudita; Oreste, oltretutto travestito da donna, parla una lingua che l’amico Pilade non vuole sentire; e Agamennone, dal canto suo, è un fantasma quasi afasico. Anche in questo caso all’autore va riconosciuto il merito di aver privilegiato le voci di personaggi solitamente marginali (quali Pilade, il fido compagno di Oreste, e Sparos, il marito di Elettra), che però certo non bastano, da soli, a bilanciare la sonorità del gineceo, la cui risonanza è amplificata dalla presenza di un coro tutto al femminile. Proprio la presenza del coro, uno degli elementi più caratterizzanti della tragedia attica²⁸, ci fornirà lo spunto per riflettere, nel quarto sotto-paragrafo (“Il ritorno dell’arte tragica”), in merito all’abilità abkariana di vivificare l’autentico spirito della tragedia greca attraverso, come già detto, la reintroduzione del coro, così come anche della dimensione musicale e coreutica. Facendo appello alla riflessione nietzschiana contenuta ne *La nascita della tragedia*, giungeremo a una definizione del genere tragico, individuandone i marcatori e reperendoli nella scrittura abkariana.

Nel quinto sotto-paragrafo, “La traduzione polifonica di Abkarian”, si propone dunque di fare chiarezza in merito al concetto di polifonia applicato alla traduzione. Definendo la creazione dell’autore franco-armeno un’esemplare traduzione polifonica, verranno fatti emergere gli aspetti dinamici della lettura abkariana del mito, rendendo evidente la particolare dinamica intertestuale reperibile nel testo: individuati gli ipertesti – per dirla con Genette –, verrà osservata la strategia

²⁶ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 90).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ “Questa tradizione ci dice in modo perentorio che *la tragedia è nata dal coro tragico* e che originariamente era solo coro e nient’altro che coro” (Nietzsche, *La nascita della tragedia* 2009, 69) corsivo dell’autore.

traduttiva impiegata dell'autore nel comporre una polifonia in cui rivive una lunga tradizione letteraria e culturale. Verranno dunque messi in evidenza i riferimenti intertestuali che mettono in dialogo *Elettra dei bassifondi* con le precedenti scritture del mito, con altri testi teatrali e persino con la Bibbia. Infine, verranno formulate alcune considerazioni riguardanti Abkarian in qualità di traduttore del mito di Elettra, recuperando il concetto di traduttore-ermeneuta esposto nel secondo capitolo; pare infatti evidente che Abkarian si sia accostato al mito col fare dell'*ἑρμηνεύς*, al quale, ricordiamo, veniva attribuita anche la capacità di creare comunicazione dando forma a pensieri che altrimenti non avrebbero trovato spazio d'espressione. In ultimo, si propone di osservare lo stile poetico dell'autore, esplicitandone alcune peculiarità.

In chiusura del lungo paragrafo dedicato all'*Électre des bas-fonds*, nel sesto sotto-paragrafo, "A proposito dell'autore", si fornisce un ritratto di Simon Abkarian, drammaturgo, regista e attore, che nel 2020 ha conquistato, grazie alla sua riscrittura, tre premi alla Nuit des Molières²⁹ (*Molière du théâtre public*, *Molière de l'auteur francophone vivant* e *Molière du metteur en scène d'un spectacle de théâtre public*), mescolando elementi biografici essenziali a informazioni acquisite grazie al dialogo personale intrattenuto con lo stesso. Gli spunti offerti dall'autore, senza essere strutturati in una vera e propria intervista, trovano un efficace inserimento direttamente nel corpo dell'analisi.

Il capitolo dedicato alla contemporaneità estrema prosegue con un terzo paragrafo, "*Électre ou Le crépuscule des rois* di Matthieu Desquilbet", dedicato alla più recente e inedita riscrittura del mito di Elettra di cui questo studio rendiconta. Si tratta di una *pièce* scritta e messa in scena da un giovane drammaturgo originario di Toulouse, che ha calcato le scene parigine nell'estate del 2022, e che offre una polifonia che incorpora anche note filosofiche, riprendendo la voce nietzschiana del crepuscolo.

A conclusione del percorso effettuato, giunge a tirare le fila "Elettra in divenire, riflessioni conclusive". Vengono qui avanzate delle osservazioni in merito all'evoluzione che la figura di Elettra ha compiuto lungo l'intero arco della storia, esplicitando come la caratterizzazione di questo personaggio abbia subito una sorta di effetto-climax capace di trasformare l'anodina figlia che piange il padre perduto della versione eschilea, in una delle figure femminili più controverse della contemporaneità.

In chiusura, sono previste due appendici. La prima, "Cronologia delle opere francesi", proporrà, per l'appunto, la cronologia completa relativa ai ritorni di Elettra nella letteratura francese; la cronistoria letteraria dell'eroina tragica viene accompagnata da un grafico relativo alla sua 'curva di

²⁹ Il *Prix Molière* è uno dei più prestigiosi riconoscimenti per il teatro in Francia, istituito nel 1987 e consegnato ogni anno nel mese di maggio, durante l'attesa cerimonia della premiazione, trasmessa anche sul canale televisivo *France2*.

ritornanza', che, dal Settecento in poi, segue un andamento crescente, fino al grande *exploit* contemporaneo. La seconda appendice, "Immagini dai bassifondi", ripropone invece il programma originale della rappresentazione dell'*Électre des bas-fonds*, illustrato da colei che sulla scena interpreta Clytemnestre, Catherine Schaub-Abkarian, sposa di Simon.

Nelle ultime pagine si riserva infine spazio alla bibliografia ragionata.

Capitolo 1. La resurrezione eterna del mito

*“La mitologia, come la testa recisa di Orfeo,
continua a cantare anche dopo la sua morte,
anche a lunga distanza dal tempo della sua
morte”*

Károli Kerényi

Nella lunga storia della cultura occidentale, nel suo insieme di radici e di ramificazioni, di specifiche linguistiche e geografiche, il mito pare rappresentare una costante imperitura, un *trait d'union* tra le diverse epoche e culture, un vero e proprio elemento transculturale oltre che transtemporale. Il mito a cui si fa riferimento in questa sede, è bene chiarirlo subito, è precipuamente quello classico, di matrice ellenica¹, giacché “dans la formation de l’humanité qui est la notre, l’apport de la Grèce a une valeur singulière”².

Come notava Steiner nella sua preziosa monografia su Antigone, “non c’è mai una fine per Edipo, Prometeo, Oreste e Narciso”³: i personaggi che abitano il vasto universo mitologico “non possono mai riposare nel sonno archeologico”⁴. In effetti, la materia mitologica ha costituito – e continua a costituire – il più grande bacino di approvvigionamento dell’immaginario artistico e culturale di tutti i tempi, una fonte inesauribile di ispirazione tanto per l’arte figurativa (dalla pittura vascolare alla pittorica moderna, passando per la statuaria), quanto per quella letteraria (epica, epopea, tragedia, poesia, prosa romanzesca e drammaturgica) e quella visiva (teatro, cinema, disegno animato, fumetto). Essa ha continuato a circolare incessantemente di bocca in bocca, ma anche, se ci è concessa l’espressione, di occhio in occhio (non va dimenticato che il mito è tramandato, fin

¹ Jean-Paul Savignac, di fronte all’interrogativo *qu’est-ce qui fait que le mythe grec est grec?*, argomenta in questo modo: «Ce qui fait que le mythe grec est grec, c’est d’abord parce qu’il s’inscrit dans la géographie grecque. La terre, la mer, le ciel, les fleuves, les monts sont habités pas des divinités grecques. [...] Ensuite, le mythe grec est grec parce qu’il est foncièrement anthropomorphique. Ses héros sont à visage humain. C’est là l’indice d’une élaboration longue et raffinée du mythe où se reconnaît l’idéalisme grec. Enfin parce que cet idéalisme affecte l’historicité du mythe. [...] C’est un récit situé à mi-chemin entre l’Histoire et le conte qui évoque un événement arrivé jadis en Grèce. C’est un récit dont l’historicité est idéale». (Savignac 2008, 165).

² (Gernet e Boulanger 1970, 9).

³ (Steiner, *Le Antigoni* 2003, 333).

⁴ *Ibidem*.

dall'antichità, anche attraverso la pittura, le arti plastiche e l'architettura⁵), sopravvivendo alla cultura che lo ha generato.⁶ Come ben sintetizza Marguerite Yourcenar in un articolo del 1944:

La mythologie, c'est à dire l'utilisation artistique ou littéraire de croyances religieuses répandues jadis entre l'Asie Mineure et la Toscane, entre la Macédoine et la Crète, commence vers l'époque d'Euripide, et ne finit pas avec nous. Au même rang que l'algèbre, la notation musicale, le systhème (sic) métrique et le latin d'église, elle représente un effort de l'humanité blanche vers un langage universel.⁷

Sebbene il fenomeno della resurrezione eterna del mito interessi principalmente l'immaginario occidentale⁸, contributi recenti hanno dimostrato come in realtà le trame del mito greco abbiano offerto spunto di tessitura anche alle culture dell'estremo oriente e alla cultura araba.⁹

Honoré de Balzac sosteneva che “siamo divorati dai miti” e che “i miti c'incalzano da ogni parte, servono a tutto, spiegano tutto”¹⁰. Forse è per questo motivo che l'immaginario mitologico ha esondato dal corso artistico e ha finito per irrorare anche l'ambito delle scienze umane. Persino il nostro linguaggio non è esente dall'influsso del mito. “En vérité, il y a tant de mythes en nous et si familiers qu'il est presque impossible de séparer nettement de notre esprit quelque chose qui n'en soit point”¹¹, notava Paul Valéry negli anni Venti. Mélanie Bost-Fievet e Sandra Provini, in un recente volume dedicato alla presenza dell'antico nell'immaginario contemporaneo fantastico, aggiungono che “l'emprise de la mythologie classique sur l'imaginaire contemporain est telle que l'on résume parfois la réception des textes antiques dans la modernité à celle de «mythes» dont la définition demeure incertaine”¹².

In effetti il termine mito, e soprattutto il concetto di cui esso si fa portatore, nel corso del tempo ha subito una sorta di deformazione. Nella tradizione greca, dalle origini almeno fino a Esiodo, passando per la filosofia presocratica, il termine *μῦθος* significava semplicemente “racconto”,

⁵ Un esempio su tutti: i fregi del Partenone di Atene, monumento simbolo della civiltà ellenica. Gli altorilievi delle metope scolpite da Fidia (metà del V sec. a.C.), riportano soggetti mitologici su tutti e quattro i lati del tempio dedicato alla dea Atena: la Gigantomachia sul lato est (dove si trova l'ingresso principale), la Centauromachia sul lato sud, l'Amazzonomachia sul lato ovest e, probabilmente, la guerra di Troia sul lato nord.

⁶ Julien Ries indaga il rapporto tra mitologia (non solo classica), arte e simbolica dei luoghi nel ricco volume: (Ries 2005).

⁷ (Yourcenar, *Mythologie* 1944, 46). Tale formulazione verrà ripresa e leggermente modificata in *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce*, testo raccolto nel volume *En pèlerin et en étranger*, edito da Gallimard nel 1989: «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», (Yourcenar, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* 1989, 28).

⁸ «Ce terme d'Occident, dans l'emploi que nous en faisons, est lié à la géographie humaine, à une histoire de peuples géographiquement et culturellement définis: il prend naissance à partir de l'Europe», (Dubois 2007, 8).

⁹ Mi riferisco, in particolare, ai saggi contenuti nel volume a cura di M. Gardini, *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, cit., nel merito: (Gallo 2021); (Pallone 2021); (Avallone 2021).

¹⁰ Honoré de Balzac, *La Vieille fille* (1837), (Balzac 2015).

¹¹ (Valéry, *Petite lettre sur les mythes* 1930, 252).

¹² (Bost-Fievet e Provini 2014, 163).

“discorso”, e non era in alcun modo connotato. La prima scossa di assestamento del termine si registra sul finire dell’epoca arcaica, intorno al V sec a.C., quando prima Pindaro, poi Erodoto e Tucidide cominciano a usare *μῦθος* come sinonimo di un discorso legato al fantastico, al non veritiero; Platone, infine, introduce la contrapposizione tra il *μῦθος*, il racconto non verificabile di fatti remoti, e il *λόγος*, ovvero il discorso basato su principi razionali. Con il filosofo ateniese, quindi, il termine comincia ad avere la valenza “mitica” che gli riconosciamo al giorno d’oggi. Allontanandoci dal mondo antico, seguendo la ricostruzione proposta da Maurizio Bettini, la distorsione del senso originario del termine greco da parte dei moderni conosce un’evoluzione in più tappe:

Il medioevo e il rinascimento non hanno mai parlato di *múthos* o meglio di *mythus*, in latino. Quando si volevano designare i racconti mitologici antichi, infatti, si usava la parola *fabula* [...]. A riportare in luce questo termine dimenticato furono Gianbattista Vico in Italia e Christian Gottlob Heyne in Germania, entrambi nella seconda metà del XVIII secolo. [...]

A partire dal Settecento, al mito venne [...] attribuito uno statuto di carattere iniziale, o meglio aurorale, che ne fece la manifestazione di una cultura pre-filosofica destinata ad essere superata dalla razionalità successiva.

In seguito a questa prima trasformazione, il mito ne subì una seconda, che la sviluppa e la completa. Esso perse infatti, definitivamente, il proprio valore originario di forma espressiva, di modalità del discorso, soprattutto poetico, per presentarsi come un vero e proprio “modo di pensare”: la manifestazione di una ragione arcaica, ovvero primitiva, e in ogni caso diversa da quella condivisa dai moderni, che esprimeva in maniera fascinosamente ‘mitica’ le proprie memorie storiche o le proprie nozioni cosmologiche e filosofiche. Il mito, concetto descrittivo, assumeva così lo statuto di una realtà trascendente, era divenuto qualcosa che esiste per sé e, soprattutto, qualcosa di cui si può parlare. Anzi – e questa costituisce la terza tappa nella metamorfosi del mito – un qualcosa di cui si può fare la scienza: siamo così arrivati alla mitologia, una disciplina per la quale si richiedono conoscenze specifiche, una specializzazione, una biblioteca. E soprattutto l’attività di innumerevoli scuole interpretative.¹³

Negli ultimi secoli si sono susseguite le speculazioni in merito da parte di studiosi afferenti a diverse aree disciplinari; di conseguenza, le definizioni del termine e le ipotesi interpretative circa la sua funzione si sono andate moltiplicando.¹⁴ Alla luce della complessità e della varietà teorica che tale concetto implica, è necessario quindi, in primo luogo, precisare quale sia la prospettiva adottata in questo studio. Partendo dal presupposto che non vi siano verità assolute da ricercare nel mito e

¹³ (Bettini, *Il mito tra autorità e discredito* 2008, 28-29).

¹⁴ Per una ricognizione esaustiva sull’argomento: (Deremetz 1994).

che esso sia una forma primordiale di letteratura (orale, plurale, diversa da quella alla quale siamo abituati), riteniamo che non sia opportuno – né necessario – ridurre il mito a una delle sue possibili letture. Ci pare molto più stimolante pensare che non vi sia un'unica possibilità corretta di lettura, bensì una molteplicità di pareri distinti tutti ugualmente ammissibili entro la categoria dell'interpretazione. Anche perché, come nota Peppino Ortoleva in un volume di recente pubblicazione dedicato ai “miti a bassa intensità”, qualunque lettura restrittiva del fenomeno costituisce una forzatura rispetto alla sua natura stessa e rischia di essere parziale¹⁵.

Senza entrare troppo nel merito delle dispute tra le varie scuole di pensiero¹⁶, per il momento è sufficiente richiamare la disambiguazione concettuale operata da Marcel Detienne, secondo il quale la mitologia costituirebbe “un luogo semantico dove s'incrociano due livelli di discorso, il secondo dei quali parla del primo e appartiene all'ambito dell'interpretazione”¹⁷. Da un lato vi è dunque la mitologia come “insieme di enunciati discorsivi, di pratiche narrative, o anche, più semplicemente, di racconti e storie”¹⁸; dall'altro, la mitologia intesa come sapere che aspira alla scienza, come discorso sui miti in generale, sulle loro origini, sulla loro funzione, sul loro portato¹⁹. Nel presente lavoro, ci si concentra piuttosto sul primo dei due livelli e si accosta il mito convocandolo nella sua accezione originaria, come l'insieme di tutte le narrazioni consolidatesi nel mondo classico – ma di origine anche più antica –, ambientate in un indefinito passato remoto, aventi per protagonisti esseri divini o uomini e donne fuori dall'ordinario quanto a qualità e gesta. La presente enunciazione, nella sua elementare formulazione che riprende il significato di *μύθος* nella sua valenza classica, esula volontariamente dalle definizioni che forniscono linee interpretative inerenti alle sue funzioni e che sostanzialmente lo identificano come manifestazione di un *λόγος* arcaico – come se un'intelligenza superiore avesse seguito lo svilupparsi di queste narrazioni e agito affinché, nel loro insieme, rispondessero a un progetto preciso. Il mito, in quest'ottica, non si offre come una sorta di

¹⁵ «Per quanto riguarda la tesi secondo cui le sole verità significative che possono essere individuate nei miti stanno nella loro interpretazione a partire da saperi moderni, dobbiamo ricordare che le analisi psicologiche, sociologiche, antropologiche delle mitologie hanno certo prodotto risultati importanti per la nostra cultura, [...] ma hanno di volta in volta tradotto i miti in linguaggi altri da loro, rischiando di rinunciare a cogliere alcune delle caratteristiche di fondo e più intrinseche. E rischiando di non comprendere i motivi per cui questi racconti continuano ancora oggi a nascere, con il loro carico di errori ma anche di fascino, di oscurità ma anche di almeno apparenti spiegazioni del mondo» (Ortoleva 2019, X).

¹⁶ Alain Deremetz osserva che: «On ne cesse depuis des siècles de parler du mythe, de le traquer et de tenter de l'enfermer dans le cercle d'une définition, mais toujours il déborde ou s'en échappe; et si d'aventure on finit par douter de son existence, c'est pour mieux le faire renaître, toujours aussi mystérieux et obsédant» (Deremetz 1994, 18).

¹⁷ (Detienne, *L'invenzione della mitologia* 1983, 12).

¹⁸ *Ibidem*. Dello stesso autore, si rimanda anche al volume di cui è curatore: (Detienne, *Transcrire les mythologies* 1994).

¹⁹ In merito, un'ottima ricostruzione viene fornita da Furio Jesi nel saggio intitolato *Mito*: (Jesi, *Mito* 1980). Il filosofo italiano ha nondimeno contribuito alla riflessione sul mito introducendo il concetto di «macchina mitologica», una metafora che pone alla base un distinguo tra mito e mitologia e che vede quest'ultima come prodotto del funzionamento della *machine*. La questione viene trattata da vicino nel saggio *La festa e la macchina mitologica*, raccolta nella silloge edita da Einaudi nel 1979, *Materiali mitologici*, nata come ideale prosecuzione del lavoro iniziato in *Letteratura e mito*. (Jesi, *La festa e la macchina mitologica* 2001) e (Jesi, *Letteratura e mito* 1968).

cubo magico del quale dover indovinare la combinazione segreta per poter accedere al suo senso perduto originario – ammesso che ve ne sia uno e uno solo. A nostro avviso, avendo a che fare con una materia tanto vasta, varia e, soprattutto, instabile, la ricerca di un'unica chiave interpretativa, di una spiegazione unica all'incredibile fenomeno che il mito rappresenta per la nostra cultura, costituisce di per sé una forzatura e denota un atteggiamento razionalizzante che, per quanto da un lato sia capace di generare riflessioni stimolanti, dall'altro lascia intravedere l'influenza dell'obsoleta visione del mito come accecamento, di retaggio illuminista. Proprio contro questo genere di disposizione già Hans Blumenberg, sul finire degli anni Settanta, affermava che i miti non sono risposte a problemi ben posti, quanto piuttosto procedure narrative capaci di generare esse stesse problemi²⁰. Ed è esattamente quanto sottolinea Perrine Galand quando fa notare che “la mythologie revisitée [...] n'est-elle plus, comme les mythes antiques, une réponse à de grandes questions, mais une nouvelle manière de poser les interrogations de notre époque”²¹. Secondo quest'ordine di pensiero, il mito si offrirebbe come un deposito di magnifici canovacci che consentono di porre degli interrogativi su questioni cruciali dell'esistenza, in un “tempo senza tempo”²² che appartiene all'umanità intera.

Trovandoci dinanzi a una narrazione²³, siamo dunque dell'idea che un approccio di tipo letterario dovrebbe essere imprescindibile²⁴. Per quanto tale affermazione possa sembrare un truismo, in realtà è solo nella seconda metà del Novecento che la riflessione accademica ha iniziato a mostrarsi sensibile a questa direttrice di pensiero, cominciando a restituire il soggetto mitologico all'ambito della letteratura. In Francia, è negli anni Sessanta, nel contesto de *La Nouvelle Critique*, che nasce la *mythocritique*,²⁵ neologismo coniato da Gilbert Durand²⁶ per indicare lo studio dei miti nella letteratura:

²⁰ (Blumenberg 1991). In opposizione al culto dell'arcaico, Blumenberg sostiene l'idea di produttività storica del mito (che esso realizzerebbe attraverso le sue continue risemantizzazioni, rinarrazioni), mettendola altresì in relazione con la sua capacità di sopravvivenza.

²¹ (Galand 2014, 11).

²² L'espressione è presa in prestito da Diego Lanza, autore del saggio *Tempo senza tempo* (Lanza 2017).

²³ Secondo Peppino Ortoleva, il mito è «prima di tutto un racconto. Il narrare infatti è una risorsa essenziale dell'umanità: per dare un senso all'esperienza e al tempo, ma anche per costruire e rendere “visibili” mondi immaginari o comunque al di là della nostra diretta esperienza», (Ortoleva 2019, XI-XII).

²⁴ A tal proposito, Claude Calame afferma: «En retournant [...] à ce discours portant sur un temps indéfini et irréel que nous dénommons mythe, la conception sémantique et pragmatique de la fiction [...] implique, comme seconde conséquence, que toute tentative de distinction entre discours mythique et poésie ou littérature est vouée à l'échec. En tant que produit du processus symbolique, comme produit du *poieîn* créateur de mondes fictionnels, tout récit à nos yeux mythique est aussi un récit “poiétique” et poétique. En Grèce antique comme dans d'autres cultures, le mythe n'existe que dans les formes narratives et poétiques qui constituent le mode de réalisation nécessaire d'intrigues sans statut d'un ordre ontologique autre que textuel», (Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique* 2000, 46).

²⁵ Il termine è creato sul modello della *psychocritique* di Charles Mauron.

²⁶ In Francia è considerato il fondatore degli studi sull'immaginario. Professore emerito dell'Università di Grenoble, nel 1966 ha fondato (insieme a Léon Cellier e Paul Deschamps) il *Centre de recherche sur l'imaginaire* di Grenoble, di cui è stato anche direttore, oltre alla cosiddetta École de Grenoble.

La mythocritique [...] pose que tout “récit” (littéraire bien sûr, mais aussi dans d’autres langages: musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre.²⁷

Durand, per il quale la mitocritica²⁸ deve essere riferita a una certa società in una certa epoca, si fa promotore anche della *mythanalyse*,²⁹ ovvero dell’analisi dei miti nella società.³⁰ L’approccio durandiano³¹, pur ancorato a una dimensione piuttosto antropologica, è il primo ad aver intuito la necessità di legare il discorso sul mito alla letteratura. Se in *Figures mythiques et visages de l’oeuvre*³² questa associazione è già molto presente, in seguito sarà soprattutto Pierre Brunel a riprendere il metodo durandiano e ad associarlo esclusivamente all’ambito della letteratura, proponendo così una *mythocritique* del testo letterario³³. Dal nostro punto di vista, a Brunel va senz’altro il merito della dimostrazione “maintes fois répétée et chaque fois réussie, que l’entrée en littérature ne dégrade nullement le mythe, n’est pas un signe de sa décadence, mais, au contraire, lui donne une vigueur nouvelle”³⁴. Specialista in letterature comparate e professore emerito della Sorbonne Nouvelle, Brunel si esprime in maniera decisa a questo riguardo:

Il y a même, chez certains Modernes, l’idée vivace que la littérature est l’adversaire du mythe. Non plus parce que la surcharge mythologique l’affaiblit, mais parce que le mythe s’y dévalue. Denis de Rougemont n’est pas éloigné de cette proposition quand, dans *L’Amour et l’Occident*, il distingue deux moments de profanation du mythe: la naissance à la littérature, le déclin dans la sous-littérature. Et Claude Lévi-Strauss lui-même [...] tend à dénoncer la littérature comme charpie, délayage, «dernier murmure de la structure expirante», dégradation, dislocation. C’est se montrer injuste, me semble-t-il, à l’égard de la littérature. «Si *muthos* signifie bien “parole, récit transmis”», fait observer Régis Boyer, «tout mythe n’est-il pas littéraire, dans la mesure très grande où il a besoin d’un mode de transmission qui, en dernier ressort et surtout de notre temps, finira à aboutir à une consignation par écrit?». George Dumézil, au début de *Mythe*

²⁷ (Durand, *Champs de l’imaginaire* 1996, 230).

²⁸ Sull’argomento, può essere utile il dizionario: (Chauvin, Siganos e Walter 2005).

²⁹ Riguardo alla paternità del termine, Pierre Brunel ritiene che essa sia «abusivement revendiquée» da Durand: il primo ad aver impiegare questo termine sarebbe infatti Denis de Rougemont, nell’opera del 1961 *Comme toi-même, Essais sur les mythes de l’amour* (Rougemont 1961); (Brunel, *Mythocritique: théorie et parcours* 1992, 38).

³⁰ Egli intravede una relazione tra i miti e le “strutture antropologiche dell’immaginario” – da cui il titolo di una delle sue opere di maggior rilievo: (Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire* 1969). Dello stesso autore, segnaliamo inoltre: (Durand, *Introduction à la mythologie: mythes et sociétés* 1996); (Durand, *L’allogie du mythe* 1994); (Durand, *Permanence du mythe et changement de l’histoire* 1987); e, in collaborazione con Chaoying Sun, (Durand e Sun, *Mythe, thèmes et variations* 2000).

³¹ Per un approfondimento in merito: (Monneyron 2014).

³² (Durand, *Figures mythiques et visages de l’oeuvre* 1979).

³³ Cfr. (Rialland 2005).

³⁴ (Chevrel e Dumoulié, *Le mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel* 2000, 4). I curatori del volume non mancano altresì di sottolineare come al giorno d’oggi il mito sia essenzialmente artistico, e come esso non cessi di farsi carne inscrivendosi nel corpo del testo letterario o nella trama del testo cinematografico (Chevrel e Dumoulié, *Le mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel* 2000, 5). Non si tratta dell’unico omaggio a Brunel da parte di altri studiosi del mito; tra questi, ricordiamo Jean-Louis Backès, che gli dedica il volume intitolato *Oreste* (Backès, *Oreste* 2005).

*et Epopée est tout près de reconnaître que nous ne connaissons les mythes que par la littérature. Avouons que la littérature est le véritable conservatoire des mythes.*³⁵

La conclusione cui giunge lo studioso francese, e che qui condividiamo, è che “le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et qu’il est déjà, qu’on le veuille ou non, littéraire”³⁶. Il concetto di “mito letterario”³⁷, introdotto per designare tutto ciò che la letteratura ha reso mito e per distinguerlo dal mito etno-religioso degli antropologi, sembra essere quasi ridondante quando, come nel nostro caso, ci si riferisce strettamente alla mitologia greca, la cui analisi non può essere avulsa dalla letteratura – né da quella propriamente greca, né dalle altre che sono seguite.

In linea con questo tipo di orizzonte teorico, la prospettiva letteraria si rivela essere la più vantaggiosa nell’accostarsi al mito e alla questione della sua sopravvivenza. In primo luogo, essa è l’unica in grado di accogliere le diverse scuole ermeneutiche e di conciliarle, se non nella sostanza, nel loro essere interpretazioni tutte accettabili entro i limiti della loro forza argomentativa. Facendo ricorso agli strumenti della critica letteraria ci è concesso infatti concepire i miti come “opere aperte”³⁸, ovvero come testi non rinchiudibili in un’unica interpretazione. La teoria della letteratura, in secondo luogo, ci viene in aiuto con gli studi condotti intorno agli anni Settanta da Jauss³⁹ e Iser⁴⁰, che si focalizzano sull’esperienza del lettore⁴¹ e che permettono di affrontare la questione della sopravvivenza del mito, dei singoli miti, mettendola in relazione con la storia della loro ricezione.

Infine, attraverso la storia della letteratura, dei suoi intrecci e delle sue contaminazioni, possiamo constatare la grande capacità adattativa che caratterizza il racconto mitologico e che lo rende perennemente spendibile⁴², scoprendo così al tempo stesso lo strumento di cui si è servita la testa recisa di Orfeo (di cui si fa cenno in epigrafe) per rendere comprensibile il suo canto a distanza di migliaia di anni e di chilometri dalla penisola ellenica: la traduzione. La sopravvivenza del mito trova nella pratica traduttiva il suo principale complice, il motore trainante che ha condotto queste

³⁵ (Brunel, Préface 1988, 10-11).

³⁶ *Ibidem*. Oltre che del *Dictionnaire des mythes littéraires* (Brunel, Dictionnaire des mythes littéraires 1988), Brunel è curatore anche di un *Dictionnaire des mythes féminins* (Brunel, Dictionnaire des mythes féminins 2002); e di un *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, (Brunel, Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui 1999).

³⁷ Per un approfondimento in merito: (Sellier 1984).

³⁸ Si fa qui ovvia allusione al saggio del 1962 di Umberto Eco *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* 1962) e alla teoria in esso contenuta – perfezionata in un secondo momento con *Lector in fabula* (Eco, *Lector in fabula* 1979) – secondo la quale solo nella cooperazione col lettore il testo attiva la propria struttura.

³⁹ Cfr. (Jauss 1988).

⁴⁰ Cfr. (Iser, *Der Akt des Lesens* 1976); e (Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Bedingung literarischer Prosa* 1970).

⁴¹ Cfr. (Gerratana 2011).

⁴² A questo proposito, Alberto Castoldi afferma che «il mito come narrazione del passato, il cui significato continua ad agire nel presente, si perpetua finché il sapere di cui si fa portatore continua a essere socialmente spendibile, rispetto all’emergere ed al diffondersi di modelli più efficaci», (Castoldi 2012, 52).

narrazioni al di fuori dal loro contesto di creazione. Dovendo trattare di traduzione, ancora una volta la letteratura si rivela un punto di partenza privilegiato, dato che lo sviluppo di tale pratica, prima ancora che si dipanasse un vero e proprio dibattito traduttologico, era strettamente legata alla necessità di rendere accessibili testi considerati di fondamentale importanza e consisteva principalmente in quella che oggi chiamiamo traduzione letteraria⁴³. Nel secondo capitolo avremo modo di riflettere in maniera più approfondita circa il ruolo giocato dalla traduzione all'interno del processo di sopravvivenza del mito, ma in queste prime battute è bene chiarire che, nella prospettiva qui assunta, la traduzione non è da intendere unicamente come pratica di adeguamento linguistico, bensì come atto di trasferimento in senso lato.

1.1 Parole che viaggiano

Lo studioso Maurizio Bettini, in uno dei suoi numerosi scritti dedicati all'argomento, fa luce su uno degli aspetti centrali dell'esperienza mitica greca:

[...] se vogliamo riscoprire la natura più autentica del mito greco, dobbiamo immaginarlo non come qualcosa di scritto, ma come una «parola» che viaggia, che comunica dei racconti, degli intrecci, delle verità e poi si perde nel vento. È una parola che va per l'aria, una parola «alata» – come avrebbero detto i Greci – che si sparge veloce ma che, come tutte le cose alate, altrettanto velocemente svanisce nell'aria. Il fatto è che il mito è poesia, ossia una forma di comunicazione che, per i Greci, era soprattutto parola non letta ma proferita, e insieme ritmo, musica.⁴⁴

Quando infatti pensiamo al mito classico, quasi automaticamente la mente si ricollega alle sue fonti scritte, agli scritti omerici, alla produzione tragica e lirica; ma, come esplicitato nel passo riportato – e come ormai universalmente riconosciuto dalla comunità scientifica –, la prima forma di manifestazione del mito è stata orale. Omero e gli altri, infatti, non avrebbero fatto altro che trascrivere un patrimonio di antichi racconti che veniva tramandato da tempo immemore, per lo più dagli aedi, in esibizioni accompagnate da musica, canti e movimenti del corpo⁴⁵, in cui venivano sovente impiegate delle maschere⁴⁶. Come infatti spiega Guidorizzi:

⁴³ Tra i numerosi manuali disponibili, si segnalano: (Apel 1993); (Nasi 2001); (Faini 2004); (Arntz 1995); (De Launay 2006); (Guidère 2010).

⁴⁴ (Bettini, *Il grande racconto dei miti classici* 2015, 13).

⁴⁵ «Dépendant d'une tradition mémoriale qui confère à la tradition orale une dimension divine, le poème dite archaïque est en même temps conçu comme le produit du savoir artisanal d'un spécialiste de la parole musicale, rythmée et dansée», (Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique* 2000, 38). Dello stesso autore, si segnala anche: (Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque?* 2015).

⁴⁶ Per approfondimento sulla maschera tragica, si veda: (Calame, *Le récit en Grèce ancienne* 2000, 147 ss.).

Per i Greci dell'epoca arcaica, "mito" è dunque un racconto fatto di parole, non di segni scritti, e a trasmetterlo sono infatti non i sacerdoti o i sapienti, ma i padroni della parola, i poeti, che ne fanno un soggetto fondamentale delle loro esibizioni. Essi non inventano le loro storie, le recuperano dalla memoria collettiva, trasmessa attraverso le generazioni. Mnemosine, Memoria, è infatti la madre delle Muse, le dee che secondo il loro capriccio ispirano i cantori e sono le vere detentrici dell'essenza segreta dei miti.⁴⁷

L'arte di raccontare⁴⁸, nell'esercizio di una memoria collettiva, sia pur fantastica, è la cifra che regola il dispiegamento del tessuto mitologico⁴⁹. A cogliere il mito nella sua veste di parola anche Paul Valéry, secondo il quale "*Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause*"⁵⁰. Per il poeta francese, come fa notare Alain Deremetz, il mito è essenzialmente poetico, "*il est l'homme inventant le monde, l'homme parlant le monde des causes et des origines. Il est un jeu de langage, le jeu créateur du langage, bref rien d'autre que l'invention verbale de la réalité*"⁵¹. In questa parola creatrice, Valéry vede il principio di tutte le cose, tanto da affermare, con un piglio biblicamente sovversivo, che "*au commencement était la Fable! Ce qui veut dire que toute origine, toute aurore des choses est de la même substance que les chansons et que les contes qui environnent les berceaux...*"⁵².

Nel porre l'accento sull'origine orale dei racconti che costituiscono il patrimonio mitologico, la nostra intenzione è quella di evidenziare, da un lato, le implicazioni ad essa connesse, che si traducono poi nelle caratteristiche fondamentali di queste narrazioni; dall'altro, come proprio queste caratteristiche si siano rivelate promotrici della dinamica di sopravvivenza del mito.

Il riconoscimento dell'originaria natura orale del racconto mitologico porta con sé alcune considerazioni che dimostrano anche come qualunque lettura "chiusa" sul mito derivi da una volontaria lettura parziale del fenomeno. Per esempio, capita spesso di imbattersi in ragionamenti che impugnano in difesa della propria tesi il (presunto) senso originario di tale o tal mito. Il problema che si pone, però, è che la vera origine di questi racconti, essendo per l'appunto orale, resta ancora oggi avvolta nella nebbia.

Il mito si presenta sotto forma di un racconto venuto dalla notte dei tempi e che esisteva già prima che qualsiasi narratore iniziasse a raccontarlo. In questo senso, il racconto mitico non dipende dall'invenzione personale né dalla fantasia creatrice, ma dalla trasmissione e dalla memoria.⁵³

⁴⁷ (Guidorizzi 2009, XIII).

⁴⁸ Sono sempre più numerosi gli studi che si interessano al cosiddetto *storytelling*. Tra questi: (Gottschall 2018); (Cometa 2017); (Salmon 2008).

⁴⁹ «Autrement dit la performance de ces récits mythiques comporte toujours, liées l'une à l'autre, une dimension esthétique et une dimension sociale», (Vernant, *Frontières du mythe* 1996, 30).

⁵⁰ (Valéry, *Petite lettre sur les mythes* 1930, 249). Corsivo dell'autore.

⁵¹ (Deremetz 1994, 16).

⁵² (Valéry, *Petite lettre sur les mythes* 1930, 255)

⁵³ (Vernant, *L'universo, gli dèi, gli uomini* 2014, 5).

Non essendovi quindi nessuna certezza quanto all'origine, trovo che parlare di "senso originale" costituisca un'aporia; e mi pare che in tale atteggiamento si nasconda un vizio di forma, ovvero quello di voler ridurre un mito alla sua versione considerata più autorevole, bypassando così allo stesso tempo il problema dell'origine ignota e la scomoda questione della varianza – che è invece una caratteristica strutturale del mito non trascurabile e sulla quale ci soffermeremo più ampiamente nel prossimo paragrafo.

Tornando al nostro ragionamento, la tradizione orale cui appartiene il mito ci mette dunque, in primo luogo, davanti all'evidenza dell'irreperibilità di un punto di origine preciso delle narrazioni. Inoltre, le stesse storie si ritrovano in luoghi e in momenti diversi già all'interno del contesto greco, manifestando una generale coerenza alla quale però si accompagnano delle variazioni. Come ricorda Guidorizzi,

Per la fase più antica dobbiamo pensare [...] a un sistema di racconti che filano paralleli tra loro e s'intrecciano in mille varianti locali, e di cantori che promuovono versioni diverse sulla base delle richieste del loro uditorio. La poesia greca arcaica fu infatti in buona parte poesia di committenza: i cantori di miti dovevano fare i conti con le esigenze locali del loro pubblico. Il riadattamento continuo da parte dei rapsodi contribuì fortemente a stabilizzare i miti, facendo cadere alcune versioni e conservandone altre, diventate più autorevoli [...].⁵⁴

Stando a questa configurazione, possiamo affermare, riprendendo Blumenberg, che:

I miti sono storie con un altro grado di stabilità nel loro nucleo narrativo, e con una variabilità marginale altrettanto marcata. Queste due caratteristiche ne facilitano la tradizione: la loro stabilità stimola a riconoscerli anche in rappresentazioni artistiche o rituali, la loro modificabilità solletica a sperimentare mezzi nuovi e personali di presentazione.⁵⁵

Variabilità marginale e stabilità del nucleo narrativo sono esito di un processo di formazione senza autorità specifica, guidato dalle logiche della memoria (o dal capriccio di Mnemosine, se si preferisce) e influenzato dal contesto di riferimento. "Memoria, oralità, tradizione: sono proprio queste le condizioni di esistenza e sopravvivenza del mito. Condizioni che impongono alcuni tratti caratteristici"⁵⁶, fa notare Jean-Pierre Vernant⁵⁷. Bisogna quindi dedurre che la malleabilità sia uno

⁵⁴ (Guidorizzi 2009, XV).

⁵⁵ (Blumenberg 1991, 59).

⁵⁶ (Vernant, *L'universo, gli dèi, gli uomini* 2014, 6).

⁵⁷ Della sua ricca produzione, meritano menzione, rispetto ai nostri interessi: (Vernant, *Les Origines de la pensée grecque* 1988); (Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique* 2005); (Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne* 2004); (Vernant, *Mythologie et citoyenneté* 2000); (Vernant e Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* 2001).

di questi tratti; una malleabilità frutto di un affinamento continuo che va oltre i dettagli⁵⁸ e che finisce per definire un cuore, un mitologema⁵⁹ – per dirlo con Karényi –, che garantisce la riconoscibilità di una trama senza precludere ulteriori manipolazioni.

La dimensione orale del mito ci informa quindi sulla sua natura intima, sulla sua necessità di consegnarsi a un processo di elaborazione dinamica, non di conservazione statica. Questa particolarità resta inscritta nella materia mitologica anche quando questa viene trasferita dalla forma orale a quella scritta. La parola alata, infatti, pur trasformata in simboli grafici, continua a manifestare la propria propensione dinamica, come provano le discordanze o, meglio, le varianze, che si registrano già nelle prime fonti scritte. Ma è proprio in questo movimento di assestamento continuo che il mito scopre il segreto della sopravvivenza. Come sottolinea Tiphaine Samoyault nel saggio che ha dedicato all'esplorazione del fenomeno dell'intertestualità⁶⁰, al quale il mito parteciperebbe col suo eterno ritorno, "des opérations de transformation assurent la survie du mythe et son continuel passage"⁶¹. Il passaggio dalla forma orale a quella scritta cui sono stati sottoposti i racconti mitologici rappresenta dunque la prima forma "documentata" di metamorfosi del mito e, oltre a testimoniare la ricchezza e la capacità adattativa, dimostra come esso viva nutrendosi delle sue continue ri-narrazioni. Tradotta nella forma scritta, la "parola alata" ha lasciato traccia organica del proprio passaggio e si è consolidata senza comunque arrestarsi, né entro i confini del mondo classico, né al di fuori di essi. Concepire la narrazione mitica in questi termini apre alla possibilità di reperirne il costante movimento e scoprirla nelle infinite varianti che la caratterizzano, nelle traduzioni che sperimenta, nell'esigenza di parola che necessita di essere ri-raccontata⁶² a ogni tappa di un viaggio che sembra non avere mai fine, così come non ha avuto un inizio.

⁵⁸ Afferma Valéry: «ce qui périt par un peu plus de précision est un mythe. Sous la rigueur du regard, et sous les coups multipliés et convergents des questions et des interrogations catégoriques dont l'esprit éveillé s'arme de toutes parts, vous voyez les mythes mourir, et s'appauvrir indéfiniment la faune des choses vagues et des idées...», (Valéry, *Petite lettre sur les mythes* 1930, 250-251).

⁵⁹ «Esiste un materiale particolare che determina l'arte della mitologia: un'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento – che "mitologema" è per essa il miglior termine greco, – racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi. La mitologia è il *movimento* di questa materia: qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni», K. Kerényi, in (Jung e Karényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, 1972, 15). Corsivo dell'autore.

⁶⁰ L'introduzione del concetto si deve a Julia Kristeva, secondo la quale: «tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*», (Kristeva 1969, 146). Corsivo dell'autrice.

⁶¹ (Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature* 2005, 89-90).

⁶² Vernant aggiunge che «[il mito non] è vivo se non viene ancora raccontato, di generazione in generazione, nel corso dell'esistenza quotidiana. Altrimenti, relegato in fondo alle biblioteche, fissato in forma scritta, viene trasformato in riferimento dotto per una élite di lettori specializzati in mitologia», (Vernant, *L'universo, gli dèi, gli uomini* 2014, 6).

1.2 Mito e Polifonia

La traduzione dall'oralità alla scrittura, oltre, come già visto, a mettere in luce la dinamica e le proprietà caratteristiche del mito⁶³, introduce una variabile che in precedenza non aveva ragione d'essere e che è propria del testo scritto: l'autorità dell'artista che fissa la sua versione creando un testo. Ed è certamente anche per via della durevolezza della parola scritta che il mito ci è potuto pervenire attraverso quelle che oggi definiamo fonti. Le più antiche risalgono all'età arcaica⁶⁴ della civiltà greca, ma altrettanto rilevanti sono la produzione tragica e la poesia del periodo classico⁶⁵, l'epica dell'età ellenistica⁶⁶ e la prosa dell'età imperiale⁶⁷. Una fonte tuttavia non costituisce un'origine, anzi, come fa notare Tiphaine Samoyault, l'origine del mito si dissolve nella moltiplicazione delle sue versioni⁶⁸. La studiosa postula quindi un interrogativo, al quale prontamente lei stessa risponde:

Doit-on pourtant conclure à une dispersion ? Non puisqu'au contraire il [le mythe] ne cesse de resserrer son sens dans le déploiement de ses versions successives, en assurant davantage, au-delà de variations de détail, la fixation de ses traits pérennes. C'est la raison pour laquelle la reprise d'un mythe se suffit d'une mémoire vague et délocalisée.⁶⁹

La mancanza di un'unica forma scritta e definitiva ci pone in condizione di assumere ciascuna delle narrazioni come una narrazione plurale, ovvero come una pluralità di narrazioni che si compenetrano e si avviluppano reciprocamente. In termini pittorici, il mito è assimilabile a un dipinto cubista più che a una composta tela rinascimentale e richiede uno sguardo molteplice capace di accettare più piani prospettici. Quest'ordine di cose fa sì che, sotto diversi aspetti, il mito rappresenti una sfida per la logica. Il mito non risponde alla geometria euclidea, la sua struttura è quella di un fluido più che quella di un corpo solido.

La varianza e la pluralità, per quanto universalmente riconosciute come le due caratteristiche più salienti del racconto mitologico, raramente hanno costituito il fulcro delle riflessioni sul mito; al contrario, molto spesso costituiscono note a margine di ragionamenti basati su una selezione delle fonti e dei contenuti. In tal senso una fortunata eccezione è costituita dal lavoro dello studioso

⁶³ «Le mythe est animé par un dynamisme, qui est celui du récit», sottolinea Pierre Brunel (Brunel, Dictionnaire des mythes littéraires 1988, 8).

⁶⁴ Tra il X e il VI sec a.C. Gli scritti omerici e la Teogonia di Esiodo si collocano tra VIII e VII sec. a.C.

⁶⁵ Nel V sec. a.C. si concentra la produzione dei tre grandi tragediografi - Eschilo, Sofocle ed Euripide - e quella lirica di Pindaro.

⁶⁶ *Le Argonautiche* (l'unico poema di età ellenistica che ci è giunto) di Apollonio Rodio è datato III sec. a.C., (Apollonio Rodio 2007).

⁶⁷ Risalgono al II sec. a.C. gli scritti, quasi interamente perduti, di Apollodoro; mentre si aggirano attorno al II sec. d.C. sia la *Periegesi della Grecia* di Pausania sia la *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro.

⁶⁸ (Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature* 2005, 88).

⁶⁹ *Ibidem*.

britannico Robert Graves⁷⁰, il quale, quasi col fare dell'archeologo, ha fatto della varianza un elemento essenziale della propria opera, sviluppando su di essa un'interpretazione del racconto mitologico da una prospettiva storico-etnografica⁷¹. Il volume sui miti greci da lui curato rendiconta in maniera originale la pluralità intrinseca della voce mitica e costituisce un ottimo strumento di orientamento nel labirinto da esse generato. Il nostro studio intende abbracciare questo tipo di visione sul mito, non solo perché è quella che meglio rievoca l'oralità degli albori, ma anche perché è quella che meglio rappresenta la situazione in cui ci troviamo, da moderni, a esperire il mito. Graves infatti ribadisce che "raramente un solo autore sa darci la versione più completa e chiarificatrice di un singolo mito; inoltre, chi cerca di risalire alla forma originale di tale mito non deve supporre che la più antica delle fonti scritte sia la più autorevole"⁷². Questo tipo di configurazione ci autorizza a concepire il racconto mitico come un'immensa opera polifonica, in cui i singoli autori costituiscono le varie voci narranti, sovrapponendosi, completandosi, e a volte persino entrando in contraddizione. Come è noto, il concetto di polifonia applicato allo studio della materia letteraria nasce dal celebre studio critico compiuto da Michail Bachtin sul romanzo di Dostoevskij, del quale riportiamo il passaggio chiave:

La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij. Nelle sue opere non si svolge una quantità di caratteri e destini per entro un unitario mondo oggettivo e alla luce di un'unitaria coscienza poetica, ma qui appunto una pluralità di coscienze equivalenti con i loro propri mondi si unisce, conservando la propria incompatibilità, nell'unità di un certo evento.⁷³

Bachtin parla di pluralità di voci, di coscienze indipendenti ma equivalenti seppur inconciliabili, ed è quello che mi sembrano essere gli autori che durante la classicità hanno raccontato la loro versione di una leggenda che, a loro volta, avevano appreso da una polifonia giunta dal passato. Questo effetto prodotto dalle fonti greche, che altro non è che una manifestazione residuale della prima fase orale, rende il mito un fenomeno artistico unico nel suo genere. Saignac si esprime in questi termini :

[...] le mythe grec est mythe parce que son texte oral est pluriel. Il possède de multiples variantes et des éléments interchangeables. Le mythe appartient en effet à la mémoire collective et à ses dépositaires professionnels que sont, en Grèce, les poètes. C'est la poésie qui fixe et

⁷⁰ Nella traduzione italiana di Elisa Morpurgo: (Graves 2018) Edizione originale: *Greek Myths*, Penguin Books, London 1955.

⁷¹ Graves, in aperta polemica con Freud, Jung e Kerényi, afferma senza mezzi termini: «La seria analisi dei miti deve iniziare con lo studio dell'archeologia, della storia e delle religioni comparate, e non nel gabinetto di consultazione di uno psichiatra», (Graves 2018, 14).

⁷² (Graves 2018, 5)

⁷³ (Bachtin 1968, 12-13), corsivo dell'autore.

forge la mythologie, cette machine à fabriquer des dieux. Les poètes se permettent de broder, d'enrichir un mythe d'éléments de nature tout aussi mythique que sa donnée primitive parce qu'ils sont autant inspirés que récitants. Si bien que chaque poète est capable d'établir sa version du mythe.⁷⁴

Alla polifonia del mito non contribuiscono tuttavia solo le sue fonti letterarie ma anche le altre forme d'arte in cui è stato, di volta in volta, tradotto. Basti pensare a quanto la statuaria greca influenzi la nostra immaginazione in relazione, per esempio, all'aspetto fisico delle divinità: la barba di Zeus, i bei capelli lunghi di Apollo, l'acconciatura raccolta di Artemide, il capo di Atena coperto dall'elmo, si sono iscritti nell'immaginario servendosi anche di mezzi non propriamente testuali⁷⁵. La pluralità delle voci si accompagna quindi a una pluralità di mezzi espressivi che intensifica il processo di moltiplicazione che il soggetto mitologico sperimenta incessantemente.

In merito alla possibilità di percepire il mito come una polifonia, il discorso può facilmente essere esteso su un orizzonte temporale che supera quello dell'età ellenica. Perché, come abbiamo già detto, il mito è sopravvissuto all'epoca che lo ha generato. E lo ha fatto riproponendo la dinamica di trasformazione che abbiamo assodato essere il suo *modus vivendi*: una metamorfosi continua di contenuto e forme espressive. Esattamente come vale per le fonti antiche, anche la storia – cronologicamente intesa – delle riscritture del mito produce un effetto polifonico ed esso va a sommarsi, più che a sovrapporsi, a quello preesistente. Il che ci porta a constatare che la natura polifonica del racconto si fa garante, nel tempo, di un processo di arricchimento del portato mitico di ciascuna singola narrazione. Se Freud non avesse dato il suo contributo alla polifonia riguardante Edipo, questo nome suonerebbe allo stesso modo alle nostre orecchie? Oppure, come pensare a Fedra senza quel tono giansenista che viene dalla voce di Racine, dal cuore del Seicento francese? Accettare il mito come polifonia significa in primo luogo superare quello che potremmo definire 'complesso dei classici', ovvero quella convinzione secondo la quale la perfezione raggiunta dai poeti greci sia ineguagliabile e il loro modo di raccontare il mito sia l'unico giusto. Tanto varrebbe allora smettere di studiare la letteratura, ma anche di produrla, se l'unico obiettivo è quello di porla in competizione con quella classica. Nessun'opera potrà mai essere ritenuta degna, se ci si aspetta da essa che possa sfidare i classici nello stile espressivo o nella capacità di essere autenticamente greca. Varrebbe anche la pena chiedersi: come potrebbe mai – e perché oltretutto dovrebbe – un autore moderno competere coi classici quanto a classicità? È ovvio che ciò non sia possibile, né tantomeno sensato. Trovo che leggere le riscritture del mito sotto l'influenza di questo tipo di

⁷⁴ (Savignac 2008, 166).

⁷⁵ Pierre Brunel fa una considerazione in merito: «Il arrive, sans doute, que le récit soit éli­d­é. Il ne resta alors plus qu'une image, celle qui est peinte sur un vase grec, celle qui affleure à la surface du texte littéraire [...]. Mais il me semble que l'ensemble du récit est sous-entendu par cette illustration ou par cette nomination», (Brunel, Dictionnaire des mythes littéraires 1988, 8).

complesso finisca per rendere sterile il dibattito, costringendolo a ripiegare sempre sulla solita costatazione relativa all'impareggiabilità del risultato ottenuto dai Greci. L'idea che regge l'atteggiamento che cerco di contestare, è che le riscritture post-classiche del mito finiscano per degradarlo, che ne compromettano quella che potremmo chiamare "la greicità" – posto che si riesca a trovare un accordo riguardo alla sua essenza. A me sembra che alla base di questa *forma mentis* risieda la (forse inconscia) pretesa che la ripresa di un mito debba necessariamente essere una replica della versione che ne ha dato un autore classico. In questo modo però non si potrebbe parlare di fecondità del mito, perché fecondo è ciò che è in grado di generare qualcosa di nuovo, non di mantenere immutato lo stato delle cose. E il mito non è mai stato uguale a se stesso, neanche nella sua infanzia. La conservazione dell'autorità dei classici dipende dalla produzione successiva solo nella misura in cui quest'ultima è in grado di vivificarne la memoria, non necessariamente attraverso una replica. Sebbene talvolta i filologi classici non accolgano con entusiasmo gli scostamenti dalle fonti e li considerino in generale irrispettosi nei confronti dell'autorità antica, dovremmo piuttosto concludere che qualunque tipo di ripresa di un mito costituisca un tributo ai classici, sia che essa si conformi sia che si discosti dalla voce propriamente greca, se non altro perché in questo modo le fonti possono essere continuamente convocate e interpellate, senza perdere la loro ragion d'essere. Che senso avrebbe continuare a leggere l'*Antigone* di Sofocle se le successive riscritture la riproponessero immutata? Si potrebbe allora sì, fare a meno dei classici e rimpiazzarli con le loro copie; ma non se ne intravedrebbe né il motivo né l'utilità. E ancora, ribaltando il punto di vista, quale sarebbe l'interesse artistico o culturale nel creare una serie di Antigoni sempre identiche a quella sofoclea, se disponiamo già dell'originale? La risposta è semplice: non ve ne sarebbe alcuno, anzi, come sostenevamo poc'anzi, ci troveremmo di fronte a uno scenario sterile che non rispecchia né rispetta in nulla la natura del racconto mitico, votata, come abbiamo visto, a una vita dinamica. Percepire il mito come una polifonia significa recepire a pieno la sua autentica essenza plurale e mutevole, ed apprezzarne gli esiti a prescindere dal proprio gusto e dalla preferenza che si può ovviamente avere per una versione piuttosto che per un'altra. Una polifonia prevede per definizione che le voci che la compongono siano diverse tra loro; possono assomigliarsi, ma non essere identiche, altrimenti non si tratterebbe di una polifonia bensì di un coro. Alcune voci possono essere ritenute superiori, per intensità o raffinatezza, altre persino disturbanti, ma tutte insieme creano un magma fecondo che richiama alla partecipazione altre voci, le quali non solo non silenziano quelle più antiche, ma anzi fanno sì che risuonino come tracce base. Con questo non intendiamo sostenere che il mito vada avvicinato solo nell'insieme delle voci che lo compongono, al contrario: una struttura polifonica consente di isolare le singole voci e trattarle con gli strumenti propri della forma artistica cui appartengono, oppure di raggrupparne alcune secondo

una o più logiche (di somiglianza, di provenienza, cronologica, etc.) con lo scopo di metterle in dialogo o di contrapporle. Ed è esattamente quello che proponiamo in questa sede, selezionando un mito di interesse – da osservare in un particolare contesto storico (quello contemporaneo) e culturale (quello francese) – e considerando le molte voci che lo articolano come il risultato di un processo di trasferimento, ovvero traduzione, costantemente richiesto dal mito stesso.

1.3 Il mito di Elettra

Fino a questo punto abbiamo fornito gli elementi teorici e metodologici essenziali rispetto al Mito e al taglio del nostro studio. Ora è giunto il momento di esplorare più da vicino il soggetto prediletto, il singolo mito sul quale concentreremo l'attenzione nelle pagine a venire e che fornirà un riscontro particolare di quanto fin qui affermato. Si tratta del mito di Elettra, ovvero una delle pagine più cruente della mitologia greca, nella quale si condensano odio, sangue, vendetta e atrocità; e si narra di un matricidio. Un tema molto controverso che si inserisce in una trama molto più vasta che si dipana principalmente nell'universo degli eroi, collegandosi direttamente all'immenso ciclo troiano. Ἠλέκτρα infatti è figlia di uno degli eroi cantati dall'epica arcaica, Agamennone, il re dei re, colui che adunò la prodigiosa armata greca che portò guerra a Troia per dieci anni, fino all'espugnazione della città e alla sua distruzione. La vicenda che riguarda Elettra si colloca a distanza di anni dalla fine della guerra e, oltre a collegarsi al νόστος⁷⁶ di Agamennone, prolunga la saga degli Atridi⁷⁷ (o dei Pelopidi⁷⁸), che a sua volta afferisce alla stirpe maledetta dei Tantalidi⁷⁹. La lunga dinastia dalla quale discende la nostra principessa è per eccellenza legata alla vendetta, ricorso sistematico in un quadro di crimini efferati compiuti in seno alla famiglia. Come notava Marguerite Yourcenar, profonda conoscitrice della cultura classica, al punto da farne una cifra della propria scrittura: "l'histoire du mythe d'Électre et des siens, comme un nœud de serpents qui sans cesse se reforme, épuise tour à tour tous les aspects de la famille criminelle au cours de siècles"⁸⁰.

⁷⁶ "Ritorno" in greco. I νόστοι, ovvero i racconti del ritorno a casa degli eroi greci sopravvissuti alla guerra, raccolti in un poema, purtroppo perduto, dall'omonimo titolo, costituivano la parte conclusiva del ciclo troiano e informavano del destino degli eroi dopo la caduta di Ilio, conformandosi al modello omerico, che con l'*Odissea* aveva narrato il lungo e travagliato νόστος di Odisseo. Tra i ritorni più celebri vi è appunto quello di Agamennone, il quale, copertosi di onore in battaglia, troverà la morte una volta rientrato in patria, nell'agguato tesogli dalla moglie Clitemnestra.

⁷⁷ Dal nome di Atreo, padre di Agamennone e quindi nonno di Elettra.

⁷⁸ Dal nome di Pelope, padre di Atreo e figlio di Tantalo.

⁷⁹ Da Tantalo, nome del capostipite della stirpe, che fece tanto adirare gli dèi con le sue azioni, da venire sprofondato nel Tartaro e costretto a una pena terribile – il supplizio di Tantalo –, ovvero il patimento eterno della fame e della sete. Questo infatti era il castigo per aver servito per cena, alle divinità, uno stufato del proprio figlio Pelope, ucciso, macellato e cucinato perché potesse dimostrare che gli dèi non possedevano il dono dell'onniscienza.

⁸⁰ M. Yourcenar, (Yourcenar, *Mythologie III. Ariane-Electre* 1945, 38).

Partendo da questa lunga tradizione, è bene chiarire che, riferendomi al mito di Elettra, alludo a quella parte della storia che si sofferma sul momento dell'esecuzione della vendetta, da parte dei figli di Agamennone, contro la madre uxoricida Clitemnestra e il suo amante Egisto⁸¹. In primo luogo perché è in questo frangente della storia che la figura di Elettra si staglia dallo sfondo e avanza come protagonista sulla scena, col suo carico perturbante di rancore, portatrice di una giustizia oscura che si avvera nel più orrendo dei crimini: il matricidio. In secondo luogo perché non a caso, proprio per quanto appena detto, è su questo evento che si focalizzano le riscritture a lei intitolate. L'orrore del matricidio pare infatti essere una componente essenziale del mitologema inerente Elettra, così come l'ineludibilità della vendetta.

Avendo già chiamato in causa Marguerite Yourcenar, studiosa, ma anche autrice di diverse riscritture a soggetto mitologico⁸², ci sembra interessante riportare il suo punto di vista, estrapolato dal *carnet* di appunti su Elettra, ripubblicato in occasione del trentesimo anniversario della morte dell'autrice nella versione revisionata dalla stessa:

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.⁸³

In effetti siamo di fronte a una narrazione minore, riguardante cioè la figlia di un eroe, una mortale con un talento straordinario nello strazio e nell'abnegazione alla nemesi. Tuttavia dello stesso parere non sembrerebbe essere Robert Graves, che invece legge il mito di Elettra e ancor di più quello di Oreste – a cui sono demandate le conseguenze del matricidio – come la testimonianza di una svolta culturale epocale, il passaggio dalla mentalità matriarcale a quella patriarcale⁸⁴. La legge di Elettra, infatti, come quella del tribunale che giudicherà Oreste, pende in nome del padre e misconosce le ragioni della madre:

Euripide, come già Eschilo, faceva della propaganda religiosa: l'assoluzione di Oreste conferma il trionfo finale del sistema patriarcale e ha luogo ad Atene dove Atena, un tempo la dea libica Neith o la palestinese Anatha, suprema matriarca, ma poi rinata dalla testa di Zeus senza l'aiuto di una madre divina, nega la condanna anche a un matricidio premeditato.⁸⁵

⁸¹ Anche Egisto appartiene alla stirpe dei Pelopidi: egli è infatti figlio di Tieste, fratello gemello di Atreo.

⁸² Oltre al testo dedicato a Elettra (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971), per il teatro ha composto anche *Qui n'a pas son Minotaure?* (Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure?* 1971) (nella prima versione il testo si intitolava *Ariane et l'Aventurier*) e *Le Mystère d'Alceste* (Yourcenar, *Le Mystère d'Alceste* 1971), entrambi pubblicati per la prima volta nel 1963, ai quali vanno aggiunti la raccolta di *poèmes en prose* intitolata *Feux* (1936) (Yourcenar, *Feux* 1974) e il *récit* intitolato *La Nouvelle Euridice* (Yourcenar, *La Nouvelle Euridice* 1931).

⁸³ (Yourcenar, *Carnet de notes d'Électre* 2017, 10).

⁸⁴ Parere condiviso da Bachofen, che, nel suo saggio *Il matriarcato* (1861), si sofferma proprio sul mito di Elettra e Oreste (Bachofen 1988).

⁸⁵ (Graves 2018, 396).

Sulla questione torna anche Bettini, il quale, commentando il discorso tenuto da Apollo di fronte al tribunale istituito da Atena, afferma:

Il mito si rivela dunque un potente creatore di ideologie in forma narrativa: la madre è una *xene*, «ospite», nel senso greco di «membro di una parentela metaforica», non di sangue, e Oreste un figlio «tutto del padre», o comunque frutto di una doppia filiazione, una di sangue e una di ospitalità. I Greci, e in particolare gli Ateniesi, legittimano così il predominio del maschio sulla femmina, sottraendo alla donna anche la potenza, la *dynamis*, della generazione.⁸⁶

Al di là dei differenti punti di vista, resta il fatto che il nome di Elettra, pur considerando tutte le varianti che la riguardano, è indissolubilmente associato al matricidio, esattamente come quello di Edipo lo è al parricidio⁸⁷. Le innumerevoli riscritture del suo mito, dall'antichità ai giorni nostri, hanno interrogato la sua figura restituendola come icona della vendetta, del lutto e dell'odio, e impiegandola per sviluppare molteplici riflessioni riguardanti, a turno, la circolarità della violenza, la complessità delle relazioni familiari, la giustizia estrema. Alla luce di ciò, dovrebbe risultare chiaro che uno dei motivi per i quali abbiamo ritenuto Elettra meritevole di uno studio specifico, è la ricchezza delle letture che ha sollecitato. Una ricchezza che si riflette nell'abbondante proliferazione letteraria lungo i secoli e nelle sfaccettature sempre nuove che questo personaggio assume. La fecondità che mostra di avere, soprattutto in ambito francese, costituisce per noi un vivo caso di interesse, anche perché permette di intavolare un dibattito in merito alla dinamica di trasferimento, ossia di traduzione, del mito.

Un'altra ragione per la quale questo soggetto mitologico è stato prediletto rispetto ai numerosi altri che hanno fatto ritorno nella contemporaneità⁸⁸, risiede nel fatto che esso si presta particolarmente bene a confutare la tesi secondo la quale l'ingresso di un mito in letteratura ne comporti il degrado. Parrebbe piuttosto che la letteratura, con la sua capacità di dare un corpo eterno alle diverse versioni di una stessa narrazione, abbia il merito di aver reso manifesto il carattere polifonico del mito e la sua adattabilità, la disposizione all'arrangiamento. Una mutazione non va necessariamente ritenuta una degradazione, così come una diversità non è necessariamente un difetto. Il caso di Elettra è parso particolarmente adatto a scardinare il pregiudizio nei confronti della letteratura perché, come assoderemo a breve soffermandoci sulle fonti, il suo è un mito quasi esclusivamente letterario, nel senso che deve, forse più di ogni altro, la sua fortuna alla letteratura, al genere tragico in particolare. Il fatto che questa narrazione si sia consolidata in un genere ben preciso rappresenta un ulteriore

⁸⁶ (Bettini, *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico* 2021, 164).

⁸⁷ Da questo parallelo trae spunto la lettura psicanalitica, che li vede come figure speculari in relazione a uno stesso complesso patologico.

⁸⁸ Su tutti, i miti di Antigone, Edipo, Prometeo, Orfeo ed Euridice.

vantaggio, perché mette in luce un aspetto della dinamica traduttiva riguardante il mezzo espressivo. Il ritorno del mito, lo abbiamo già detto, passa attraverso vari generi e numerose arti, ma quando si tratta di Elettra, l'appuntamento si rinnova puntualmente a teatro.

1.3.1 La classica Elettra

Un'Elettra classica non esiste: ne esistono (almeno) tre. Si assomigliano, ma non tanto da poter prescindere dalle differenze. Elettra è sempre se stessa, ma non sempre la stessa⁸⁹. La sua figura è un rompicapo fin dalle origini e proprio per questo si rivela interessante. L'esplorazione delle fonti che la riguardano fornisce un chiaro riscontro di quanto ribadito finora rispetto alle caratteristiche generali della narrazione mitica, per quanto riguarda sia la varianza sia la pluralità. Alla polifonia del mito di Elettra partecipano diverse voci, alcune deboli, spezzate, altre piene e potenti.⁹⁰ Tre di esse sono considerate le fonti principali, ma, come vedremo tra poco, risalgono a un periodo relativamente tardo, a riprova del fatto che la ricerca della fonte più antica non costituisce una soluzione al problema dell'origine del mito. Nel caso di Elettra, l'analisi cronologica delle fonti ci mostra un andamento instabile nella fase arcaica e un consolidamento in crescendo a partire dall'età classica. Procediamo però con ordine.

La prima evidenza con cui dobbiamo confrontarci è il fatto che di lei non si trovi traccia nella prima produzione epica. Nelle fonti più antiche, gli scritti omerici, più che essere assente, Elettra sembra addirittura non esistere: quando infatti nell'*Iliade* Agamennone elenca i nomi delle figlie, il suo non compare⁹¹. Al suo posto, vi è quello di Laodice. Allo stesso modo, anche un altro poeta arcaico, Agia di Trezene, vissuto probabilmente intorno al 750 a.C. e ritenuto autore dei *Νόστοι*, racconta dell'omicidio di Agamennone e della vendetta di Oreste senza menzionare Elettra. Stasino, dal canto suo, nei *Κύπρια* (*Cypria* o *Canti Ciprii*, VII sec. a.C.), nomina solo due delle quattro figlie attribuite ad Agamennone, Ifigenia e Ifianassa⁹², neglignendo il nome che più ci interessa.

Appoggiandoci alla ricostruzione operata da Alain Moreau e condivisa da Federico Condello, scopriamo che è Esiodo (VII sec. a.C.) il primo a menzionarla, nel suo *Catalogo delle donne*⁹³, come figlia di Clitemnestra e sorella di Oreste e Ifimede, e viene descritta come colei “che per

⁸⁹ Cfr. (Bajma Griga 2007).

⁹⁰ Numerosi i testi critici che indagano la dinamicità di Elettra. Tra gli altri, ricordiamo: F (Evrand 1997); (Mancini 2005).

⁹¹ Omero, *Iliade* (IX, 144-148), nella traduzione italiana di Nicola Festa: “Tre sono le figlie che ho nella casa ben fondata: Crisotemide, Laodice e Ifianassa”, afferma Agamennone (Omero, *Iliade* 1974, 159).

⁹² In altre tradizioni accade che questi due nomi si sovrappongano nel designare la primogenita di Agamennone. In Esiodo invece, il nome riportato sarà quello di Ifimede.

⁹³ Parzialmente perduto, il *Γυναικῶν κατάλογος*, composto da cinque libri, è considerato uno dei tre poemi del *corpus Hesiodeum* (Esiodo, *Catalogo delle donne* 1992). Secondo teorie più recenti, tuttavia, l'opera non sarebbe attribuibile a Esiodo e la sua datazione andrebbe collocata piuttosto tra il 520 e il 580 a.C.

aspetto gareggiava con le dee immortali”⁹⁴. Una spiegazione plausibile della discrepanza tra il nome fornito da Omero e quello riportato da Esiodo sarebbe stata fornita, già in epoca antica, dal poeta greco Xanto (VII sec. a.C.): la sua *Orestea*, andata perduta, narrava che Elettra fosse il nome assunto da Laodice in seguito alla morte del padre, quando la madre Clitemnestra e il suo amante Egisto l’avevano per l’appunto resa *α-λέκτρον*⁹⁵, forzatamente nubile, precludendole il matrimonio (e la possibilità di generare eredi che rivendicassero il trono occupato da Egisto).

Electre serait donc «celle qui est privée de lit, d’époux». Avec la remarque de Xanthos prend naissance un thème qui sera repris et développé plus tard par les Tragiques: Electre la vierge, la non-mariée. [...] Dans la pièce d’Euripide pourtant, elle est mariée. [...] Mais c’est un mariage blanc.⁹⁶

Accettando la spiegazione etimologica⁹⁷ fornita da Xanto, si potrebbe concludere che, prima della morte di Agamennone, Elettra non potesse esistere. Non aveva, in fondo, ragione di esistere, di essere una non-sposata votata al pianto.

Un’altra fonte di cui restano solo frammenti ma che pare sia stata un punto di riferimento per gli autori classici è l’*Orestea* di Stesicoro⁹⁸, poema della fine del VII secolo a.C. dal quale proprio Eschilo avrebbe tratto ispirazione per la stesura della sua trilogia⁹⁹. Non è possibile tuttavia stabilire quale sia stato in questa versione il ruolo ricoperto da Elettra nel piano di vendetta portato a termine da Oreste, a causa della frammentarietà delle notizie pervenuteci.

Per completare il quadro delle fonti anteriori al periodo della grande consacrazione del personaggio sulla scena tragica classica, da un lato va segnalata la sua assenza nella *Pitica XI*¹⁰⁰ di Pindaro, che pure menziona la vendetta di Oreste; dall’altro va registrata la sua presenza nell’opera di un artista verosimilmente contemporaneo di Pindaro, il Pittore della Dokimasia¹⁰¹, il quale rappresenta su un vaso a figure rosse, il cratere di Boston¹⁰², la morte di Agamennone per mano di Egisto e la morte di Egisto per mano di Oreste. Qui Elettra viene dipinta come la figura che mette in guardia il fratello – che sta per affondare la spada su Egisto – dal pericolo imminente (una Clitemnestra armata d’ascia, alle sue spalle).

⁹⁴ Esiodo, *Catalogo delle donne* (I, 18a). Traduzione dal greco di Aristide Colonna.

⁹⁵ Letteralmente: “senza letto”.

⁹⁶ (A. Moreau 1984, 66). Si noti la scelta dell’autore di non accentare l’iniziale del nome di Elettra.

⁹⁷ Un’etimologia alternativa fa risalire il nome a *ἡλεκτρον* (l’ambra) o a *ἠλέκτωρ* (“il brillante”, appellativo del sole), facendo così di Elettra “la brillante”, luminosa come il sole o l’ambra.

⁹⁸ Poeta greco vissuto a cavallo tra il VII e il VI secolo a.C.

⁹⁹ Da Stesicoro, Eschilo avrebbe certamente ripreso l’idea della scena del riconoscimento tra Elettra e Oreste e l’escamotage della ciocca di capelli.

¹⁰⁰ Datazione presunta: 474 a.C.

¹⁰¹ Artista ceramografo appartenente alla scuola del Pittore di Brygos.

¹⁰² L’opera è conservata al Museum of Fine Arts di Boston. Si tratta di una coppa per mescolare le bevande dal diametro di cinquantuno centimetri, la cui datazione si aggira attorno al 460 a.C.

Se le notizie su Elettra sono poche e incerte fino al V sec a.C., nel periodo d'oro del teatro ateniese, invece, la situazione cambia. La sua figura, quasi spettrale, fino a questo momento giusto abbozzata, si concreta in un personaggio solido, con dimensione e vita proprie, tanto da diventare, nel giro di poche decadi, un nome protagonista, capace di evocare tutt'un universo di disperazione comprendente il lutto, l'attesa estenuante, l'odio, la vendetta, il delitto – il peggiore di tutti. Una materia che ha attratto tutti e tre i grandi tragediografi, facendo sì che il mito di Elettra si disponga su una doppia trilogia: una verticale (l'*Oresteia* di Eschilo) e una orizzontale, scritta a sei mani dai tre maestri. La qual cosa rappresenta una congiuntura tanto rara quanto preziosa, data l'enorme dispersione delle fonti. La polifonia di Elettra, infatti, conserva intatte le tre voci più autorevoli della tragedia classica, ovvero quelle di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Riassumiamo a questo punto gli elementi del mito noti prima dell'avvento dei tragici, così come desunti da Moreau: Elettra, il cui vero nome sarebbe (secondo Xanto) Laodice, è figlia di Agamennone e Clitemnestra, sorella di Oreste, Crisotemi, Ifianassa e Ifigenia (Ifimede per Esiodo), e non è sposata. Sappiamo inoltre che il riconoscimento col fratello avviene al momento del ritorno in patria (sia essa Micene, Argo o Amyclae, a seconda delle fonti) di Oreste, anni dopo l'assassinio del padre e il suo conseguente allontanamento in Focide per mano della nutrice Laodamia (o Arsinoe)¹⁰³. È piuttosto plausibile che fossero anche altre le informazioni note, ma non ci è dato sapere quali, dato il degrado delle fonti. Del debutto a teatro della figlia di Agamennone, alle Grandi Dionisie di Atene¹⁰⁴, abbiamo invece una data precisa: il 458 a.C., anno in cui Eschilo trionfò negli agoni tragici con la sua *Oresteia*¹⁰⁵, trilogia composta dall'*Agamennone*¹⁰⁶, le *Coefore*¹⁰⁷ e le *Eumenidi*¹⁰⁸. Elettra compare nel secondo *volet* dell'opera, quello che racconta il ritorno in patria del figlio di Agamennone e il conseguente assassinio di Egisto e Clitemnestra¹⁰⁹; per la prima volta riusciamo a osservarla nello svolgersi di una narrazione che, però, è intitolata al fratello, vero protagonista dell'intera vicenda. Eschilo ambienta la sua versione ad Argo, contraddicendo apparentemente la fonte omerica, che vorrebbe Agamennone re di Micene. La varianza tra le due città, in realtà, è storicamente giustificabile e va ricondotta al periodo di egemonia micenea nella regione, che configurava Argo come città-satellite di Micene, dando così origine a un'assimilazione tra le due¹¹⁰. Per questo la

¹⁰³ (A. Moreau 1984, 67).

¹⁰⁴ Istituite da Pisistrato nel VI sec. a.C.

¹⁰⁵ Titolo originale greco: *Ορέστεια*.

¹⁰⁶ Titolo originale greco: *Αγαμέμνων*. (Eschilo, Agamennone 1977).

¹⁰⁷ Titolo originale greco: *Χοηφόροι*. (Eschilo, Coefore 1977)

¹⁰⁸ Titolo originale greco: *Εὐμενίδες*. (Eschilo, Eumenidi 1977)

¹⁰⁹ L'*Agamennone* e le *Eumenidi* invece hanno come soggetto, rispettivamente: l'assassinio di Agamennone al ritorno della guerra di Troia, e il processo (con assoluzione) a Oreste seguito al matricidio.

¹¹⁰ In questa sede, pertanto, riconosciamo a Elettra sia il titolo di principessa micenea sia quello di principessa argiva.

contraddizione, come dicevamo, è solo apparente. Le *Coefore* si aprono¹¹¹ col ritorno in città di Oreste, il quale, nel prologo, giunto sulla tomba del padre assassinato, vi depone una ciocca recisa dei suoi capelli. Elettra entra in scena immediatamente a seguire, accompagnata dalle coefore, con le quali si reca a portare libagioni alla tomba di Agamennone, su ordine della regina uxoricida Clitemnestra, inquietata da un funesto sogno premonitore. Rinvenuta la ciocca di capelli e avuta l'intuizione che possa trattarsi di un segno da parte del fratello, Elettra si lascia convincere dal coro della necessità di rendere giustizia al padre. Oreste si fa allora riconoscere dalla sorella e insieme pregano sulla tomba di Agamennone, invocando la vendetta come atto di giustizia ineludibile. Con l'aiuto del fido compagno Pilade, quindi, il ragazzo ordisce uno stratagemma e giunge a palazzo travestito da mercante, annunciando la sua stessa morte. Accorsi alla (bella) notizia, il re e la regina usurpatori si trovano invece dinnanzi a un Oreste armato sin nelle intenzioni, che non esita a uccidere prima Egisto e poi la madre Clitemnestra. A questo punto però Elettra è già fuori scena da un pezzo – e non vi farà ritorno, lasciandoci solo immaginare quale effetto abbia sortito su di lei la notizia del compimento della vendetta. È chiaro come nel disegno narrativo di Eschilo, la giovane occupi una posizione gregaria rispetto al fratello, fungendo da aiutante, da catalizzatore per una volontà superiore – quella divina – che esige giustizia per un crimine consumato in seno alla famiglia.

Lo stesso non avviene, invece, negli scritti di Sofocle e di Euripide, nelle quali Elettra si erge a protagonista assoluta; non per niente entrambi i tragediografi optano per un titolo eponimo. Prima di addentrarci tra le pieghe delle due opere, dato che stiamo seguendo una logica cronologica, è doveroso ricordare che non è stato ancora possibile risolvere definitivamente la questione riguardante la datazione delle due *Elettra*¹¹²: stabilire quale delle due sia anteriore pare una controversia irrisolvibile. Da una parte quella di Euripide viene collocata intorno al 413 a.C. (o tra 422 e 416), dall'altra le datazioni di Sofocle aprono al dilemma: se in prima istanza infatti era stata ritenuta anteriore, all'incirca del 428 a.C., nuovi studi stilistici hanno ribaltato tale prospettiva, insistendo nel sostenere l'antiorità dell'*Elettra* di Euripide rispetto a quella di Sofocle, che si ritiene possa essere stata rappresentata tra 412 e 410 a.C.¹¹³, se non addirittura nel 409. Federico Condello propende per quest'ultima ipotesi¹¹⁴. Ad ogni modo, ai fini del nostro ragionamento, che sta seguendo solo per comodità la linea cronologica, l'esattezza della datazione non è poi così rilevante, anche perché si tratta di una discrepanza di una ventina di anni, un tempo molto esiguo in una storia millenaria.

¹¹¹ L'esordio in realtà è andato perduto.

¹¹² Si vedano, tra gli altri: (U. Wilamowitz-Moellendorff 1883); (Perrotta 1935, 363).

¹¹³ Per un approfondimento in merito, si rimanda a (Ronnet 1970).

¹¹⁴ Cfr. (Condello 2010, 21).

Riprendiamo dunque dall'*Elettra* di Sofocle, che grosso modo mantiene l'impianto eschileo, arricchendo però la trama di situazioni e dettagli che lasciano un'impronta indelebile nelle trame del mito originate dalla principessa micenea. In primo luogo, Sofocle porta in scena una vera e propria protagonista, una reietta di palazzo, con un carattere forte e un'indole implacabile, imbevuta d'odio per la madre e risoluta nel voler vendicare il padre. L'intrigo viene complicato dall'inserimento del personaggio di Crisotemi, la sorella cadetta di Elettra trascurata da Eschilo, che ripropone la dinamica del contrasto sororale¹¹⁵ dandoci modo di conoscere più a fondo il carattere della protagonista; inoltre, nello sviluppo sofocleo, anche Elettra in un primo momento cade nell'inganno ordito da Oreste, ricevendo persino l'urna contenente le sue ceneri. Un'urna funeraria sulla quale la giovane riversa un pianto disperato che convince il fratello a palesarsi prima di procedere col piano omicida, offrendo così alla scena "forse la più celebre agnizione del teatro antico"¹¹⁶. A questo punto, i fratelli varcheranno insieme le porte del palazzo degli Atridi, dove Oreste perseguirà prima la madre e poi Egisto¹¹⁷; Elettra assiste al matricidio commentando le azioni di Oreste fuori dalla scena¹¹⁸, infine aizza il fratello contro Egisto, che viene trascinato in bagno, dove lo attende la stessa sorte spettata ad Agamennone.

In un quadro molto diverso, invece, si consuma la vendetta raccontata da Euripide¹¹⁹, che dei tre tragediografi è colui a cui dobbiamo il lascito più cospicuo in relazione alla casata degli Atridi¹²⁰. Innanzitutto l'ambientazione prescelta non è quella cittadina: questa Elettra, infatti, è stata costretta alle nozze con un povero contadino (che tuttavia rispetta la sua castità) e con lui vive in campagna, nella piana argiva, degradata alle mansioni più umili. L'arrivo di Pilade e di Oreste, ancora indeciso sul da farsi, produce uno stratagemma in cui Elettra, questa volta, è coinvolta in maniera attiva: è sua l'idea di attirare in campagna la madre con la falsa notizia di un parto imminente e di tendere un doppio agguato omicida, che farà cadere prima Egisto, poi Clitemnestra. A differenza di Sofocle, Euripide segue il modello eschileo¹²¹ nel prevedere delle conseguenze per il crimine di Oreste¹²²,

¹¹⁵ Sofocle aveva proposto un modello di coppia sororale antinomica già nell'*Antigone* (442 a.C.) (Sofocle, *Antigone* 1977), in cui all'estremismo della protagonista si oppone la moderazione della sorella Ismene.

¹¹⁶ (Condello 2010, 55).

¹¹⁷ L'ordine è invertito rispetto a Eschilo.

¹¹⁸ Nelle tragedie greche, il momento della morte non viene mai messo in scena: esso si consuma sempre dietro le quinte ed è attraverso uno sguardo esterno (come quello di Elettra) o tramite il racconto riportato da un testimone (come avviene ad esempio per l'incidente in cui perde la vita Ippolito, nella tragedia eponima di Euripide) (Euripide, *Ippolito* 2010).

¹¹⁹ Cfr. (De Romilly 1986).

¹²⁰ Oltre all'*Elettra* e all'*Oreste* (408 a.C.), direttamente legate al tema del matricidio, Euripide ha composto altre tragedie di discendenza atride: *Ifigenia in Tauride* (414-409 a.C.), *Elena* (412 a.C.) e *Ifigenia in Aulide* (403 a.C.) (Euripide, *Elettra* 1983); (Euripide, *Oreste* 2004); (Euripide, *Elena* 1997); (Euripide, *Ifigenia in Aulide* 2018); (Euripide, *Ifigenia in Tauride* 2018).

¹²¹ È nelle *Eumenidi* che Eschilo affronta la questione.

¹²² Benché Elettra sia sua complice, nella letteratura classica è sempre il fratello ad affondare la spada nel petto (o nel collo) della madre.

che vengono anticipate dall'apparizione dei Dioscuri¹²³ nell'epilogo dell'*Elettra* e poi approfondite nell'*Oreste*¹²⁴.

Dalla comparazione di queste tre opere, argomento tanto vasto da non poter essere affrontato in maniera approfondita in questa trattazione¹²⁵, ci interessa principalmente mettere a fuoco la varianza che, oltre ai dettagli, investe la stessa protagonista e il carico di cui si fa portatrice. L'*Elettra* eschilea, come accennavo poc'anzi, non ha ancora la statura di una protagonista. Le mancano la carica corrosiva e il carattere intemperante che faranno di lei l'icona perturbante che attraversa i secoli. Come nota Alain Moreau:

Ce qui motive en effet Electre, ce n'est pas une haine irrépressible, c'est le besoin de la justice. [...] Sans le besoin de justice, Electre ne trouverait pas en elle l'énergie nécessaire pour participer à la vengeance. Car bien loin d'être une créature de haine, c'est une créature d'amour.¹²⁶

Ciononostante, è indubbio che le *Elettra* che hanno eternizzato il personaggio siano quelle che ne hanno estremizzato il rancore e l'ossessione, accentuandone, in questo senso, la somiglianza con la regina eschilea, più che con la principessa:

Si l'Electre d'Eschyle est très loin d'avoir la force de celles de Sophocle et d'Euripide, il est un autre personnage d'Eschyle qui était digne de leur servir de modèle : la mère, Clytemnestre, telle qu'elle est présentée dans *Agamemnon*. La personnalité d'Electre a progressé tout au long des siècles ; l'aboutissement logique était d'en faire le miroir de sa mère, sans doute la plus forte personnalité féminine de la mythologie grecque avec Médée. Les deux poètes ne pouvaient pas transformer Electre en meurtrière sans la faire basculer dans la monstruosité, mais ils lui ont donné des traits de la personnalité virile et sanguinaire de la Clytemnestre d'Eschyle [...].¹²⁷

La distanza tra Eschilo, Sofocle e Euripide viene avvertita anche da Marguerite Yourcenar, che, nell'*avant-propos* della sua *Électre ou La Chute des masques*, sintetizza efficacemente i diversi approcci al mito da parte dei tre maestri: “avec Eschyle, il s'agissait de rétribution; avec Sophocle, il s'agit de justice. De cette justice, Électre est l'implacable emblème”¹²⁸. Avec Euripide, invece:

Il ne s'agit plus de justice à exécuter, mais de rancune à satisfaire; avec cette héroïne exaspérée, misérable, liée à un paysan au grand cœur par un pieux mariage blanc, simulant une grossesse pour apitoyer sa mère et l'attirer dans un guet-apens, Euripide est le premier à entrouvrir,

¹²³ I gemelli Castore e Polluce sono fratelli di Clitemnestra, a sua volta gemella di Elena.

¹²⁴ In questo capitolo della saga ritroviamo i fratelli matricidi dopo il delitto, giudicati dal tribunale argivo ma di nuovo intenti a tramare vendetta: la vittima designata questa volta sarebbe (la zia) Elena, la fedifraga regina di Sparta che ha fatto ritorno da Troia col marito Menelao.

¹²⁵ Per una trattazione più esauriente si vedano, tra gli altri: (Dupont 2001); (Rigo 1992).

¹²⁶ (A. Moreau 1984, 69).

¹²⁷ (A. Moreau 1984, 77).

¹²⁸ (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971, 12).

probablement par mégarde, la boîte de Pandore pleine des richesses inépuisables et puantes du subconscient.¹²⁹

Nel dibattito comparativo inerente i tragediografi interviene anche Pierre Brunel (che proprio a Elettra ha dedicato un'attenzione considerevole all'interno dei suoi studi)¹³⁰, il quale riscontra tre trattamenti diversi del binomio Elettra-sofferenza:

Ainsi se différencient les trois Électres. Celle d'Eschyle est presque plus esclave que les esclaves et trouve à peine la force de se plaindre de sa condition; [...]. Celle de Sophocle s'enferme dans une servitude volontaire. [...] En gémissant sur une condition qu'elle s'est donnée, ou du moins qu'elle a aggravée, elle dépasse le stade de la prostration pour atteindre celui de la protestation. [...] Contrainte à un mariage pauvre, Électre d'Euripide le met en scène pour le noircir et le faire passer pour un état de servitude. Elle n'est pas seulement malheureuse parce qu'elle se juge malheureuse, comme l'héroïne de Sophocle: elle se félicite de voir qu'on la juge malheureuse.¹³¹

Queste discrepanze dimostrano, ancora una volta, da un lato, come un mito non sia identificabile con le sue singole fonti, dall'altro come non possa essere ridotto a una di esse. Il confronto tra i tre tragici, quasi contemporanei, tutti allo stesso modo autorevoli, con le differenze che ne emergono, evidenzia l'essenza metamorfica del *récit mythique*, invalidando l'assunto che vuole che esista una – e una sola – greicità originale da rispettare. A questo punto, se volessimo applicare questa logica, potremmo già concludere che da Sofocle in poi tutte le riscritture su Elettra abbiano snaturato il mito, cancellando l'influenza della volontà divina e calcando la ferocia di un personaggio che in principio non era tale. Ma chi mai potrebbe anche solo sognare di affermare che Sofocle o Euripide siano da considerare inattendibili o poco fedeli alla greicità del mito? Al di là della provocazione, spesso l'introduzione di elementi innovatori da parte dei moderni viene vista come una forzatura, se non addirittura un travisamento, del presunto significato originale. Eppure, l'approccio al mito da parte dei moderni non differisce, nella pratica, da quello degli antichi; quello che differisce, semmai – e pare inevitabile, oltre che auspicabile – è la sensibilità dell'autore che si cimenta nella riscrittura. In proposito, Guido Avezù ci ricorda che:

I drammi argivi si stagliano sullo sfondo di una tradizione poetica – Omero, Esiodo, i poeti lirici – già antica nel V secolo, che la pittura e l'arte plastica traducevano in icone familiari; manipolare quella tradizione davanti al pubblico del teatro, innovando la scansione narrativa e i ruoli dei personaggi, realizza nel secolo d'oro di Atene il primo grande e coerente progetto ermeneutico sul mito.¹³²

¹²⁹ (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971, 13).

¹³⁰ La prima edizione del suo *Le mythe d'Électre* risale al 1971, presso Armand Colin. Nel 1982 compare, dello stesso editore, *Pour Électre*. I testi verranno ripresi, aumentati e nuovamente pubblicati nel 1995 col titolo *Le mythe d'Électre*, edito questa volta da Honoré Champion (Brunel, *Le mythe d'Électre* 1995).

¹³¹ (Brunel, *Pour Électre* 1982, 105-106).

¹³² (Avezù 2002, 8).

La rassegna delle fonti classiche di Elettra dimostra come già all'interno della stessa classicità sia attivo un processo di elaborazione del mito, e come di conseguenza i concetti di autenticità ed esattezza, spesso impiegati da un certo tipo di critica per valutare la bontà di un'opera, risultino inopportuni già in contesto greco. Eschilo, Sofocle ed Euripide non hanno confezionato lo stesso identico racconto, eppure, insieme, hanno consolidato un'idea classica di Elettra. Evidentemente, accanto a una varianza tanto marcata, in questo mitologema esistono anche dei nuclei forti, consolidatisi come un comune denominatore sul quale costruire infiniti multipli. Gli elementi invariati ed irrinunciabili sembrano tracciare dei solchi entro i quali è possibile accogliere la varianza senza che il mito risulti completamente stravolto. Per quanto riguarda Elettra, è essenziale, in primo luogo, che l'assassinio del padre si configuri come evento traumatico che le sconvolge l'esistenza e che la consegna alla sofferenza e all'attesa. Se il fratello Oreste è sempre l'atteso, Clitemnestra ed Egisto sono sempre i responsabili da punire – e non scampano mai all'agguato. Più o meno spietata, la classica Elettra, infine, è in aperto conflitto con la madre nonostante ne riproponga il metodo, che è poi quello di rispondere al male col male. Non è certo quel che si direbbe “una figura edificante”.

1.3.2 La vocazione tragica

Un altro aspetto peculiare del mito di Elettra che emerge dall'osservazione delle sue fonti classiche, ma che, come si accennava in precedenza, si conserverà anche nelle sue proliferazioni successive, è rappresentato dal consolidamento della narrazione in un genere particolare, quello tragico; e non si tratta di una semplice casualità. Infatti, come nota Maria Evelina Santoro,

Il teatro è l'ambito che annovera il maggior numero di rivisitazioni e riletture del mito di Elettra, sia per i riferimenti alle tragedie classiche sia per la natura stessa della figura mitologica, tragica e sofferente e quindi particolarmente adatta alla rappresentazione teatrale.¹³³

Da un lato è evidente che la trama sanguinaria e la condizione della protagonista si prestino perfettamente a un disegno tragico¹³⁴, dall'altro ciò non basta a spiegare l'esclusività del rapporto col genere. Quello argivo, infatti, per quanto cruento, non è certo l'unico tra i soggetti mitologici a inscenare una catastrofe; eppure è l'unico a imparentarsi in maniera tanto stretta con la tragedia.

¹³³ (Santoro 2011, 24).

¹³⁴ Come afferma Steiner: «le tragedie finiscono male. Il personaggio tragico è soggiogato da forze che la prudenza razionale non vale a spiegare completamente né a vincere», (Steiner, *La morte della tragedia* 2005, 11).

Vediamo però innanzitutto come quest'arte veniva intesa nel mondo classico, riprendendo le parole che Aristotele affida alla sua *Poetica*:

La tragedia, dunque, è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza, in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata, tale che mediante la pietà e la paura porta a compimento la purificazione di siffatte passioni. Intendo con «linguaggio abbellito» quello che ha ritmo e musica e canto; con «distinti nelle specie» il fatto che alcune parti sono portate a compimento soltanto con i versi e altre invece con il canto.¹³⁵

Questa definizione riporta alla luce un aspetto fondamentale della tragedia, quello sonoro¹³⁶, che oggi, se non dimenticato, è comunque tralasciato per ovvi motivi¹³⁷. La musicalità della tragedia non era affidata solo all'esecuzione di melodie da parte dei musicisti, ma veniva costruita anche attraverso le voci dell'attore e del coro. Nicole Loraux¹³⁸, brillante storica, ellenista, antropologa e traduttrice dal greco antico, dedica un'opera a quella che definisce la *voix endeuillée*¹³⁹ *de la tragédie*, “come se il lutto fosse uno dei sottotesti principali del testo tragico”¹⁴⁰. Il suo saggio riporta l'attenzione sul “suono del lamento”, che, nella fattispecie, si esprimeva nel cosiddetto *θρῆνος*, la lamentazione funebre, immancabile accompagnamento di ogni vicenda tragica che si rispetti, giacché vi è sempre un lutto sotteso. La studiosa francese riserva una particolare attenzione alla nostra eroina e afferma, riprendendo l'espressione coniata da Eugene O'Neill¹⁴¹, che “il lutto si addice a Elettra”. La giovane infatti, non solo non ha elaborato la perdita del padre – diremmo oggi servendoci di un gergo psicanalitico –, ma è anche colei che del cordoglio ha fatto un tratto distintivo della propria esistenza: eternamente in lutto, le sue giornate sono scandite dal ritmo del pianto, nell'attesa che la sofferenza venga risarcita dal ritorno del fratello. Prigioniera del dolore nel quale è incessantemente proiettata, questa figlia inconsolabile si fa così personificazione

¹³⁵ Aristotele, *Poetica* (VI, 1449b, 24 ss.). Traduzione dal greco di Pierluigi Donini. (Aristotele 2008).

¹³⁶ Sulla presenza del coro, anche Nietzsche non lascia dubbi: «questa tradizione ci dice in modo perentorio che *la tragedia è nata dal coro tragico* e che originariamente era solo coro e nient'altro che coro» (corsivo dell'autore); (Nietzsche, *La nascita della tragedia* 2009, 69).

¹³⁷ Non esiste nessuna partitura né scrittura musicale che ci permetta di ricostruire la dimensione sonora delle rappresentazioni classiche.

¹³⁸ Scomparsa prematuramente nel 2003, faceva parte della cosiddetta *École de Paris*, insieme a Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet e Marcel Detienne. Tra i suoi numerosi scritti, occorre ricordare, per la loro pertinenza al tema trattato: *Façons tragiques de tuer une femme* (Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme* 1985), tr. it. di P. Botteri, *Come uccidere tragicamente una donna*, Laterza, Bari 1988; *Les expériences de Tirésias: Le féminin et l'homme grec*, (Loraux, *Les expériences de Tirésias: Le féminin et l'homme grec* 1990), tr. it. di M. P. Guidobaldi e P. Botteri, *Il femminile e l'uomo greco*, Laterza, Bari 1991; *Les Mères en deuil*, (Loraux, *Les Mères en deuil* 1990), tr. it. di M. P. Guidobaldi, *Le madri in lutto*, Laterza, Bari 1991; *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, (Loraux, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes* 1996), tr. it. di A. Carpi, *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene*, Meltemi, Roma 1998.

¹³⁹ Nella traduzione italiana di Monica Guerra, questo termine è reso con “addolorata”. Personalmente, sarei stata più propensa a renderlo con “luttuosa”, conservando la radice del *deuil* (il lutto) presente nell'aggettivo francese.

¹⁴⁰ (Loraux, *La voce addolorata* 2001, 3).

¹⁴¹ *Mourning Becomes Electra* (1931), nella traduzione francese di Louis-Charles Sirjacq: *Le deuil sied à Électre*; in quella italiana, di Bruno Fonzi, *Il lutto si addice a Elettra* (O'Neill 1962).

dell'essenza tragica stessa, incarnando, nella sua figura, la “voce addolorata” che attraversa l'intero genere. Ed è per questo motivo che Elettra ha vissuto prevalentemente nella tragedia, come voce *endeuillée* che nel lutto (paterno) si origina e nel lutto (materno) si compie. L'associazione tra la giovane protagonista e il *trenos* tragico è confermata, nell'analisi di Loraux, da una precisa logica simbolica che insiste anche sulla sfera sonora. “La perdita” – afferma l'autrice – “non ha modo migliore di esprimersi che secondo la modalità del sempre”¹⁴², l'*aei*¹⁴³, perché la sofferenza viene espressa nella sua reiterazione continua. Elettra è sempre dedita al lamento e “come le dee vendicatrici, viene costantemente associata all'*aei*”¹⁴⁴. Questa modalità trova assonanza, nel testo greco, con l'*ai ai*¹⁴⁵ spesso proferito dalla ragazza, che dà corpo sonoro a una lamentazione generica (e che, in generale, Loraux si dice propensa a considerare come indicatore del tragico¹⁴⁶):

L'avverbio *aei* sembra però trovare una sorta di doppio nell'interiezione *ai ai*, con cui si pensa che il dolore si esprima con immediatezza assoluta, senza l'intermediazione del linguaggio articolato. Certo, tra l'avverbio e l'interiezione, mero lamento, lutto trasformato in pura emissione vocale, non ci sarebbe, in apparenza, nulla in comune, tanto grande è lo scarto tra i livelli linguistici ai quali l'uno e l'altro si situano. [...]

Tra *aei* e *ai ai* non esiste dunque altra affinità che la contiguità – contiguità contestuale, nell'espressione di un dolore che si fa eterno e si nutre di se stesso, contiguità anche sonora, poiché *aei* può assumere la forma *ai ai*, con cui l'avverbio si avvicina foneticamente all'interiezione.¹⁴⁷

Queste osservazioni, che ribadiscono il legame inestricabile tra Elettra e il lutto, sembrano suggerire che la tragicità sia insita nel nucleo stesso di questo mito, nella figura della sua protagonista. Loraux reperisce un altro elemento che sembra puntare in questa direzione: nella tragedia sofoclea, infatti, la ragazza stessa si identifica con due personalità mitiche che rimandano all'idea della perennità del pianto: Niobe¹⁴⁸ e l'usignolo-Procne¹⁴⁹. Inoltre, riprendendo le parole della filosofa:

¹⁴² (Loraux, *La voce addolorata* 2001, 60).

¹⁴³ Dal greco antico *ἀεί*, “sempre” (*αἰέων* nella forma ionica e poetica).

¹⁴⁴ (Loraux, *La voce addolorata* 2001, 56).

¹⁴⁵ Interiezione traducibile con “aimé”.

¹⁴⁶ (Loraux, *La voce addolorata* 2001, 66).

¹⁴⁷ (Loraux, *La voce addolorata* 2001, 61).

¹⁴⁸ Antenata di Elettra in quanto figlia di Tantalo e sorella di Pelope, Niobe aveva peccato di tracotanza vantandosi di esser più feconda di Latona (o Leto), che aveva dato alla luce i due soli gemelli divini, Apollo e Artemide. Per questo il castigo divino si abbatté su di lei: i suoi sette figli vennero trafitti dai dardi di Apollo e le sette figlie da quelli di Artemide. Alla vista dei corpi senza vita, Niobe, letteralmente pietrificata dal dolore, viene tramutata in marmo, continuando tuttavia in eterno a piangere i figli. Il racconto di questa metamorfosi si ritrova anche in Ovidio (*Metamorfosi*, VI, 148-316) (Ovidio 2009, 287-297).

¹⁴⁹ Nel mito attico, Procne, figlia del re Pandione di Atene, per vendetta nei confronti del marito Tereo – colpevole di aver violentato sua sorella, Filomela, e di averle tagliato la lingua perché non potesse raccontare l'accaduto – uccise il figlio Iti e glielo servì in pasto. Gli dei intervennero trasformando Tereo in un'upupa, Filomela in una rondine e Procne in un usignolo, condannandola a ripetere in eterno, nel proprio verso, il nome del figlio. (Ovidio 2009, 303-317).

[Elettra] Viene messa in relazione con il sempre perché il lutto assume in lei la forma della rabbia, di un'ira lacrimosa, ma che perciò non è che più violenta, ira «troppo dolorosa» (*huperalge kholon*), dirà il coro, perché costei si identifica con l'usignolo, quell'uccello che fu una donna e che canta incessantemente il suo lamento sul figlio morto;¹⁵⁰

L'identificazione tra la principessa micenea e l'usignolo viene ripresa anche da Marie Saint Martin nel titolo della sua esauriente trattazione, di recente pubblicazione presso Classiques Garnier, dedicata alla nostra eroina: *L'urne et le rossignol - Représentations d'Électre, antiques et modernes* (2019). Qui l'autrice esplora l'universo delle rappresentazioni riguardanti la figlia di Agamennone censendo, non solo in Francia, le numerosissime riscritture a lei ispirate e rendendo ancora più evidente la naturale vocazione del personaggio alla tragedia. Va segnalato però anche un altro genere nel quale Elettra ha saputo essere protagonista, soprattutto in ambito germanico, nel momento in cui il genere tragico ha ceduto il passo al dramma borghese: l'opera musicale. Il maggiore successo, in quest'ambito, va di certo riconosciuto al compositore Richard Strauss, che tra 1906 e 1908¹⁵¹ musica per orchestra l'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal¹⁵², un testo pubblicato nel 1904¹⁵³, in cui la vendetta assume la forma di un tripudio e la protagonista pare delirare in una danza estatica. Alla luce di quanto evidenziato in questo paragrafo, non dovrebbe tuttavia stupire che questo personaggio trovi in un'arte musicale terra fertile nella quale affondare radici.

Quanto alla vocazione tragica della giovane greca, vi è un'ultima evidenza da tenere in conto e risiede nell'ambiguità, morale ed empatica, che questo personaggio inevitabilmente suscita. Saint Martin, ricordando che i drammaturghi sono uomini e che pertanto ci consegnano un ritratto della giovane da un punto di vista maschile, osserva che:

Électre est objet de spectacle, parce qu'elle étonne, qu'on ne la comprend qu'à moitié, qu'elle demeure l'expression d'une certaine altérité pour son frère comme pour le spectateur. Elle est, comme Antigone, la merveille que l'on met sur la scène – Oreste, comme le public, ne peut que s'étonner devant ce spectacle, et non pas le comprendre.¹⁵⁴

Il fatto è che di fronte a Elettra non si può che rimanere in sospeso tra ammirazione e indignazione, tra approvazione e biasimo. Da un lato emergono le ragioni di una figlia che chiede giustizia per il padre, dall'altro la brutalità del trattamento riservato alla madre, condannata a morte senza appello

¹⁵⁰ (Loroux, *La voce addolorata* 2001, 56).

¹⁵¹ La prima, diretta da Ernst Von Schuch, si tenne alla Königliches Opernhaus di Dresda il 25 gennaio 1909.

¹⁵² (Hofmannsthal 2012).

¹⁵³ Santoro si riferisce a questo testo come a «una pietra miliare nella ricezione di questo mito nella cultura mondiale»; e continua affermando che: «lo *shock* provocato da questo dramma, col suo ritorno ad un mondo mitico preclassico ed arcaico, la sua rappresentazione del 'terrore' mitico nella sua essenza più vera, spogliato di ogni orpello umanistico, rimarrà però un *unicum* nella cultura tedesca. L'elaborazione mitica di Hofmannsthal parte dall'arcaico per poi sganciarsi da esso, rendendo la vicenda di Elettra ancora più terribile, ancora più violenta, in un mondo senza dei, dove l'uomo è lasciato solo di fronte ai suoi errori e alle sue colpe». (Santoro 2011, 224).

¹⁵⁴ (Saint Martin 2019, 13).

né tribunale. Questa fanciulla è un essere duale che riassume in sé l'innocenza della vittima e la criminalità del carnefice, l'ordine razionale e il disordine bestiale; oppure, per convocare Nietzsche, l'incontro tra apollineo e dionisiaco:

A entrambe queste due divinità legate all'arte, Apollo e Dioniso, si collega la nostra conoscenza che nel mondo greco c'è un'enorme differenza, sia nell'origine sia nelle finalità, fra l'arte apollinea dello scultore e quella priva di immagini della musica, in quanto arte di Dioniso: i due istinti così diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperta contrapposizione tra loro e stimolandosi a vicenda a creazioni sempre nuove e più vigorose, al fine di perpetuare in esse quell'antagonismo di opposti che la comune parola «arte» supera solo in apparenza; fino a quando appaiono accoppiati tra loro con un prodigioso atto metafisico della «volontà» ellenica e da ultimo in questo accoppiamento riescono a generare l'opera d'arte della tragedia attica, che è tanto apollinea quanto dionisiaca.¹⁵⁵

Che la conformazione del personaggio sia analoga a quella dello stesso genere che l'ha accolta, è confermato dal fatto che Elettra, così come la tragedia, “mediante la pietà e la paura porta a compimento la purificazione di siffatte passioni”¹⁵⁶.

La particolarità della natura tragica di questa figura, fin qui esibita a giustificazione della proliferazione del suo mito in un genere preciso, porta con sé anche un potenziale narrativo che stimola un certo tipo di riflessioni sulla giustizia, sulla fratellanza, sulla ribellione, sulla responsabilità individuale; tutti temi particolarmente cari alla cultura francese, che infatti riserva un'attenzione crescente a Elettra, fino a farne, nel Novecento, una protagonista della scena culturale.

1.3.3 La cittadinanza francese

Fino a questo punto ci siamo accostati al mito rimanendo all'interno del mondo greco, che per noi rappresenta il primo punto stabile nella retta immaginaria lungo la quale si dispongono i processi traduttivi che di esso sono stati elaborati. Partendo dall'identità polifonica che, di Elettra, ci ha lasciato la Grecia classica, cercheremo ora di effettuare una rapida ricognizione delle sue evoluzioni in altri tempi e luoghi, fino a constatarne il progressivo radicamento nella letteratura francese, a oggi forse la frontiera entro la quale si contano il maggior numero di riscritture¹⁵⁷ con Elettra protagonista. Procediamo però con ordine.

Dopo l'*exploit* del periodo attico, la figura della giovane dall'indole vendicativa si eclissa quasi totalmente dalle scene pur conservando la sua fama. Restano tracce di sue comparse in lacerti di opere di autori minori¹⁵⁸, ma “tuttavia, mentre la filologia alessandrina fissa l'edizione standard dei

¹⁵⁵ (Nietzsche, *La nascita della tragedia* 2009, 23-24).

¹⁵⁶ *Supra*, p. 39.

¹⁵⁷ Secondo Santoro, «furono in particolare il teatro tedesco e quello francese ad elaborare il maggior numero di tragedie su questo personaggio mitologico», (Santoro 2011, 24).

¹⁵⁸ Condello menziona, tra gli altri, Ione di Chio, Euripide II e Polemeo: (Condello 2010, 61-64).

tragici, e mentre le compagnie ne diffondono i lavori in un circuito ormai internazionale, Elettra cessa di costituire uno spunto letterario fertile”¹⁵⁹. Nelle fonti tardo antiche, il suo nome perdura in forma di leggenda; meritano menzione: la sua presenza nell’opera del geografo Pausania (II sec. d.C.), che nella sua *Ἑλλάδος περιήγησις* – vera e propria *guide Routard* dell’antichità – fa visita alla sua tomba, a Micene¹⁶⁰, fornendo anche qualche informazione sulla vita della principessa dopo il matricidio; e quella nella *Favola* 122 di Igino (I sec. d.C.), il quale, però, segue un’altra ramificazione del mito e racconta del ricongiungimento di Elettra, Oreste e Ifigenia (in realtà sopravvissuta al famoso sacrificio per intercessione della dea Artemide) in Tauride. I ragazzi faranno poi ritorno a Micene per riprendere il trono occupato da Alete, figlio di Egisto¹⁶¹.

Sebbene il mito degli Atridi abbia conosciuto un’ampia fortuna nel teatro romano¹⁶², la nostra eroina resta per lo più in ombra nella letteratura latina: “una vera e propria Elettra, in ogni caso, si ha solo con la traduzione sofoclea di Attilio, nella prima metà del II sec. a.C.”¹⁶³. Il ruolo non protagonista nella latinità, in complicità con la scarsa trasmissione delle fonti greche, nel Medioevo porta alla scomparsa pressoché totale del mito di Elettra fino almeno al Rinascimento, quando, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, la traduzione dei classici riporta in auge la tradizione mitica.

La prima Elettra “europea” compare nel 1558, nell’eponima pièce ungherese di un pastore protestante, Bornemisza¹⁶⁴, ma in generale nel XVI secolo la sua figura resta negletta, infatti:

alors que la mode des sujets grecs commence dès le milieu du XVII^e siècle, Électre, [...] demeure dans l’ombre jusqu’au XVIII^e siècle; en revanche, le sujet reste sur le devant de la scène encore fort avant dans le XIX^e siècle [...].¹⁶⁵

¹⁵⁹ (Condello 2010, 63).

¹⁶⁰ Riporto i brani (16,6 – 16,7) dal II libro della *Guida della Grecia - La Corinzia e l’Argolide* (Pausania 1986) nella traduzione di Domenico Musti:

16,6. Fra le rovine di Micene c’è anche una fonte chiamata Perseia, e ci sono costruzioni sotterranee di Atreo e dei figli, dove erano depositati i loro tesori. E c’è la tomba di Atreo, e anche le tombe di quanti, ritornati da Ilio con Agamennone e invitati a banchetto da Egisto, furono da questi assassinati. La tomba di Cassandra la rivendicano i Lacedemonii che abitano nella zona di Amicle; c’è ancora una tomba, quella di Agamennone, e poi una dell’auriga Eurimedonte, e una tomba comune a Teledamo e Pelope.

16,7. Questi sarebbero infatti i due gemelli messi al mondo da Cassandra, che, ancora infatti, Egisto uccise dopo aver ucciso i loro genitori; e c’è la tomba di Elettra, che sposò Pilade, al quale l’aveva data in moglie Oreste. Ellanico scrive anche che Elettra diede a Pilade due figli, Medonte e Strofio. Clitennestra e con lei Egisto, furono invece sepolti a breve distanza da muro; essi non furono infatti ritenuti degni d’esser sepolti all’interno, là dove giacevano Agamennone e coloro che erano stati assassinati insieme a lui.

¹⁶¹ L’episodio riguardante Alete era noto già nel periodo attico. Purtroppo dell’*Alete* di Sofocle ci restano solo 24 versi, distribuiti in 7 frammenti.

¹⁶² Soprattutto nelle opere di Livio Andronico, Nevio, Accio e Seneca.

¹⁶³ (Condello 2010, 65).

¹⁶⁴ (Saint Martin 2019, 44).

¹⁶⁵ (Saint Martin 2019, 96).

Seguendo la preziosa ricostruzione di Marie Saint Martin, nel XVII secolo troviamo appena tre¹⁶⁶ Elettra, di cui solo una francese. Nel XVIII secolo, invece, sale a sedici il numero totale delle *pièces*, di cui ben dieci sono francesi. Sull'affacciarsi del XIX secolo, “les trois modelès désormais incontournables pour qui veut adapter une *Électre*”¹⁶⁷ sono quelli di Sofocle, Voltaire e Alfieri. Nell'Ottocento, in Francia, la giovane ritorna altre sette volte, anche se in titoli non riportanti il suo nome¹⁶⁸. Mentre dal Novecento ai giorni nostri, si possono contare almeno tredici riscritture in lingua francese in cui l'icona della vendetta riveste un ruolo da protagonista. Questa rassegna – quantitativa più che qualitativa – ci permette di avere una chiara fotografia dell'andamento in crescendo del suo successo in Francia. Senza per ora soffermarci sulla specificità delle opere e degli autori, è comunque difficile non condividere, numeri alla mano, l'idea che a Elettra spetti la cittadinanza francese onoraria. Quello che stupisce è che se l'Elettra greca si è imposta attraverso (solo) tre¹⁶⁹ grandi tragedie, quella francese può vantare già più di trenta tributi, da Jacques Pradon a Simon Abkarian. Una risonanza tale da non poter essere ignorata nell'insieme delle proliferazioni mitologiche di vario genere che, ancora oggi, investono l'immaginario.

Diventa a questo punto inevitabile chiedersi quale sia la ragione per la quale Elettra abbia potuto radicarsi nell'immaginario francese così in profondità, molto più di quanto non abbia fatto in altri contesti. La nostra impressione è che in questa paladina della vendetta ci sia qualcosa di estremamente francese, come se la sua figura contenesse, *in nuce*, alcuni degli elementi topici che avrebbero segnato la storia e la cultura d'oltralpe. Si tratta di una matassa non semplice da districare, cominciamo quindi dagli aspetti più lampanti.

La storia di cui si rende protagonista Elettra è un intrigo che mescola diverse tematiche e che, nella sua linearità, rappresenta non di meno un labirinto per la mente, che si trova a rivedere continuamente il percorso verso l'uscita giusta, laddove giusto e sbagliato sono fortemente messi in discussione. Quello sulla giustizia, invocata incessantemente da questa figlia per il padre assassinato, è uno dei dibattiti eterni che con la modernità trova nuovo slancio, sia filosofico che letterario. Che la si approvi o meno, Elettra incarna un certo tipo di giustizia – quella vendicativa – e a partire da questa constatazione possiamo reperire un primo motivo di interesse da parte della cultura francese verso questo mitologema. Infatti, dall'età dei lumi al Novecento, passando per il

¹⁶⁶ In *The Tragedy of Orestes* (1633) di Goffe (Goffe 1633), *Oreste in Argo* (1685) di Bergamori e Perti e nell'*Électre* (1677) di Pradon.

¹⁶⁷ (Saint Martin 2019, 93).

¹⁶⁸ In ordine cronologico: *Électre* di Jean-Charles Thilorier (Thilorier, *Électre* 1808), *Égisthe et Clytemnestre* di Auguste Gondeville de Mont-Riché (Gondeville de Mont-Riché, *Égisthe et Clytemnestre* 1813), *Oreste* di Mély-Janin (Mély-Janin 1821), *Clytemnestre* di Alexandre Soumet (Soumet 1822), *Électre* di Marie Joseph Chénier (Chénier 1824), *L'Orestie* (1856) di Alexandre Dumas padre (Dumas 1874-83), e *Les Érinyes* di Charles Marie René Leconte de Lisle (Leconte de Lisle 1873).

¹⁶⁹ Certo il numero sarebbe maggiore tenendo in conto anche i testimoni perduti, ma comunque si manterrebbe nell'ordine della decina.

naturalismo e Hugo, il tema della giustizia, in tutte le sue declinazioni, attraversa e nutre buona parte della produzione letteraria francese. La figura di Elettra, estrema – quando non estremista¹⁷⁰ – nel perseguimento di una giustizia che ha a sua volta del criminale, si è prestata senza dubbio a stimolare la riflessione in questo orizzonte di interesse, ponendosi come esemplare quanto a tenacia e ferocia. In questo senso, si configura come modello alternativo e antitetico rispetto a quello incarnato da un'altra icona mitica molto celebrata dalla cultura francese: Antigone. In altra sede, ho già avuto modo di mettere in relazione la figlia di Agamennone e quella di Edipo a partire dal loro essere emblematiche quali figure del dissenso:

Eppure, in fondo, anche Elettra è “una che dice no”: no all’assassinio impunito del padre, no al nuovo ordine costituito, no al perdono, no alla grazia. Solo che il suo rifiuto non prospetta nulla di buono: il suo, è un “no” che attira le Erinni, che conduce alla follia e alla dannazione, non alla sublime gloria del sacrificio. In questo senso, l’antitesi tra la figlia di Edipo e quella di Agamennone sembra prospettata dallo stesso Sofocle (l’unico autore di cui siano sopravvissuti entrambi i testi dedicati alle rispettive eroine¹⁷¹), il quale tesse in maniera simmetrica, ma antitetica, la tela delle due giovani: da una parte Antigone, figlia della luce, votata al bene a ogni costo, che afferma di essere nata per amare¹⁷²; dall'altra Elettra, figlia dell’ombra, che pratica il male in piena consapevolezza e vive per odiare. La prima è una creatura dell’amore, l'altra dell’odio¹⁷³. Come il bianco e il nero, come le virgole adiacenti dello *yin* e lo *yang*, Antigone ispira, Elettra spaventa.¹⁷⁴

L’affinità tra le due giovani¹⁷⁵, che saranno entrambe icone novecentesche della Resistenza¹⁷⁶, è ribadita anche da un'altra caratteristica che condividono: una femminilità che esonda dal solco della tradizione. Anche Marguerite Yourcenar si sofferma su questo punto:

en même temps et par ce même savant dosage de caractéristiques sexuelles qui produisit à la même époque la *Minerve* de Phidias, il [Sophocle] tend à prêter à Électre des traits masculins plus marqués encore que ceux d’Antigone, incarnant ainsi par deux fois l’idée de justice dans une image virile de jeune fille. 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

¹⁷⁰ Sto pensando in particolare all’*Elettra* di Giraudoux.

¹⁷¹ Dell’*Antigone* di Euripide sono andati conservati solo alcuni frammenti. In Eschilo, di Antigone si trova traccia solo nell’epilogo del ciclo tebano, in *Sette contro Tebe* (o *Sette a Tebe*), ma è una figura marginale in una narrazione che ha come protagonisti i fratelli Eteocle e Polinice (Eschilo, *I Sette a Tebe* 2016).

¹⁷² «Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν» («non per odiare, ma per amare sono nata»); traduzione mia), sono le esatte parole dell’Antigone di Sofocle.

¹⁷³ «un odio antico si è come fuso dentro di me», confida la stessa Elettra al fratello Oreste. Traduzione dal greco di Bruno Gentili (Sofocle, *Elettra* 2002, 66).

¹⁷⁴ (Mazzella, *L’ossessione di Elettra nella letteratura francese contemporanea* 2021, 84).

¹⁷⁵ La questione è affrontata anche da Sotera Fornaro ne *Le ragioni di Crisotemi*, (Fornaro 2019).

¹⁷⁶ In merito, Pierre Albouy commenta: «[...] le choix des mythes alors traités révèle les préoccupations du temps. L’Électre de Giraudoux et l’Antigone d’Anouilh sont étonnamment parallèles, cependant que *Les Mouches* reprennent encore l’histoire du meurtre d’Égisthe et de Clytemnestre. La Seconde Guerre mondiale, la Résistance appelaient ces mythes exemplaires du jeune militant (ou – mieux – de la jeune militante), intransigent et fragile, dans son intrépidité, et qui, en un combat douteux, prend un parti extrême», (Albouy 1969, 138).

celle qui meurt le côté charitable de cette justice qui n'est nulle part, mais que l'homme avec Sophocle commence à créer.¹⁷⁷

Entrambe strette nelle vesti della fanciulla pavida che accetta gli eventi senza obiettare, Elettra e Antigone, icone verginali dalle caratteristiche “maschie”, trovano terreno fertile in una cultura che celebra in maniera più o meno costante queste eccezioni alla regola patriarcale, come dimostra la stessa apoteosi di Giovanna d'Arco. Se la critica ha già provveduto a mettere in luce le somiglianze tra Antigone e la pulzella d'Orleans¹⁷⁸, accomunate oltretutto da uno stesso destino martire¹⁷⁹, mi pare che una certa vicinanza sia ravvisabile anche con Elettra, che anzi sembra colmare quel lato della personalità della *Pucelle* che sfugge alla radiosa Antigone. In qualche modo Giovanna d'Arco, la sua storia¹⁸⁰ – o il suo mito –, sembra sintetizzare in un'unica raffigurazione i volti classici delle due giovani greche sovversive per eccellenza, ponendosi al vertice di questa triangolazione ideale tra donne androginizzate, vergini e resistenti. Infatti, se sul rogo Giovanna è Antigone murata viva, liberando i francesi dall'invasore inglese in nome di Dio-padre è invece Elettra. In ultimo, è interessante notare come a queste tre donne sia stato riservato un destino patologico nella lettura psicanalitica del mito: le due greche prestano il nome a un complesso¹⁸¹, la francese viene convocata come caso ora di teomania, ora di schizofrenia (dato che sentiva le voci), ora di anoressia¹⁸².

A legare i ruoli di Elettra e Antigone, oltre alla virilizzazione dei tratti e all'incontro con Jeanne d'Arc, vi è anche il fatto che entrambe siano non solo figlie illustri, ma soprattutto sorelle¹⁸³ (più o meno) esemplari. Saint Martin sottolinea come questo particolare nerbo tematico del mito sia una delle possibili ragioni del suo successo tra XVIII e XIX secolo, periodo in cui si intensifica l'interesse artistico francese per i legami fraterni e soprattutto per quelli sororali, sia nell'ambito della rappresentazione del dramma familiare, sia all'interno della riflessione politica che caratterizza la storia moderna della nazione.¹⁸⁴ *Liberté, égalité, fraternité*¹⁸⁵, è ancora oggi il motto

¹⁷⁷ (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971, 12).

¹⁷⁸ «Vivendo il dissidio tra la legge degli uomini e la legge divina, sia Antigone che Giovanna d'Arco trasgrediscono l'ordine prestabilito restando in ascolto delle proprie voci interiori, siano esse quelle della coscienza religiosa o della pietà fraterna», (Gardini, *Giovanna d'Arco e i suoi doppi* 2009, 29).

¹⁷⁹ Cfr. (Dufourmantelle 2007).

¹⁸⁰ Per un approfondimento sulla figura di Giovanna d'Arco e sulla percezione del suo eroismo, si veda: (Warner, *Joan of Arc: The Image of Female Heroism* 2013). Della stessa autrice, segnalo anche un interessante volume in cui viene esplorata la tradizione delle personificazioni al femminile di libertà, giustizia, saggezza e carità, esplorando la tensione tra il ruolo simbolico e quello storico della donna: (Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* 2020).

¹⁸¹ Ci soffermeremo più avanti sul “complesso di Elettra”. Per una ricognizione sul “complesso di Antigone”, invece, si rimanda a (Sjöholm 2014).

¹⁸² Si veda: (Gardini, *Giovanna d'Arco e i suoi doppi* 2009, 25).

¹⁸³ Cfr. (S. Saïd, *Couples fraternels chez Sophocle* 1993) Suzanne Saïd è autrice anche di una valida *Introduzione alla mitologia greca* (S. Saïd, *Introduzione alla mitologia greca. Letture antiche e moderne* 2012).

¹⁸⁴ (Saint Martin 2019, 80).

della Repubblica francese, esito di una pagina di storia che ha segnato per sempre l'identità del popolo francese e alla quale la storia di Elettra sembra fare eco: la Rivoluzione. A questo proposito, Marie Saint Martin mette in luce un aspetto interessante:

La relation horizontale sur laquelle repose l'intrigue commence à susciter un véritable écho dans la société au moment du déclin de la relation verticale autoritaire et de la mise en valeur, par les Lumières, d'une fraternité entre égaux – le fils étant l'égal de son père, et non plus son subordonné. Dans ce contexte, le succès d'*Électre* dans le quart de siècle qui précède la révolution française, peut s'expliquer par des résonances nouvelles: il fait écho à cette valeur de fraternité avancée par la réflexion politique de l'époque.¹⁸⁶

Tuttavia, il tema della fratellanza non è l'unico filo che unisce la principessa micenea alla storia rivoluzionaria di Francia. Non si può negare infatti, per quanto questo aspetto sia stato taciuto dalla critica, che Elettra e il popolo francese condividano un'esperienza comune: quella del regicidio¹⁸⁷. In reazione all'ingiustizia, alla miseria, ai soprusi e alla disperazione, entrambi hanno risposto facendo valere il principio secondo il quale il male genera il male¹⁸⁸. Elettra in questo senso incarna l'aspetto più violento dello spirito rivoluzionario fine-settecentesco, ovvero la furia giustizialista sotto la quale sono cadute le teste del re e della regina, della monarchia come madre della nazione. Per richiamare un'altra personalità femminile che proprio sotto i fasti della rivoluzione si impone nell'immaginario francese e che è tuttora legata all'iconografia rivoluzionario-repubblicana, potremmo definire Elettra come la Marianna oscura che ricorda alla letteratura francese ciò che il suo popolo è stato capace di compiere.

Per tutti questi motivi, trovandoci a selezionare un caso che, meglio di altri, esprimesse il dialogo tra la contemporaneità francese e il mito classico, la preferenza è andata a Elettra. La narrazione che la riguarda racchiude un potenziale che in Francia ha trovato le condizioni ideali per essere recepito e sviluppato in tutte le varianti che ci proponiamo di esplorare nel terzo capitolo. Prima però di spingerci oltre nell'esplorazione delle riscritture francesi riguardanti la nostra eroina, è necessario chiarire quale sia l'approccio metodologico a partire dal quale questo studio è stato concepito.

¹⁸⁵ Noto anche nella variante *Liberté, égalité, fraternité ou la mort* - che di certo Elettra avrebbe preferito.

¹⁸⁶ (Saint Martin 2019, 80)

¹⁸⁷ M. Saint Martin, pur cogliendo il legame tra Elettra e la rivoluzione francese, non si sofferma sul particolare del regicidio in periodo rivoluzionario.

¹⁸⁸ L'Elettra sofoclea indirizza queste parole alla madre Clitemnestra: «Sappilo bene, me ne vergogno, anche se a te non sembra; e comprendo che il mio comportamento non è conforme alla mia età e alla mia natura. Ma la tua ostilità e la tua condotta mi costringono ad agire così, mio malgrado: il male s'impara dal male». (Sofocle, Elettra 2002, 42-43).

Capitolo 2. Il Potere salvifico della traduzione

“Les traducteurs ont une fonction de civilisation. Ils sont des ponts entre les peuples. Ils transvasent l’esprit humain de l’un chez l’autre. Ils servent au passage des idées. C’est par eux que le génie d’une nation fait visite au génie d’une autre nation. Confrontations fécondantes. Les croisements ne sont pas moins nécessaires pour la pensée que pour le sang”

Victor Hugo

Se, affrontando il tema del mito e della sua sopravvivenza, da un lato il dibattito in merito all’interpretazione del fenomeno resta aperto, dall’altro è possibile, interrogando la storia della letteratura – e dell’arte in generale – giungere a un punto saldo rispetto al processo che ha reso empiricamente possibile la trasmissione di questo patrimonio culturale nel tempo e nello spazio. Mi riferisco, come già detto, al processo di traduzione, il quale ha permesso al mito di continuare a essere ri-raccontato e di non diventare mai parola morta. La traduzione alla quale mi riferisco, però, non è solo quella comunemente intesa come:

il processo mediante il quale una lingua di partenza (LP) viene resa nella lingua di arrivo (LA) in modo che il significato superficiale delle due lingue sia più o meno simile e che le strutture (della lingua) di partenza vengano mantenute il più possibile, ma non tanto da distorcere gravemente le strutture di arrivo.¹

Nel secondo Novecento, infatti, gli studi sulla traduzione hanno progressivamente esondato dal campo linguistico, giungendo a costituirsi come un ambito di studio autonomo che interseca altri saperi oltre alla linguistica, tra i quali la filologia, la filosofia e la sociologia. Il concetto stesso di traduzione si è dilatato fino a superare l’accezione prettamente linguistica depositata nel senso comune. Fondamentale, in questa direzione, è stato l’insegnamento di Roman Jakobson, che già nel 1959, nel suo saggio sugli *Aspetti linguistici della traduzione*,² distingueva “tre modi di

¹ (Bassnett, *La traduzione, teoria e pratica* 1993, 14).

² Testo in inglese in (Brower 1959, 232-239).

interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici"³, facendosi precursore dell'ampliamento semantico a cui il concetto si presta sul finire del XX secolo. Nella formulazione jakobsoniana, infatti, esistono:

[...] tre forme di traduzione [e] debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione *endolinguistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici.⁴

Il terzo tipo definito da Jakobson ha aperto la strada all'idea che sia possibile considerare traduzioni anche quelle che prevedono una trasformazione dei mezzi espressivi. In seguito, la proliferazione di scritti cominciata negli anni Sessanta e culminata nei Settanta con l'affermazione della traduttologia⁵ (o dei cosiddetti *Translation Studies*), ha portato a riflettere non solo sulla topica questione – tanto antica quanto attuale – del *bene vertere*, ma anche sul ruolo fondamentale giocato da tale pratica nell'evoluzione culturale umana, favorendo la circolazione dei saperi, le contaminazioni, le ibridazioni, gli scambi, il dialogo tra diversi contesti culturali.⁶ George Steiner, autore di *After Babel: Aspects of Language and Translation*⁷, opera di capitale importanza per gli studi sulla traduzione, giunge ad affermare che “non è eccessivo dire che possediamo la civiltà perché abbiamo imparato a tradurre dal tempo”⁸. L'autore, in una sorta di visione totalizzante della pratica, asserisce che “ogni modello di comunicazione è al tempo stesso un modello di traduzione, di trasferimento verticale o orizzontale di significato”⁹ e che “la ‘traduzione’ in senso stretto è un caso particolare del rapporto di comunicazione che ogni atto linguistico riuscito traccia all'interno

³ (Jakobson 1981, 57).

⁴ *Ibidem*. Corsivo dell'autore.

⁵ Il termine *traductologie* sarebbe stato coniato, secondo Michel Ballard, nel 1972 dal canadese Brian Harris: (Ballard, *Qu'est-ce que la traductologie?* 2006, 7). Secondo Irene Weber Henking, invece, i primi a utilizzare questo termine sarebbero stati tre ricercatori belgi (Roger Goffin, Pierre Hurbin e Jean-Marie Van der Meerschen), nel 1968, nella rivista *Babel*: (Weber Henking 2019, 278).

⁶ «Associare la traduzione alla “circolazione dei saperi” significa in effetti ricondurre tale pratica alla sua ragione storica primordiale» osserva Fabio Scotto, aggiungendo che «la traduzione si rivela una pratica necessaria alla circolazione dei saperi in altre lingue, così assolvendo a una funzione sociale e culturale imprescindibile, senza la quale buona parte dell'umana scienza, specie quella prodotta in lingue minori o poco diffuse, rimarrebbe ai più preclusa». (Scotto, Prefazione 2018, VII).

⁷ Pubblicata per la prima volta in inglese nel 1975, nel 1992 l'opera è stata rieditata in una nuova versione ampliata e aggiornata dall'autore.

⁸ (Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* 2004, 57). L'autore aggiungeva anche che «l'esistenza dell'arte e della letteratura, la realtà della storia vissuta in una comunità, si basa su un interminabile, anche se assai spesso inconsapevole, atto di traduzione interna».

⁹ (Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* 2004, 74).

di un dato linguaggio”¹⁰. Questo tipo di impostazione, a favore della quale si schiera anche Gianfranco Folena¹¹, autore del celebre saggio *Volgarizzare e tradurre*¹², si distanzia notevolmente da quella di matrice strutturalista sostenuta da Georges Mounin, celebre linguista allievo della scuola funzionalista, per il quale la riflessione sulla traduzione si iscrive inequivocabilmente in ambito linguistico, e la traduttologia si configura come la riflessione sui problemi posti dalla traduzione *stricto sensu*¹³. Secondo Mounin, infatti, la traduzione può essere solo di tre tipi: interlineare o riga a riga (posta cioè tra le righe del testo originale), letterale (ovvero parola per parola), oppure moderna propriamente detta (condotta all’insegna del rispetto dell’originale, delle parole, dei costrutti, dello stile, del senso, senza alcuna manomissione né aggiunta).¹⁴

L’apertura del concetto di traduzione operato dalle intuizioni di Jakobson prima, e da quelle di Steiner dopo, ha preparato il terreno per il cosiddetto *cultural turn*, ovvero quella corrente, in ambito traduttologico, che sostiene che la traduzione “is one of the many forms in which works of literature are ‘rewritten’, and is one of the many ‘rewritings’”¹⁵ – riprendendo le parole impiegate da Susan Bassnett e André Lefevere nel testo del 1990 che generalmente viene considerato come il saggio iniziatore di tale svolta. Il merito di questi due studiosi consiste nell’aver intuito che l’oggetto di studio dei *Translation Studies*¹⁶ andasse ridefinito, in modo tale che a essere considerato centrale,

was the analysis of texts embedded in their dual networks of both source and target cultures. The demise of the notion of equivalence as sameness, and recognition of the fact that literary conventions change continuously, led to a shift of emphasis away from evaluating translations in terms of ‘faithfulness’, with greater attention now being paid to the relative function of a text in its two contexts. Translation studies, they claimed, had both utilized linguistic approaches and then moved beyond them into a new phase.¹⁷

Ed è proprio a questa nuova fase degli studi sulla traduzione¹⁸ che facciamo appello nel proporre un avanzamento in merito alla riflessione che riguarda, nello specifico, la traduzione del mito, che viene intesa, quindi, non solo come l’operazione di trasposizione linguistica delle opere degli autori classici, ma anche come trasferimento culturale in senso più ampio, come passaggio di un soggetto culturale da un contesto a un altro. Il concetto di traduzione culturale, secondo Peter Burke, è

¹⁰ (Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* 2004, 76).

¹¹ Per un ragguaglio sulla sua opera e sulla vicinanza al pensiero di Steiner, si veda: (Bani 2021).

¹² A una prima edizione del 1973, ne segue una del 1991 per Einaudi, nella cui premessa Folena afferma che “fra i libri comparsi nel frattempo il più ricco e congeniale alla nostra prospettiva è *After Babel* di George Steiner (1975), che segna una decisiva inversione di tendenza, confermata negli anni più recenti” (Folena 1991, VIII-IX).

¹³ Cfr. (Mounin, *Linguistique et traduction* 1976).

¹⁴ (Mounin 1965, 22-23).

¹⁵ S. Bassnett, A. Lefevere (eds.), (Bassnett e Lefevere, *Translation, History and Culture* 1990, 10).

¹⁶ Cfr. (Bassnett, *La traduzione, teorie e pratica* 1993) e (Bassnett, *The Translation Turn in Culture Studies* 1998).

¹⁷ (Bassnett, *Translation* 2014, 32).

¹⁸ Cfr. (Bachmann-Medick 2009) e (Holmes 1988).

un'espressione metaforica che descrive il meccanismo attraverso il quale gli incontri culturali finiscono per produrre forme nuove e ibride.¹⁹ I primi a impiegare tale concetto, è doveroso ricordarlo, furono gli antropologi della scuola malinowskiana, tra gli anni Cinquanta²⁰ e Sessanta del Novecento, allorché si consolidò l'idea che comprendere una cultura differente fosse un lavoro analogo a quello di traduzione e che l'antropologia stessa fosse un'arte di traduzione. "Poiché" – come ricorda Marina Dossena – "la traduzione può essere intesa anche come una delle possibili forme di trasmissione culturale dal passato al presente e attraverso epoche diverse"²¹.

Tornando al nostro percorso, molto vicina alla nozione di *cultural translation* è quella di *transfert culturel*, introdotta da Michael Werner e da Michel Espagne, germanista e storico della cultura attualmente considerato un punto di riferimento per questa tematica di studio²². Il passaggio di un oggetto culturale da un contesto all'altro attiva un processo di traduzione che trascende le tradizionali preoccupazioni linguistiche in merito al rispetto della fonte da tradurre. Espagne è molto chiaro in tal senso:

Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. [...] Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu.²³

Si tratta a questo punto di mettere in dialogo queste considerazioni riguardanti l'ordine generale del processo di trasmissione culturale con le specifiche del racconto mitologico, che, come abbiamo visto, si configura come un prodotto culturale con delle caratteristiche e una natura piuttosto singolari. Proponendo di rileggere il mito e la storia delle sue riscritture come un processo ininterrotto, sebbene discontinuo, di traduzioni, intese anche – e soprattutto – come *transferts culturels*, ovvero come spostamenti, nello spazio e in questo caso anche nel tempo, dei paradigmi culturali fondativi dell'immaginario di cui i miti classici si fanno depositari²⁴, in primo luogo può essere interessante un approfondimento storico a proposito del concetto di traduzione. In questo

¹⁹ Cfr. (Burke 2009).

²⁰ Risale al 1951 il saggio intitolato *The Translation of Culture*, scritto dall'antropologo britannico Edward E. Evans-Pritchard (Evans-Pritchard 1951), allievo di Malinowski e di Radcliffe-Brown – al quale nel 1946 succede alla cattedra di Antropologia sociale dell'Università di Oxford, che terrà fino al 1970.

²¹ (Dossena 2018, 7).

²² Michel Espagne dal 2011 è direttore del labex TransferS (sotto triplice tutela dell'ENS, del Collège de France e del CNRS) et de l'Unité Mixte de Recherche Pays germaniques-Transferts culturels/Archives Husserl (UMR 8547). Tra i suoi studi più significativi, ricordiamo: (Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands* 1999) e, insieme a M. Werner (textes réunis et présentés par): (Espagne e Werner, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*, 1988).

²³ (Espagne, *La notion de transfert culturel* 2013, 1).

²⁴ Cfr. (Gardini, *Introduzione* 2021).

modo chiariremo in che modo veniva intesa la pratica all'epoca in cui il mito ha varcato le frontiere dell'Ellade per andare incontro alla civiltà latina. Perché, se il mito è “una narrazione continuamente tradotta e risemantizzata”²⁵, è utile chiarire il percorso del concetto di traduzione nei secoli.

2.1 Un'antica prassi

Le prime tracce dell'attività traduttiva umana sono state individuate in Egitto e risalgono al periodo dell'Antico Regno, attestate dal ritrovamento, presso l'isola Elefantina – che emerge dal Nilo all'altezza di Assuan –, di alcune iscrizioni bilingue del 3000 a.C. circa²⁶. Benché ci siano giunti altri reperti²⁷ testimonianti la presenza di tale attività nella terra dei faraoni e non solo²⁸, la critica concorda nel ritenere i Romani come i primi veri traduttori della storia²⁹, non solo perché furono i primi a impegnarsi in un'opera sistematica di acquisizione della cultura greca, ma anche perché a loro si devono le prime riflessioni teoriche sull'argomento. Latina d'altronde è l'etimologia del termine³⁰, ma il suo impiego con l'accezione che oggi gli riconosciamo va fatta risalire al Rinascimento italiano, a una sorta di errore compiuto da Leonardo Bruni³¹ nella traduzione di un passaggio delle *Noctes Atticae*³² di Aulo Gellio. Maurizio Bettini commenta in questo modo l'accaduto:

Si sospetta infatti che Leonardo Bruni, il celebre umanista fiorentino, avesse frainteso quel *traductum* di Gellio come se volesse dire non «introdotto», «prestato», ma «tradotto». Forse aveva confuso *traductum* con *translatum*, un termine effettivamente usato dai Romani per dire «tradotto»? Sia come sia, nel suo proprio latino egli cominciò a usare *traducere* nel senso di «tradurre», attribuendo cioè a tale verbo un significato che, nella lingua di Roma, non aveva mai avuto.³³

²⁵ (Gardini, Introduzione 2021, 13).

²⁶ Cfr. (Newmark 1988, 17).

²⁷ Pensiamo, in particolare, alla celebre Stele di Rosetta, riportante un editto tolemaico del 196 a.C. in 3 diversi stili: geroglifici, demotico e greco antico. La lastra fu rinvenuta dal capitano francese Pierre-François Bouchard nella città di Rashid (latinizzato Rosetta), sul delta del Nilo, il 15 luglio 1799, al tempo della campagna napoleonica d'Egitto.

²⁸ Henri Van Hoof riferisce anche di ritrovamenti che attestano l'attività traduttiva in Mesopotamia già nel terzo millennio a.C.: «Il s'agit de tablettes retrouvées dans la bibliothèque royale de Ninive et dont un quart environ consiste en grammaires et glossaires de langue sumérienne, akkadienne et babylonienne»; (Van Hoof 1991, 8).

²⁹ Eric Jacobsen, sostiene che siano stati i Romani gli inventori della traduzione: (Jacobsen 1958).

³⁰ Da *trans* + *duco*.

³¹ Autore del *De interpretatione recta* (1420 ca.), (Bruni 1993).

³² I, 18, 1.

³³ (Bettini, Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica 2012, VII).

Gianfranco Folena, concorde nell'affermare che il verbo *traducere* “non ha mai assunto in tutta l'antichità e neppure nel Medioevo questa specificazione semantica”³⁴ – ovvero quella attribuitagli da Bruni –, è tuttavia convinto che non si sia trattato, “come pensò il Sabbadini, di un fraintendimento, di un vero e proprio «errore di traduzione» semantico”³⁵, bensì di una forzatura intenzionale:

Io non credo che il Bruni abbia capito male: aveva bisogno di un vocabolo nuovo, non consueto come *transferre*, dove l'operazione di trapianto d'una in altra lingua si manifestasse con maggior energia e plasticità: e *traduco* non solo era più dinamico di *transfero*, ma rispetto al suo più vulgato predecessore conteneva, oltre al tratto semantico dell'«attraversamento» e del «movimento», anche il tratto della «individualità» o della causatività soggettiva (si pensi o *duco/dux* rispetto a *fero*), sottolineando insieme l'originalità, l'impegno personale e la «proprietà letteraria» di questa operazione sempre meno anonima.³⁶

Comunque sia andata davvero, a questo punto resta da capire come questa pratica fosse denominata e concepita nel mondo classico, perché nello scarto semantico col termine moderno sono individuabili una serie di valenze della pratica che dimostrano come, al di là delle teorie, la traduzione non sia mai stata unicamente un'operazione linguistica. La questione per noi è di particolare interesse, dato che furono i Romani i primi a dover affrontare il problema del cambio di lingua, nel momento in cui si proposero di trasferire la cultura greca, miti compresi, nel contesto latino.

La lista dei verbi che il latino ha impiegato per alludere alla prassi traduttiva non includeva, come abbiamo visto, *traduco* (comunemente impiegato nel senso di “introdurre”). Seguendo le ricostruzioni di Folena e Bettini, accanto a forme riprendenti espressioni legate al racconto, quali *narro*, *explico*, e *refero*, tra i verbi più ricorrenti vi era *exprimo* (composto di *primo*, premere), il quale “sembra sottolineare l'impronta formale del calco o del sigillo”³⁷ indicando propriamente la produzione di un'immagine tramite uno stampo, con il risultato di mettere in evidenza l'idea che vi sia una congruenza tra il testo nella lingua d'origine e quello nella lingua d'arrivo. Con questa stessa sfumatura, ma in rapporto al contenuto, veniva impiegato anche *interpretor*, che tra i suoi significati annovera quelli di “comprendere” e “spiegare” (“interpretare”, per l'appunto). A un'insistenza sull'idea di riecheggiamento acustico tra i due testi – come se la traduzione costituisse un'eco dell'originale o la replica latina a un enunciato straniero – sembrava invece puntare *reddo*, “restituire”. Solamente con Cicerone³⁸, e non prima, iniziò a circolare *transfero*, “portare al di là”

³⁴ (Folena 1991, 10).

³⁵ (Folena 1991, 71).

³⁶ (Folena 1991, 72).

³⁷ (Folena 1991, 9).

³⁸ I sec. a.C.

(di un confine linguistico), riproduzione del *μεταφέρω* greco, che sta ad indicare sia la traduzione (nel sostantivo *translatio*) sia la metafora (in greco *μεταφορά*). *Transfero*, che “sale in primo piano nel latino tardo, divenendo il termine più frequente, e domina quasi esclusivo in tutta la tradizione mediolatina penetrando attraverso la scuola nelle lingue romanze nel derivato participiale *translatare*”³⁹, per Cicerone indica il trasferimento dell’ingegno dei filosofi ellenici dal mondo greco a quello romano; egli non si riferisce al mutamento della veste linguistica di un testo, bensì al “portare al di là” le produzioni intellettuali originate da un’altra cultura, in un’altra lingua.

Ebbene, il verbo in uso per denominare la prassi che prevedeva il passaggio da una lingua all’altra (riferito soprattutto alla traduzione letteraria) è sempre stato, sia nel latino arcaico sia in quello classico, *verto*⁴⁰, un verbo che ha come significato primario, in riferimento a un oggetto concreto, quello di “girare”, nel senso di “far ruotare” o “capovolgere”. Come spiega Bettini, il *vertere* dei Romani ci dice che per loro l’azione del tradurre prevedeva che il testo straniero venisse sottoposto a una mutazione radicale: colui che *vertit* in latino realizza una metamorfosi, muta a tal punto la forma da ottenere una trasformazione totale di ciò che era nella lingua straniera. In sintesi, l’atto del *vertere* non si qualifica tanto come il passaggio da una lingua all’altra, quanto piuttosto come la mutazione radicale di un determinato enunciato straniero. Il rimando all’idea che la traduzione implichi una trasformazione rispetto all’originale è consolidato nell’uso, sull’avvicinarsi dell’età imperiale⁴¹, di un altro verbo per indicare l’atto del tradurre: *muto*, “mutare”, che più esplicito non potrebbe essere nell’indicare ciò che sottende.

Da questo breve *excursus* possiamo dedurre, da un lato, che la traduzione per i Romani non consisteva principalmente nello svolgimento dell’esercizio linguistico comunemente inteso, e, dall’altro, che questo esercizio veniva condotto all’insegna di una trasformazione che non si curava di conservare l’originale se non in alcuni *indicia*. Resta sott’inteso che la metamorfosi non possa essere totale e che tra le due versioni debba essere riscontrabile una certa contiguità.

Queste considerazioni sono molto rilevanti, in primo luogo perché il mito, nelle sue numerose manifestazioni artistiche, è stato sottoposto da parte della cultura latina a un intenso processo di traduzione che ha previsto tutte le attività presupposte dalla terminologia sopracitata. In secondo luogo, perché l’idea che i Romani avevano della traduzione si sposa perfettamente con la *vision élargie* della prassi che stiamo sostenendo; tanto che parrebbe lecito pensare che i latini non avrebbero avuto nessuna difficoltà nell’accettare che le riscritture a soggetto mitologico, nelle varie epoche e regioni in cui appaiono, possano essere considerate a tutti gli effetti traduzioni costantemente aggiornate dell’antico mito greco.

³⁹ (Folena 1991, 9-10).

⁴⁰ Nel costrutto con aggettivo o con *in* + accusativo.

⁴¹ Vi fanno ricorso prima Ovidio poi Seneca.

2.1.1 Interpreti ed ermeneutici

Con la stessa intenzione con la quale abbiamo contestualizzato il concetto di traduzione nel mondo romano, pare doveroso completare l'affresco storico soffermandosi sulla figura di colui che, nel mondo antico, si faceva carico del disbrigo della pratica traduttiva: il traduttore, diremmo oggi. Ma, come facilmente intuibile, questo termine non esisteva in un mondo in cui il *traducere* aveva tutt'altro significato.

Ora, anche risalendo nel tempo e per quanto lontani ci si spinga, la figura dell'interprete e del traduttore si ritrova sempre. Fin dal II millennio a.C., infatti, negli stati dell'Asia Minore, – assiri, babilonesi, ittiti –, esistono cancellerie dove lavorano scribi specializzati [...]. In Egitto, poi, fin dall'Antico regno alcuni alti funzionari portano già il titolo di capo-interprete, carica che trasmettono di padre in figlio, quale privilegio della loro famiglia di principi di Elefantina.⁴²

In questa citazione da Georges Mounin, accanto al moderno “traduttore” troviamo un altro termine che definisce il soggetto operante una traduzione: “interprete”. La forma italiana, che trova dei perfetti equivalenti in molte lingue moderne⁴³, deriva dal vocabolo in uso presso i latini: *interpres*, sostantivo imparentato col verbo *interpretari*, il quale, secondo lo studio di Maurizio Bettini, insieme a *vertere* definisce le due principali configurazioni culturali alle quali i Romani hanno fatto ricorso per descrivere la pratica traduttiva. L'etimologia del termine⁴⁴ lascia intendere che l'origine di questa figura sia da ricercare in ambito economico⁴⁵, nel contesto degli scambi commerciali che, aprendosi a mondi lontani, necessitavano l'intervento di un intermediario, sia linguistico che culturale. A Roma l'*interpres*, quindi, non è soltanto l'interprete linguistico, bensì un mediatore in generale, sia d'affari sia di significati. Questa configurazione del traduttore come figura appartenente a una *inter*-dimensione non è, però, una novità romana. Nell'antica Grecia, infatti, anche se “il concetto culturale del tradurre è pressoché inesistente fino all'età alessandrina e la terminologia rimane generica e scarsamente tecnicizzata”⁴⁶, esiste un nome per colui che si rende disponibile a comprendere un messaggio e riportarlo a chi non è in grado di comprenderlo autonomamente, ed è *ἑρμηνεύς*.

⁴² (Mounir 1965, 30).

⁴³ *Interprète* in francese, *intérprete* in spagnolo e in portoghese, *intèrpret* in catalano, *interpret* in rumeno, *interpretea* in basco, *interpretator* in polacco, *interpreter* in inglese.

⁴⁴ *Inter + pretium*.

⁴⁵ A tal proposito, afferma Gianfranco Folena: «il latino *interpres -etis* è originale elaborazione di materiali latini (il secondo elemento del composto è certo connesso con *pretium*), proveniente dalla sfera economico-giuridica, cioè in origine ‘mediatore, sensale, arbitro del prezzo’, e l'estensione alla ‘mediazione linguistica’ appare autonoma [...]». (Folena 1991, 6).

⁴⁶ (Folena 1991, 8).

L'*ἑρμηνεύς* greco e l'*interpres* latino, seppur accomunabili nel loro assolvimento della funzione dell'interprete (modernamente inteso), non sono figure perfettamente coincidenti. In primo luogo, va notata la differenza nelle radici etimologiche dalle quali sono stati formati i due termini, poiché esse ne rivelano la natura profonda. A differenza dall'*interpres*, infatti, l'*ἑρμηνεύς* ha in sé qualcosa di divino, ereditato dal Dio di cui porta il nome: Hermes⁴⁷, il messaggero degli dei, il “signore della voce e del discorso”⁴⁸. Se l'*interpres* ritrova la propria origine nella sfera dello scambio commerciale, l'*hermenéus* al contrario la trova nella figura divina che presiede alla comunicazione. Così, dunque, l'ermeneuta è colui che realizza le funzioni comunicative di Hermes, il quale presiede allo scambio linguistico – in tutte le sue forme, in quanto divinità dell'eloquenza⁴⁹. A tal proposito, vale la pena ricordare che in greco il sostantivo *ἑρμηνεία* e il verbo a esso connesso, *ἑρμηνέω*, non si riferiscono esclusivamente ad attività legate alla traduzione/interpretazione, anzi, rimandano a una dimensione più ampia, alla generica abilità di produrre comunicazione. In questo senso, l'ermeneuta è colui che agisce sull'incomunicabilità: da un lato, in veste di interprete, superando lo scoglio linguistico; dall'altro, quasi come un poeta-vate ispirato dalla divinità, esprimendo ciò che resta taciuto o oscuro nel messaggio che veicolano, colmando così lo scarto intellettuale tra le parti tra cui fanno da ponte.

Gli elementi fin qui raccolti a proposito delle due figure antenate dell'odierno traduttore, oltre a confermare la distanza tra il concetto moderno e quello antico di traduzione, evidenziano una formale differenza nell'aspettativa riposta nel lavoro del traduttore. Nel mondo antico non si aveva la pretesa che l'interprete traducesse parola per parola il messaggio, quanto piuttosto che ne veicolasse il senso, senza necessariamente ricercare un'aderenza linguistica. Una simile considerazione ci induce, di conseguenza, a soffermarci sul concetto di fedeltà, nodo cruciale di ogni teoria della traduzione. L'origine della questione è da ricercare nel celebre passaggio dell'*Ars Poetica*⁵⁰ in cui il poeta latino Orazio si esprime in merito al “*fidus interpres*” che “*verbum verbo reddit*”⁵¹. Una certa lettura di tale affermazione ha consolidato nel tempo l'idea che l'interprete

⁴⁷ Ἑρμῆς, assimilato a Roma come Mercurio, noto anche come Psicopompo - per via della sua capacità di varcare le soglie dell'Ade per accompagnarvi i defunti -, è il messaggero degli dèi, il dio della comunicazione, del commercio e dei viaggi; a lui si attribuiscono anche l'invenzione delle lettere dell'alfabeto e la rammemorazione del sogno.

⁴⁸ «scimus autem Mercurium vocis et sermonis potentem» afferma Macrobio nei *Saturnalia* (I, 12, 20). Nella traduzione italiana di Nino Marinone: «Mercurio è il dio della voce e della parola come tutti noi sappiamo» (Macrobio 1977, 201).

⁴⁹ Charles Le Blanc, soffermandosi sul rapporto tra la divinità e la traduzione, afferma: «Dans *Le complexe d'Hermès*, je relevais trois problèmes fondamentaux en traductologie: sa difficulté à se constituer comme discipline pleinement autonome; la question liée à sa fondation logique; sa tendance à confondre *théorie* et *méthodologie*, ce qu'en fait la proie d'Hermès, le dieu des imposteurs» (corsivo dell'autore) (Le Blanc, *Histoire naturelle de la traduction* 2019, 13), il quale fa anche riferimento a un'altra sua opera: (Le Blanc, *Le Complexe d'Hermès. Regards philosophiques sur la traduction* 2009).

⁵⁰ Vv. 133-34: «Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres». (Orazio 2002, 42).

⁵¹ Tale espressione fa eco a quella usata da Cicerone nel *De oratore* (I, 155), quando afferma, parlando della traduzione da lui resa dei massimi oratori greci: «quibus lectis hoc adsequer, ut cum ea quae legeram Graece, Latine redderem, non solus optimis verbis uterer et tamen usitatis, sed etiam exprimerem quaedam verba imitando, quae nova nostris

produca una traduzione fedele nel momento in cui scelga di procedere appoggiandosi alla tecnica del “parola per parola”. Procedendo a un’analisi più approfondita dell’enunciato, in primo luogo va notato che la fedeltà oraziana non è un attributo riferibile al testo tradotto, quanto una qualità dell’interprete, il quale è *fidus* non in quanto “fedele”, ma in quanto “affidabile”:

Si ha infatti l’impressione che Orazio, con questa espressione, volesse dire una cosa diversa da ciò che intendiamo ormai noi con «interprete fedele», nel senso di un interprete che non si distacca dalla lettera del testo che sta traducendo, un traduttore «servile». [...] Diciamo pure che l’espressione *fidus interpres*, nel senso nostro di traduttore fedele al testo, in latino non ricorre mai. La tradizione romana ci informa sì dell’esistenza di qualche *interpres* che viene definito *fidus*: ma non si tratta mai di traduttori fedeli al testo, bensì di intermediari che ispirano fiducia alle parti in questioni di carattere politico o diplomatico.⁵²

Un altro fraintendimento potrebbe inoltre risiedere nell’interpretazione di “*verbum*”, inteso come “parola” nonostante in latino esso possa significare anche più in generale “frase”, “espressione” o “discorso”. Ci troviamo qui di fronte, ironia della sorte, a un problema di traduzione. La prima ipotesi, quella canonica, ci dice che “l’interprete fedele traduce parola per parola”; la seconda, meno in uso, che “l’interprete affidabile restituisce un’espressione con un’espressione”. L’effetto risulta essere piuttosto diverso. Nel primo caso viene messa in rilievo l’idea che l’interprete dimostri “fedeltà” servendosi di una certa metodologia. Se ne deduce che chiunque non proceda seguendo il testo alla lettera sia da considerare “infedele” – termine non proprio *poli* –, così come le sue traduzioni. Nel secondo caso, invece, l’idea che passa è che per essere affidabile l’interprete debba saper rendere le espressioni straniere nella propria lingua. Si pone qui l’accento sulla capacità di penetrare la lingua straniera e saperne cogliere le sfumature, in modo da poter restituire l’enunciato corrispondente nella lingua di arrivo. L’interprete degno di fiducia è dunque colui il quale ha una conoscenza della lingua (e della cultura) straniera tanto ferrata da saper bene come renderne le espressioni nella propria, da essere affidabile nel giudizio (ovvero nella comprensione) e nella riproduzione dell’alterità. Questa seconda ipotesi sembra essere più credibile in un contesto in cui la traduzione raramente veniva vissuta come esercizio strettamente linguistico.

Quali considerazioni si possono allora ricavare da questo viaggio a ritroso, agli albori della pratica traduttiva quale ponte di scambio tra le culture? Per cominciare – come più volte ribadito –, la traduzione nel mondo antico attingeva a una gamma di termini che confermano l’attitudine a privilegiare il trasferimento del contenuto di un dato enunciato, più che la sua veste linguistica.

essent, dum modo essent idonea» («Il risultato di tale lettura era che, traducendo in latino ciò che avevo letto in greco, non solo adoperavo le espressioni migliori, e tuttavia già in uso nella nostra lingua, ma anche coniavo, per analogia, parole nuove per i nostri concittadini, ben accettate, purché appropriate»); (Cicerone 1994, 216-217). Bettini fa notare che in latino *aliquid pro aliquo reddere* significa «dare qualcosa in cambio di qualcos’altro»; (Bettini, Vertere. Un’antropologia della traduzione nella cultura antica 2012, 100-101).

⁵² (Bettini, Vertere. Un’antropologia della traduzione nella cultura antica 2012, 109-110).

L'esito atteso non era quello di una riproduzione esatta del testo di partenza, quanto piuttosto quello di una sua metamorfosi, ed essa non era in alcun modo percepita come un'aura negativa sul risultato ottenuto, purché esso conservasse inalterato il valore delle significazioni, come se si trattasse di una metafora. Questo aspetto è particolarmente rilevante ai nostri fini, per diverse ragioni: in primo luogo perché, come avremo modo di approfondire nel quarto paragrafo, la visione romana della traduzione sembra tendere una mano alle recenti aperture della traduttologia verso i concetti di transfer e traduzione culturale. In secondo luogo, perché chiarire come la traduzione operava nel mondo classico ci porta a capire con quale spirito il mito sia stato trasferito nella cultura latina e come si sia configurata la sua prima esperienza di traduzione interlinguistica – per dirla con Jakobson. La questione è dirimente poiché, non va dimenticato, la fruizione del mito greco, nelle culture romanze, è avvenuta anche – e talvolta soprattutto – per mezzo della cultura latina (su questo aspetto avremo modo di tornare nel terzo capitolo).

Infine, quanto argomentato a proposito del concetto di fedeltà ha lo scopo di scardinare il presupposto sul quale si regge il pregiudizio che accompagna le traduzioni che propongono una metamorfosi della lettera originale. Prima però di proporre una nuova prospettiva dalla quale leggere la relazione tra mito e traduzione, ci soffermeremo su un mito che riguarda la traduzione, e per una volta non sarà quello della torre di Babele.

2.2 La traduzione perfetta è un mito

Una volta scoperto quanto e come differiscano le due percezioni, moderna e antica, della prassi traduttiva, varrebbe la pena interrogarsi sulle ragioni e sulle congiunture che, col tempo, hanno spinto il concetto di traduzione, così elastico per i Romani, a irrigidirsi fino a inseguire la chimera della riproduzione perfetta di un testo straniero in una nuova lingua d'arrivo. Per farlo, ci appoggeremo all'accurata ricostruzione di Maurizio Bettini, che sembra darci suggerimenti preziosi per risolvere il nostro quesito.

Verso la fine del II sec. d.C., il filosofo romano Tertulliano, nel suo *Apologeticus* (XVIII, 5-9)⁵³, riporta il racconto riguardante la redazione della *Septuaginta* (o *Bibbia dei Settanta*), così come desunto dalla *Lettera di Aristeo*⁵⁴, composta da un autore greco che si dichiarava testimone diretto di quanto avvenuto ad Alessandria sotto il regno di Tolomeo II⁵⁵. L'impresa a cui farebbe

⁵³ (Tertulliano 1994, 71-73).

⁵⁴ In proposito di veda anche: (Ballard, *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels* 2013, 19).

⁵⁵ Bettini nota che, da un punto di vista storico, l'opera costituisce un falso: Tolomeo II detto il Filadelfo, infatti, ha regnato nella prima metà del III sec. a.C., mentre l'opera di Aristeo non può essere anteriore al II sec. a.C. Risulta

riferimento è quella della stesura della prima traduzione, dall'antico ebraico verso il greco, della *Torah*⁵⁶. Secondo Aristeo, l'operazione sarebbe nata grazie all'iniziativa del filosofo Demetrio Falareo, poi appoggiata da Tolomeo, di arricchire il fondo della grande biblioteca Alessandrina con i testi della tradizione giudaica. Sarebbe stato allora interpellato il gran sacerdote di Gerusalemme, Eleazar, perché scegliesse gli uomini più esperti e indicati per un lavoro tanto delicato. I settantadue⁵⁷ dotti prescelti, autorevoli personalità erudite anche nelle lettere greche, raggiunsero Alessandria e si ritirarono sull'isola di Faro, dove, isolati e indisturbati, lavorarono per settantadue giorni all'elaborazione del testo greco, riuscendo, evidentemente ispirati da Dio, nell'incredibile impresa di produrre un testo aderente in tutto e per tutto all'originale ebraico.

Per quanto storicamente inattendibile, la narrazione di Aristeo costituisce la radice del mito che per secoli affascinerà gli scrittori, ovvero quello della traduzione perfetta. Anche Filone⁵⁸, giudeo di Alessandria e allegorista della Bibbia, riprenderà il racconto di Aristeo riscrivendolo e trasformandolo nel mito che conosciamo servendoci di una buona dose di sovrannaturale. «L'opera compiuta, infatti, per Filone ha chiaramente i caratteri di una sacra rivelazione. I traduttori sono *enthousiôntes*, «posseduti da Dio», ed essi dispongono di un invisibile suggeritore»⁵⁹, per questo riescono a ricalcare perfettamente la forma originale, rispettando il precetto deuteronomico⁶⁰ secondo il quale non bisogna aggiungere né togliere nulla alla parola di Dio.

Quali sono, dunque, le ragioni per le quali questo episodio mitico appartenente alla storia della traduzione rappresenta motivo di interesse nella nostra riflessione?

In primo luogo, mi pare che questo racconto renda manifesto il momento preciso in cui l'ideale antico di traduzione ha virato in direzione della ricerca dell'equivalenza perfetta tra testo di partenza e testo di arrivo: il momento in cui è intervenuta la necessità di tradurre i testi sacri e in particolar modo la Bibbia, quel testo sacro che contiene il verbo così come pronunciato da Dio in persona. La traduzione della Bibbia ha acceso una questione cruciale in seno alla traduttologia, ponendo il problema dell'approccio al verbo divino. Come ben illustra il mito della *Septuaginta* poc'anzi raccontato, la parola sacra deve necessariamente ricorrere a una traduzione che rispecchi i dettami della perfezione, perché solo in questo modo è possibile conservare la natura perfetta del verbo divino. Occorre ricordare che, in ambito francese, tale problema è stato affrontato, nella seconda

pertanto impossibile che Aristeo abbia potuto assistere a quegli eventi. (Bettini, Vertere. *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica* 2012, 203).

⁵⁶ I primi cinque libri dell'Antico Testamento, il cosiddetto *Pentateuco*.

⁵⁷ Sei rappresentanti per ciascuna delle dodici tribù di Israele.

⁵⁸ Vissuto all'incirca tra 20 a.C. e 50 d.C.

⁵⁹ (Bettini, Vertere. *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica* 2012, 217).

⁶⁰ *Deuteronomio*, IV, 1-3: «Non aggiungerete nulla a ciò che io vi comando e non ne toglierete nulla», comanda Mosè al suo popolo trasmettendo le leggi ricevute da Dio.

metà del Novecento, da Henri Meschonnic⁶¹, celebre poeta e traduttore del testo sacro⁶² nonché teorico della traduzione⁶³, il quale propone un approccio alla pratica innovativo⁶⁴, basato sul ritmo⁶⁵, in opposizione al modello strutturalista.

Emilio Mattioli⁶⁶, che definisce Meschonnic “uno dei critici più implacabili della cultura contemporanea”⁶⁷, ribadisce che:

[...] egli conduce un accanito combattimento contro la semiotica a favore della poesia. Il ritmo contro il segno. Non si tratta del ritmo della metrica, inteso come alternanza di brevi e di lunghe: il ritmo è, per Meschonnic, «l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso».⁶⁸

In sostanza, come ricorda Samoyault,

Certaines théories modernes de la traduction littéraire valorisent la traduction comme espace de création. C'est notamment le cas de celles d'Henri Meschonnic ou inspirées par elles, qui invitent à «faire ce que le texte fait», à posséder la même valeur littéraire que le texte source et à trouver leur autonomie en tant que texte.⁶⁹

Ed è con questo spirito che Meschonnic ha tradotto la Bibbia.

Senza dubbio tradurre la parola di Dio complica terribilmente il lavoro del traduttore, perché, come ben sintetizzava Rabbi Judah ben Ilai, rabbino vissuto nel II sec. a.C., “colui che traduce

⁶¹ 1932-2009. Ricordiamo alcune sue opere di capitale importanza: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Meschonnic, Critique du rythme. Anthropologie historique du langage 1982); *Politique du rythme, politique du sujet* (Meschonnic, Politique du rythme, politique du sujet 1995); *Un coup de Bible dans la philosophie* (Meschonnic, Un colpo di Bibbia nella filosofia 2005); *Poétique du traduire* (Meschonnic, Poétique du traduire 2008).

⁶² Tra le sue traduzioni bibliche vale la pena ricordare: *Les cinq Rouleaux* (Meschonnic, Les cinq Rouleaux 1970), *Jona et le signifiant errant* (Meschonnic, Jona et le signifiant errant 1981), *Gloires, Traduction des psaumes* (Meschonnic, Gloires, Traduction des psaumes 2001), *Au commencement, Traduction de la Genèse* (Meschonnic, Au commencement, Traduction de la Genèse 2002).

⁶³ Per un approccio alla sua teoria, si consiglia: (Mattioli, La poetica del tradurre di Henri Meschonnic 2003). Si segnala inoltre il volume: (Leopizzi e Boccuzzi 2014).

⁶⁴ «Je retraduis la Bible pour donner à entendre ce que toutes, je dis bien toutes, les autres traductions effacent. C'est pourquoi il y a pour moi une jubilation à faire en français l'écoute scrupuleuse des accents du texte, les *te'amim*, qui sont ses rythmes, sa prosodie et aussi les violences de sa grammaire. Par quoi je rythme le français. Le plaisir c'est le récitatif, là où les autres ne traduisent que le récit. Je travaille à faire entendre le poème, c'est autre chose que le sens des mots», (Meschonnic, Étique et politique du traduire 2007, 133).

⁶⁵ A tal proposito si veda anche: (Scotto, Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo 2013).

⁶⁶ 1933-2007. La sua opera ha contribuito in maniera importante alla riflessione traduttologica degli ultimi decenni. Tra i suoi studi, ricordiamo: *Studi di poetica e retorica* (Mattioli, Studi di poetica e retorica 1983); *Ritmo e traduzione* (Mattioli, Ritmo e traduzione 2001); *L'etica del tradurre e altri scritti* (Mattioli, L'etica del tradurre e altri scritti 2009); *Il problema del tradurre (1965-2005)* (Mattioli, Il problema del tradurre (1965-2005) 2017).

⁶⁷ E. Mattioli in (Meschonnic, Un colpo di Bibbia nella filosofia 2005, 15).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ (Samoyault, Traduction et violence 2020, 193).

letteralmente è un falsario, colui che aggiunge qualsiasi cosa è un blasfemo”⁷⁰. In breve: scacco matto al traduttore.

Nel mondo classico, il cui politeismo non aveva le caratteristiche della religione rivelata, non sussisteva il problema dell’approccio alla parola sacra, mai davvero esperita direttamente, poiché veniva sempre e comunque filtrata dai sacerdoti, i quali avevano il compito di riferire ciò che la divinità ispirava (non dettava) loro. Ciò potrebbe spiegare per quale motivo, in contesto greco e latino, l’esigenza di effettuare una traduzione calcata sull’originale non fosse avvertita come stringente. L’incontro tra la prassi traduttiva e la tradizione giudaico-cristiana rappresenta, ai nostri occhi, la chiave di volta della questione: in qualche modo, è come se il concetto di traduzione, così come è avvenuto per molti altri elementi della cultura antica, abbia subito nel tempo una sorta di processo di cristianizzazione. La riflessione teorica iniziata dai Romani, infatti, è restata in sospeso per tutto il periodo medievale, per essere ripresa solo in età rinascimentale, in un mondo, cioè, ormai profondamente intriso di cristianità. L’attraversamento del Medioevo latino⁷¹ rappresenta un passaggio simbolico nell’evoluzione della visione della pratica traduttiva (e dei suoi scopi), come dimostra anche il consolidamento di una certa terminologia che, solo a un certo punto, si impone nel registro traduttologico. Mi riferisco, per esempio, al già citato concetto di fedeltà: il “*fidus*” che faceva leva sull’idea di “fiducia” nel mondo romano, sotto la lente giudaico-cristiana non può più essere esente da connotazioni religiose e viene letto come “fedele”. L’affidabilità è stata così soppiantata dalla fede. Di conseguenza, matura anche l’idea che una traduzione (errata) equivalga a un tradimento; un cattivo traduttore avrebbe potuto essere qualificato semplicemente come incompetente, poco accurato o, alla latina, come inaffidabile; ma, laddove la prassi traduttiva si lega alla mentalità religiosa e viene investita di una certa sacralità, egli è destinato a essere un traditore.

Ad ogni modo, sembra sia stato Joachim Du Bellay, poeta, nonché segretario e nipote del potente cardinale Jean du Bellay, il primo a postulare, nel 1549, la nota *liaison* traduttore-traditore⁷². In sostanza, nella riflessione teorica traduttologica si è andata insinuando l’idea che il traduttore dovesse dimostrare fedeltà⁷³ alla fonte, come se essa fosse una sorta di reificazione del divino e pertanto andasse conservata come una reliquia. La convinzione che il testo originale goda di una

⁷⁰ Citato da Bettini che, a sua volta, cita Sir Brock (Brock 1979, 77). (Bettini, Vertere. Un’antropologia della traduzione nella cultura antica 2012, 199 e n.).

⁷¹ Cfr. (Curtius 2022).

⁷² Ne *La deffence et illustration de la langue francoyse*, Du Bellay afferma che i *mauvais traducteurs* sono «vrayement mieux dignes d’estre appellés traditeurs que traducteurs», (Du Bellay 2001).

⁷³ Antoine Berman fuga ogni dubbio quanto al modo in cui essa vada intesa: «Si la *forme* de la visée est la fidélité, il faut dire qu’il n’y a de fidélité – dans tous les domaines – qu’à la lettre. Être “fidèle” à un contrat signifie respecter ses stipulations, non l’“esprit” du contrat. Être fidèle à l’“esprit” d’un texte est une contradiction en soi»; (Berman, *La Traduction et la lettre ou L’Auberge du lointain* 1999, 77), corsivo dell’autore.

sacralità intrinseca è derivata dall'esperienza traduttiva della Bibbia⁷⁴, ma resta in vigore anche quando i testi da tradurre non sono (più) quelli biblici. Non si può negare, in fondo, che gli scritti classici, agli occhi dei traduttori umanisti che li riscoprivano, producessero un fascino quasi sacro. Essi rappresentavano il modello per eccellenza, degno di imitazione, da trasferire pedissequamente. Così allora la traduzione, a partire dal Rinascimento, si consolida soprattutto come pratica di trasferimento interlinguistico di autori simbolicamente percepiti come divinità del pensiero classico, i cui testi vengono trattati, di conseguenza, con riguardo biblico. Gli eredi di questo tipo di orientamento, a mio parere, sono individuabili, lungo i secoli, fino a noi, nella corrente di traduttori che Jean-René Ladmiral⁷⁵ definisce “sourciers”⁷⁶, per i quali la forma originale è in qualche modo sacra.

Per concludere le argomentazioni a favore dell'ipotesi che l'ambito della traduzione non sia stato esente dall'influenza esercitata dalla tradizione giudaico-cristiana sull'evoluzione culturale occidentale, riporto l'attenzione su un ultimo indizio: mi riferisco all'attitudine a inquisire un testo tradotto puntando il dito alla ricerca di elementi provanti l'infedeltà del traduttore, in modo da potergli ratificare un'accusa di tradimento. Fu esattamente ciò che accadde, fuor di metafora, a Étienne Dolet, umanista francese del XVI secolo, traduttore ed editore, il quale, è il caso di dirlo, per un niente finì sul rogo⁷⁷.

Se il mito della traduzione perfetta da un lato ci ha consentito di intravedere una relazione tra l'affermazione di una visione religiosa del mondo e l'evoluzione del concetto di traduzione e della sua pratica, dall'altro ci offre la possibilità di soffermarci su quello che diventa un vero e proprio assillo in ambito traduttologico: la ricerca di una tecnica traduttiva che dia un risultato perfetto. A proposito della tensione che questo tipo di pretesa genera sul traduttore, già nel 1937 José Ortega y Gasset problematizzò la questione nel celeberrimo saggio dal titolo evocativo *Miseria e splendore*

⁷⁴ Oltre alla mitica *Septuaginta*, non va dimenticata la *Vulgata* di San Girolamo, la prima traduzione latina della Bibbia, risalente al IV sec. d.C.

⁷⁵ Tra i suoi scritti ricordiamo anche: *Traduire: théorèmes pour la traduction*, (Ladmiral, Traduire : théorèmes pour la traduction 1979).

⁷⁶ « il y a deux attitudes partageant les traducteurs, et peut-être plus encore les théoriciens de la traduction, en deux camps: d'une part les sourciers, attachés au littéralisme, et d'autre part les ciblistes, plus attentifs aux modulation du transfert en quoi réside proprement la traduction», (Ladmiral, Sourcier ou cibliste 2014, XI).

⁷⁷ Dolet, che nel 1540 aveva pure dato alle stampe un trattato sulla traduzione, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, dapprima fu arrestato perché in possesso di un testo di Calvino (*l'Institutio christianae religionis*) e accusato di aver favorito la traduzione dei vangeli in francese; in seguito fu accusato di ateismo e di aver professato il materialismo, per aver aggiunto un “rien du tout” a un passo tradotto dall'*Assioco* (inizialmente attribuito a Platone), dialogo in cui Socrate, riflettendo sul tema della morte, affermava: “après la mort tu ne seras plus” (reso nella versione doletiana: “après la mort tu ne seras plus rien du tout”). Questa traduzione, giudicata eretica dalla facoltà di teologia di Parigi in quanto blasfemamente in contraddizione con la dottrina cristiana dell'immortalità dell'anima, valse al suo autore una condanna al rogo da parte del Tribunale dell'Inquisizione (4 novembre 1544). Dopo diciotto mesi di reclusione, Dolet fu condotto sulla place Maubert di Parigi, dove il suo corpo, assieme ai suoi libri, fu dato alle fiamme; era il 3 agosto 1546, giorno in cui ricorreva il suo trentasettesimo compleanno.

della traduzione, in cui arrivò a sostenere che l'attività del tradurre sia retta da un desiderio irrimediabilmente utopistico, tenendo a chiarire che:

Bisogna partire dal correggere alla base l'idea di ciò che può e che deve essere una traduzione. Essa viene forse intesa come un'operazione magica in virtù della quale un'opera scritta in una lingua risorge repentinamente in un'altra? Se è così, siamo perduti, perché questa transustanziazione è impossibile. La traduzione non è un doppione del testo originale, non è, e non deve pretendere di essere la stessa opera con un lessico diverso.⁷⁸

Ortega y Gasset quindi respinge fermamente l'idea che si possa realizzare una traduzione "transustanziante" – come quella che avrebbero confezionato i Settanta saggi radunati ad Alessandria. La non esatta coincidenza tra i diversi sistemi linguistici lo rende praticamente impossibile dal punto di vista sia semantico, sia sintattico-morfologico, sia fonetico. Per questo motivo la traduzione perfetta non può che essere un mito o una chimera. A questo proposito si esprime anche Paul Ricœur, filosofo contemporaneo che alla traduzione dedica tre scritti⁷⁹, uno dei quali insiste proprio sull'idea che la traduzione perfetta non solo sia impossibile, ma anche che essa rappresenti un tarlo che compromette il *bonheur* del traduttore. Il fatto è che "des plages d'intraduisibilité sont parsemées dans le texte, qui font de la traduction un drame, et du souhait de bonne traduction un pari"⁸⁰. Una scommessa difficile, a volte impossibile da sostenere, che conduce il traduttore a vivere una sorta di lutto, generato dalla constatazione dell'imperfettibilità della propria opera:

[...] le rêve de la traduction parfaite équivaut au souhait d'un gain pour la traduction, d'un gain qui serait sans perte. C'est précisément de ce gain sans perte qu'il faut faire le deuil jusqu'à l'acceptation de la différence indépassable du propre et de l'étranger.⁸¹

Un lutto che non si può evitare di portare, ma che è possibile, oltre che auspicabile, rielaborare:

Eh bien, c'est arrivé à ce point de dramatisation que le travail de deuil trouve son équivalent en traductologie, et y apporte son amère mais précieuse compensation. Je le résumerai d'un mot: renoncer à l'idéal de la traduction parfaite. Ce renoncement seul permet de vivre, comme une déficience acceptée, l'impossibilité énoncée tout à l'heure, de servir deux maîtres: l'auteur et le lecteur. Ce deuil permet aussi d'assumer les deux tâches réputées discordantes d'«amener

⁷⁸ J. Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), (Ortega y Gasset 1993, 201).

⁷⁹ Si tratta di *Défi et bonheur de la traduction* (discorso tenuto presso l'Istituto Storico Tedesco il 15 aprile 1997), *Le paradigme de la traduction* (lezione tenuta presso la Facoltà di Teologia Protestante di Parigi nell'ottobre 1998 e pubblicata in *Esprit*, n. 853, juin 1999), e *Un "passage": traduire l'intraduisible*, riuniti in un unico volume intitolato *Sur la traduction*, edito da Bayard nel 2004 (Ricœur, *Sur la traduction* 2004).

⁸⁰ (Ricœur, *Défi et bonheur de la traduction* 2004, 11).

⁸¹ (Ricœur, *Défi et bonheur de la traduction* 2004, 18).

l'auteur au lecteur», et d'«amener le lecteur à l'auteur». Bref, le courage d'assumer la problématique bien connue de la fidélité et de la trahison: vœu/soupçon.⁸²

Lo sguardo disincantato di Ricœur ci informa non solo delle insidie proprie della pratica, ma anche di quelle derivanti dalla non accettazione che la traduzione sia una sfida le cui difficoltà prescindono dalle possibilità del traduttore, il quale, come ben notava Antoine Berman – al quale Ricœur si appoggia dichiaratamente – incontra due tipi di resistenze, quella del testo da tradurre e quella della lingua che accoglie la traduzione⁸³. Il traduttore, per non cadere nello sconforto, deve quindi rinunciare all'ideale della traduzione perfetta e limitarsi a eseguire il proprio lavoro nella migliore maniera possibile;

Et c'est ce deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire. Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. Là est son bonheur. En avouant et en assumant l'irréductibilité de la paire du propre et de l'étranger, le traducteur trouve sa récompense dans la reconnaissance du statut indépassable de dialogicité de l'acte de traduire comme l'horizon raisonnable du désir de traduire. En dépit de l'agonistique qui dramatise la tâche du traducteur, celui-ci peut trouver son bonheur dans ce que j'aimerais appeler l'*hospitalité langagière*.⁸⁴

Se ne deduce che “l'ospitalità linguistica”, ovvero il piacere di abitare la lingua dell'altro, al quale si associa anche il piacere di ricevere l'altro nella propria, sia, secondo il filosofo francese, la ricompensa riservata al traduttore, da riscuotere previa accettazione del lutto. Per tradurre, infatti, bisogna aver rielaborato il lutto della traduzione perfetta.

A questo punto, per giungere a una conclusione, viene spontaneo chiedersi se non sia possibile applicare la teoria ricœuriana anche alla traduzione intesa nella sua valenza di trasferimento culturale. Si potrebbe ammettere in tal modo anche l'esistenza di una '*hospitalité culturelle*' che appaga colui che trasferisce il mito greco (o altre forme culturali in generale) nella propria cultura di appartenenza. Anche in questo caso dovremmo attenderci una non totale “fedeltà”, oppure, per riprendere la terminologia classica, semplicemente una mutazione. Perché, come avevano ben intuito i Romani, e come altresì dimostra il mito della traduzione perfetta, la metamorfosi è connaturata nel processo di traduzione, la quale per definizione è cambiamento, foss'anche del solo abito linguistico.

Tornando al nostro filo conduttore, di una cosa possiamo essere certi: quando i Romani hanno intrapreso l'opera di traduzione della cultura greca, gli ideali di fedeltà e di traduzione perfetta non si erano ancora diffusi. Prima ancora che venisse concepita la pratica di stile rinascimentale, la

⁸² (Ricœur, *Défi et bonheur de la traduction* 2004, 16).

⁸³ Cfr. (Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* 1995).

⁸⁴ (Ricœur, *Défi et bonheur de la traduction* 2004, 19).

stagione latina ci informa del fatto che sia possibile concepire un'altra prassi per trasferire e accogliere una cultura senza passare necessariamente per la resa letterale delle opere straniere. Con ciò non è nostra intenzione, tuttavia, sostenere che le traduzioni propriamente dette (siano esse giudicate fedeli o meno) non abbiano giocato un ruolo di primaria importanza nella dinamica di sopravvivenza del mito: al contrario, esse si sono dimostrate fondamentali sia per avere accesso diretto alle fonti, sia per attivare un *désir de traduire* che evidentemente va oltre la volontà di cambiare d'abito un testo già esistente. Allo stesso tempo però, è importante riconoscere che esse non costituiscano l'unica forma possibile di traduzione né tantomeno l'unica ad essere stata esperita dal mito.

Fin qui, gli indizi raccolti sembrano confermare la necessità di una riflessione teorica che sappia mettere in relazione la prassi traduttiva con le caratteristiche specifiche del racconto mitologico. Ed è ciò che ci accingiamo a fare nel prossimo paragrafo, riordinando gli spunti raccolti in una proposta teorica che sappia descrivere la varietà e la vastità del processo di traduzione continuamente vissuto dal mito.

2.3 Una nuova prospettiva

La prospettiva che siamo in procinto di delineare è nuova, ma non del tutto. Il viaggio retrospettivo appena compiuto rivela che la novità in realtà consiste, per assurdo, nel recupero della visione antica del concetto di traduzione. In questa proposta vi è un avanzamento a ritroso, un salto in avanti in un tempo passato, o, per essere più precisi, un anacronismo teorico. L'idea di forzare la linea cronologica dello sviluppo del pensiero traduttologico riproduce la stessa logica dell'approccio che ha ispirato la riflessione che ora enunceremo per esteso.

Muovendo dalla constatazione dell'imperitura presenza dell'immaginario mitico nella produzione artistica occidentale, ciò che qui si intende proporre è di leggere questa fenomenologia del ritorno come la manifestazione di un processo di traduzione ininterrotto di quelle storie che “non avvennero mai ma sono sempre”⁸⁵, nelle quali soggiacciono i paradigmi che guidano le nostre produzioni artistiche e culturali. In questo lungo processo possiamo individuare differenti forme di traduzione operanti al servizio dell'eterno racconto del mito classico e del suo trasferimento alle civiltà successive. Vi è, da un lato, la traduzione tipicamente intesa, quella, per intenderci, che non prospetta modifiche alla paternità di un'opera; e dall'altro vi sono traduzioni nell'accezione di trasferimento, di migrazione culturale, che non operano sotto il segno della replicazione bensì sotto quello della mutazione. Una mutazione che tuttavia non cancella l'impronta originale, anzi, la

⁸⁵ Traduzione dal latino di Riccardo Di Giuseppe: (Salustio 2000, 127).

rispolvera, prospettandole un nuovo corso. Quello che, in sostanza, suggeriamo, è una rilettura della storia dell'arte letteraria alla maniera in cui Aby Warburg ha riletto la storia dell'arte figurativa. In ambito letterario, il mito parteciperebbe a quella *Nachleben der Antike* con la quale il celebre studioso, a cavallo tra Ottocento e Novecento, ha rivoluzionato la storia dell'arte così come Winckelmann ce l'aveva insegnata.⁸⁶ Warburg accantona la visione di una storia dell'arte intesa come sviluppo diacronico di stili e periodi su una linea retta orientata, per proporre invece una “scienza degli anacronismi”, così come la definisce Giorgio Agamben⁸⁷, che mostra come in ogni epoca siano reperibili tracce di antichità e come queste, quand'anche sepolte, costituiscano delle impronte indelebili nel nostro immaginario. In questo modo, come spiegano Stefano Calabresi e Sara Uboldi:

Ogni epoca storica appare intessuta di fili dell'antichità, di anacronismi, di presenti, di passati e proiezioni future: il *Nachleben* pervade la storia e la disorienta, ma proprio disorientandola le fornisce un nuovo orizzonte. Con la sua teoria delle latenze, degli anacronismi e delle ellissi Warburg opera una definitiva rottura con le nozioni di progresso e di evoluzione storica [...].⁸⁸

Georges Didi-Huberman, il maggiore interprete di Aby Warburg in ambito francese, insiste sulla crucialità del concetto di sopravvivenza warburghiano: la *nachleben der Antike* non sarebbe infatti da concepire come una semplice rinascita alla stregua di una buona imitazione, bensì come il prospettarsi di un “*modello fantasmale* della storia, un modello in cui i tempi [...] si esprimevano per assilli, «sopravvivenze» rimanenze, «ritornanze» delle forme – cioè per non saperi, per impensati, per inconsci del tempo”⁸⁹.

La persistenza dell'antico, con Warburg, viene così slegata dal concetto di imitazione e agganciata al tema della memoria. A questo riguardo, scrive Michela Gardini:

Come si evince da quell'opera grandiosa e incompiuta che è l'*Atlante Mnemosyne*, che prende il nome dalla madre delle Muse, la Memoria, se è vero che le immagini sono il campo privilegiato di Warburg, è altrettanto evidente che il suo approccio sia trasversale e pionieristico rispetto agli studi interdisciplinari, quindi applicabile anche alle riscritture letterarie dei miti. Del resto la trasmissione del mito intreccia da sempre i saperi e le produzioni culturali, attraverso processi traduttivi, in senso lato, anche transmediali.⁹⁰

Proponendo dunque di considerare le riscritture a soggetto mitologico come traduzioni (di una specie che definiremo a breve), la storia letteraria potrebbe essere esperita come un atlante della memoria in cui reperire impronte, paradigmi narrativi, che si ripresentano come ritornanze, assilli,

⁸⁶ Alla *nachleben* del mito allude anche: (Manguel 2022).

⁸⁷ Cfr. (Agamben 2005).

⁸⁸ (Calabresi e Uboldi 2011, XIV).

⁸⁹ (Didi-Huberman, L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte 2006, 29-30).

⁹⁰ (Gardini, Introduzione 2021, 12).

forse anche come tormenti della ragione. In quest'ordine di pensiero, risulta decisivo il concetto di engramma, evocato da Didi-Huberman e introdotto all'inizio del Novecento da Richard Semon⁹¹: se infatti l'engramma è l'incisione profonda di un'immagine a livello inconscio che ne determina il (ri)affioramento nel divenire temporale, potremmo considerare il mito l'engramma principe del nostro immaginario culturale.

La trasmissione della cultura, che dimostra di non seguire un asse lineare e, al contrario, privilegia un percorso ricco di interruzioni, riprese, innesti e ibridazioni, è una storia di migrazioni di popoli, ma anche di idee, di tecniche, di oggetti, di frutti dell'ingegno in generale; e il mito è uno di questi frutti. La nozione di *transfert culturel* di Michel Espagne ci tende una mano aiutandoci a comprendere quali siano le implicazioni e le conseguenze di questo tipo di scambio tra le culture:

[...] le terme de transfert [...] implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. Il met l'accent sur des mouvements humains, des voyages, des transports de livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil. Car les relations entre cultures [...] semblent se nouer en général à des niveaux hétérogènes, comme si tout livre et toute théorie devaient avoir une fonction radicalement différente de celle qui lui était dévolue dans son contexte originel. C'est de la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert culturel. Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection: ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures.⁹²

La teoria del transfer culturale mette l'accento sia sulla trasformazione profonda che il passaggio tra culture impone all'oggetto *trans-latum*, sia sul fatto che essa sia legata alle caratteristiche e alle esigenze della struttura ricevente. Ed è esattamente questo che intendo quando sostengo che i miti siano paradigmi che, una volta sganciati dal contesto d'origine, subiscono un processo di risemantizzazione legato al nuovo sistema ospitante. Le riscritture a soggetto mitologico vengono spesso giudicate (e svilite) in relazione alla loro distanza dalle fonti classiche, come se la trasmissione fosse concepibile unicamente tramite una riproduzione – o una traduzione – perfetta dell'originale. Ma la traduzione culturale è un fenomeno *qui s'en passe* della logica delle equivalenze ed è (anche) sotto questo tipo di tensione che il mito viene tradotto dalla cultura greca a quelle successive. Il termine generalmente impiegato per definire le produzioni culturali che si discostano dalle loro fonti è “adattamento”. Nella definizione fornita da Linda Hutcheon, esso si configura come un'opera che ha una “scoperta relazione con un'altra opera, o con più d'una”⁹³, ma

⁹¹ Cfr. (Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* 1904) e (Semon, *Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen zu den Originalempfindungen* 1909).

⁹² (Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands* 1999, 286).

⁹³ (Hutcheon 2011, 25).

che, proprio per questo motivo, vive in una dimensione d'ombra, "perseguitat[a] in ogni istante dal testo che in ess[a] è stato adattato"⁹⁴. La studiosa canadese, che ricorda come il cosiddetto *fidelity criticism* sia già stato messo in discussione da Brian Mcfarlane⁹⁵ e Sarah Cardwell⁹⁶, è convinta che gli adattamenti vadano invece considerati come opere con qualità estetiche proprie e che "la loro prossimità o fedeltà alla fonte non debba necessariamente essere considerata un valido criterio di giudizio o il focus di ogni loro analisi"⁹⁷. La fossilizzazione sulla questione della fedeltà tradirebbe, secondo Hutcheon, la pretesa che gli adattamenti si configurino come riproduzioni esatte dell'originale; ma in realtà, afferma la studiosa, l'adattamento non sarebbe da intendere come l'esito di un processo di esatta replicazione, bensì di un processo di ripetizione mai identico a se stesso. Anche i curatori del recente volume *Oltre l'adattamento?* riflettono sulle modalità tramite le quali la contemporaneità produce e mette in circolazione contenuti, soffermandosi in particolare sulla narratività intermediale, invitando a:

Praticare dunque analisi che superino l'impianto organicistico e storicistico, sempre articolato in una relazione monodirezionale che va da un modello originale alle sue rielaborazioni. La comparazione deve essere invece multidirezionale, e deve valorizzare la creatività della ricezione e il suo effetto retroattivo sull'originale, assecondando così l'eterogeneità dell'immaginario contemporaneo.⁹⁸

Riconoscendo all'adattamento una triplice valenza di "trasposizione dichiarata di una o più opere che è possibile riconoscere"⁹⁹, di "atto creativo e interpretativo di appropriazione/conservazione"¹⁰⁰ e di "ampio confronto intertestuale con l'opera adattata"¹⁰¹, Linda Hutcheon dimostra che "un adattamento è una derivazione non derivativa, un'opera seconda che però non è secondaria. In questo consiste la sua specifica qualità di palinsesto"¹⁰². L'aspetto per noi ancor più interessante portato alla luce dalla *Teoria degli adattamenti*, tuttavia, consiste nel poter considerare questi ultimi come traduzioni:

In molti casi, dato che gli adattamenti consistono in passaggi a *media* diversi, essi sono anche delle ri-mediazioni, e cioè specificatamente traduzioni nella forma di trasposizioni intersemiotiche da un dato sistema di segni ad un altro (per esempio, da quello verbale a quello visuale). Questo è certamente un tipo di traduzione, ma nel senso specifico di trasmutazione o

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ Cfr. (Mcfarlane 1996).

⁹⁶ Cfr. (Cardwell 2002).

⁹⁷ (Hutcheon 2011, 26).

⁹⁸ (Fusillo e Lino, Prefazione. La sfida degli adattamenti 2020, 10).

⁹⁹ (Hutcheon 2011, 28).

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

transcodificazione, la quale comporta necessariamente, con il passaggio al nuovo sistema di segni, una contestuale ricodificazione in un nuovo sistema di convenzioni.¹⁰³

Per poter entrare in quest'ordine di pensiero è necessario, come già detto più volte, ampliare la portata del concetto di traduzione seguendo la direzione indicata dai più recenti *translation studies* e, prima ancora, da Walter Benjamin, punto di riferimento, non a caso, anche di Hutcheon. Il filosofo tedesco, infatti, già nel 1923 prefigurava per il traduttore un compito diverso dal confezionamento di una riproduzione dell'originale:

Come si mostra che nella conoscenza non potrebbe darsi obbiettività, e neppure la pretesa ad essa, se essa consistesse in copie o riproduzioni del reale, così si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con l'originale. Poiché nella sua sopravvivenza, che non potrebbe chiamarsi così se non fosse mutamento e rinnovamento del vivente, l'originale si trasforma. C'è una maturità postuma anche nelle parole che si sono fissate.¹⁰⁴

Benjamin invece mostra una maturità precoce nell'intravedere, pur trattando di traduzione propriamente detta, l'azione metamorfizzante del processo. La visione benjaminiana¹⁰⁵, così come quella di Linda Hutcheon¹⁰⁶, sostanzialmente esclude la traduzione perfetta dalle possibilità del reale. Come ho cercato di illustrare in precedenza, infatti, essa può esistere solo come mito. Secondo il filosofo tedesco, la nuova lingua che accoglie l'originale è come “un mantello regale in ampie pieghe”¹⁰⁷ che lo avvolge dandogli nuova magnificenza. In questi termini, Benjamin non sembra rilevare alcuna miseria – per riprendere Ortega y Gasset – e propone invece al traduttore di “allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera”¹⁰⁸. E se “l'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera”¹⁰⁹, mi pare che ciò possa ritenersi valido anche in relazione al significato più ampio di prassi traduttiva. A titolo d'esempio, per comprendere in che modo una cultura possa essere potentemente scossa e sommosa nell'accoglierne un'altra, basti pensare al noto caso di Edipo e alla traduzione in termini psicanalitici che Freud ha fornito del suo mito.

¹⁰³ (Hutcheon 2011, 39).

¹⁰⁴ (Benjamin 2014, 43).

¹⁰⁵ Per un approfondimento si veda: (Oséki-Dépré 2007).

¹⁰⁶ La studiosa afferma: «In quanto rielaborazioni dichiarate ed estese di altri testi, gli adattamenti sono spesso accomunati alle traduzioni. Così come non è possibile una traduzione letterale, non è possibile un adattamento letterale», (Hutcheon 2011, 38).

¹⁰⁷ (Benjamin 2014, 46).

¹⁰⁸ (Benjamin 2014, 51).

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Ad ogni modo, sulla linea di pensiero benjaminiana troviamo, tra gli altri, anche Maurice Blanchot, il quale afferma che:

Le traducteur est un écrivain d'une singulière originalité, précisément là où il paraît n'en revendiquer aucune. Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller, dans la sienne, par les changements violents ou subtils qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'original.¹¹⁰

Si tratta dunque di superare il concetto di “invisibilità del traduttore”¹¹¹ e di riconoscergli l'autorità artistica solitamente preclusagli, dato che non gli viene riconosciuta alcuna opera di *inventio*. Questo atteggiamento, che poggia sull'errata convinzione che il traduttore possa magicamente trasformare l'involucro linguistico senza neppur minimamente alterarne la materia sostanziale, è già stato messo in discussione dalla traduttologia classica e si rivela ancor più insensato dalla prospettiva di una teoria della traduzione del mito.

A questo punto resta da chiarire per quale motivo riteniamo sia di cruciale importanza riconoscere lo statuto di traduzioni alle opere che vengono comunemente definite riscritture o adattamenti, transmediali o meno che siano. Quella che potrebbe sembrare una mera questione terminologica si rivela in realtà fondamentale a livello concettuale: se infatti i verbi “adattare” e “riscrivere” insistono sull'idea di rifacimento (che, in quanto tale, è percepito meno nobile dell'originale, come se si trattasse di un oggetto di seconda mano), il verbo “tradurre”, quand'anche strettamente inteso, rimanda all'idea di un passaggio, di una transcodifica giustificata dalla necessità di rendere un'opera accessibile ad altri linguaggi, e quindi di un'operazione di maggior dignità. E per quanto non si possa negare, soprattutto a fronte del percorso fin qui condotto, che anche il concetto di traduzione risenta di una certa critica pregiudizievole (figlia, come già detto, di una visione distorta della pratica che la vorrebbe aspirare a una replicazione perfetta – e impossibile – dell'originale), esso tuttavia restituisce più efficacemente il senso di un processo di trasmissione, che, a sua volta, sottolinea l'esistenza di un rapporto dialogico tra le culture. Accettare che i cosiddetti adattamenti, i rifacimenti o le riscritture a tema mitologico siano delle traduzioni, comporta anche un altro innalzamento di rango, questa volta non linguistico-concettuale, ma piuttosto organico, per tali produzioni: esse infatti non andrebbero più viste come l'esito di un processo di imitazione dei classici regolato dalle varie mode stilistiche, bensì come la cifra espressiva del dinamismo della cultura ricevente. Nel concepire un'opera magistrale come quella dell'*Histoire des traductions en*

¹¹⁰ (Blanchot 1971, 71).

¹¹¹ L'espressione riprende la formula del celebre saggio di Lawrence Venuti *L'invisibilità del traduttore*, al quale rimandiamo per un approfondimento sull'argomento: (Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* 1999). A cura dello stesso autore, segnaliamo: (Venuti, *The Translation Studies Reader*, 2012).

*langue française*¹¹², i curatori hanno voluto espressamente sostenere, nel terzo volume (che in realtà è stato il primo edito) dei quattro che la compongono¹¹³, “l’idée que le patrimoine d’une langue n’est pas seulement constitué par les œuvres – grandes ou moins grandes – qui ont été écrites dans cette langue, ma aussi par l’ensemble des traductions dont cette langue a été capable”¹¹⁴. Tale assunto, applicato alla nostra visione allargata del fenomeno traduttivo, ci dice altresì che alla costituzione di una cultura partecipano anche le migrazioni culturali che essa è stata in grado di accogliere, se non altro perché “chaque traduction est le témoignage de la manière dont une époque perçoit une oeuvre”¹¹⁵. Mettendo tutto ciò in relazione con il nostro particolare interesse, ovvero quello per la traduzione del mito, possiamo concludere che, se accettassimo l’idea che le produzioni culturali a soggetto mitologico siano traduzioni, potremmo iniziare a considerarle non come delle passive manifestazioni residuali di un sentimento nostalgico, ma come delle componenti attive della cultura: sia perché di essa ne sono diretta espressione, sia perché, nel richiedere una mutazione (ineludibile, abbiamo detto, in caso di un transfer culturale) fecondano l’immaginario che le accoglie e lo stimolano a produrre nuove significazioni – e non replicazioni *hors contexte* – che, in quanto tali, meritano uno studio autonomo, non viziato dal confronto con i classici. Ciò non toglie che la critica potrà continuare a ritenere più o meno riuscita una traduzione, basando però i propri giudizi su criteri estetico-formali anziché comparatistici, e valutandone la coerenza interna più che la coerenza al dettato classico.

2.3.1 Verso nuovi parametri

Per concludere (o forse per cominciare?) lo sviluppo di una teoria specifica che sappia descrivere esaustivamente il processo traduttivo costantemente all’opera sui miti classici, è necessario ora procedere verso la formulazione di parametri che considerino la particolarità del mito in quanto prodotto culturale unico nel suo genere.

Come ho tentato di spiegare nel primo capitolo, i miti, a differenza dei racconti non considerati tali, manifestano una natura polifonica che finisce per stravolgere l’approccio canonico degli studi sulla traduzione, che, solitamente, stabilisce una relazione diretta e univoca tra un testo-fonte e un testo-tradotto. La traduzione del mito, invece, prospetta uno squilibrio, in primo luogo perché non è

¹¹² (Duché 2015); (Chevrel, Cointre e Tran-Gervat, *Histoire des traductions en langue française, XVIIe et XVIIIe siècles (1610-1815)* 2014); (Chevrel, D’Hulst e Lombez, *Histoire des traductions en langue française, XIXe siècle (1815-1914)* 2012); (Banoun, Poulin e Chevrel 2019).

¹¹³ Il primo volume (comparso nel 2015) è dedicato ai secoli XV e XVI (1470-1610); il secondo (del 2014) ai secoli XVII e XVIII (1610-1815); il terzo (del 2012) al XIX secolo (1815-1914); e il quarto (del 2019) al XX secolo (1914-2000).

¹¹⁴ (Chevrel e Masson, *Avant-propos* 2012, 10).

¹¹⁵ (Chevrel e Masson, *Avant-propos* 2012, 11).

possibile identificare, tra tutte, una voce autentica, e in secondo perché l'originale è polifonico e mutevole per definizione. Questa considerazione porta a riflettere circa l'opportunità di introdurre un primo nuovo criterio discriminante che si rende necessario data la particolarità della materia da tradurre: la distinzione tra 'traduzione monodica' e 'traduzione polifonica'. Per monodica intendiamo una traduzione operata a partire da una sola opera di un solo autore, in conformità quindi con l'impostazione traduttologica tipica. Una traduzione polifonica, invece, sarebbe risultante da un'operazione di integrazione di più opere di più autori. Per comprendere meglio la dinamica nascosta dietro queste due definizioni, faremo ricorso a un'esemplificazione: proviamo a immaginare di dover riferire un messaggio a qualcuno dopo averlo ricevuto da qualcun altro e a distinguere le due situazioni che si possono verificare. In un primo caso, entriamo in una stanza, dove incontriamo la nostra fonte, e ne usciamo con delle informazioni chiare, che riferiremo a terzi in maniera più o meno precisa, a volte riassumendo, a volte riformulando, a volte, se possibile, riproducendo le parole esatte. In tutti questi casi avremo prodotto una 'traduzione monodica', dato che avremo trasferito una sola voce. Possiamo però immaginare un'altra situazione: supponiamo di entrare in quella stessa stanza e di trovarvi, questa volta, non un'unica voce a riferirci messaggio, bensì una pluralità di voci distinte. Ci troveremo così di fronte a diversi interlocutori che ci parlano nello stesso momento, ciascuno con la propria voce – più o meno forte, più o meno suadente –, ciascuno riferendo la propria versione di uno stesso soggetto. Una volta lasciata questa stanza potremo affermare di aver fatto esperienza di quell'effetto polifonico tipicamente offerto dal mito. In questo caso, è evidente, il concetto di fedeltà alla fonte non ha più alcuna ragion d'essere: la trasmissione di una polifonia obbliga di fatto il traduttore a un rimaneggiamento; egli dovrà scegliere, seguendo la propria sensibilità, il contenuto da riportare nel momento in cui elaborerà la propria traduzione del mito, il proprio trasferimento di senso; creando, in questo modo, quella che, dal nostro punto di vista, è possibile denominare 'traduzione polifonica'.

Accettare la distinzione che qui proponiamo significa tracciare un nuovo corso per gli studi sul mito e la traduzione, la quale si configurerebbe come motore del fenomeno di sopravvivenza del mito e se ne farebbe garante. I processi che hanno partecipato alla trasmissione del patrimonio mitologico greco sono stati sia di tipo monodico (tutte le traduzioni propriamente dette rientrano in questo gruppo) sia di tipo polifonico. Nel prossimo capitolo avremo modo di rileggere secondo questa prospettiva la storia della migrazione di Elettra in Francia, tuttavia può essere utile fare qualche anticipazione a titolo di esempio: la traduzione della trilogia eschilea (*Agamennone*, *Le Coefore* e *Le Eumenidi*) realizzata da Paul Claudel¹¹⁶ tra il 1896 e il 1916¹¹⁷ costituirebbe, in quest'ordine di

¹¹⁶ Si veda, in merito: (Alexandre 1997).

¹¹⁷ Nel 1896 viene tradotto il primo *volet*, mentre gli altri due tra 1913 e 1916, per essere pubblicati nel 1920.

pensiero, una traduzione monodica, dal momento che Claudel ci riporta l'*Oresteia* così come l'ha sentita dalla "voce" di Eschilo, al quale resta la paternità dell'opera. Lo stesso non si potrebbe invece dire per l'*Électre* di Jean Giraudoux, il quale, per sua stessa ammissione, ha riscritto il mito lasciandosi guidare dai suoi vaghi ricordi di studente¹¹⁸, e ha finito per produrre una riscrittura del mito che mescola le voci dei tragediografi classici alla sua, creando una traduzione polifonica.

Grazie a questa prima distinzione, diventa evidente la necessità di superare la diade *belles infidèles/laidès fidèles*¹¹⁹, dato che, come più volte ribadito, il concetto di fedeltà si rivela critico già all'interno della riflessione traduttologica canonica e non esprime un giudizio sensato in rapporto alla struttura polifonica dei miti. La mia ipotesi, a questo proposito, consiste nell'incoraggiare una distinzione che non comporti alcun giudizio di valore: un distinguo tra 'traduzione statico-conservativa'¹²⁰ e 'traduzione dinamica-metamorfizzante'. Queste due formule si riferiscono, allo stesso tempo, al risultato prodotto e all'attitudine del traduttore: da una parte troviamo il traduttore che traspone con lo scopo di conservare un prodotto culturale nella forma più prossima a quella originale, con l'intenzione di monumentalizzarla, di fissarla staticamente al momento della sua nascita; dall'altra parte, invece, troviamo il traduttore che sceglie di trasporre l'opera con l'intenzione di ripeterla piuttosto che di replicarla, adottando un approccio dinamico che modifica il modello (o i modelli) di partenza senza tuttavia cancellarlo del tutto. Mentre una traduzione statica non sottrae la paternità dell'opera al suo autore, nel caso di una traduzione dinamica avviene esattamente il contrario. In questo secondo caso, contrariamente a quanto invece avviene nel primo, è in opera una metamorfosi (dello stile, della forma, dell'intrigo, dei dettagli, del medium espressivo, ecc.) che impedisce di intravedere un calco tra un originale e il suo derivato. Gli adattamenti, d'accordo con Hutcheon, farebbero parte di questo gruppo. Anche le 'traduzioni polifoniche' di cui abbiamo discusso poc'anzi appartenerebbero alla specie dinamica-metamorfizzante. Ciò tuttavia non significa che tutte le traduzioni dinamiche siano necessariamente polifoniche né che tutte le traduzioni monodiche siano necessariamente statiche. Il ricorso a degli esempi potrà chiarire in che modo queste due coppie di concetti possono essere impiegate ed eventualmente incrociate. Prendiamo per esempio la già citata traduzione della trilogia eschilea da parte di Claudel, che, abbiamo detto, è da considerarsi monodica; inoltre, non risultando alterata la voce di Eschilo – almeno non più di quanto inevitabilmente causato dalla non esatta coincidenza dei sistemi linguistici –, la traduzione è da considerare di tipo statico-conservativo. Ora, non bisogna

¹¹⁸ Cfr. (Gauvin 1969).

¹¹⁹ Cfr. (Mounin, *Les Belles Infidèles* 1955).

¹²⁰ Nel proporre questa coppia di termini, onde evitare fraintendimenti, tengo a chiarire che i due non sono da intendere in relazione di causa-effetto: la staticità non garantisce la conservazione, ma la qualifica. Quindi non intendo sostenere che una traduzione statica conservi un testo e che viceversa una traduzione dinamica non lo faccia, ma semplicemente che l'una conservi in maniera statica e l'altra in maniera dinamica, metamorfizzando.

fare l'errore di sovrapporre quella che è un'attitudine alla conservazione con il tradizionale concetto di fedeltà, al quale non è riservato alcuno spazio in una teoria che riguarda il mito, esso stesso infedele per statuto. In sostituzione all'aggettivo "fedele" è nostra intenzione proporre un più laico "aderente". È il concetto di aderenza, infatti, a nostro avviso, quello che meglio può descrivere il rapporto tra un'opera e il suo calco, posto ovviamente che questo non sarà mai perfetto. Sicché potranno esserci 'traduzioni monodiche di tipo statico-conservativo' da ritenere più o meno aderenti all'originale; così come 'traduzioni monodiche di tipo dinamico-metamorfizzante', che, pur mantenendosi nel solco tracciato dall'opera originale, apportano delle modifiche tali da non poter più intravedere una volontà di conservare in stile calco, bensì quella di rimodellare la materia dandole altra forma. Il ricorso a degli esempi potrà chiarire in che modo queste due coppie di concetti possono essere impiegate ed eventualmente incrociate. Prendiamo la già citata traduzione della trilogia eschilea da parte di Claudel, che, abbiamo detto, è da considerarsi monodica; inoltre, non risultando alterata la voce di Eschilo – almeno non più di quanto inevitabilmente causato dalla non esatta coincidenza dei sistemi linguistici –, la traduzione è da considerarsi di tipo statico-conservativo. La paternità dell'opera, infatti, resta di Eschilo. Diverso è il caso degli adattamenti dichiarati a partire da un'unica opera, quali, nel caso del mito, le trasposizioni operate da parte dei registi che metamorfizzano adattando un unico testo per un altro *medium* espressivo: ci troviamo di fronte a 'traduzioni monodiche di tipo metamorfizzante' e in questo caso la paternità risulta condivisa tra l'autore dell'opera originale e il suo adattatore. Quanto alle traduzioni polifoniche e quindi necessariamente di tipo dinamico-metamorfizzante, abbiamo già proposto l'esempio dell'*Électre* di Giraudoux, ma, come avremo modo di scoprire nel prossimo capitolo, è solo il primo di una lunga lista.

Per concludere questo approfondimento teorico e per chiarire da dove derivi lo spunto di differenziare i tipi di traduzione possibili per il mito – una volta esteso il concetto stesso di traduzione –, riproponiamo la metafora del mantello impiegata da Benjamin a proposito della traduzione, che sembra supporre che per ogni frutto originale si possa prevedere un vasto assortimento di mantelli, uno per ogni occasione, ciascuno dei quali in grado di valorizzare una certa qualità di quel frutto. Su questo punto pare concordare anche Ortega y Gasset, che, pur mantenendosi all'interno di una riflessione sulla traduzione strettamente intesa, giunge a questa conclusione:

Se prima ho detto che è impossibile la ripetizione di un'opera e che la traduzione è soltanto uno strumento che ci porta verso quest'ultima, se ne deduce che ci possono essere diverse traduzioni dello stesso testo. È impossibile, per lo meno lo è quasi sempre, avvicinarsi contemporaneamente a tutte le dimensioni del testo originale. [...] Per questo sarà necessario

dividere il lavoro e fare di una stessa opera traduzioni divergenti a seconda degli aspetti di essa che vogliamo tradurre con precisione.¹²¹

Ed è esattamente di questo metodo delle “traduzioni divergenti” che la trasmissione del mito ha fatto tesoro.

¹²¹ (Ortega y Gasset 1993, 203).

Capitolo 3. Il Transfer francese del mito di Elettra

“Il n’appartient qu’à l’ignorance et à la présomption, qui en est la suite, de dire qu’il n’y a rien à imiter dans les anciens: il n’y a point de beauté dont on ne trouve chez eux les semences”

Voltaire

Dopo aver tanto ragionato in termini generali, è giunto il momento di applicare la teoria al mito di nostra elezione. Seguendo la pista letteraria e proseguendo in ordine cronologico, ci apprestiamo a scoprire le evoluzioni di Elettra in Francia, dal Rinascimento all’Ottocento, ripercorrendo la sua storia della traduzione nell’accezione ampia del termine. Osservare la cronistoria di questo lungo processo iniziato in Francia in epoca rinascimentale rende inoltre possibile delineare la ‘curva di ritornanza’ di Elettra, ovvero una linea ideale che descrive l’andamento della ricorrenza del suo mito nella produzione letteraria francese. La storia dei ritorni in letteratura della principessa argiva *au long des siècles* è utile non solo per una lettura quantitativa del fenomeno, ma anche perché costituisce un preludio senza il quale non si potrebbe comprendere la particolarità della mitopoiesi contemporanea, che fa della figlia di Clitemnestra la più francese delle eroine greche.

L’acquisizione del mito degli Atridi da parte della letteratura francese avviene, nel tempo, grazie alla riscoperta della produzione greca classica attraverso diversi movimenti traduttivi, che contemplano sia la pratica della traduzione letteraria sia quella della riscrittura. Per quanto riguarda Elettra, abbiamo già ricordato che la sua figura compare nelle produzioni di tre autori tragici, pertanto la traduzione del teatro ateniese in francese è da ritenersi senz’altro uno dei principali veicoli di trasmissione del suo mitologema. Eschilo, Sofocle ed Euripide, tuttavia, non sono stati rispolverati e apprezzati nello stesso periodo, pertanto non è corretto ritenere che a partire dal Cinquecento le fonti greche fossero tutte ugualmente accessibili; solo nel Settecento, infatti, verrà data alle stampe la prima edizione integrale francese di tutto il teatro greco¹. I diversi percorsi di riscoperta degli autori classici, come vedremo, sembrano aver avuto un certo peso nell’influencare la modulazione dell’eroina tragica nell’immaginario francese. Va detto che, oltre ai tre greci, vi è

¹ L’impresa si deve a Père Pierre Brumoy, le cui traduzioni vengono pubblicate nei tre tomi che costituiscono *Le theatre des Grecs* (Brumoy, *Le theatre des Grecs* 1730).

anche un latino tra le fonti classiche del mito degli Atridi accessibili in Francia: Lucio Anneo Seneca², autore di diverse tragedie, tra le quali un *Agamennone* che porta in scena, sul finale, anche Elettra³. Come osserveremo a breve, anche la predilezione per il modello latino rispetto a quello greco, in alcuni periodi della storia letteraria francese, sortisce i suoi effetti nel processo di rielaborazione del mito in questione.

L'acquisizione della figura di Elettra da parte dell'immaginario letterario francese è il risultato di un'interazione con l'eredità classica articolata secondo tre principali modalità: la prima è quella dell'approccio diretto, attraverso il quale le opere greche vengono riscoperte in lingua originale e rese disponibili in francese; il secondo è quello dell'approccio mediato, che prevede un'interazione con la cultura greca mediata – per l'appunto – dalla latinità, in un gioco di traduzione della traduzione dovuto al fatto che la cultura latina ha a sua volta – e a suo modo – tradotto quella greca; l'ultima modalità, l'approccio generativo, prevede una sorta di innesto mitico nella cultura ricevente e ciò ha come esito la produzione di nuove opere, nuovi germogli nati da una semenza antica. Seguendo in parallelo queste tre direttrici è possibile far luce sulla dinamica di transfer che interessa il mito in generale e, allo stesso tempo, fare delle ipotesi circa il successo del mitologema di Elettra nell'enclave francese.

3.1 Rinascimento e Classicismo

Con un secolo di ritardo rispetto a quello italiano, anche il Rinascimento francese muove verso il recupero della cultura antica⁴, soprattutto intorno alla metà del XVI secolo, sotto la spinta della Pléiade⁵. L'opera di traduzione dei classici inizia nei primi decenni del Cinquecento, in un mondo post-medievale in cui il latino era ancora considerato la lingua letteraria per eccellenza; le prime traduzioni degli umanisti francesi raramente muovono dal greco al francese (al tempo percepita ancora come lingua troppo acerba per essere elevata al rango letterario), quanto piuttosto dal greco al latino oppure dal greco al francese attraverso il latino⁶. Sotto il regno di Francesco I, questa prima

² I secolo d.C.

³ (Seneca 1995). Non avviene lo stesso nell'*Agamennone* di Eschilo, dal quale Elettra è assente, per entrare in scena nel secondo capitolo della trilogia, *Le Coefore*.

⁴ Cfr. (Seznec 1980).

⁵ Gruppo formato da sette poeti (sette come le stelle della costellazione delle Pleiadi) che si rifà all'omonimo circolo alessandrino del III secolo a.C. dei sette tragici. Ne fecero parte: Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jacques Peletier du Mans, Rémy Belleau, Jean-Antoine de Baïf, Pontus de Tyard et Étienne Jodelle.

⁶ «En France, à l'époque où il [Claude de Seyssel] rédige ses traductions, les lettrés du royaume de France capables de bien lire les Grecs se comptent sur les doigts de la main», (Menini 2015, 444). Il caso di Claude de Seyssel (1458-1520), uno dei traduttori più prolifici alla corte di Luigi XII, è piuttosto emblematico: nonostante avesse tradotto in francese storiografi del calibro di Tucidide, Appiano, Senofonte, Diodoro Siculo ed Eusebio di Cesarea, «il ignorait le grec» (*ibidem*).

fase della traduzione rinascimentale evolve in direzione di una vera e propria traduzione dal greco al francese, complice anche il fatto che alla sua corte si diffonde il mito, sostenuto dallo storico Robert Gaguin, dell'origine troiana del popolo francese⁷.

È il 1529 quando Lazare de Baïf, umanista e padre di quel Jean-Antoine che sarà, di lì a poco, membro della Pléiade, consegna al re il manoscritto della sua versione in francese di un'opera greca. Si trattava dell'*Elettra* di Sofocle. Pubblicata nel 1537 presso Roffet, l'*Electra* tradotta da de Baïf non solo costituisce una pietra miliare nella storia dei ritorni del mito degli Atridi, ma è anche la prima delle tragedie attiche a circolare alla corte di Francia⁸. Stando così le cose, non possiamo che riconoscere a Elettra la palma di primo personaggio tragico capace di parlare francese. Non saranno in molti a poterlo fare, nel Cinquecento e per tutto il Seicento. Le traduzioni propriamente dette dei tragici greci realizzate in epoca rinascimentale sono in tutto solo quattro, quasi tutte in verso alessandrino; oltre all'*Elettra* di Sofocle di cui si diceva, nel 1544 viene pubblicata l'*Ecuba* di Euripide tradotta da Bochetel e nel 1549, dello stesso autore, l'*Ifigenia in Aulide* tradotta in decasillabi da Sébillet; del 1573 è invece la traduzione di Jean-Antoine de Baïf dell'*Antigone* di Sofocle. Dopo di questa, per quasi centovent'anni non compare, in Francia, nessuna traduzione dei tragici greci. Bisognerà attendere il 1692, anno in cui vengono pubblicate due tragedie sofoclee nella traduzione di André Dacier: si tratta dell'*Edipo re* e, ancora una volta, dell'*Elettra*⁹.

⁷ (Menini 2015, 451).

⁸ De Baïf fornisce anche una definizione di tragedia, nel preambolo al testo: «Tragédie est une moralité composée de grandes calamités, meurtres et adversité suvenues aux nobles et excellents personnages, comme Ajax, qui se occit pour avoir été frustré des armes d'Achille, Œdipus qui se creva les yeux après qu'il lui fut déclaré comme il avait eu des enfants de sa propre mère, après avoir tué son père. Et plusieurs autres semblables». Brano riportato in (Forestier 2016, 3).

⁹ Cfr. (Delcourt 1925).

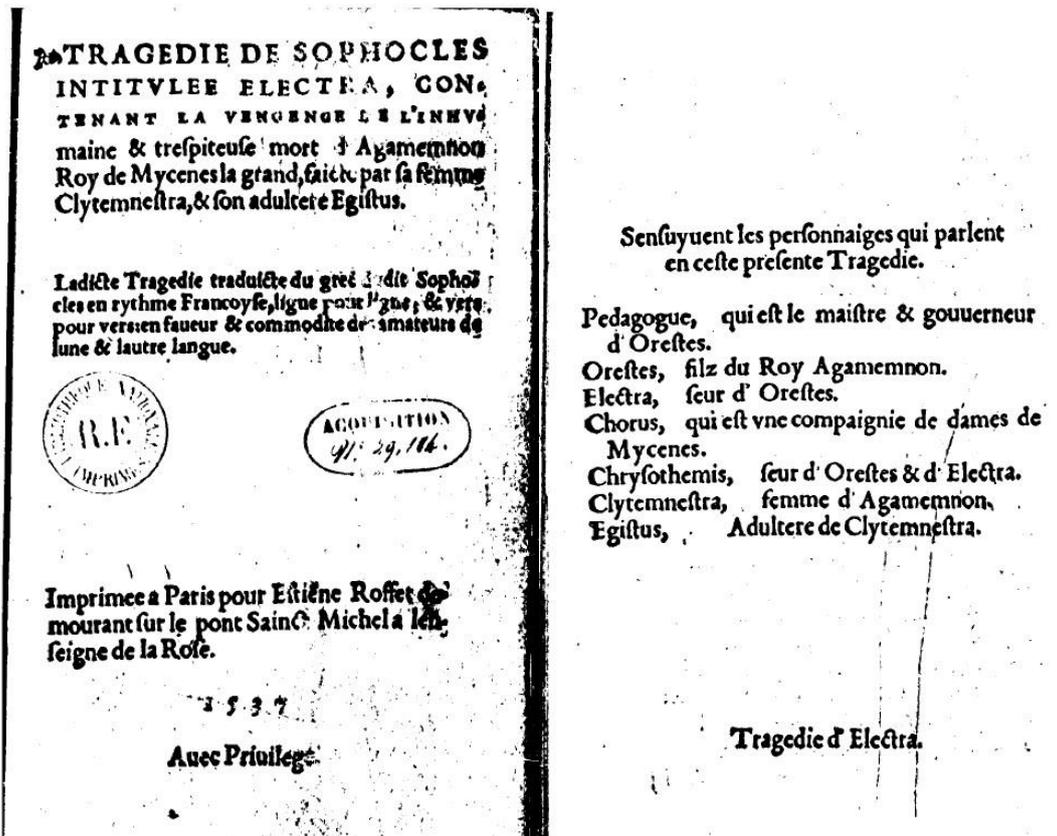


Figura 1: Frontespizio e prima pagina dell'Elettra di Sofocle nella traduzione di Lazare de Baif (1537). Fonte: BNF Gallica.

La letteratura francese mostra quindi, fin dalle prime battute, un certo interesse per la casata degli Atridi. Tre delle quattro tragedie greche pubblicate in Francia tra 1537 e 1573 sono intitolate a figure femminili che hanno uno stretto legame con Agamennone: le due figlie (Elettra la vendicatrice e Ifigenia la vittima sacrificale) e la regina di Troia, la città da lui devastata. Il re acheo, infatti, compare anche nell'intreccio dell'*Ecuba* di Euripide, in cui è chiamato a giudicare la vendetta compiuta da Ecuba nei confronti del re tracio Polimestore, responsabile dell'uccisione del figlio Polidoro, il più giovane dei principi troiani, che per di più era suo ospite¹⁰. Solo Antigone non intrattiene alcuna relazione diretta con Agamennone, o almeno non con il personaggio. La relazione tra i due, però, è reperibile nel nucleo tematico che anima sia il mito argivo sia quello tebano: il connubio tra giustizia e violenza in ambito familiare, una tematica che, come vedremo tra poco, sta al centro della storia francese del periodo.

Nonostante il teatro greco sia stato esplorato in maniera molto parziale nel Cinquecento e quasi per nulla nel Seicento¹¹, è in questo periodo che la nostra eroina ha iniziato a farsi timidamente conoscere nei teatri francesi, servendosi però soprattutto di un'altra voce tragica, quella latina di

¹⁰ L'ospitalità era un valore sacro nell'antica Grecia.

¹¹ In merito, René Bray osserva che «la tragédie française jusqu'à Racine est à peu près indépendante de la tragédie attique»; (Bray 1977, 182).

Seneca, le cui tragedie contano un numero decisamente più alto di traduzioni nell'arco dei due secoli. Per cominciare, nel 1557, vent'anni dopo l'*Electra* di Lazare de Baïf, viene pubblicata, presso l'editore Martin le Jeune di Parigi, *La Tragédie d'Agamemnon avec deus* (sic) *livres de chants de Philosophie et d'Amour* di Charles Toutain, la cui prima rappresentazione risale al 1556; in seguito l'*Agamennone* di Seneca viene tradotto nuovamente da François Le Duchat e da Roland Brisset, rispettivamente nel 1561 e 1589¹². Per dirla con Marie Delcourt, è a Seneca che appartiene tutta la fine del XVI secolo e la prima metà del seguente¹³. Nel Seicento, compaiono addirittura tre traduzioni integrali dell'opera del filosofo latino: quella di Benoit Bauduyn nel 1629, quella di Pierre Linage nel 1651 e quella dell'Abbé Michel de Marolles nel 1659. Come nota la studiosa francese:

[...] on semble n'avoir vraiment admiré Sénèque qu'à l'époque où l'on se désintéressait des tragiques grecs, ou, du moins, on ne se souciait pas de les mettre en français. Les choses se passent comme si le public lettré n'eût pu, en même temps, apprécier Sénèque et ses modèles grecs.¹⁴

A riprova di ciò, il successo dei greci, sul finire del XVII secolo e per tutto il XVIII, fa sì che si dovrà attendere quasi centoquarant'anni per una nuova traduzione integrale di Seneca¹⁵.

Alla luce di quanto emerso, è possibile stilare un primo bilancio: il transfer francese del mito di Elettra, nei due secoli che seguono il Medioevo, è veicolato da una forte corrente latina nonostante la fonte sofoclea circolasse già in *vernaculaire*. La traduzione di Lazare de Baïf, realizzata in un'epoca in cui per imparare il greco era necessario fare tappa a Roma¹⁶, d'altro canto resta un testo di difficile approccio e non facile lettura¹⁷. Pur considerati i suoi limiti, le va riconosciuto il merito di aver introdotto con decisione il soggetto Oltralpe e di aver quantomeno stimolato la riscoperta della saga degli Atridi, benché essa in seguito sia stata esplorata soprattutto attraverso una prospettiva di più facile accesso (dal punto di vista sia linguistico sia culturale): quella di Seneca, più in linea con la sensibilità dell'epoca. Ad ogni modo, la diffusione del mito argivo tramite il teatro latino sortisce un certo effetto: nell'immaginario francese rinascimentale, Elettra non occupa ancora un ruolo da protagonista. Il suo mito, preconizzato nel finale della riscrittura senechiana,

¹² Cfr. (Speziari 2017).

¹³ (Delcourt 1925, 82).

¹⁴ (Delcourt 1925, 4).

¹⁵ Quella di Jean Marie-Louis Coupé, datata 1795.

¹⁶ (Delcourt 1925, 26). Inoltre, in Italia il testo greco era disponibile nelle edizioni aldine del 1502 e del 1522, e giuntine del 1522; (Delcourt 1925, 27).

¹⁷ Marie Delcourt ritiene che Lazare de Baïf «n'entend pas toujours la langue de Sophocle et écrit un français bien pénible; mais il a voulu traduire littéralement», (Delcourt 1925, 9). Inoltre, aggiunge: «A première lecture, on a l'impression que Baïf savait assez mal le grec et l'on s'étonne des éloges que ses contemporains lui ont adressés», (Delcourt 1925, 28).

sembra ancora un frutto troppo acerbo per poter essere colto e assaporato a pieno. Infatti resta su questa linea anche l'unica traduzione polifonica del periodo, scritta da un giovanissimo Pierre Matthieu, portata in scena per la prima volta nel 1578 e pubblicata nel 1589: *Clytemnestre ou l'Adultère. De la vengeance des injuriers perdurable à la postérité des offencez, et des malheureuses fins de la volupté*¹⁸. Lo stesso titolo conferma la predilezione per l'episodio della saga che racconta dell'assassinio di Agamennone da parte di Clitemnestra, e che costituisce l'antefatto della vicenda che vorrà invece Elettra protagonista. Marie Saint-Martin interpreta questa tendenza nei seguenti termini:

Le sort du roi de Mycènes, tué de manière infâmante alors qu'il avait survécu à dix années de guerre, devient une leçon pour chacun; la tragédie est avant tout un exemple et une illustration de la sagesse des nations, suivant un schéma platonicien bien plus qu'aristotélicien. Sénèque, en préférant Clytemnestre à sa fille, explique en grande partie l'absence de cette dernière à la période humaniste. *Agamemnon* ne peut donc que dominer la production théâtrale consacrée aux Atrides par cette époque.¹⁹

In effetti tale orientamento resta in vigore per tutto il periodo classico, durante il quale, oltre alle tre traduzioni integrali di Seneca citate poc'anzi, vengono creati due "nuovi" *Agamemnon*. Il primo, risalente al 1642 e composto da François Arnaud²⁰, propone un intrigo in cui Elettra recita un ruolo non protagonista eppure centrale per lo sviluppo della vicenda: la ragazza infatti scopre i propositi omicidi della madre e di Egisto prima che essi vengano messi in atto e, pronta a immolarsi, cerca di mettere in guardia il padre, senza tuttavia riuscire nell'intento di salvarlo. Il secondo, di Jean-Antoine Pader d'Assezan²¹, pubblicato nel 1680, porta in scena un intrigo decisamente rimaneggiato anche rispetto a Seneca: in un intreccio reso piuttosto complicato dalle relazioni amorose, dai malintesi e dalla combinazione di matrimoni (tra Oreste e Cassandra²², prima, tra Oreste ed Ermione, poi), Elettra è totalmente assente.²³

Scorrendo i titoli delle *pièces* citate, è possibile notare che, nei centocinquanta anni che seguono la pubblicazione della traduzione di Lazare de Baïf, il nome di Elettra è quasi del tutto assente²⁴, indice del fatto che il suo mito circola ancora per lo più nella sua fase embrionale, quella che ferma

¹⁸ «Cet *Agamemnon* reste proche de Sénèque; cependant, on y voit Clytemnestre éprouver des remords et choisir de ne plus dissimuler sa faute. Elle accueille Agamemnon en compagnie du petit Oreste, qu'Électre doit malgré tout sauver des mains d'Égisthe. La dimension morale apportée par le châtement annoncé dans le titre prend la forme d'une prophétie de Cassandre résumant le sujet d'*Électre*», (Saint Martin 2019, 440).

¹⁹ (Saint Martin 2019, 53). A tal proposito va ricordato che mentre in Italia la *Poetica* di Aristotele è stata disponibile fin dal 1498 nella traduzione di Lorenzo Valla, in Francia si è dovuto attendere il 1671 per una prima traduzione completa del testo aristotelico, a opera del *sieur* de Norville (Saint Martin 2019, 55n).

²⁰ (Arnaud 2022).

²¹ Pseudonimo di Claude Boyer.

²² Il tema dell'unione tra Oreste e Cassandra viene cavalcato anche in un'altra *pièce* dell'epoca, la *Cassandre* di François-Joseph de Lagrange Chancel: (Lagrange Chancel 1706).

²³ (Boyer 1680).

²⁴ Fatta eccezione per un'*Électre* di Jacques Pradon, che sappiamo essere stata rappresentata nel 1677.

l'attenzione sul momento dell'uccisione del padre. Nelle narrazioni francesi Elettra viene restituita come personaggio aiutante, spesso intenta a salvare qualcuno (ora Oreste, ora Agamennone, ora persino Clitemnestra) e non connotata da particolare ferocia (la quale viene piuttosto attribuita alla madre). La reticenza sul personaggio di Elettra nella sua piena potenza tragica perdura per quasi tutto il *Grand Siècle* e può essere ascritta non solo all'autorità a lungo esercitata da Seneca²⁵, quanto a caratteristiche proprie del mitologema che ne limitano la possibilità di rappresentazione. Ad esempio, sotto i dettami seicenteschi della *vraisemblance* e delle *bienséances*, portare in scena l'estremismo della principessa greca poneva non pochi problemi; Marie Saint Martin delimita i margini della questione:

Électre, pour être vraisemblable, doit donc suivre deux exigences contradictoires: obéir au mythe, et tuer sa mère en compagnie de son frère; obéir aux bienséances, qui interdisent un tel acte.²⁶

Le difficoltà del soggetto erano legate non solo al divieto della rappresentazione scenica della morte, ma anche al fatto che i testi andassero privati di qualunque elemento che potesse scioccare il pubblico del tempo. Elettra, giovane intrepida dagli intenti matricidi, in quanto personaggio in contraddizione con le *bienséances*, si poneva per definizione in contrasto con la sensibilità dell'epoca. Di conseguenza, nei testi francesi del tempo è resa in veste di figlia devota o di sorella premurosa, mentre il lato oscuro della sua personalità resta taciuto. In aggiunta a ciò, la realizzazione della vendetta di Elettra poneva un altro problema non trascurabile sotto un regime monarchico, ovvero quello della rappresentazione del regicidio.²⁷ Certo anche Agamennone, nelle tragedie eponime, è un re assassinato, ma in quel caso il regicidio è sempre connotato negativamente e coloro che lo commettono sono da relegare al biasimo. Al contrario, la vicenda di cui Elettra è protagonista celebra tale impresa, mettendo in valore e legittimando l'assassinio di Egisto, che, per quanto usurpatore, è pur sempre un re:

Le sujet de cette pièce était donc délicat à adapter, en ce qu'il prônait la possibilité de l'illégitimité d'un roi (contraire aux lois fondamentales de la royauté, qui affirment la capacité de tout roi en exercice, même s'il est arrivé au pouvoir de manière illégitime), et donc la légitimité de la révolte contre ce roi.²⁸

²⁵ A tal proposito, commenta Tristan Alonge: «La filiation d'Athènes à Paris est pourtant moins simple qu'elle ne paraît, car Sénèque est venu s'interposer entre ces deux mondes, en reprenant à l'identique, dans huit de ses dix tragédies, des intrigues et des personnages déjà esquissés sur la scène athénienne». (Alonge 2021, 21-22).

²⁶ (Saint Martin 2019, 62-63).

²⁷ (Saint Martin 2019, 64).

²⁸ (Saint Martin 2019, 76).

Alla luce di questo limite culturale, non stupisce, quindi, che il tema di Elettra torni a essere fecondo solo nel momento in cui entrerà in crisi il modello assolutista e con esso l'idea che la monarchia sia sempre legittima, oltre che di emanazione divina. Il fatto che il mito di Elettra tra XVI e XVII secolo riviva in sordina in quello di Agamennone, oltre a essere un'evidenza, costituisce un primo indizio relativo alla modalità d'azione del transfer del mito. Tornando alla metafora della parola che viaggia, potremmo aggiungere che questa parola è dotata di una bussola che le suggerisce le tappe più congeniali e il momento propizio per effettuarle. Il mito non solo sa dove migrare e quando farlo, ma è anche capace di dosarsi e trovare la giusta misura per penetrare nel nuovo contesto. Osservando il percorso di Elettra nei secoli in questione, si ha l'impressione che, per effetto del contesto che la accoglie, la narrazione che la riguarda sia calibrata sulle possibilità di ricezione del pubblico dell'epoca. Questa dinamica sembra interessare non solo questo caso, ma in generale tutti i miti e tutte le epoche, come se fosse costantemente all'opera una sorta di selezione culturale che, al pari di quella naturale²⁹, porta alla cernita dei caratteri più adatti alla sopravvivenza nell'ambiente culturale di riferimento. Come insegna la teoria della traduzione – e ribadisce anche Michel Espagne in merito al *transfert culturel* – è fondamentale soffermarsi sul contesto ricevente e ragionare sugli elementi storici e culturali che lo caratterizzano, per poter tentare un'interpretazione del fenomeno.

La Francia del Cinquecento, almeno per la prima metà del secolo, è quella di Francesco I *Père des Arts et des Lettres*, sotto il cui regno, dopo una prima fase di tolleranza e umanesimo, si assiste a un inasprimento del conflitto tra cattolici e protestanti. In seguito all'*affaire des placards*³⁰, infatti, comincia una seconda fase meno tollerante in cui la politica della conciliazione lascia il posto a una dura repressione del protestantesimo. Si apre così a una stagione di lotte intestine che prosegue e si esaspera sotto i regni di Enrico II³¹ e dei suoi tre figli (dietro i quali si proiettava l'ombra della regina madre, la cattolica Caterina de' Medici): in trentasei anni, dal 1562 al 1598, si susseguono

²⁹ Richard Dawkins, nel saggio *Il gene egoista*, propone un intreccio tra la teoria darwiniana e una possibile teoria della trasmissione della cultura. Egli conia persino il termine "meme" (al plurale "memi") per definire, in ambito culturale, un concetto parallelo a quello di gene in biologia, creando un'analogia tra l'evoluzione culturale e quella genetica. Il filosofo sostiene che «proprio come i geni si propagano nel pool genetico saltando di corpo in corpo tramite spermatozoi o cellule uovo, così i memi si propagano nel pool memico saltando di cervello in cervello tramite un processo che, in senso lato, si può chiamare imitazione»; (Dawkins 1979, 201).

³⁰ Nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1534 furono affissi dei manifesti apertamente anticattolici, dal titolo *Articles véritables sur les horribles, grands et importables abus de la messe papale, inventée directement contre la Sainte Cène de notre Seigneur, seul médiateur et seul Sauveur Jésus-Christ*, per le strade di alcune importanti città (tra cui Parigi, Rouen e Orléans) e persino sulle porte del castello di Amboise, residenza reale di Francesco I. Dopo tale episodio, vissuto dal re come un attacco alla sua maestà, la monarchia si dichiarava fermamente di fede cattolica e intenzionata a combattere l'eresia luterana e calvinista.

³¹ Figlio di Francesco I e Claudia di Francia, regnò dal 1547 al 1559. Dal suo matrimonio con Caterina de' Medici nascono i tre re che gli succedettero, nell'ordine: Francesco II (1559-60), Carlo IX (1560-74) e Enrico III (1574-89).

ben otto³² guerre di religione. Si tratta di scontri sanguinari tra cattolici e ugonotti, combattuti sul campo così come a palazzo, dove gli intrighi di corte e le tensioni alimentate dalla cattolicissima *maison de Guise* si traducono in cospirazioni e attentati che mietono vittime da entrambe le parti. Tenendo presente questo contesto, come osservano Claire Lechevalier e Laurence Marie:

L'engouement que suscite Sénèque au début du XVII^e siècle résulte d'une fascination pour la représentation de la violence, héritée des troubles politiques et religieux de la fin du XVI^e siècle.³³

Se l'avvento di Enrico IV³⁴ e la promulgazione dell'Editto di Nantes³⁵ allentano le tensioni per qualche tempo, la questione resterà a lungo irrisolta. In questa particolare pagina storica, mi sembra plausibile ritenere che l'immaginario letterario francese fosse maggiormente incline ad accogliere quelle trame del mito che ben si intessevano in una contemporaneità fatta di uccisioni e faide fratricide. Non a caso le quattro donne (Elettra, Ifigenia, Ecuba e Antigone) che aprono i negoziati tra la cultura francese e quella greca riportano l'attenzione su storie di sangue che narrano di omicidi e vendette. Inoltre, osservando la cronistoria delle traduzioni dei classici, emerge una chiara fascinazione per gli episodi legati alla saga degli Atridi, confermata anche dalla produzione dell'epoca, che batte insistentemente sulla figura di Agamennone, il re dei re caduto vittima del complotto ordito dalla sua regina. Con due de' Medici e un'austriaca³⁶ alla reggenza, niente probabilmente poteva risultare più intrigante del racconto di una congiura a corte. Quando Pierre Matthieu porta in scena la sua *Clytemnestre*, sono trascorsi solo sei anni dal massacro di Saint-Barthélemy³⁷, del quale il re (Carlo IX) e soprattutto la regina madre (Caterina de' Medici) erano ritenuti i mandanti.

³² Quattro sotto Carlo IX (1562-63, 1567-68, 1568-70 e 1572-73), quattro sotto Enrico III (1574-76, 1576-77, 1579-80 e 1585-98).

³³ (Lechevalier e Marie 2014, 858).

³⁴ Inizialmente Enrico III di Navarra, protestante sposato dal 1572 con la principessa Margherita (figlia di Enrico II e Caterina de' Medici), riceve il regno dal re-cognato Enrico III, che lo nomina suo successore in punto di morte. Incoronato come Enrico IV dopo aver rinnegato il credo protestante con la famosa formula *Paris vaut bien une messe*, regna dal 1589 al 1610.

³⁵ Emanato nel 1598, concedeva la libertà di culto ai protestanti mettendo fine alle guerre di religione. Sarà definitivamente revocato nel 1685 dall'Editto di Fontainebleau firmato da Luigi XIV.

³⁶ Anna d'Austria, consorte di Luigi XIII e madre di Luigi XIV, resse il regno alla morte del marito in attesa che il figlio, che aveva solo cinque anni quando ereditò il regno, raggiungesse l'età per governare.

³⁷ Poche ore prima dell'alba del 24 agosto 1572, la notte di san Bartolomeo, un folto numero di cattolici in armi guidato dai Guisa procedette ad armare la popolazione per stanare gli ugonotti (protestanti calvinisti) dalle loro abitazioni e giustizziarli per strada. L'accanimento maggiore fu nei confronti della nobiltà protestante, sterminata nel celebre *massacre du Louvre*. I massacri continuarono per due giorni nella capitale e si succedettero nelle settimane seguenti in altre città di provincia.

Nel Seicento è ancora Agamennone a dominare la scena e non stupisce che sia così in un paese che assiste a due regicidi (di Enrico III ed Enrico IV) nel giro di una ventina d'anni³⁸. La predilezione per questa particolare compagine del mito degli Atridi a discapito della vicenda – già nota ma non indagata – di Elettra, è dunque facilmente comprensibile alla luce degli eventi che hanno segnato l'epoca in questione. Considerando la differenza di prospettiva sul regicidio che i due episodi implicano – se gli *Agamennone* lo mostrano deplorabile, le *Elettra* insinuano invece l'idea che esso possa essere, in alcuni casi, legittimo –, possiamo ipotizzare che la preferenza accordata al padre sia dovuta alla maggiore spinta moralizzante dell'opera eponima e all'esplicita condanna insita in essa rispetto agli attentati alla vita del monarca. D'altronde sappiamo quanto Luigi XIII³⁹ sia stato scioccato dalla morte violenta del padre e quanto, soprattutto dopo la Fronda⁴⁰, lo stesso Re Sole fosse costantemente preoccupato per la propria sicurezza, tanto da volere una nuova residenza reale⁴¹ lontano dai pericoli di Parigi. In questa temperie storica, è difficile immaginare che Elettra, col suo carico di sovversione (morale, dei costumi e dei codici di comportamento), potesse trovare lo spazio per esprimersi. E se lo avesse fatto, il suo proclama sarebbe stato comunque inammissibile.

In conclusione, dalla metà del Cinquecento fino alle fine del Seicento, Elettra occupa un ruolo minore nell'immaginario francese; ciò che di lei viene messo in valore è il mitologema essenziale: il suo essere di sangue reale, la fedeltà ad Agamennone e alla discendenza paterna, e la disponibilità a una futura vendetta. Tuttavia, se da un lato i tempi non sono ancora maturi perché questa figura possa esprimersi a pieno, l'attrazione per questa figura viene ribadita con singolare ricorrenza: l'*Elettra* di Sofocle, infatti, è la prima tragedia greca pubblicata in francese sia nel XVI sia nel XVII secolo, dopo i centovent'anni di letargo della traduzione dal greco, quando la *vogue* senechiana è stata riassorbita e l'assolutismo di Luigi XIV si avvia ormai al tramonto. A differenza della traduzione di de Baïf del 1537, però, quella di Dacier del 1692 segna l'inizio di una stagione molto feconda per il mito di nostro interesse.

³⁸ Il 1° agosto 1589, Enrico III veniva raggiunto nel suo accampamento e pugnalato a morte dal frate domenicano Jacques Clément, che lo riteneva a sua volta responsabile dell'assassinio del duca cattolico Henri de Guise. Per quanto riguarda Enrico IV, dopo lo sventato tentativo di Jean Châtel del 27 dicembre 1594, egli fu colpito, mentre viaggiava a bordo della sua carrozza per le strade di Parigi, il 14 maggio 1610, da due pugnalate letali sferrate da François Ravaillac, un fanatico cattolico contrario alla sua politica conciliatrice.

³⁹ Figlio di Enrico IV e suo successore al trono, regnò dal 1610 al 1643 affiancato prima dalla madre Maria de' Medici, e in seguito dal cardinale Richelieu.

⁴⁰ Periodo di guerra civile compreso tra 1648 e 1653.

⁴¹ La reggia di Versailles, che ospita la corte dal 1682.

3.2 L'età dei Lumi

Lungo il percorso che stiamo seguendo, il periodo settecentesco si pone come un vero e proprio momento di svolta. In questo secolo illuminato, la luminosa Elettra trova un ambiente bendisposto ad accoglierla e a celebrare le sue gesta. Il suo nome ritorna a chiare lettere nei titoli delle creazioni francesi e il suo messaggio viene diffuso e recepito. Il cambiamento che scuote la Francia da ogni lato offre a Elettra la possibilità di svestire i discreti panni da figurante e indossare quelli da protagonista. Le congiunture che concorrono al progressivo *exploit* del personaggio, dopo quasi due secoli dalla sua prima comparsa, sono di varia natura, ma tutte raccontano di un'esigenza di rottura e rinnovamento di cui solo Elettra può farsi portavoce. In questo periodo il suo mito si radica profondamente nell'immaginario francese e, come vedremo, ciò è dovuto in larga parte al dialogo che intrattiene con la cultura e la storia di Francia.

Il primo dei mutamenti che senz'altro giova alla trasmissione del mito riguarda la disponibilità di accesso alla fonte classica. Dopo il silenzio del periodo classico, infatti, nel XVIII secolo l'opera di traduzione dei tragici greci viene ripresa e finalmente completata. Ciò significa che se fino a questo momento il mito degli Atridi era circolato soprattutto nella versione di Seneca, adesso invece Elettra può essere scoperta anche attraverso Eschilo, Sofocle ed Euripide. L'aumento di voci che raccontano uno stesso soggetto in maniera differente, indubbiamente stimola la ricerca di una ri-narrazione in funzione armonizzante. Tant'è che, col moltiplicarsi delle fonti disponibili, si assiste anche a una moltiplicazione delle riscritture.⁴² Osserviamo, dunque, come procede la storia dell'edizione delle traduzioni propriamente dette che avevamo interrotto al momento della pubblicazione dell'*Elettra* di Sofocle nella traduzione di Dacier, che costituisce un primo segnale di inversione di tendenza in un secolo dominato da Seneca. Da quel 1692 trascorrono quasi quarant'anni prima che compaia, nel 1730, una nuova edizione francese di *Elettra*, ma questa volta si tratta di un evento multiplo, dato che viene data alle stampe la prima raccolta del *Theatre des Grecs*⁴³.

⁴² Sull'argomento, si veda: (Brillaud 2010).

⁴³ *Le Theatre des Grecs*, par le R. P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus, à Paris, chez Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin fils, 1730. Il titolo originale non riporta gli accenti consueti. (Brumoy, *Le theatre des Grecs* 1730).

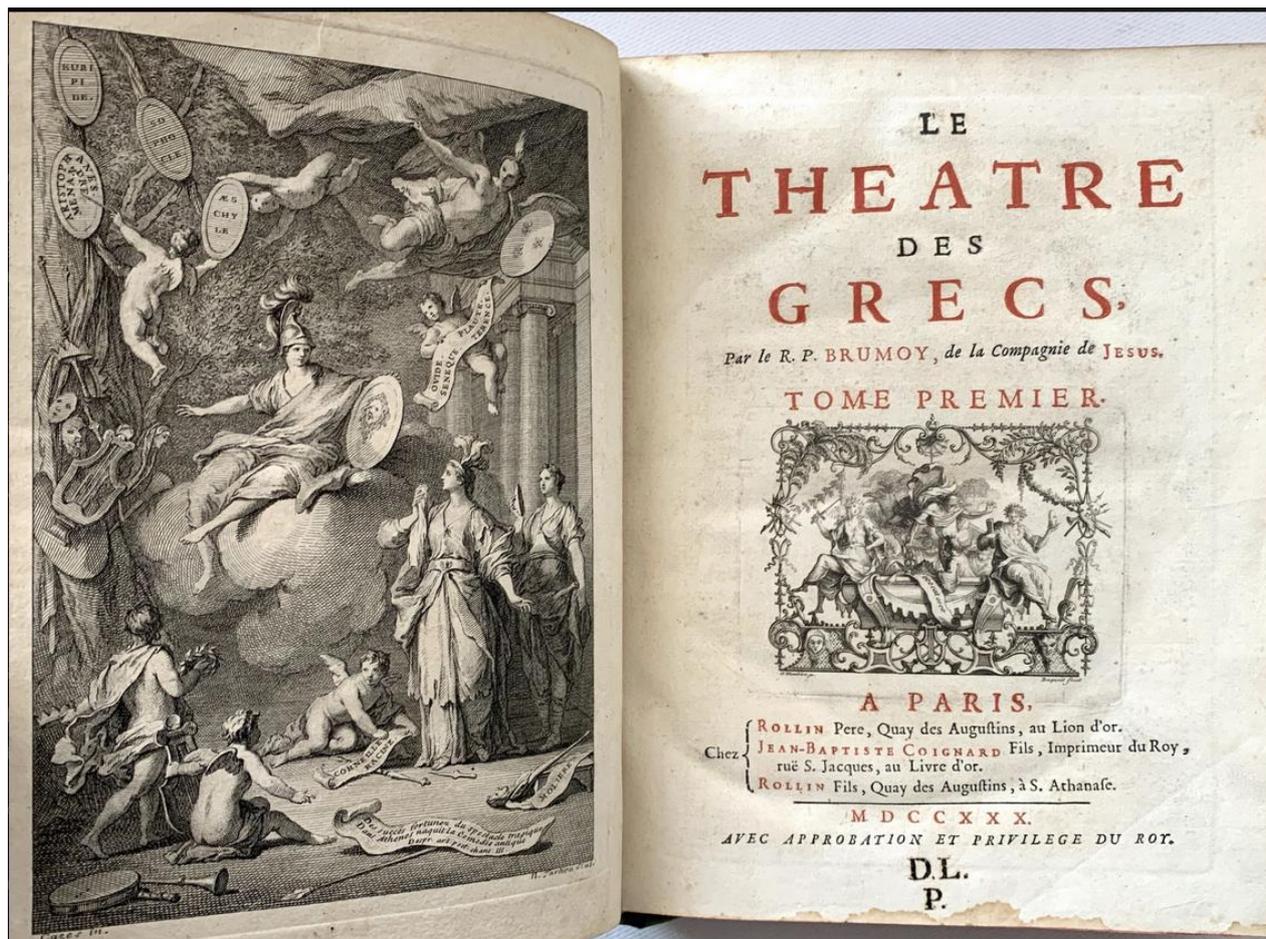


Figura 2: Frontespizio del primo tomo della raccolta di Brumoy (1730). Fonte: BNF Gallica.

L'opera, millecinquecento pagine in tre tomi, è redatta da Pierre Brumoy, padre gesuita, *maître de rhétorique* al *collège* Louis-le-Grand, storico e traduttore, il quale compie per la prima volta l'impresa di organizzare le *pièces* dei tragici (più Aristofane) raccogliendole per autore e mettendole in relazione anche con altri scritti⁴⁴. L'edizione è inoltre corredata da una "triplice prefazione" – come l'aveva definita l'autore stesso –, consistente in tre discorsi preliminari in supporto alla lettura: il *Discours sur le théâtre des Grecs*, il *Discours sur l'origine de la tragédie* e il *Discours sur le parallèle des théâtres*.⁴⁵ Nonostante il pregio dell'antologia, va chiarito che, nella pratica, Brumoy ha effettuato la traduzione di solo sette tragedie, tre di Sofocle (*Edipe-Roi*, *Électre*, *Philoctète*) e quattro di Euripide (*Hippolyte*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride* e *Alceste*); di Eschilo vengono forniti solo dei riassunti. Bisogna attendere il 1770 perché l'opera eschilea venga restituita in lingua francese, nella traduzione integrale di Jean-Jacques Le Franc de Pompignan. Nel frattempo compaiono anche le prime edizioni francesi di Euripide: l'*Elettra* viene tradotta prima da Pierre-Henri Larcher (1750), poi dall'Abbé de Prévost (1782), che aveva già

⁴⁴ In apertura del primo tomo, per esempio, l'*Edipo* di Sofocle è seguito da quelli di Seneca, Corneille e Giustiniano.

⁴⁵ Cfr. (Bastin-Hammou 2011).

ultimato anche l'*Oreste* (1778). Affinché però il pubblico francese potesse leggere il teatro greco nella sua integralità, ha dovuto prendere forma una nuova edizione del *Théâtre des Grecs*, questa volta curata da André-Charles Brotier, che amplia l'opera del Père Brumoy riorganizzandola in tredici volumi, ai quali partecipano nomi prestigiosi quali: François-Jean-Gabriel de La Porte du Theil (che presta le sue traduzioni di Eschilo), Guillaume Dubois de Rochefort (che traduce i testi sofoclei tralasciati dal gesuita: *Trachiniennes*, *Antigone* e *Œdipe à Colone*) e Pierre Prévost (che integra Euripide). La collezione, "enrichie de très belles gravures", viene pubblicata tra il 1785 e il 1789 "à Paris chez Cussac, Libraire, rue & carrefour Saint-Benoît, vis-à-vis la rue Taranne. Avec Approbation et Privilège du Roi", e sarà un punto di riferimento almeno fino alla metà del XIX secolo.⁴⁶

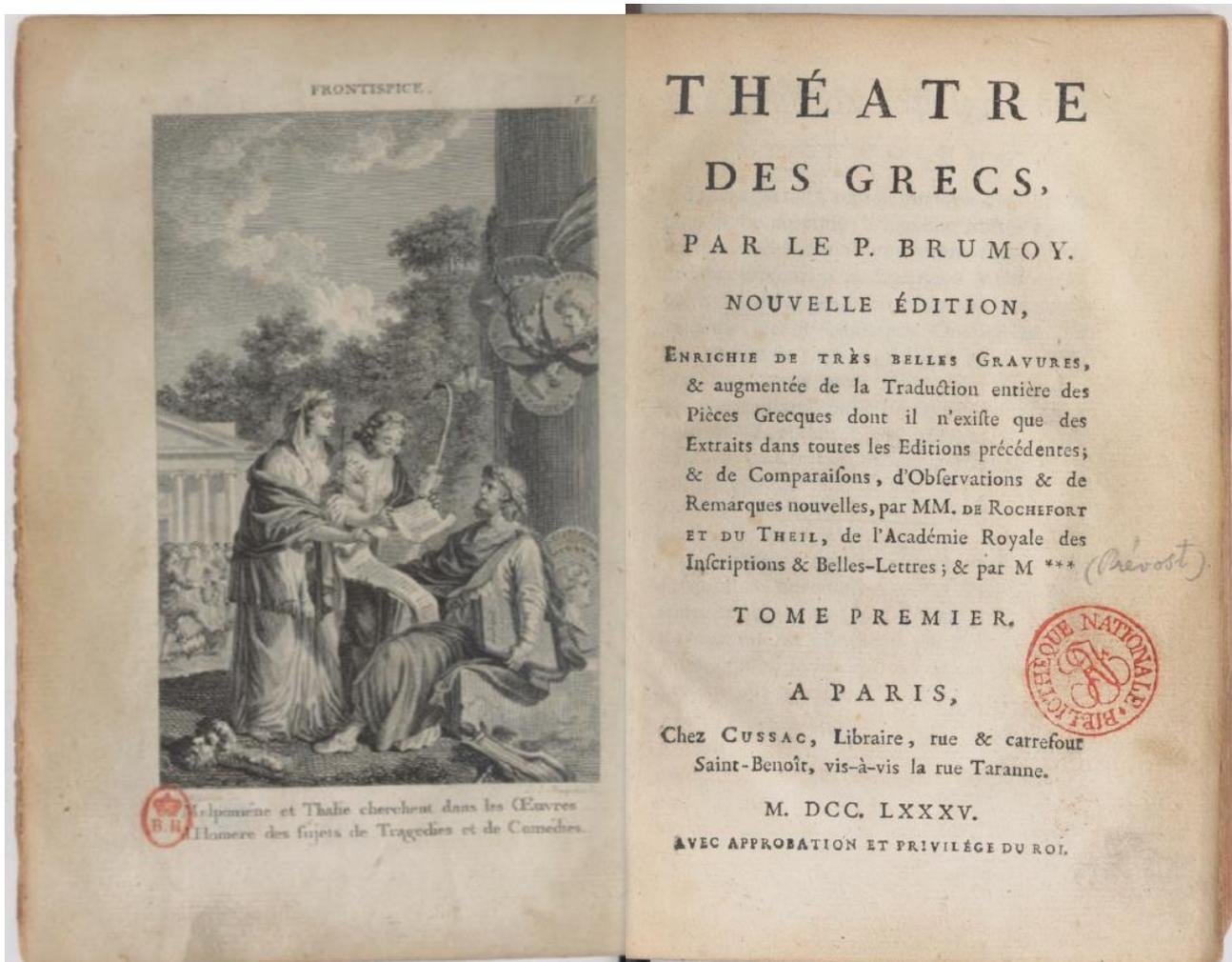


Figura 3: Frontespizio del primo tomo della raccolta curata da Brotier (1785). Fonte: BNF Gallica.

⁴⁶ (Brumoy, Le Théâtre des Grecs 1785-1789).

Il secolo delle prime grandi raccolte⁴⁷ e del sapere enciclopedico mette a disposizione del pubblico francese tutte le fonti classiche del mito di nostro interesse. La riscoperta delle monodie greche, nella Francia dell'assolutismo illuminato, riporta alla luce numerosi miti, ma non tutti conoscono la fortuna di Elettra. E benché il suo mitologema a questo punto circoli anche in Italia, Germania e Inghilterra, in nessuna nazione la figlia di Agamennone viene tanto celebrata⁴⁸. Il Settecento francese ci consegna ben dieci traduzioni polifoniche del mito di Elettra, la prima delle quali giunge a soli dieci anni dalla comparsa dell'edizione sofoclea curata da Dacier. Si tratta dell'*Électre* di Hilaire Bernard de Roqueleyne baron de Longepierre, una tragedia in cinque atti in cui si avverte l'eco di Sofocle soprattutto nel tratteggio del personaggio di Crisotemi, intento a dissuadere la sorella dai propositi di vendetta. La creazione di Longepierre, datata 1702, non è l'unica pubblicata nella prima decade del secolo: nel 1708⁴⁹ compare anche l'*Électre* di Prosper Jolyot de Crébillon, un'opera cui il successo non risparmia tuttavia le critiche. Tra i suoi detrattori vi sarà anche il grande Voltaire, che si risolve a scrivere una propria versione del mito mosso espressamente dal desiderio di "rispondere" a Crébillon (benché nel frattempo fosse già comparsa un'altra *Électre*, quella di Blaise Henri de Corte baron de Waleff, nel 1731⁵⁰). La pubblicazione della replica volteriana, una tragedia in versi intitolata *Oreste*, avviene nel 1750 e si rivela un grande successo, tanto che l'opera diventa un modello per coloro che vorranno in seguito confrontarsi con Elettra⁵¹. L'edizione è accompagnata, oltre che da un *Avis au lecteur*, da una lunga lettera indirizzata a "Son Altesse Serenissime Madame la Duchesse du Maine"⁵², nella quale l'autore precisa:

Je n'ai point copié l'Electre de Sophocle, il s'en faut beaucoup; j'en ai pris, autant que je l'ai pû, tout l'esprit et toute la substance. Les fêtes que célébroient Egiste et Clitemnestre, et qu'ils appelloient les festins d'Agamemon, l'arrivée d'Oreste et de Pilade, l'urne dans laquelle on croit que sont renfermées les cendres d'Oreste, l'anneau d'Agamemnon, le caractère d'Electre, celui d'Iphise, qui est précisément la Crisothemis de Sophocle, et sur-tout les remords de Clitemnestre, tout est puisé dans la tragédie grecque;⁵³

⁴⁷ Nel Settecento vengono tradotti sistematicamente anche il teatro inglese (Shakespeare in particolare), quello italiano e quello tedesco.

⁴⁸ La letteratura inglese manifesta un interesse abbastanza precoce per Elettra con le *pièces* di John Pickering, *The Interlude of Vice (Horestes)* (Pickering 1567) e di Thomas Goffe, *The Tragedy of Orestes* (Goffe 1633), alle quali segue una *Electra* di William Shirley (Shirley 1765). La prima riscrittura tedesca, invece, è a opera di Johann Jacob Bodmer, *Elektra oder die gerächte Übeltat* (Bodmer 1760). In Italia, solo nel 1783 compaiono l'*Agamennone* e l'*Oreste* di Vittorio Alfieri (Alfieri, Agamennone 1993), (Alfieri, Oreste 1993).

⁴⁹ La prima rappresentazione è del 14 dicembre 1708, mentre la pubblicazione, presso l'editore Ribou di Parigi, è del 1709 (Crébillon 1812).

⁵⁰ (Waleff 1731)

⁵¹ «Après *Oreste*, la majorité des *Électre* du XVIII^e siècle – y compris celle d'Alfieri – imite le modèle voltairien, voire s'en réclame», (Saint Martin 2019, 83).

⁵² Si tratta di Anne-Louise-Bénédictte de Bourbon, figlia del principe di Condé e sposata a Louis-Auguste de Bourbon (figlio legittimato di Louis XIV e della sua favorita, Madame de Montespan), duca del Maine e d'Aumale. La duchessa animava uno dei salotti della Parigi di metà Settecento, l'Hôtel du Maine (oggi Hôtel Biron, sede del Musée Rodin, in rue Varenne).

⁵³ (Voltaire, *Épître à Madame la Duchesse du Maine* 1750, xvij-xviii).

Voltaire, che auspica un ritorno alla semplicità e alla purezza greche, prende le distanze dal ricorso alla *galanterie* tipico della drammaturgia seicentesca, da Corneille in avanti⁵⁴. Il suo bersaglio principale, lo apprendiamo dalla corrispondenza tra il *philosophe* e Federico II re di Prussia, nello specifico è Crébillon. La polemica merita un approfondimento, poiché porta l'attenzione sull'eterna *querelle* in seno al rapporto coi classici.

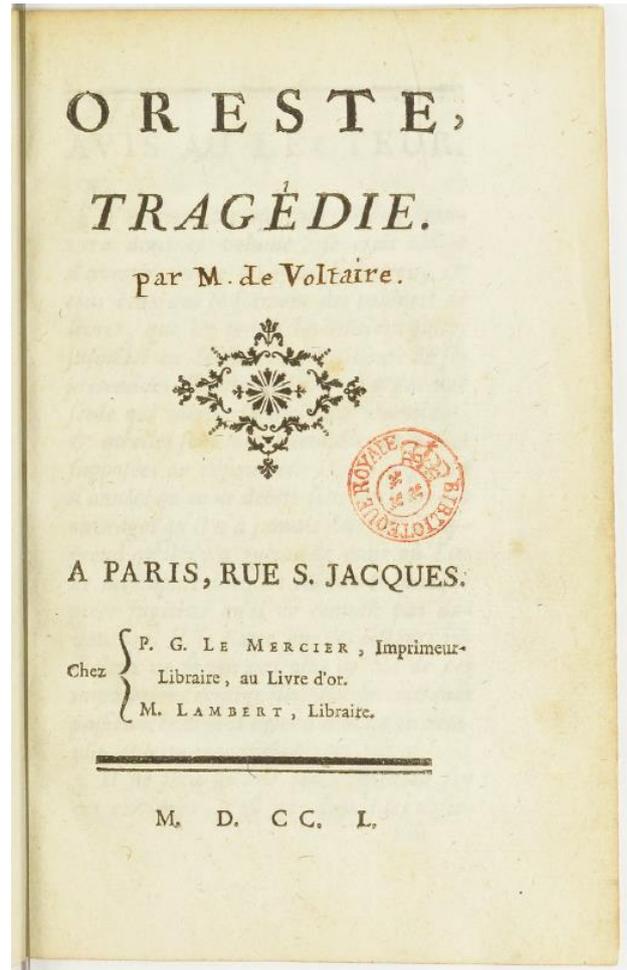
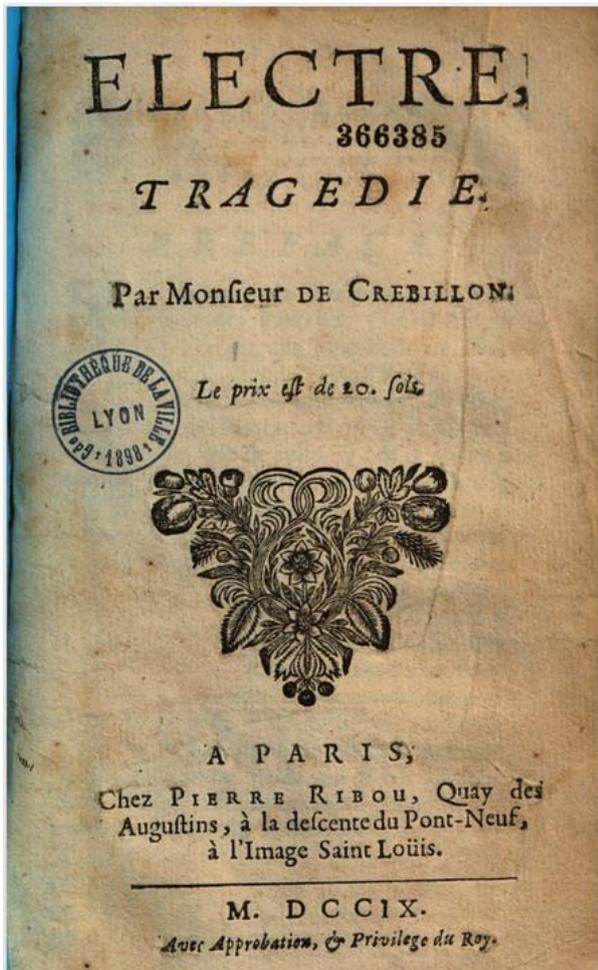


Figura 4 (a sinistra): Frontespizio dell'Électre di Crébillon (1709). Fonte: BNF Gallica.
Figura 5 (a destra): Frontespizio dell'Oreste di Voltaire (1750). Fonte: BNF Gallica.

Innanzitutto va detto che, nonostante Voltaire reputasse l'Électre di Crébillon un'opera mediocre, in realtà è stata un successo strepitoso, "extremement lu et admiré au XVIII^e siècle"⁵⁵. La ragione di tale successo, che è poi la stessa che le procura le più aspre critiche, risiede nella scelta di voler proporre una tragedia adattata al gusto dell'epoca, che metta in scena, in un'atmosfera notturna

⁵⁴ «En effet, MADAME, quelle place pour la galanterie que le parricide et l'inceste qui désolent une famille, et la contagion qui ravage un pays?», domanda Voltaire alla sua interlocutrice. (Voltaire, Epître à Madame la Duchesse du Maine 1750, viij), maiuscolo dell'autore.

⁵⁵ (Saint Martin 2019, 82).

tipica della *tragédie rococo*, un intrigo amoroso di cui i classici non avevano fatto parola. Nella *Préface* al testo, il drammaturgo esplicita:

J'ai bien un autre procès à soutenir contre les zélateurs de l'antiquité [...] c'est l'amour d'Électre; c'est l'audace que j'ai eue de lui donner des sentiments que Sophocle s'est bien gardé de lui donner. Il est vrai qu'ils n'étoient (sic) point en usage sur la scene (sic) de son temps, que, s'il eût vécu du nôtre, il eût peut-être fait comme moi. [...] Ce n'est point la tragédie de Sophocle, ni celle d'Euripide que je donne: c'est la mienne. A-t-on fait le procès aux peintres qui depuis Apelle ont peint Alexandre autrement que le foudre (sic) à la main?⁵⁶

Ne risulta un'Elettra contesa tra l'amore per il fratello e quello che porta a Itys, il figlio di Egisto; e allo stesso modo Oreste, legato alla figlia di Egisto, Ifianassa, deve rinunciare al suo amore per compiere la vendetta. Come nota Marie Saint Martin:

Applicant une recette qui avait fait le succès des héroïnes cornéliennes, le dilemme entre amour et raison d'État, résolu au profit du second terme, Crébillon est persuadé de grandir Électre; toutefois, ses successeurs, et Voltaire le premier, pourront lui reprocher le mésusage qu'il fait d'un style galant mal imité de Racine.⁵⁷

Se l'abuso di galanteria imputabile a Crébillon da un lato può essere ritenuto una forzatura, dall'altro esso si fa rivelatore di quel processo di contrattazione che è insito nel transfer culturale e che ha come esito la metamorfosi. D'altra parte anche Voltaire, nel suo *Oreste*, introduce delle innovazioni rispetto a Sofocle, ma egli ritiene che siano più rispettose dello spirito greco. In sostanza, però, la dinamica metamorfizzante che guida i due autori è la stessa, nonostante gli esiti siano molto differenti. Voltaire, che sente di rendere giustizia a Sofocle – e non si può negare che lo faccia – mettendo la relazione fraterna al centro della sua opera, al tempo stesso cavalca una tendenza del suo tempo, quella che porta l'attenzione sui legami familiari e soprattutto sul tema della fratellanza. In poche parole, a differenziare i due autori, in effetti, è “solo” la sensibilità di cui sono figli, che li porta a una diversa rielaborazione del mito: l'approccio illuminato di Voltaire⁵⁸, che insiste su una lettura piuttosto politica dell'opera, produce una versione certo più sobria e simile a quella sofoclea di quanto non lo fosse quella di Crébillon, ma che comunque testimonia l'influenza della cultura cui appartiene.

Al di là della rivalità che si cela dietro il concepimento della *pièce*, la riscrittura volteriana segna un momento decisivo nella storia della traduzione del mito argivo in Francia, sia perché, essendo composta da uno dei *grands philosophes*, entra a far parte dell'eccellenza del repertorio francese,

⁵⁶ (Crébillon 1812, 184-185).

⁵⁷ (Saint Martin 2019, 82).

⁵⁸ Per approfondire l'argomento, si veda: (Iotti 1995).

sia perché, nella temperie in cui viene concepita, Elettra aderisce perfettamente all'icona della vergine propugnatrice di giustizia di cui si servono i proclami della rivoluzione in marcia. Per questo l'*Oreste* di Voltaire, che, a dispetto del titolo, ripropone la trama della tragedia sofoclea, ha avuto una tale risonanza e un peso tanto importante nella storia della ricezione del mito: essa sancisce, nella perfezione della sua riuscita, l'associazione simbiotica tra Elettra e la cultura francese. Va riconosciuto, d'altra parte, che nessun altro mito proietta in maniera così nitida una visione profetica del destino di Francia.

Dopo l'*Oreste*, e forse anche per via della polemica che lo ha accompagnato, i drammaturghi francesi rinunciano per qualche tempo a misurarsi col soggetto, la qual cosa avrebbe implicato anche il confronto con il più celebrato dei *philosophes*. Louis-Léon de Brancas comte de Lauraguais evita la disputa sin dal titolo, scegliendo *Clitemnestre* per la sua tragedia in cinque atti e in versi pubblicata nel 1761⁵⁹; il testo, inoltre, è preceduto da una *Épître dédicatoire à Monsieur de Voltaire* in pieno stile *captatio benevolentiae*, giacché la prudenza non è mai troppa. Alla morte di Voltaire, la principessa micenea trova nuovo slancio sulle scene francesi e sperimenta un nuovo genere assecondando le tendenze del periodo: l'opera. Stanislas Champein intorno al 1780 mette in musica il primo *livret d'opéra* intitolato a Elettra, a cui fa seguito quello di Nicolas Guillard che viene musicato da Lemoyne⁶⁰ e rappresentato per la prima volta il 2 luglio 1782 all'Académie Royale de Musique di Parigi. Nel 1784, invece, Jean-Georges Noverre propone *Agamemnon vengé*⁶¹, un balletto composto da un *Agamemnon* seguito da una *Électre* in cui la principessa tenta, per una volta, di salvare la madre dalla furia di Oreste, senza però riuscirvi.

⁵⁹ (Lauraguais 1761).

⁶⁰ Jean-Baptiste Moyne (1751-1796). Musicò anche la *Phèdre* di François Benoît Hoffmann nel 1786.

⁶¹ (Noverre 2016).

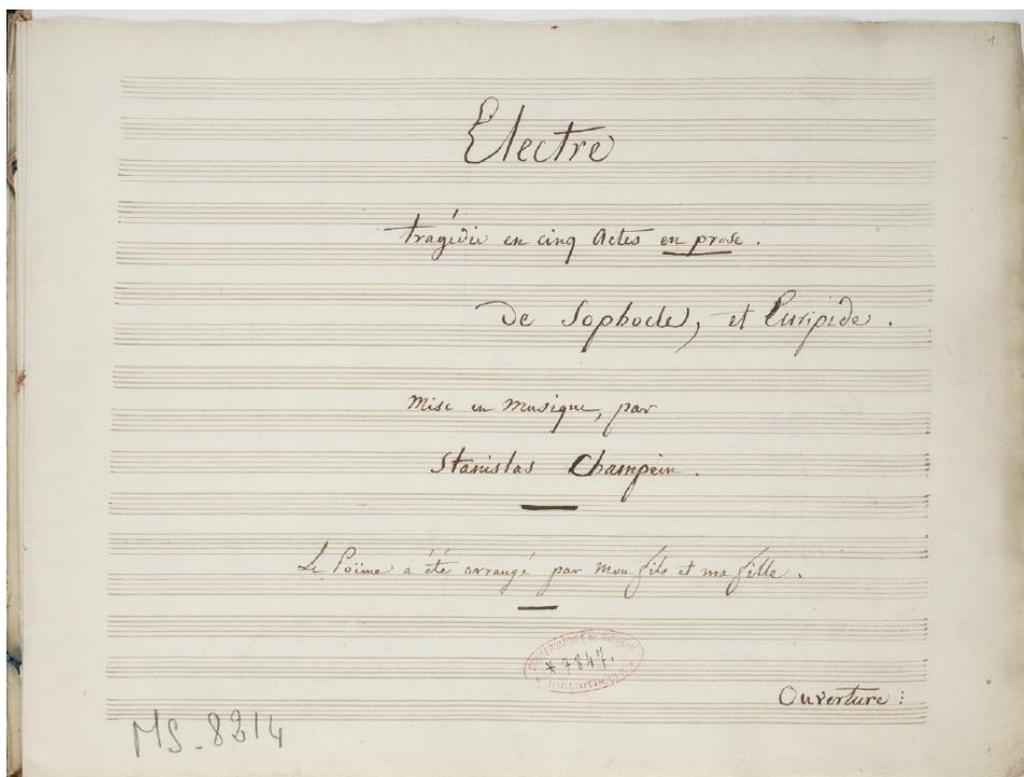


Figura 6: Frontespizio della partitura musicale scritta da Champein (1780). Fonte: BNF Gallica.

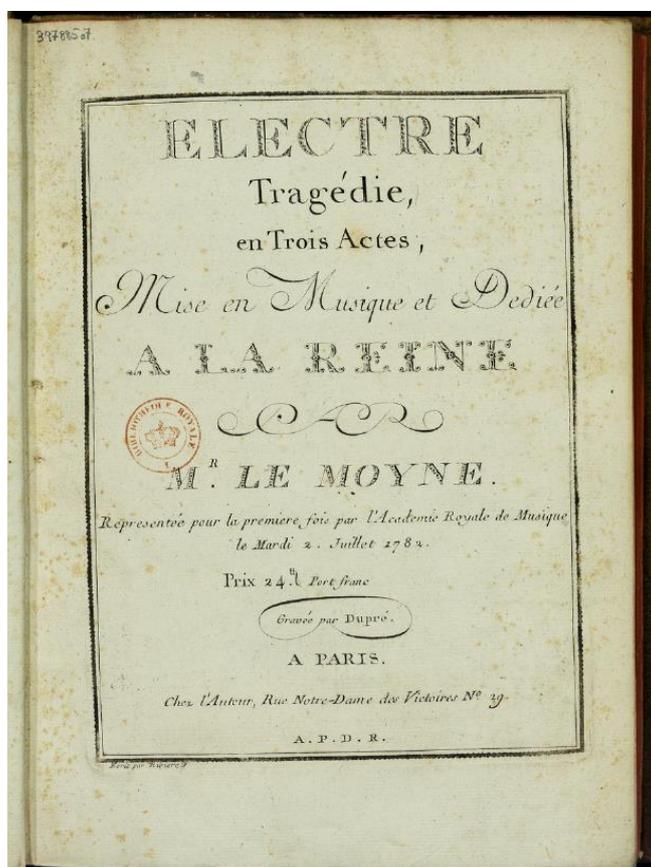


Figura 7: Frontespizio dell'Électre di Guillard (1782). Fonte: BNF Gallica.

Attraverso l'esperienza dell'operetta, il mito di Elettra, è il caso di dirlo, risuona nella decade della Rivoluzione. Tanto che nello stesso anno esce, non senza precauzioni⁶², un'altra *Électre*⁶³, “proche da la pièce de Voltaire, mais qui montre un personnage de Clytemnestre tout à fait monstrueux et sénéquien”⁶⁴, a firma di Rochefort, lo stesso che contribuisce alla raccolta di Brotier traducendo dal greco Sofocle. Con l'opera di Guillard e la traduzione di Prévost della tragedia euripidea, Elettra conta ben tre ricorrenze nel 1782. Di questi anni sembra essere anche il manoscritto anonimo⁶⁵ intitolato alla nostra eroina di cui riferisce Marie Saint Martin⁶⁶, così come la sua ultima apparizione del secolo, immediatamente precedente gli eventi rivoluzionari: si tratta di una tragedia lirica in realtà mai rappresentata, *Clytemnestre* (1787), composta da Louis-Guillaume Pitra e musicata da Niccolò Piccinni⁶⁷. Attorno al biennio 1790-1792 il numero di rappresentazioni del soggetto conosce un grande aumento, per poi subire una brusca battuta di arresto negli anni successivi. È plausibile ritenere che l'improvviso silenzio calato sulla casata degli Atridi sia in gran parte dovuto allo sconvolgimento che la Francia vive in quegli anni, quando la Rivoluzione vira verso il Terrore⁶⁸: la violenza alla quale si assiste regolarmente nella realtà quotidiana non richiede di essere reiterata nei teatri o nei *salons*. Più volte, in questa trattazione, ho portato l'attenzione sulla relazione intravedibile tra questo mito e la storia francese proprio in ragione dell'esperienza sanguinaria rivoluzionaria. Eppure, dati alla mano, Elettra è la grande assente mentre la testa dei reali rotola nel paniere del boia. Il controsenso è solo apparente, così come lo è l'assenza: nell'ultimo decennio del secolo, infatti, Elettra cessa di essere rappresentata perché è direttamente esperita nella realtà. La giovane esonda dalle scene teatrali e vive nella realtà della rivolta, a fianco del popolo, chiedendo la messa a morte dei reali in nome della giustizia. Col sangue del re e della

⁶² Nella *Préface*, l'autore previene le critiche: « Après le succès de l'*Électre* de Crébillon, et de l'*Oreste* de Voltaire, c'est s'exposer sans doute à être taxé de témérité, que de mettre au jour une nouvelle Tragédie sur un sujet déjà traité par de si grands Maîtres; mais, pour prévenir ce reproche, je me hâte d'apprendre à mes Lecteurs que la Pièce que leur présente, appartient presque toute entière à Sophocle; que j'ai suivi mon modèle d'aussi près qu'il m'a été possible, pour la marche et la conduite de la Pièce; qu'il n'y a presque aucun événement, aucun discours intéressant dans le Poëte Grec, que je n'aie tâché d'employer, et que, lorsque j'ai abandonné mon original, j'ai essayé de l'enrichir de quelques beautés particulières, puisées dans Eschyle et dans Euripide./ A cet aveu je dois en joindre un autre, c'est que cette Pièce eût été sans doute meilleure, si je n'avois pas été obligé de m'aider de mes propres ressources pour l'accommoder à notre manière, et l'approprier à notre Théâtre; mais je puis du moins me flatter d'avoir conservé ce qui méritoit le plus de l'être, je veux dire le caractère des Personnages, et la marche de l'action. » (G. D. Rochefort 1782, aij).

⁶³ Il titolo, per esteso, recitava: *Tragédie en cinq actes, imitée de Sophocle, représentée à Versailles devant Leurs Majestés, par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le jeudi 19 décembre 1782.*

⁶⁴ (Saint Martin 2019, 91).

⁶⁵ Conservato alla Bibliothèque de la Ville de Paris, NA, ms 228.

⁶⁶ (Saint Martin 2019, 449).

⁶⁷ Barese di nascita (1728-1800), appartenente alla scuola musicale napoletana, è considerato uno dei maestri dell'opera buffa napoletana.

⁶⁸ Cfr. (Vovelle 1972).

regina che letteralmente scorre in Place de la Révolution⁶⁹, la vendetta di Elettra finalmente è compiuta; da qui il suo silenzio, che è quello che segue la tempesta. I francesi hanno assaporato la vendetta e ora si trovano a dover rielaborare gli eventi, a rielaborare il lutto di una nazione che si proclama Repubblica assumendo una giovane donna come propria immagine allegorica⁷⁰. Questo silenzio artistico, comprovato anche dal fatto che la principessa greca sia assente nell'unica opera a soggetto degli anni Novanta, l'*Agamemnon*⁷¹ di Louis-Jean-Népomucène Lemercier (1797), così brusco dopo lo slancio degli anni Ottanta, diviene l'evidenza di un trauma: segnala il punto in cui mito e realtà sono entrati in collisione, in cui la storia di Elettra è diventata storia di Francia.

Il XVIII secolo, come abbiamo visto, è un secolo fondamentale per la cementazione del transfer del mito in questione nell'immaginario francese. Il recupero della produzione tragica ateniese, che dal canto suo manifesta l'attenzione crescente rivolta al mito classico in quanto laboratorio di riflessione in tema di rapporti familiari, stimola la produzione di nuove traduzioni polifoniche della saga argiva. Nelle nuove armonie mitiche che vengono create, l'influenza sofoclea è evidente: la sua voce domina ormai su quella di Seneca, che avrà un'eco di ritorno solo sul finire del secolo, spinta dalla nuova traduzione di Coupé (1795) di tutto il teatro seneciano. Le voci di Euripide e di Eschilo restano impercettibili fino almeno all'ultimo quarto di secolo, dato che le loro traduzioni dal greco giungono, rispettivamente, negli anni Cinquanta e Settanta. Tuttavia, la voce che sembra davvero imporsi sulle altre, dalla metà del secolo, in Francia come all'estero, è quella di Voltaire, che sovrasta persino quella di Crébillon, nonostante questi vanti un numero di rappresentazioni di gran lunga superiore con la sua tragedia galante. Secondo i dati dei *Registres de la Comédie-Française*⁷², quarantatré sono le rappresentazioni dell'*Oreste* volteriano, contro le centocinquantasei dell'*Électre* del suo predecessore, distribuite come illustrato dai seguenti grafici, ottenuti dai registri⁷³ di cui sopra:

⁶⁹ Attualmente, Place de la Concorde.

⁷⁰ Il 22 settembre 1792 la Francia si dichiara Repubblica. Un decreto dello stesso giorno impone la dismissione dei simboli monarchici e sancisce che sarà il volto di una donna con in capo un berretto frigio a venire impiegato come rappresentazione simbolica della nuova Francia.

⁷¹ (Lemercier 1797).

⁷² Accessibili dalla rete all'indirizzo: <https://ui.cfregisters.org/> (Registres de la Comédie-française s.d.).

⁷³ Ultima consultazione: agosto 2022.

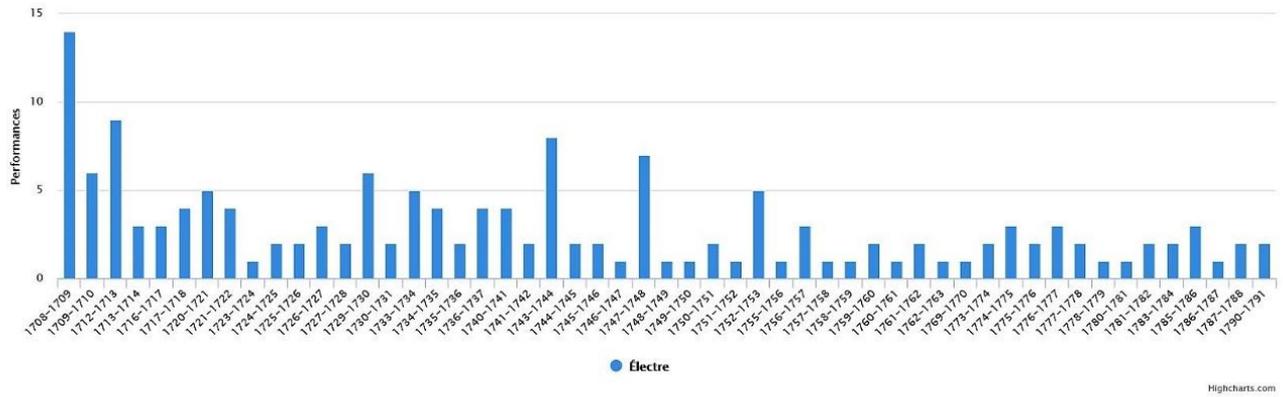


Figura 8: Grafico delle rappresentazioni dell’*Électre* di Crébillon. Registri della *Comédie Française*.

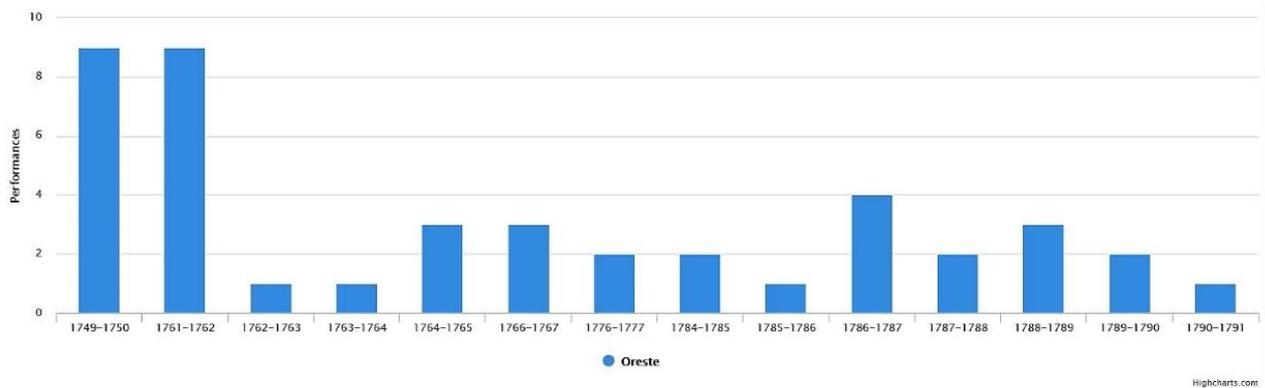


Figura 9: Grafico delle rappresentazioni dell’*Oreste* di Voltaire. Registri della *Comédie Française*.

Per avere un’idea del peso di queste cifre, si tenga presente che l’*Électre* di Longepierre, che apre il secolo con discreto successo, conta appena nove passaggi nei registri della *Comédie* (sei nell’annata 1718-19, tre in quella 1719-20). I numeri certo non bastano, da soli, a spiegare le ragioni della prevalenza della voce di Voltaire⁷⁴ sulle altre (persino quelle di Euripide e Sofocle): essa gode indubbiamente di un’autorevolezza che nessun’altra può eguagliare; e per di più si armonizza con quella di Sofocle – che è il punto di riferimento greco in quel frangente –, riuscendo così a sfruttare anche la sua di autorità. Nel consolidamento della figura di Elettra nell’immaginario, il tocco di Voltaire, il re Mida dei *philosophes*, equivale a una consacrazione del soggetto nella riflessione culturale propriamente francese e lo avvia verso la definitiva appropriazione.

⁷⁴ Si tenga presente che, tra le sue *pièces*, *Oreste* non è tuttavia tra quelle di maggior di successo. Dai dati dei registri della *Comédie Française*, la più rappresentata è *L’enfant prodigue ou L’École de la jeunesse* (Voltaire, *L’enfant prodigue ou L’École de la jeunesse* 1772) con 292 ricorrenze, seguita da *Alzire ou Les Américains* (Voltaire, *Alzire ou Les Américains* 1736) con 239 ricorrenze, *Zaïre* (1732) (Voltaire, *Zaïre* 2015) con 229 ricorrenze, e *Mérope* (1744) (Voltaire, *Mérope* 2015) con 207 ricorrenze.

Osservando l'insieme delle traduzioni polifoniche del mito degli Atridi comparse nel XVIII secolo, possiamo effettuare anche un'altra considerazione generale: a differenza dei due passati, questo secolo punta lo sguardo quasi esclusivamente sulla prole di Agamennone. L'illustre re, al contrario, dopo aver dominato il Seicento scompare sullo sfondo dell'antefatto. Effettua un'unica – e ultima – apparizione sulla scena francese, nella riscrittura di Lemercier del 1797, la quale propone un intrigo dal quale Elettra è stata espunta e che poggia sulle macchinazioni di Egisto e sul regicidio compiuto da Clitemnestra *malgré soi*. In questo deciso rimaneggiamento dei ruoli e degli equilibri che si discosta dalle fonti greche, oltre che francesi, sembra riscontrabile la volontà di resettare la narrazione mitica, ripartendo dal primo delitto e rimuovendo il personaggio che, simbolicamente, ha fomentato il furore rivoluzionario invocando il ricorso alla violenza. In un momento in cui la rielaborazione non è ancora possibile, il trauma viene negato, in pieno stile freudiano, per poi riaffiorare, come vedremo, a intervalli regolari nella letteratura francese. Ciò non toglie che, fino alla prima fase della Rivoluzione, a Elettra siano state affidate le redini della sua casata. Tra le traduzioni polifoniche che abbiamo contato, ben sei sono eponime. Voltaire, forse anche per discostarsi dal solco galante in cui era scivolato il nome di Elettra, punta su quello di Oreste nel titolo, ma la sua tragedia, nella sostanza, è di lignaggio sofocleo; le restanti opere, intitolate a Clitemnestra, ribadiscono che, anche quando l'attenzione volge all'episodio dell'uxoricidio, è la prospettiva del carnefice ad essere privilegiata. Di contro, il nome di Agamennone perde qualunque potere evocativo nell'età della ragione.

Per concludere, la curva di ritornanza di Elettra registra una crescita progressiva, lungo il XVIII secolo, che trae giovamento da diverse congiunture storiche e culturali che rendono il mitologema spendibile nelle narrazioni francesi. Da un lato, l'interesse riscoperto per l'ambiente familiare e le relazioni tra i suoi membri favorisce il gusto per la drammaturgia della famiglia, dall'altro il discorso politico, ispirato a ideali di libertà, fratellanza e giustizia, si lega bene con il proclama della principessa greca. La Storia procura infine l'ultimo elemento necessario perché il mito greco si faccia francese: l'immedesimazione. In tal modo, nel Settecento, il mito di Elettra si insedia definitivamente nell'immaginario, stabilendo così un canale di comunicazione privilegiato con la letteratura transalpina che lo porterà, a intervalli regolari di venticinque/trent'anni, a tornare ciclicamente, come un rito commemorativo che esorcizza gli spettri della Rivoluzione.

3.3 L'Ottocento

Elettra giunge alle porte del XIX secolo avvolta da una certa fama. Il suo mitologema è ormai noto e, anche se non esercita più la stessa attrazione di un tempo, non viene tuttavia archiviato. Dopo tanto clamore culminato con l'avveramento della sua vendetta, da un lato è comprensibile che venga in parte accantonata. La componente culturale dell'epoca ha inoltre il suo peso nello spostare il pendente dell'interesse su altre pagine del mito. Sotto il segno del Romanticismo, è la relazione fratello-sorella a nutrire abbondantemente l'immaginario letterario, spesso prefigurando risvolti tragici⁷⁵; ragion per cui il soggetto di cui ci occupiamo continua ad affascinare l'immaginario, in virtù del legame tra Elettra e il fratello Oreste (ma anche tra Elettra e la sorella Crisotemi), ma cede il palco principale a un altro mito che va al cuore della relazione sororale, quello di Antigone. Da un punto di vista generale, infatti, è innegabile che in questo periodo la saga tebana prenda il sopravvento su quella argiva: Edipo, Antigone e i loro spinosi affari di famiglia⁷⁶ occupano la piazza d'onore nelle rielaborazioni mitiche che vengono prodotte. Da un lato il verbo degli Atridi è stato già fin troppo esperito, dall'altro alla risoluzione sanguinaria di Elettra si va sostituendo, in opposizione, la nobile resistenza di Antigone, la figura più ammirata dalla filosofia ottocentesca⁷⁷, nonché sorella esemplare.

Il finire del Settecento, come abbiamo visto, ha consegnato al pubblico francese le chiavi d'accesso al teatro classico nella sua completezza. Eschilo, Sofocle, Euripide e Seneca sono stati ormai scoperti e l'Ottocento in tal senso non aggiunge nulla di nuovo. Nuovo tuttavia è l'approccio alla traduzione che si va sviluppando, che promuove un gran numero di nuovi tentativi e proietta i testi già disponibili sotto luci diverse. Questo secolo si distingue per l'avanzamento quantitativo compiuto dalla traduzione, ed esso coinvolge anche i tragici greci, per i quali si vanno editando raccolte complete. Secondo Ariane Ferry e Silvie Humbert-Mougin, il numero di raccolte integrali del teatro di Sofocle supera di gran lunga quello degli altri due maestri greci, "cette prédominance s'expliquant par la place d'honneur qu'occupe cet auteur dans les programmes scolaires"⁷⁸. Tuttavia, tale predominanza potrebbe essere giustificata anche dall'attenzione che l'epoca rivolge ai

⁷⁵ Si pensi al mito di Antigone, ma anche, nel romanzo francese, al paradigmatico *René* (1853) di Chateaubriand (Chateaubriand 2007).

⁷⁶ Dal titolo del saggio di Maurizio Bettini: *Affari di famiglia: la parentela nella letteratura e nella cultura antica*, (Bettini, *Affari di famiglia: la parentela nella letteratura e nella cultura antica* 2009).

⁷⁷ Come ricorda George Steiner, «Hegel, nelle lezioni di estetica (1820-29), abborda l'*Antigone* come "la tragedia sublime per eccellenza e, sotto ogni punto di vista, l'opera più perfetta che lo spirito umano abbia mai prodotto". Nelle lezioni di storia della filosofia, tenute tra il 1819 ed il 1830, Hegel invoca l'eroina, "la divina Antigone, la più nobile figura mai apparsa sulla terra". Per tutto il decennio 1840-1850 questi sentimenti». (Steiner, *Le Antigoni* 2003, 14).

⁷⁸ (Ferry e Humbert-Mougin 2012, 479).

Labdacidi, per i quali Sofocle è una fonte imprescindibile⁷⁹. Dagli anni Venti fino agli Ottanta compaiono regolarmente raccolte dedicate alla sua opera, per un totale di ricorrenze che supera la decina⁸⁰. Tuttavia, nonostante il gran numero di manifestazioni sofoclee, la vera riscoperta del XIX secolo risulta essere Eschilo. Il tragediografo eleusino, la cui produzione solo nelle ultime decadi del Settecento viene resa in francese, offre spunto a nuove letture del mondo greco e ciò riguarda la ripresa sia del mito di nostro interesse, sia di altri miti (in particolare quello di Prometeo). Oltre alle traduzioni complete a opera di Alexis Pierron (1841), François Robin (1846), Adolphe Bouillet (1865), Leconte de Lisle (1872) e Henri Weil (1884), di Eschilo compaiono anche traduzioni sporadiche che riportano l'interesse sugli Atridi: nel 1836 *Les Choéphores* di Puch, mentre la trilogia dell'*Orestie* torna nel 1863 grazie a Paul Mesnard, e nel 1896⁸¹ grazie a Paul Claudel. Quest'ultimo nome mette in luce un'altra novità, in ambito traduttivo, che è propria del finale dell'Ottocento: gli stessi poeti iniziano a cimentarsi nella traduzione. Contro ogni aspettativa però, le loro versioni stentano ad imporsi. Ho avuto modo di confrontarmi su questo aspetto con Jeanyves Guérin⁸² durante il nostro incontro nei locali del Centre Censier della Sorbonne Nouvelle. Come suggeriva il mio interlocutore, il principale problema costituito dal testo teatrale è che “c'est de l'oral à l'écrit”; per di più, questa oralità è asservita alla sua destinazione finale, lo spettacolo. In teatro, la frase è un'unità retorica pronunciata tra due ispirazioni e vive nel proferimento dell'attore. Alcune traduzioni poetiche, per quanto pregevoli e filologicamente accurate, non passano la prova recitata. Spesso si tratta di traduzioni commissionate⁸³ che sono frutto di una poesia che sulla scena non è detto che trovi la giusta valorizzazione. È il caso, per esempio, di Claudel, che sceglie il versetto per tradurre Eschilo *contre* Leconte de Lisle, dimenticando che il testo teatrale ha come prima destinazione una scena e solo secondariamente una biblioteca. In sintesi, la questione di cui tener conto è che la ricezione delle traduzioni poetiche delle tragedie non ha sempre incontrato la fortuna sperata.

Riprendendo il nostro discorso portante, accanto allo strapotere di Sofocle e al crescendo di Eschilo, Euripide tiene il passo con delle raccolte complete curate da traduttori che si erano già misurati con

⁷⁹ *Antigone*, *Edipo re* (Sofocle, *Edipo re* 1977) ed *Edipo a Colono* (Sofocle, *Edipo a Colono* 1977), a differenza di *Elettra*, non trovano un corrispettivo nella produzione degli altri tragici, benché la materia tebana sia ripresa anche da *I Sette a Tebe* di Eschilo e da *Le fenicie* di Euripide (Euripide, *Le fenicie* 2006). Dell'*Antigone* di Euripide, quasi interamente perduta, restano solo sedici frammenti.

⁸⁰ Ricordiamo le maggiori, quelle di: Nicolas Artaud (1827), Victor Faguet (1849), François Robin (1850), Théodore Guiard (1852), Émile Pessonnet (1870), Leconte de Lisle (1877) e Louis Bellaguet (1879).

⁸¹ Questo è l'anno di pubblicazione dell'*Agamemnon*, gli altri due *volet* della trilogia la completeranno solo nel 1920.

⁸² Professore emerito di letteratura francese alla Sorbonne Nouvelle – Paris III, specialista di teatro del XX secolo nonché autore di notevoli testi di storia del teatro francese, tra i quali ricordiamo: (Guérin, *Le Nouveau théâtre* 1946-2017 2019), (Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950* 2019), (Guérin, *Le théâtre français des années noires. 1940-1944* 2015) e (Guérin, *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle* 2005).

⁸³ Fu così per Leconte de Lisle.

gli altri due maestri greci. Nel 1842 viene pubblicata la prima, quella di Nicolas Artaud, nel 1874 quella di Pessonneaux e, nel 1884, ben due, una di Gustave Hinstin, l'altra di Leconte de Lisle.

Questo groviglio di nomi e date rendiconta una fase di intensa attività di riflessione sul mito che passa per un recupero sapiente del testo greco. La tragedia latina di fatto sopravvive grazie all'ultima traduzione integrale settecentesca di Seneca. Sebbene nel 1834 compaia una traduzione del suo *Agamennone*, a firma di Eugène Greslou, è evidente che il nostro mito sia ormai trasmesso per lo più dalle fonti greche. Oltre infatti alle raccolte generali citate, alcuni traduttori tornano a manifestare un interesse specifico per la principessa micenea, così compaiono anche traduzioni singole dell'*Elettra* concentrate nella seconda metà del secolo⁸⁴.

Vi è però un ultimo aspetto da rendicontare in merito alle voci che, nel XIX secolo, sono state veicolo di trasmissione del mito argivo: il grande impulso alla traduzione di quest'epoca, infatti, non riguarda solo i classici dell'antichità, ma anche il teatro straniero moderno, tra cui quello italiano. Un nome ci interessa in particolare, quello di Vittorio Alfieri, che è autore di un *Agamennone*⁸⁵ e di un *Oreste*⁸⁶ (pubblicate entrambe nel 1783)⁸⁷ a loro volta debitori dell'opera di Voltaire. Di Alfieri vengono create delle raccolte di opere scelte⁸⁸, “par ailleurs, les traductions des tragédies d'Alfieri sont pour la plupart publiées séparément, ce qui permet une vulgarisation de son œuvre en France”⁸⁹. Non è un dato irrilevante, dato che, nel XIX secolo, Sofocle, Voltaire e Alfieri sono “les trois modèles désormais incontournables pour qui veut adapter une *Électre*”⁹⁰.

Non ci resta che scoprire, dunque, in che modo questo panorama si rifletta sulle traduzioni polifoniche ottocentesche. Il primo elemento che salta allo sguardo, è che, dopo il sintomatico silenzio post-rivoluzionario, Elettra non è stata tuttavia dimenticata. La sua vicenda viene ripresa in maniera decisa tra la prima e la seconda decade del XIX secolo: nel 1808 viene pubblicata l'*Électre* di Jean-Charles Thilorier⁹¹ (un'opera lirica in tre atti di ispirazione euripidea, composta nel 1782 e musicata da André Gréty, ma mai rappresentata), nel 1813 *Égisthe et Clytemnestre* di Auguste Godeville de Mont-Riché⁹², nel 1821 l'*Oreste* di Mély-Janin⁹³, nel 1822 la *Clytemnestre* di Alexandre Soumet e nel 1824, postuma, l'*Électre* di Marie Joseph Chénier (alla quale mancano gli ultimi tre atti). Questi testi, molto diversi tra loro, condividono almeno due caratteristiche: una

⁸⁴ La *pièce* sofoclea compare nelle nuove traduzioni di: Monnanteuil (1863), F.E. Callot (1891) e Charles Chabault (1895). Henri Weil riprende invece quella euripidea nel 1893.

⁸⁵ (Alfieri, *Agamennone* 1993).

⁸⁶ (Alfieri, *Oreste* 1993).

⁸⁷ Queste due tragedie “gemelle” furono entrambe ideate nel maggio 1776 a Pisa, messe in versi una prima volta nel 1778 e una seconda nel 1781. Infine furono stampate a Siena (1783) e a Parigi (1788).

⁸⁸ A cura di Alphonse Trognon (1822-23) e di Philippe Duplessis (1853).

⁸⁹ (Ferry e Humbert-Mougin 2012, 505).

⁹⁰ (Saint Martin 2019, 93).

⁹¹ (Thilorier, *Électre* 1808).

⁹² (Godeville de Mont-Riché, *Égisthe et Clytemnestre* 1813).

⁹³ Pseudonimo di Jean-Marie Janin.

ridefinizione dell'intrigo che esula dal modello classico e il depotenziamento del personaggio di Elettra. Escludendo quella di Thilorier – che sappiamo esser stata composta in precedenza – e quella di Chénier – che è incompiuta –, nelle altre riscritture Elettra non solo non è protagonista (come suggeriscono i titoli), non è nemmeno colei che arma il braccio di Oreste. Gondeville de Mont-Riché sceglie di fare di Elettra una presenza, non portandola mai su scena e facendola vivere nelle parole degli altri personaggi; così Oreste uccide Clitemnestra in un eccesso di follia. Lo stesso avviene nell'*Oreste* di Mély-Janin, in cui Elettra difende addirittura la madre dinnanzi al fratello. Allo stesso modo, nella *Clytemnestre* di Soumet, un successo in scena dal 7 novembre 1822, la giovane non partecipa alla vendetta. In sostanza, nel periodo di inattività della traduzione propriamente detta, che si colloca tra la pubblicazione del teatro greco di Brotier (1789) e la prima ri-traduzione di Sofocle da parte di Nicolas Artaud (1827), compaiono tre riscritture in meno di dieci anni che testimoniano la stessa volontà di correggere il mito privando Elettra dei suoi connotati di icona rivoluzionaria. Una dinamica che avevamo già visto all'opera sul finire del Settecento e che viene riconfermata, con la differenza che i drammaturghi di inizio Ottocento, anziché eliminare del tutto il personaggio, preferiscono redimerlo. Non si può escludere, come riporta Saint Martin, che Elettra venisse ormai percepita come un soggetto abusato⁹⁴ – da cui la necessità di rinnovare la sua figura –, tuttavia, se si trattasse solo di questo, i drammaturghi si sarebbero semplicemente lasciati ispirare da altri miti, accantonando del tutto quello argivo; invece, scegliendo di riproporlo in un nuovo assetto, sembrano confermare che l'immaginario non abbia ancora esaurito le possibilità per Elettra: è necessario però ripulire la sua immagine dall'aura funesta che l'ha caratterizzata.

Ad ogni modo, dopo il momento di ripresa del primo ventennio del XIX secolo, il soggetto viene effettivamente accantonato e per un trentennio si susseguono solo le pubblicazioni delle collezioni del teatro antico prima che venga data alle stampe una nuova riscrittura del mito degli Atridi. Si tratta de *L'Orestie* di Alexandre Dumas (padre), una tragedia in tre atti (uno per ciascuna delle tragedie della trilogia originale), scritta in versi e rappresentata per la prima volta il 5 gennaio 1856 al Théâtre de la Porte-Saint-Martin⁹⁵. Questa *Orestea* è la prima delle due (sole) traduzioni polifoniche del mito che compaiono nella seconda metà dell'Ottocento. L'altra, *Les Érinyes* di Leconte de Lisle, una tragedia in versi in due parti (sottotitolate *Klytaimnestra* e *Orestès*) con un'introduzione e intramezzi per orchestra⁹⁶, giunge nel 1873⁹⁷. Entrambi i lavori adottano una

⁹⁴ « [...] comme le souligne Mély-Janin dans sa préface en 1821: “cinq ou six auteurs ont en ce moment des *Oreste* qui n'aspirent qu'à sortir du porte-feuille”». E ancora: « Gondeville de Mont-Riché [...] explique le refus qu'il a essuyé auprès de la Comédie française par le choix du sujet: trop usée, Électre ne ferait plus recette au théâtre». (Saint Martin 2019, 92).

⁹⁵ Ubicato sul Boulevard Saint-Martin di Parigi, nel X *arrondissement*.

⁹⁶ Musica composta da Jules Massenet.

prospettiva ampia sul mito di Elettra, allacciandolo alla narrazione del mito di Agamennone e a quello di Oreste, così come lo aveva originariamente imbastito Eschilo. Al di là dell'organizzazione narrativa, ne risulta un'Elettra stemperata in una spirale di violenze familiari in cui la vera regina dell'odio è la madre, come ben dimostra questo estratto da *Les Érinnyes*:

TALTHYBIOS

Grands Dieux! Ton fils aussi, femme, tu le tuerais?

KLYTAIMNESTRA

Son père a bien tué ma fille ! Je le hais.
Je hais tout ce qu'aima, vivant, ce Roi, cet homme,
Ce spectre: Hellas, Argos, la bouche qui le nomme,
Le soleil qui l'a vu, l'air qu'il a respiré,
Ces murs que souille encor son cadavre exécré,
Ces dalles que ses pieds funestes ont touchées,
Les larmes des héros par ses mains arrachées,
Et les trésors conquis dans les remparts fumants,
Et ce que j'ai conçu de ses embrassements.⁹⁸

Se Clitemnestra torna a essere l'emblema della ferocia di famiglia, a Elettra, in sintesi, questo secolo non sembra voler elargire più spazio di quanto non avesse previsto Eschilo, almeno non per quanto riguarda le traduzioni polifoniche. La loro distribuzione nel secolo, inoltre, mostra una logica considerando in controluce gli effetti della Storia.

Nel primo periodo repubblicano, come abbiamo visto, le luci su Elettra erano state spente. Per un suo ritorno, seppur non in grande stile, si deve attendere la fine del primo Impero⁹⁹ e soprattutto il ritorno della monarchia. Nel decennio di regno di Luigi XVIII¹⁰⁰ scrivono Mély-Janin, Soumet e Chénier. Sotto l'assolutismo di Carlo X¹⁰¹, il mito degli Atridi torna a tacere, per poi ritrovare la parola nel secondo Impero¹⁰², in una Francia che ha nuovamente vissuto una rivoluzione¹⁰³ e proclamato una Repubblica, e che di nuovo si ritrova guidata da un imperatore. In questo periodo in cui la Storia sembra ripetere lo schema della violenza circolare, proprio Dumas, l'autore che meglio ha saputo mettere in dialogo storia e letteratura, decide di riportare in scena questa sanguinosa saga familiare dal sotto-testo piuttosto politico. Il ricorso a un soggetto mitico, in verità, costituisce un'eccezione nella produzione dumasiana, per questo non può passare inosservato. È indicativo, infatti, che proprio colui che deve la sua fortuna alla sua fine sensibilità storica, abbia voluto

⁹⁷ La prima rappresentazione è del 6 gennaio, al Théâtre National de l'Odéon.

⁹⁸ (Leconte de Lisle 1873, 32).

⁹⁹ Quello di Napoleone, 1804-1814.

¹⁰⁰ 1814-1824.

¹⁰¹ 1824-1830.

¹⁰² Quello di Napoleone III, 1852-1870.

¹⁰³ La rivoluzione di operai e studenti del 22 febbraio 1848, a Parigi, a seguito della quale il re, Luigi Filippo d'Orléans, fuggé lasciando che venga proclamata la Seconda Repubblica (1848-1852).

confrontarsi con la discendenza di Atreo. È come se egli intravedesse, custodita in questo racconto, una componente storica più che mitica, come se egli stesso avesse percepito la somiglianza tra il mitologema argivo e la storia di Francia sulla quale insiste la nostra lettura. Tant'è che la *pièce* si apre con una *dédicace* abbastanza eloquente “Au peuple”, al popolo francese.

La stesura dumasiana del mito, che condensa in un'unica tragedia l'intera trilogia eschilea, intitola ciascun atto a un capitolo della saga, apportando però una significativa modifica: mentre il primo e il terzo mantengono come sotto-titolo, nel solco eschileo, *Agamemnon* e *Les Euménides*, il secondo non è intitolato *Les Choéphores*, bensì *Électre*. Abbiamo già detto che, fra le tre Elettre classiche, quella di Eschilo ha la minore *verve* da protagonista; Dumas sembra voler invece ribadire la centralità del personaggio sia intitolandogli la seconda parte della narrazione, sia estendendo la sua presenza al terzo *volet*, dal quale invece, per tradizione, era estromessa. Ne *L'Orestie*, infatti, la giovane prende a sorpresa la parola durante il processo a Oreste, per testimoniare in suo favore di fronte all'Areopago e a Minerva¹⁰⁴; il suo *plaidoyer* è determinante per smontare le accuse delle Eumenidi e per la sentenza di assoluzione emanata infine nei confronti di Oreste. La principessa micenea ricopre, in questa versione, il ruolo di sorella benevola e protettrice, pronta a intervenire in aiuto del fratello (come avviene sul finire del primo atto, quando mette in salvo Oreste bambino, minacciato dalla furia di Egisto) e a perorare la sua causa, finanche assumendosi la responsabilità del crimine in tribunale. Ne risulta un'Elettra conciliatrice o, per lo meno, riconciliata alle istituzioni, che legittima la vendetta entro il campo del diritto piuttosto che entro quello della sovversione. La sua partecipazione al processo e l'ammissione di colpevolezza aprono, nel disegno dumasiano, alla possibilità di spezzare il circolo della violenza che perdura da generazioni tra i discendenti di Tantalo e di progredire verso una nuova era. La formulazione del giudizio da parte di Minerva, nell'epilogo, sembra suggellare questa idea:

MINERVE

C'est bien. Passez-moi l'urne où sont les votes blancs:
 J'apporte l'espérance aux coupables tremblants.
 La haine a jusqu'ici fait la terre déserte,
 Il est temps qu'à la fin la porte soit ouverte
 A l'avenir clément où pour l'homme abattu
 Le repentir sera la suprême vertu.
 L'âge antique est fini, l'âge nouveau commence.
 La sagesse toujours vota pour la clémence!¹⁰⁵

¹⁰⁴ Dumas opta per i nomi latinizzati delle divinità: Atena diventa quindi *Minerve*, Zeus *Jupiter*, Hermes *Mercure*, e così via.

¹⁰⁵ (Dumas 1874-83, 187).

L'immagine della *clémence* che prevale sulla *vengeance* in nome di un progresso ispirato dalla saggezza, dalla dea della saggezza in persona, prospetta, nel cuore dell'Ottocento, una possibilità di riscatto da un passato di violenza.

Anche l'ultima creazione francese ottocentesca che riprende il mito in questione vede la luce all'indomani di una sanguinosa esperienza, quella della Comune di Parigi¹⁰⁶, che di nuovo porta alla ribalta la storia di un reggente scacciato e di un'insurrezione finita nel sangue. Leconte de Lisle pubblica *Les Érinyes* nel 1873, presso l'editore Alphonse Lemerre¹⁰⁷; a quel punto aveva già tradotto Eschilo e si apprestava a tradurre Sofocle ed Euripide, ciononostante ha avvertito l'esigenza di trasferire il mito anche attraverso una sua versione. Nel suo testo, *Élektra*¹⁰⁸ è bilanciata dalla sorella Ismena¹⁰⁹ e, con orrore, consegna il fratello alle Erinni vendicatrici della madre. Questo dettaglio segna, a ben vedere, la linea di demarcazione tra il transfer settecentesco e quello ottocentesco di tale mito, ed è la stessa che differenzia il matricidio di Sofocle da quello di Eschilo ed Euripide: la previsione delle conseguenze per il gesto di Oreste. Se nel tripudio rivoluzionario la violenza poteva essere esaltata e giustificata in nome di determinati ideali, dopo l'esperienza del Terrore la riflessione sulle sue conseguenze non può più essere negletta, come dimostrano le riscritture di Dumas e di Leconte de Lisle, seppur approdando a epiloghi differenti.

Per concludere, nel XIX secolo il processo di transfer del mito di Elettra conosce un rallentamento, ma non cede del tutto il passo. Così accade che il tema di Elettra, dopo la ripresa nei primi decenni, affievolisca la sua presa sull'immaginario. Il calo fisiologico riscontrabile, tuttavia, non segnala un vero e proprio esaurimento del suo potere evocativo, quanto la necessità di moderare la sua indole sobillatrice, in una logica di contenimento che scongiura il timore di un nuovo matricidio della nazione. L'Elettra che nel Settecento incalza gli animi, nell'Ottocento serve da monito. La sua curva di ritornanza assume un andamento che denota un consolidamento in una fascia medio-alta di frequenze. Nonostante il calo di produzioni polifoniche, essa viene sostenuta dall'altissimo numero di traduzioni propriamente dette dei tragici e dalla diffusione del teatro di Alfieri, che permettono al soggetto di continuare a circolare e a stuzzicare l'immaginario senza generare nella curva grandi picchi creativi, quanto piuttosto un'ondulazione regolare tipica delle fasi di stabilità.

¹⁰⁶ 18 marzo – 28 maggio 1871.

¹⁰⁷ Lo stesso che edita le sue traduzioni dei tragici e, tra 1866 e 1876, i tre volumi che compongono *Le Parnasse contemporain* (AA.VV., *Le Parnasse contemporain* 1866-1876).

¹⁰⁸ Si noti la particolare trascrizione dei nomi adottata da Leconte de Lisle.

¹⁰⁹ La Crisotemi (a volte Crisotemide) di Sofocle. Anche Voltaire aveva proposto un nome alternativo per la figlia minore di Agamennone: Iphise.

3.4 Verso la mitopoiesi contemporanea: per una nuova epistemologia delle riscritture dei miti

A conclusione di questo capitolo, dopo aver ricostruito i passaggi che hanno scandito il transfer francese del mito di Elettra tra XVI e XIX secolo, e prima di addentrarci in un'analisi più approfondita del panorama novecentesco, è doveroso a chiarire per quale motivo tale ricostruzione sia un passaggio irrinunciabile, propedeutico, per una comprensione dell'intensa mitopoiesi contemporanea.

Abbracciando l'idea che ogni ri-narrazione di un mito intrattenga un dialogo con le differenti versioni che l'hanno preceduta (e che seguiranno)¹¹⁰, abbiamo ritenuto che non si potesse procedere a un'analisi delle riscritture novecentesche senza avere coscienza delle esperienze precedenti. La prospettiva storico-culturale che abbiamo adottato fa luce sul particolare legame che il mito di Elettra ha instaurato con la letteratura francese, facendo emergere un tessuto di relazioni tra i vari testi che apre a diverse considerazioni.

In primo luogo, la nostra mappatura non deve essere banalmente intesa come una storia della filiazione dei classici, quanto come uno strumento concreto per la misurazione della diffusione e della circolazione di questo mito nella cultura francese. Nel solco della prospettiva adottata da Franca Bruera¹¹¹ nel numero della rivista *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* intitolato "Le mythe: mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes" e coerentemente con la nostra idea secondo la quale le riscritture a soggetto mitico siano traduzioni polifoniche (risultanti da un intreccio di voci provenienti da diversi luoghi e tempi), lo scopo che ci prefiggiamo è quello di riscoprire la mitopoiesi all'insegna del dialogismo intertestuale, così come sollecitato anche dalla studiosa svizzera Ute Heidmann:

Par le recours explicite au terme de *dialogue* ou *dialogisme intertextuel* (que je préfère à celui, plus statique, d'*intertextualité*), j'aimerais souligner le caractère dynamique de ce procédé. Je propose de concevoir le rapport intertextuel encore plus spécifiquement comme une *réponse* à une proposition de sens d'un texte ou d'un discours antérieur, au lieu de le concevoir, comme on le fait souvent, comme un «emprunt», une «imitation» ou une «influence» subie. À la différence de ces notions qui insinuent un rapport hiérarchique entre textes et intertextes (comme aussi celles d'«hypotexte» et d'«hypertexte» proposées par Genette), la notion de

¹¹⁰ A tal proposito Alba Tomàs Albina commenta: «[...] la historia de los Atridas refuerce mejor que ninguna otra la idea de que el mito es la incalculable suma de todas sus versiones. Cada nueva versión entra en un inevitable diálogo con las anteriores, pues por oposición a estas es como se hacen visibles los esfuerzos de actualización del mito para el nuevo contexto en el que es recreado. Es así como la historia de la recepción de este mito se ha trazado como un reflejo de los condicionantes literarios, ideológicos y culturales del momento al que pertenece cada recreación». (Albina 2015, 69).

¹¹¹ In particolare, si veda: (Bruera, Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes 2015).

«réponse intertextuelle ou interdiscursive» permet de considérer textes et intertextes comme engagés dans une relation dialogique créatrice d'effets de sens nouveaux et différents.¹¹²

Heidmann¹¹³ formula una proposta metodologica basata sull'idea che la scrittura letteraria proceda per differenziazione (cercando cioè di distinguersi da ciò che l'ha preceduta), inventando nuovi modi per creare un senso nuovamente pertinente. Considerando la pratica di riscrittura come discorsiva, la studiosa individua quattro possibili piani di analisi dei testi, determinati dalle dinamiche convocate per la ricreazione di senso, ovvero: le modalità dell'enunciazione e della ri-enunciazione, l'iscrizione generica, il dialogismo intertestuale e interdiscorsivo, e, infine, le modalità di testualizzazione.¹¹⁴ La "diversalité"¹¹⁵ che è alla base di questo metodo di "comparaison différentielle"¹¹⁶ si oppone all'idea di *universalité* che spesso accompagna il discorso mitologico:

Selon l'hypothèse qui sous-tend l'approche présentée ici, les mythes gréco-romains tirent leur potentiel sémantique de la *diversalité* de leurs usages très inventifs par les auteurs (anciens *et* modernes) bien plus que d'un sens universel qui leur serait intrinsèque. Le présupposé d'un sens universel ou «archétypal» inhérent aux mythes reste encore très présent dans l'opinion commune aussi bien que dans la critique. Nombre d'études définissent ainsi d'emblée ce que «signifie» tel ou tel mythe pour ensuite rechercher cette signification préétablie dans les représentations littéraires. Dans l'approche proposée ici, il s'agit tout au contraire d'analyser et de comparer les *façons* de récrire les mythes, dans l'hypothèse (à étayer) que ce sont elles qui confèrent aux vieilles histoires non pas *leur* sens supposé universel, mais *des* effets de sens nouvellement pertinents.¹¹⁷

Secondo la studiosa, dunque, non dobbiamo ricercare la verità assoluta codificata nel mito, e il nostro compito di letterati non è quello di rintracciare dei significati universali. Tuttavia, pur condividendo lo spunto di Ute Heidmann rispetto all'esigenza di rinnovare un certo sguardo critico¹¹⁸, pare tuttavia ammissibile, soprattutto se si accetta l'ipotesi che le riscritture siano

¹¹² (Heidmann, *Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes* 2015, 20), corsivo dell'autrice.

¹¹³ Curatrice anche di altri interessanti contributi critici, tra i quali segnalo: (Heidmann, *Poétique comparée des mythes. De l'Antiquité à la Modernité* 2003); e (Heidmann, Vamvouri Ruffy e Coutaz, *Mythes (re)configurés. Création, dialogues, analyses* 2013).

¹¹⁴ (Heidmann, *Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes* 2015, 17 ss.).

¹¹⁵ (Heidmann, *Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes* 2015, 15).

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ (Heidmann, *Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes* 2015, 16), corsivo dell'autrice.

¹¹⁸ «Le concept de dialogisme intertextuel et interdiscursif permet de repenser aussi les notions de "filiation" et de "source". Nombre de travaux (dont ceux qui s'inscrivent dans l'optique hiérarchisante de ce que nous appelons tradition classique abordent les textes anciens principalement dans leur rôle de source pour y repérer des motifs et des thèmes récurrents appelés depuis Lévi-Strauss des *mythèmes*, qu'il s'agit ensuite de retrouver dans les textes modernes pour démontrer leur pérennité et leur prétendue universalité. À mon sens, le rapport intertextuel est bien plus qu'un indicateur de filiation ou de source. Dans le dialogue intertextuel, un motif ou thème n'est pas seulement repris ou développé dans le sens indiqué par le texte ancien qu'il ne ferait que moduler: le nouveau texte *déplace, condense* ou *inverse* le plus souvent les motifs et séquences repérés dans les œuvres anciennes, créant ainsi, en réponse aux textes anciens, des significations différentes et nouvelles». (Heidmann, *Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes* 2015, 20-21), corsivo dell'autrice.

traduzioni culturali, ritenere che vi sia un legame di continuità (anche per contrasto) tra i vari adattamenti di uno stesso mito, se non altro perché tutte fanno ricorso a uno stesso potere evocativo, creando, alla lunga, quella che chiamiamo tradizione. E in questa tradizione è possibile riconoscere, oltre alle diversificazioni, il consolidamento di un paradigma narrativo, il quale non è da intendere come una struttura rigida limitante, quanto piuttosto come un reticolo elastico sensibile alle sollecitazioni. La ricostruzione che abbiamo inserito in questo capitolo mira a mettere in luce, da una parte, la “*diversalite*” che guida il processo di traduzione del mito e, dall’altra, la cifra minima attorno alla quale si posizionano le sue riscritture, la trama portante che rende qualunque ricamo successivo riconoscibile. Per quanto riguarda il mito di nostra elezione, sembra che non ci siano dubbi: dall’antichità ai giorni nostri, il nome di Elettra origina trame di vendetta. In qualunque chiave sia stata riproposta la sua vicenda, persino in quella *galante*, essa resta la narrazione di una nemesi. E non una qualsiasi, bensì una vendetta che si consuma in ambito familiare. Riprendendo la metafora della tessitura¹¹⁹, si potrebbe affermare, dunque, che Elettra è un ricamo generato dall’intreccio di (almeno) due fili: quello della vendetta e quello della famiglia, indistricabili, pena la dissoluzione del mito stesso. Se, come sottolinea Franca Bruera, “*le mythe a offert à l’écriture littéraire la possibilité de puiser à un réservoir narratif apparaissant comme fécond et inépuisable, garant de catégories universelles et normatives, capable de plusieurs métamorphoses et, à cet égard, source intarissable d’effets de sens*”¹²⁰, Elettra offre alla letteratura la rappresentazione della vendetta più atroce, quella che si abbatte sui propri consanguinei.

Per la letteratura francese la casata degli Atridi ha giocato un ruolo centrale nella riflessione culturale di diverse epoche. Abbiamo già messo in luce come alcune caratteristiche del mito possano aver favorito, in determinati momenti, l’incremento di interesse verso la vicenda di Elettra, e come essa sia stata impiegata in diversi contesti per veicolare di volta in volta nuovi significati, facendosi sempre evocativa di un immaginario di vendetta. L’eredità dalla quale ha origine la mitopoiesi novecentesca non è, dunque, solo quella classica, ma comprende anche l’esperienza maturata in circa tre secoli di attività di riscrittura. Tenendo presente tutte queste considerazioni, possiamo ora rivolgere la nostra attenzione alla contemporaneità.

¹¹⁹ Segnalo il saggio di Françoise Frontisi-Ducroux che si sofferma sul legame tra quest’abilità e l’universo femminile nel mito: *Ouvrages des dames: Ariane, Hélène, Pénélope...*, (Frontisi-Ducroux 2009).

¹²⁰ (Bruera, *Pour un nouveau paradigme de réception du mythe littéraire au fil du XXe siècle* 2015, 40).

Capitolo 4. Il Novecento di Elettra

“Tous les textes de l’humanité constituent un seul grand même texte écrit dans des langues infiniment différentes, et tout nous appartient, et il faut tout traduire”

Antoine Vitez

Nella storia millenaria del mito, il XX secolo rappresenta, paradossalmente, la stagione più feconda¹. Non solo per via dell’abbondante proliferazione delle riscritture a soggetto mitologico², ma anche per l’interesse scientifico suscitato dall’argomento³, il quale diventa un oggetto di studio consolidato per le nascenti scienze umane. In questo secolo, di fatto, il mito agita tanto l’immaginario artistico quanto la riflessione scientifica, e ciò costituisce un primo importante cambiamento rispetto alle epoche passate, perché, come insegna la storia della letteratura, anche la scienza gioca un’influenza decisa sull’arte; basti pensare a come gli avanzamenti della tecnica – e, oggi, della tecnologia – abbiano fornito alla letteratura nuovi scenari narrativi, quando non addirittura filoni specifici⁴. Esattamente come le scienze applicate, le scienze umane suggestionano l’immaginario guidando il processo creativo nell’esplorazione di nuovi intrecci o, come nel caso del mito, nella rilettura di vecchi intrecci da nuove angolazioni. Rispetto ai canali di trasmissione del mito che abbiamo osservato finora, le scienze umane rappresentano la novità del XX secolo. Esse hanno, di volta in volta, tradotto il mito in un linguaggio specifico che, se da un lato può sembrare

¹ Secondo Giorgio Ieranò il Novecento è il secolo dei greci: «La persistenza del dramma greco nella cultura novecentesca è evidente già nella quantità impressionante e nella molteplice varietà di accenti delle riscritture teatrali che esso ha generato. [...] La formula novecentesca, e a volte abusata, che vuole i greci antichi “nostri contemporanei” sembra indicare comunque un duplice percorso. Da un lato è la modernità a essere rappresentata attraverso le figure della tragedia e della mitologia antica: le vicende contemporanee sembrano poter dispiegare compiutamente la loro grandezza solo incarnandosi nella solennità terribile del mito, e assumendo così un respiro più vasto, una potenza arcaica, una risonanza cosmica. [...] Al tempo stesso, però, il mito greco, incontrandosi con la modernità e le sue crisi, si “borghesizza”, o, per meglio dire, si scioglie in una fluidità da cui affiorano soprattutto gli elementi più oscuri, meno nobilmente e retoricamente tetragoni, meno solenni della classicità». (Ieranò 2010, 207).

² Per spiegare la tendenza, Salomé Paul suggerisce: «Le retour au mythe tragique dans le théâtre contemporain est motivé par le contexte socio-politique qui entoure les auteurs et qui leur permet d’éclairer sous un jour nouveau le *muthos*. L’Occupation de la France par l’Allemagne nazie, la décolonisation, la période des *Troubles* et le débat sur les droits des femmes en République d’Irlande apparaissent comme des situations qui poussent l’humanité à s’interroger sur sa condition. Or, c’est de cette interrogation qu’est née la tragédie grecque» (Paul 2022, 595), corsivo dell’autrice.

³ Si vedano, tra gli altri: (Meletinskij 1993), (Schnyder 2008), (Aygon, Bonnet e Noacco 2009), (Boblet 2013), (Gorrillot 2020), (Collin 2021).

⁴ Da Jules Verne fino alla più recente fantascienza.

non del tutto convincente, dall'altro esprime una lettura interpretativa che, con maggiore o minore risonanza, confluisce nel corso incessante delle risemantizzazioni richieste – e ottenute – dal mito. Dato che, secondo la nostra prospettiva, le riscritture moderne dei miti antichi rappresentano delle traduzioni polifoniche, nell'affrontare la contemporaneità non possiamo prescindere dalla consapevolezza che le scienze umane costituiscano la voce aggiunta che partecipa alla trasmissione del mito. Per quanto riguarda Elettra, sia l'antropologia sia la psicologia muovono alla ricerca di un'interpretazione che spieghi le ragioni profonde di una vendetta che avvera un matricidio: l'una, come abbiamo già ricordato nel primo capitolo, vede in questo gesto l'espressione dell'affermazione della mentalità patriarcale su quella matriarcale, e fa risalire quindi le motivazioni del gesto a fattori socio-culturali esterni; l'altra, invece, procede dall'interno del personaggio, andando a ricercare le ragioni inconsce, taciute, della sua pulsione mortifera nei confronti della madre. La lettura psicanalitica del mito, per quanto criticata – se non addirittura discutibile –, ha aperto la strada all'esplorazione della dimensione interiore della nostra eroina, legittimando, in un senso o in un altro, il sospetto che dietro la sua figura si celi qualcosa di patologico, che il suo comportamento non sia figlio di una *ratio* lineare, quanto di un intricato subbuglio emotivo ai limiti del sano. Al di là della formulazione di una diagnosi ben precisa, espressa nel *complesso* di cui a breve entreremo nel merito, la scienza della psiche in generale apre al Novecento una nuova frontiera d'indagine entro la quale contrattare significati spendibili. Nel caso specifico di Elettra, l'incontro con la psicanalisi rivela (e al tempo stesso tenta di risolvere razionalmente) l'inquietudine etica suscitata dal confronto con la rappresentazione del male⁵ implicata in una vicenda che approda a un matricidio. Il male di cui Elettra si fa portatrice trova nei meandri dell'inconscio nuovi espedienti per rivitalizzare l'antica narrazione e moltiplicarne le sfaccettature. Dopo aver destato l'interesse della scuola psicanalitica, l'eroina greca viene riscoperta nella sua problematicità individuale, a partire dal presupposto che abbia in sé un che di patologico risultante da un trauma non risolto. L'idea che il comportamento di Elettra non sia sano diventa un punto saldo dal Novecento in poi, e sfida gli autori a risolvere l'enigma che la riguarda, a comprendere quale sia il disagio che ha originato il suo male.

⁵ Si colga il rimando a Robert Veron, *Le mal dans la tragédie grecque* (Veron 2003).

4.1 Dal mito al complesso

Prima ancora che venisse formulato il complesso a lei intitolato, Elettra, in quanto donna irrequieta che manifesta una qualche devianza, rappresentava un potenziale caso di studio per le nascenti scienze psicologiche. Nella seconda metà dell'Ottocento, le ricerche iniziate da Jean-Martin Charcot sulle malattie nervose alimentano non solo il dibattito scientifico, ma anche la vena artistica⁶. L'invenzione dell'isteria come disturbo intrinsecamente femminile ha portato allo sviluppo della figura dell'isterica, la donna abitata da un male invisibile del quale tuttavia manifesta l'azione deviante. Caratterizzata da un particolare comportamento cinesico che tradisce la patologia da cui è affetta, l'isterica diventa il tipo femminile più ricorrente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Incarnata artisticamente nella danza libera di Isadora Duncan⁷, la celebre ballerina dal corpo isterico che incanta le scene europee nel primo ventennio del secolo⁸, l'isteria costituisce uno dei temi d'avanguardia del periodo a cavallo tra i due secoli.

⁶ Per un approfondimento sul tema si rimanda al terzo volume della rivista *Locus Solus* a cura di Daniele Giglioli e Alessandra Violi, *L'immaginario dell'isteria*, (Giglioli e Violi 2005).

⁷ Si veda: (Duncan 2003).

⁸ Per lo stile di danza della ballerina, rimando a: (Allard 1997).

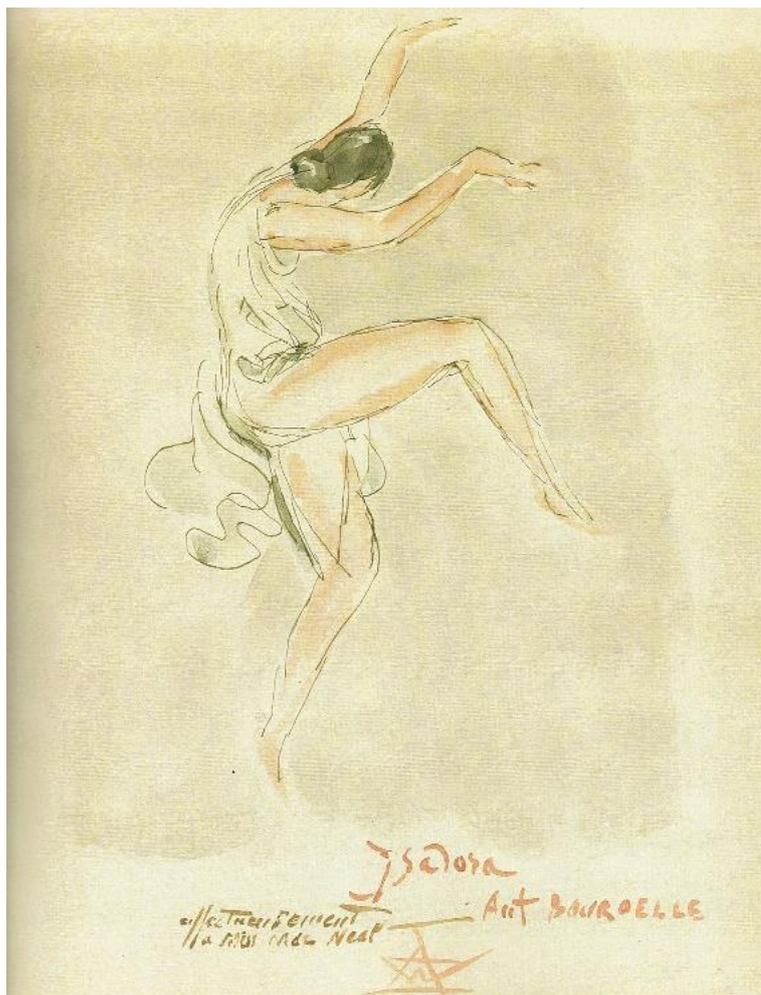


Figura 10: Isadora Duncan ritratta da Antoine Bourdelle (1917 c.a.)⁹

L'eco delle teorie psicanalitiche sortisce un effetto anche sulla ricezione della figura di Elettra, che viene così assimilata a quella dell'isterica, come testimonia, in ambito germanofono, la “fin troppo freudiana”¹⁰ *Elektra* di Hugo Von Hofmannsthal, portata in scena per la prima volta il 30 ottobre 1903 al Kleines Theater di Berlino, con regia di Max Reinhardt¹¹ e Gertrud Eysoldt nel ruolo protagonista. Il successo fu tale che il testo venne riproposto come libretto per un'omonima opera lirica musicata da Richard Strauss nel 1909.

⁹ In (Noisette 2005, 25).

¹⁰ Cfr. (Mittner 2002).

¹¹ «Alla direzione del *Deutsches Theater* di Berlino e fondatore poi del *Neues Theater* nel 1903, diede una sferzata di novità al teatro dell'epoca abbandonando gli schemi del teatro naturalista ottocentesco e rivalutando il ruolo della fantasia, della teatralizzazione, di una messa in scena piena di effetti, colori, luci, che portasse lo spettatore in una dimensione lontana dalla realtà, fatta solo di immaginazione e godimento estetico. [...] Tali innovazioni furono realizzate anche nell'*Elektra* di Hofmannsthal, che Reinhardt portò in scena per la prima volta nel 1903 al *Kleines Theater* di Berlino». (Santoro 2011, 75).



Figura 11: Kleines Theater, Berlino, 1903: Gertrud Eysoldt nel ruolo di Elektra nella *pièce* eponima di Hugo von Hofmannsthal.

Nello stesso periodo in cui Elettra torna alla ribalta come eroina isterica, la psicanalisi compie il suo più ardito approccio alla mitologia, dapprima con le teorie di Freud e in seguito con quelle di Jung, secondo il quale essa sarebbe addirittura depositaria, nelle trame delle sue narrazioni, degli archetipi del nostro substrato psichico¹². La principessa micenea non è il primo personaggio del *μύθος* a cui la psicanalisi fa ricorso per presentare una propria teoria. Prima di lei, Narciso ed Edipo avevano già offerto spunto alla messa a fuoco di psicopatologie aventi la pretesa di spiegare devianze di natura sessuale. Freud, in questo modo, rintracciava nel mito una verità diagnostica che implica una lettura chiusa (oltre che parziale) della narrazione mitologica. Le sue posizioni dimostrano una volta di più il potere fascinatore del mito, capace persino di suggestionare la scienza e guidarne le argomentazioni. Nell'articolazione della teoria della sessualità infantile concepita dallo studioso austriaco, Edipo¹³, il mitico re di Tebe¹⁴, occupa un ruolo centrale. Freud lo nomina per la prima

¹² Cfr. (Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* 1977).

¹³ Per una ricognizione dell'impatto di Edipo sulla psicanalisi, si veda: (Mullahy 1951).

¹⁴ Mitica città fondata da Cadmo, fratello di Europa e sposo di Armonia (figlia di Ares e Afrodite), le cui nozze ispirano il titolo di Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia* (Calasso 1988).

volta nella lettera a Wilhelm Fliess del 15 ottobre 1897¹⁵, per poi giungere alla formulazione del “complesso edipico completo”¹⁶ in *L’Io e l’Es*, nel 1922. Nel frattempo, compare anche l’espressione “complesso di Elettra”, coniata da Carl Gustav Jung nel 1913 all’interno del *Saggio di esposizione della teoria psicanalitica*. Dal canto suo, Freud ha sempre manifestato una certa avversione per questa denominazione, come si evince sia dalla chiosa presente in *Psicogenesi di un caso di omosessualità femminile*¹⁷ (1920), sia dal testo di *Sessualità femminile*¹⁸ (1931); eppure è a partire dai suoi studi che Jung svilupperà la propria proposta teorica. Ripercorriamo dunque la genealogia del complesso partendo da Freud, il quale intravede nella storia di Edipo – che, senza averne coscienza, uccide il padre e si unisce alla madre – il racconto di una fase dello sviluppo della sessualità infantile, ovvero di quel momento in cui il desiderio del bambino di congiungersi con la madre sfocia in ostilità nei confronti del padre. Nei testi in cui espone le sue teorie sul complesso di Edipo¹⁹, lo studioso riserva solo rapidi cenni al caso della bambina e, quando lo fa, ricorre all’espressione “complesso edipico femminile”, che per noi rappresenta il germe di quello che Jung riproporrà come “complesso di Elettra”. La differenza tra il complesso edipico maschile e quello femminile viene spiegata da Freud in un saggio del 1924, intitolato *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi*. Ciò che lo psicanalista suppone è che nelle bambine, esattamente come nei bambini, il desiderio si sviluppi nei confronti della madre e il sentimento di rivalità nei confronti del padre. Solo in seguito, quindi, il complesso prevedrebbe sviluppi diversi. La bambina a questo punto dello sviluppo vivrebbe una sorta di evirazione simbolica, risultante dalla presa di coscienza dell’esser sprovvista di una certa appendice corporea. Secondo la teoria freudiana, a seguito di questo trauma “nasce in lei l’invidia del pene”²⁰, che a sua volta sarebbe all’origine di alcune conseguenze psichiche che, in età adulta, diventeranno evidenti in alcuni tratti

¹⁵ «Mi è nata una sola idea di valore generale: in me stesso ho trovato l’innamoramento per la madre e la gelosia verso il padre, e ora ritengo che questo sia un evento generale della prima infanzia [...]. Se è così, si comprende il potere avvincente dell’*Edipo re*, nonostante le obiezioni che la ragione oppone alla premessa del fato [...]. Il nostro sentimento insorge contro qualsiasi costrizione individuale arbitraria [...], ma la saga greca si rifà a una costrizione che ognuno riconosce per averne avvertita in sé l’esistenza. Ogni membro dell’uditorio è stato, una volta, un tale Edipo in germe e in fantasia e, da questa realizzazione di un sogno trasferita nella realtà, ognuno si ritrae con orrore e con tutto il peso della rimozione che separa lo stato infantile da quello adulto». (Freud, Lettera 142 del 15 ottobre 1897 a Wilhelm Fliess 2008, 306-307).

¹⁶ La formula completa distingue tra complesso positivo (in cui l’attrazione del bambino è indirizzata al genitore di sesso opposto, generando ostilità verso il genitore dello stesso sesso) e complesso negativo (in cui l’attrazione è riversata sul genitore dello stesso sesso e l’ostilità verso il genitore di sesso opposto).

¹⁷ In una nota compare questa specificazione: «L’introduzione dell’espressione “complesso di Elettra” non mi pare rappresenti alcun progresso o vantaggio e non intendo quindi raccomandarne l’uso». (Freud, *Psicogenesi di un caso di omosessualità femminile* 1977, 149).

¹⁸ «Abbiamo già visto che un’ulteriore differenza tra i sessi si riferisce alla loro posizione nei confronti del complesso edipico. È nostra impressione qui che quanto abbiamo asserito su tale complesso valga a rigor di termini solo per il maschio, e che abbiamo pienamente ragione di respingere il termine “complesso di Elettra” con cui si vuol sottolineare l’analogia nel comportamento dei due sessi. La relazione fatale, di amore per uno dei genitori e, contemporaneamente, di odio per l’altro considerato un rivale, si pone solo per il maschio». (Freud, *Sessualità femminile* 1978, 66-67).

¹⁹ Cfr. (Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell’Io* 1978) e (Freud, *Il tramonto del complesso edipico* 1978).

²⁰ (Freud, *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi* 1978, 211).

del carattere, quali, ad esempio, il senso di inferiorità, l'attitudine alla gelosia o l'allentamento dei rapporti di tenerezza nei confronti della madre. Ciò che, in effetti, differenzia il complesso femminile da quello maschile, è la differente collocazione rispetto all'evirazione²¹: se il bambino, infatti, la viveva solo come una minaccia, per la bambina essa sarebbe invece compiuta, con tutto ciò che ne consegue, comprese alcune – ormai considerate discutibili – congetture rispetto alla sessualità femminile, sulle quali al momento non ci soffermeremo. Ciò che è di nostro interesse è che mentre Freud ipotizza l'esistenza di un complesso edipico in una versione femminile, il suo spunto viene raccolto e approfondito dal suo più celebre allievo, il quale preferisce separare nettamente le esperienze dei due sessi anziché legarle a un momento di sviluppo comune. A differenza del maestro, secondo cui il complesso edipico femminile si sviluppa in parallelo rispetto a quello maschile per differenziarsi solo nel preciso momento dell'incombenza dell'evirazione, Jung ricorre a Elettra per creare un complesso analogo e simmetrico a quello di Edipo, rovesciato però nel genere. L'equazione junghiana è piuttosto lineare: così come il mito di Edipo rivela l'esistenza di un complesso derivato dalla pulsione del bambino verso la madre che lo pone in conflitto col padre, allo stesso modo il mito di Elettra suggerisce l'esistenza di un complesso che interessa le bambine e che deriva da una pulsione verso il padre che produce, per converso, un conflitto con la madre.

A partire dal momento in cui Jung fa di Elettra una figura speculare a quella di Edipo, si inizia a consolidare l'idea che in lei ci sia qualcosa che non vada. La lettura psicanalitica è interessante dal nostro punto di vista perché, più che fornire una risposta del tutto convincente a tale interrogativo, mette in luce la necessità dello sguardo contemporaneo di compensare lo scarto che avverte con la mentalità arcaica. In poche parole: se nell'antica Grecia era percepito come legittimo (oltre che logico) che i figli intervenissero con qualunque mezzo in difesa dell'onore del padre, alle porte del Novecento, dopo la rivoluzione dei Lumi e il progresso civile, tale percezione non può più essere la stessa, come suggerisce David Lowenthal quando si riferisce al passato come a una "terra straniera"²². Lo sguardo psicanalitico permette allora una rilegittimazione del mito nella mentalità contemporanea nel momento in cui lo iscrive in un discorso che riguarda il patologico. Il che equivale a dire che nella contemporaneità Elettra viene riscoperta come esemplare allorché

²¹ «[...] la minaccia di evirazione mette fine al [...] complesso edipico, mentre apprendiamo che la donna, proprio al contrario, è sospinta nel suo complesso edipico dagli effetti della mancanza del pene. Per la donna non è un gran danno permanere nella impostazione edipica femminile (si è proposto per essa il termine "complesso di Elettra")». (Freud, *Compendio di psicoanalisi* 1978, 620-621).

²² "The past thus conjured up is, to be sure, largely an artifact of the present. However faithfully we preserve, however authentically we restore, however deeply we immerse ourselves in bygone times, life back then was based on ways of being and believing incommensurable with our own. The past's difference is, indeed, one of its charms: no one would yearn for it if it merely replicated the present. But we cannot help but view and celebrate it through present-day lenses." (Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* 1985, xvi). L'opera è stata riedita in una versione aggiornata dopo trent'anni: (Lowenthal, *The Past is a Foreign Country - Revisited* 2015).

ricollocata oltre i confini di ciò che viene percepito come “normale”. Con ciò non intendo sostenere che per i Greci il matricidio non ponesse alcun problema di ordine morale – tutt’altro: era il più grave in assoluto (il coinvolgimento nella vicenda di divinità persecutrici come le Erinni ne dà la riprova) –, quanto piuttosto che la contemporaneità colma con la scientificità lo scarto che avverte rispetto al codice arcaico patriarcale che motiva la volontà stessa di vendetta di Elettra. Lo slittamento verso il patologico derivante dalla traduzione psicanalitica del mito dona al Novecento una nuova gamma di sfumature con le quali ritrarre l’eroina greca²³. In un certo senso, esso finisce anche per viziare l’immagine di Elettra, che, nell’immaginario, passa dall’essere *exemplum* glorioso a caso esemplarmente morboso. Potremmo dire, tornando al nostro argomento principale, che la psicanalisi abbia partecipato alla polifonia mitica introducendovi in modo permanente la voce taciuta dell’inconscio. Spogliandola dalla sua pretesa di scientificità, l’analisi psicanalitica del mito è fondamentalmente ermeneutica e, in quanto tale, rileva una visione sottesa di un certo tipo. Un interessante contributo critico in relazione all’interpretazione del mito operata dalla psicanalisi viene fornito da Simone de Beauvoir, la quale legge in controluce la teoria freudiana – senza curarsi di Jung – evidenziando come sia possibile reperire tracce di pregiudizio (misoginia, diremmo oggi) nella sua formulazione:

Freud, che non era filosofo, ha rifiutato di giustificare filosoficamente il suo sistema; i suoi discepoli sostengono ch’egli in tal modo si mette fuori portata da ogni attacco di ordine metafisico. Tuttavia dietro ciascuna affermazione freudiana c’è un postulato metafisico: usare il suo linguaggio significa adottare una filosofia.²⁴

La critica operata della filosofa francese costituisce per noi motivo di interesse non solo per la qualità delle obiezioni che vengono mosse al celebre psicanalista e che concorrono a dimostrare come il genere femminile sia sempre stato subordinato, secondo, rispetto a quello maschile; ma anche perché, smontando la tesi psicanalitica, Beauvoir ribadisce che non esiste nessuna verità nel mito. Nemmeno quando essa viene perseguita con rigore scientifico.

Simone de Beauvoir non ha dubbi: “Freud non si è molto preoccupato del destino della donna; è chiaro che ne ha ricalcato la descrizione su quella del destino maschile, limitandosi a modificarne alcuni tratti”²⁵. In sostanza, nell’accostarsi all’universo femminile, Freud non ha mai ritenuto di dover concepire un approccio diverso e specifico, ma ha sempre osservato e teorizzato mantenendo uno sguardo fortemente maschile. Ne è la riprova il fatto che, mentre Jung perlomeno si sforza di trovare un nome di donna per denominare la patologia a cui entrambi si riferiscono, Freud si limita

²³ Si veda, in merito: (Scott 2005).

²⁴ (Beauvoir, *Il secondo sesso* 2008, 62).

²⁵ *Ibidem*.

a parlare di “complesso edipico femminile”. Di questo complesso, che in Beauvoir ricorre sotto il nome di Elettra benché Freud, come già ricordato, non fosse propenso all'utilizzo di questa denominazione, riproponiamo l'efficace sintesi contenuta ne *Il secondo sesso*:

In un primo tempo Freud ha descritto la storia della bambina in modo perfettamente simmetrico; in seguito ha dato alla forma che il complesso infantile prende nella donna il nome di «complesso di Elettra»; ma è evidente la sua subordinazione all'analogica figura maschile. Riconosce tuttavia tra i due complessi una differenza di gran peso: la bambina ha dapprincipio una fissazione materna, mentre il maschio non è mai attratto sessualmente dal padre; tale fissazione è uno strascico della fase orale; a questo punto la bambina si identifica col padre; ma verso i cinque anni scopre la differenza anatomica dei sessi e reagisce all'assenza del pene con un complesso di castrazione: s'immagina di essere mutilata e ne soffre; deve rinunciare a ogni pretesa virile, identificandosi con la madre e cercando di sedurre il padre. Complesso di castrazione e complesso di Elettra si rafforzano scambievolmente; lo scacco provato dalla bambina è tanto più cocente in quanto, amando suo padre, vorrebbe essere simile a lui; e d'altra parte questo rimpianto rende più forte l'amore: solo con la tenerezza che ispira al padre può compensare l'inferiorità che prova. La bambina nutre verso la madre un sentimento di rivalità, di ostilità. Poi anche in lei si forma il Super-Io, le tendenze incestuose vengono rimosse; ma il Super-Io è più fragile: la primitiva fissazione alla madre rende il complesso di Elettra meno chiaro di quello di Edipo; e poiché il padre stesso è l'oggetto d'un amore ch'egli condanna, i suoi divieti hanno minor forza che nel caso del figlio rivale. Come l'evoluzione genitale, così l'insieme del dramma sessuale è dunque più complicato per la bambina: che può lasciarsi tentare dal desiderio di reagire al complesso di castrazione negando la propria femminilità, ostinandosi a desiderare un pene e a identificarsi col padre; un tale atteggiamento la fisserà allo stadio clitorideo e forse la spingerà alla frigidezza o all'omosessualità.²⁶

Tra le righe di questa formulazione, l'autrice reperisce almeno due atteggiamenti che sottraggono credito alla teoria freudiana: in primo luogo, lo psicanalista muove dal presupposto che la donna si senta un uomo mutilato, avendo vissuto, pur simbolicamente, l'esperienza della castrazione; in secondo luogo, la questione della libido femminile viene affrontata attraverso parametri pensati per quella maschile, cosicché qualunque supposizione in merito risulta una forzatura. “L'anatomia è il destino”²⁷, affermava Freud, ed è chiaro anche che il destino che egli prefigurava per la donna fosse subordinato a quello dell'uomo, dipendente dalle logiche che regolano l'universo maschile. In sostanza la filosofa francese ci metteva in guardia, già nel 1949, dalla deriva fallocentrica dell'insegnamento freudiano. Se la modifica introdotta da Jung alla prima bozza del maestro sembra incentivare una visione disgiunta dei due complessi (maschile e femminile), in realtà risulta evidente che quello di Elettra, anche nella versione junghiana, sia un'emanazione, se non una compensazione, di quello di Edipo. L'assimilazione tra questi due personaggi, le cui vicende, pur essendo radicalmente diverse, vengono messe in dialogo, conferma il fatto che Elettra, per la psicanalisi, viva nel riflesso di Edipo e che, potremmo dire, le venga negato il diritto a 'una

²⁶ (Beauvoir, *Il secondo sesso* 2008, 63).

²⁷ Cit. in (Beauvoir, *Il secondo sesso* 2008, 68).

patologia tutta per sé²⁸. Torniamo quindi a quanto sostenevamo poc'anzi: il destino di Elettra si staglia in parallelo a quello di Edipo, con gli adeguamenti di genere che il rovesciamento impone. Il fatto è che la psicanalisi si è preoccupata di fare aderire la devianza di Elettra al modello di devianza maschile, senza concederle il beneficio di una diagnosi autonoma. Riprendiamo le parole di Jung:

Con gli anni il conflitto nel figlio maschio si plasma in una forma più maschile e quindi tipica, mentre nella bambina si sviluppa la specifica inclinazione per il padre e il corrispondente atteggiamento di gelosia verso la madre. Si potrebbe allora definire questo complesso il “complesso di Elettra”. Elettra, com'è noto, si vendicò sulla madre Clitennestra dell'uccisione del marito, che aveva privato lei Elettra del padre amato.²⁹

Non possiamo non notare che quanto affermato dall'autore riguardo a Elettra potrebbe valere anche per Oreste. Senza contare, oltretutto, che è Oreste l'esecutore materiale del delitto ed è lui a pagare le conseguenze del gesto. Elettra lo desidera, il fratello, invece, lo realizza concretamente. Ciononostante, il complesso viene intitolato all'una anziché all'altro. A mio avviso anche questo dettaglio comprova quanto sostenuto da Simone de Beauvoir: il singolare silenzio su Oreste³⁰ tradisce la volontà di individuare a tutti i costi l'equivalente femminile di Edipo, più che di indagare il mito nei suoi risvolti psichici o Elettra nella sua singolare e personale condizione. Gli appunti della studiosa, smascherando i costrutti pregiudizievole che sottendono la formulazione psicanalitica, se da un lato evidenziano un ricorso strumentale al mito da parte di un certo tipo di mentalità, dall'altro dimostrano che la proposta psicanalitica altro non è che una traduzione – ampiamente intesa – del mito. E come tutte le traduzioni può essere considerata più o meno affidabile e più o meno riuscita. Possiamo intuire quale fosse il giudizio di Beauvoir in merito, ma, pur condividendo il suo punto di vista, per noi è importante tenere in considerazione l'eco di ritorno che questa traduzione ha avuto sulle successive e la misura in cui essa ha partecipato al processo di ri-narrazione e sopravvivenza del mito. A questo proposito non possiamo non riconoscere che il contributo psicanalitico abbia sortito un effetto fecondo sulla proliferazione del mito di Elettra e che abbia fatto presa sull'immaginario, presumibilmente perché, suggerendo l'esistenza di una dimensione invisibile in cui reperire la vera origine del desiderio di vendetta, identifica un nuovo movente, più plausibile agli occhi del pubblico contemporaneo, attraverso il quale rileggere l'intera vicenda. Inoltre, l'idea che Elettra nasconda una componente patologica legittima le riprese

²⁸ Chiara allusione al testo di Virginia Woolf dal titolo *Una stanza tutta per sé* (in inglese: *A Room of One's Own*) del 1929 (Woolf, *Una stanza tutta per sé* 2013).

²⁹ (Jung, *Saggio di esposizione della teoria psicanalitica* 1973, 175).

³⁰ Per un approfondimento sulla questione, si veda: (Zerbetto 2012).

successive a fare ipotesi differenti, riattualizzando, ogni volta, lo sguardo sul personaggio, proponendo interpretazioni innovative.

4.2 Le grandi voci della prima metà del Novecento

Il XX secolo, come abbiamo visto, accende subito i riflettori su Elettra. La principessa si presenta alle porte del secolo con un passaporto già colmo di timbri che testimoniano i suoi numerosi passaggi attraverso la cultura francese. Il soggetto ha conosciuto un'ampia diffusione grazie alle numerosissime traduzioni monodiche, soprattutto ottocentesche, dei classici, ma anche – e forse ancor di più – grazie alle traduzioni polifoniche che ha prodotto, più di qualunque altra, la letteratura francese, e che hanno garantito una sorta di rinnovamento cellulare della narrazione mitica. Il passaggio attraverso le scienze psicologiche segna, per il mito di Elettra, l'attraversamento della linea di demarcazione tra modernità e contemporaneità. In questa nuova fase, la connotazione psicologica del personaggio diventa un aspetto ineludibile per chi vuole confrontarsi con la figlia di Agamennone. Le *Elettra* contemporanee sono narrazioni tridimensionali, laddove la terza dimensione è rappresentata proprio dall'esplorazione degli abissi della psiche. Questa generalizzazione esprime la tendenza che pare dominante, a partire dal Novecento, nella trattazione di questo mito da parte degli autori e delle autrici che decidono di appropriarsi del paradigma argivo della vendetta per esprimere il non detto, o il non dicibile, a proposito di un matricidio che non smette di porre interrogativi.

Nel primo ventennio del secolo, le traduzioni propriamente dette dei tragici greci vengono riviste e aggiornate: Paul Mazon pubblica la sua traduzione dell'*Oresteia* nel 1903, Henri-Étienne Beaunis ritraduce tutto Eschilo nel 1917 e Paul Claudel pubblica nel 1920 *Le Coefore* e *Le Eumenidi*, terminando l'impresa intrapresa nel 1896 con la prima tragedia della trilogia eschilea, l'*Agamennone*; nel 1908 compare la traduzione dell'*Elettra* euripidea di André-Ferdinand Hérold, mentre nel 1921 quella di Paul Masqueray, che ritraduce invece tutto Sofocle. In questo lasso di tempo, ritroviamo solo due versioni polifoniche del mito di nostro interesse, molto ravvicinate tra loro, entrambe della prima decade. La prima è *La tragédie d'Électre et d'Oreste* di André Suarès³¹, una *pièce* in nove scene³² datata 1905, ambientata a Micene, che propone un impianto fortemente

³¹ Scrive Pierre Brunel: «Parmi les écrivains modernes qui ont travaillé à la renaissance de la tragédie, André Suarès est un oublié. *La Tragédie d'Électre et Oreste*, qu'il a dédiée en 1902 à son ami l'industriel Edouard Latil et qu'il a publiée en 1905, est restée le onzième cahier de la sixième série des *Cahiers de la Quinzaine*». (Brunel, *Le mythe d'Électre* 1995, 153).

³² «Dans sa forme réelle, la Tragédie d'ELEKTRE et ORESTE n'est pas divisée en actes ; pour le besoin du Théâtre, toutefois, on peut répartir les IX scènes en 3 actes», recita una nota preliminare al testo di Suarès (maiuscolo dell'autore). (Suarès 1905).

innovativo, con un Tantalò centenario, un “Jupiter sous la forme de Thésée, roi d’Athènes”, una nutrice di nome Glaia e una corifea detta Enone, chiamati ad affiancare il quartetto classico composto da Elekte, Oreste, Klytemnestre e Egisthe. La seconda è l’*Électre* di Alfred Poizat, una *tragédie d’après Sophocle en trois actes et en vers*, di cui disponiamo anche di un estratto, intitolato *Les cigognes*, musicato da C. Renvoisé.



Figura 12: Partitura de *Les cigognes*, extrait de la tragédie d’*Électre*, poème d’Alfred Poizat, musicato da C. Renvoisé. Fonte: BNF Gallica.

Sul finire della *Belle époque* non compaiono altre traduzioni polifoniche del mito di Elettra o degli Atridi in generale. La tendenza è confermata per tutto il periodo della Grande Guerra e durante *les années folles*, anni in cui le avanguardie³³ prendono campo e il gusto per il classico sembra perdere terreno. Le tinte fosche del mito di nostra elezione non attirano gli scrittori in un periodo in cui si sta ancora rielaborando il trauma della guerra e la nazione cerca di risollevarsi dopo la devastazione. Ma in questi stessi anni, non dobbiamo dimenticarlo, Elettra conquista l’attenzione della psicanalisi: l’argomento che la riguarda viene slegato dalla letteratura e dal teatro per essere ricollocato e ridiscusso in testi di divulgazione scientifica.

A seguito della crisi del Ventinove, invece, qualcosa sembra favorire il ritorno di Elettra al grande pubblico. La recessione economica e la depressione degli anni Trenta, che dagli Stati Uniti

³³ Il primo manifesto surrealista è del 1924, il secondo del 1929.

coinvolgono di riflesso anche l'Europa³⁴, si abbattono sulla società del tempo aggravando le disuguaglianze sociali e inasprendo le divergenze tra la classe dirigente e il fronte dei lavoratori. La crisi che dal 1930 al 1936 colpisce duramente la Francia culmina nelle rivendicazioni operaie del maggio-giugno 1936, sostenute da una massiccia mobilitazione allo sciopero e, in alcuni casi, dall'occupazione delle fabbriche. La firma degli *Accords de Matignon*³⁵, da parte del neoeletto governo socialista di Léon Blum, rappresenta un momento di svolta nella storia delle rivendicazioni sindacali. Nei mesi che precedono i negoziati, in un clima carico di tensione, una giovane e brillante filosofa formatasi all'École Normale Supérieure, riscopre il potenziale narrativo di Elettra mettendolo al servizio della causa operaia. Simone Weil, coetanea proprio di Simone de Beauvoir e allieva del filosofo Alain³⁶, si distingue ben presto per le sue posizioni filo-marxiste e per il radicalismo estremo con il quale si lega alla causa socialista, che la porterà a essere una militante convinta, prima nella battaglia sindacale, poi nella guerra di Spagna (a fianco dei repubblicani) e infine nella Resistenza al nazismo. Beauvoir ci fornisce una descrizione di Weil che lascia intuire l'ammirazione che la prima Simone provava per la seconda. Dalle *Memorie* di Simone de Beauvoir:

Cet entêtement m'empêcha de tirer profit de ma rencontre avec Simone Weil. Tout en préparant Normale, elle passait à la Sorbonne les mêmes certificats que moi. Elle m'intriguait, à cause de sa grande réputation d'intelligence et de son accoutrement bizarre; elle déambulait dans la cour de la Sorbonne, escortée par une bande d'anciens élèves d'Alain; elle avait toujours dans une poche de sa vareuse un numéro des *Libres propos* et dans l'autre un numéro de *L'Humanité*. Une grande famine venait dévaster la Chine, et on m'avait raconté qu'en apprenant cette nouvelle, elle avait sangloté: ces larmes forcèrent mon respect plus encore que ses dons philosophiques. J'enviais un cœur capable de battre à travers l'univers entier. Je réussis un jour à l'approcher. Je ne sais plus comment la conversation s'engagea; elle déclara d'un ton tranchant qu'une seule chose comptait aujourd'hui sur terre: la Révolution qui donnerait à manger à tout le monde. Je rétorquai, de façon non moins péremptoire, que le problème n'était pas de faire le bonheur des hommes, mais de trouver un sens à leur existence. Elle me toisa: «On voit bien que vous n'avez jamais eu faim», dit-elle. Nos relations s'arrêtèrent là. Je compris qu'elle m'avait cataloguée «une petite bourgeoise spiritualiste» et je m'en irritai [...].³⁷

Agrégée in filosofia nel 1931, Simone Weil inizia a insegnare in alcuni licei femminili di provincia, continuando però a sostenere il movimento *gauchiste*, tanto da chiedere un congedo per sperimentare in prima persona le condizioni di lavoro della classe operaia: dal dicembre 1934, per otto mesi, Weil si fa assumere in fabbrica, provando sulla propria pelle i ritmi massacranti di produzione, oltre alle pessime condizioni contrattuali e dei luoghi di lavoro. Un'esperienza dalla quale, per sua stessa ammissione, uscirà *comblée*, provata dalla fame e dalla continua sofferenza

³⁴ In Francia la crisi economica scoppia verso la fine del 1930.

³⁵ Siglati nella notte tra il 7 e l'8 giugno 1936, legittimavano la settimana lavorativa di quaranta ore, l'aumento dei salari, il diritto alle ferie retribuite e i contratti collettivi.

³⁶ Pseudonimo di Émile-Auguste Chartier (1868-1951).

³⁷ (Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* 1958, 236-237).

psicologica dalla quale si sente sopraffatta, a causa sia delle pessime condizioni di lavoro, sia della monotonia e dell'estraniamento che esso comporta. Il suo sguardo sulla crisi economica di quegli anni denota una visione molto cupa, come sottolinea Huguette Bouchardeau³⁸ nella sua biografia, riportando le parole della giovane filosofa: “«Nous vivons une époque privée d'avenir. L'attente de ce qui viendra n'est plus d'espérance mais d'angoisse»”³⁹. Dopo l'esperienza in fabbrica, lo scenario descritto trova una corrispondenza, nel pensiero di Simone Weil, con il mito, in particolare quello di Elettra. Nasce così un progetto di riscrittura destinato al pubblico operaio, cui la conoscenza dei classici, secondo Weil, avrebbe giovato in vista di una riflessione sulla propria condizione. Giancarlo Gaeta presenta tale progetto nella prefazione all'edizione italiana degli scritti in questione:

A partire da ottobre 1935, dopo la dura esperienza del lavoro in fabbrica, Simone Weil aveva ripreso l'insegnamento nel liceo di Bourges, ma con la mente e l'anima ancora legate a ciò che aveva visto, provato, compreso della condizione operaia, appena distinguibile in quegli anni da una moderna forma di schiavitù. Trova così il modo di visitare una fonderia nei pressi della città e fa la conoscenza del direttore tecnico della fabbrica, al quale propone la sua collaborazione ad un foglio, “Entre nous”, che egli aveva concepito come mezzo per stabilire un contatto con i suoi operai.⁴⁰

[...]

Le fu consentito di dar corso sulla rivista a un suo vecchio progetto: rendere accessibili alle masse popolari i capolavori della poesia greca, a cui avrebbe voluto far seguire una serie di articoli sugli apporti fondamentali della scienza greca.⁴¹

I miti selezionati da Weil sono quelli di Antigone, Filottete ed Elettra, ma effettivamente verrà pubblicato solo quello su Antigone, a causa della cancellazione del progetto conseguente ai disordini della primavera del 1936. Il testo su Elettra che ci consegna la scrittrice francese è un articolo (datato maggio-giugno 1936, ma edito per la prima volta solo nel 1953⁴²) che restituisce in prosa il racconto mitico mettendolo in relazione con il tempo contemporaneo. Nell'incipit che riportiamo qui di seguito, l'autrice chiarisce la connessione che intravede tra l'eroina greca e la condizione delle masse operaie:

Électre est un drame de Sophocle. C'est en même temps le plus sombre et le plus lumineux de tous. On y voit la misère et l'humiliation faire plier sous leur poids un être seul et sans défense; et ce ne sont pas des fautes, ce sont des vertus, la fidélité, le courage, la force d'âme qui lui

³⁸ Biografia anche dell'altra, più celebre, Simone, per la quale compone: *Simone de Beauvoir* (Bouchardeau, Simone de Beauvoir 2007).

³⁹ (Bouchardeau, Simone Weil : biographie 2008, 121).

⁴⁰ (Gaeta 2009, 7).

⁴¹ (Gaeta 2009, 9).

⁴² L'articolo faceva parte del volume intitolato *La Source grecque*, edito da Gallimard nel 1953 prima di essere inserito nelle *Opere complete* (Weil, *La Source grecque* 1953).

valent un sort aussi dur. Mais on voit aussi, à la fin du drame, l'arrivée inespérée d'un frère rompre cette solitude, briser cette oppression. Tout se termine dans la joie la plus pure. 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. Ce sont des choses que la vie inflige tous les jours à ceux qui n'ont pas de chance.⁴³

Elettra, nel pensiero weiliano, vive indubbiamente come icona rivoluzionaria. È colei che reagisce alla privazione della dignità, all'umiliazione, all'ingiustizia; un essere indifeso che, grazie al soccorso fraterno, riesce a spezzare le catene dell'oppressione e della solitudine esistenziale. La sua vendetta non è solo una questione familiare, ma anche sociale; nell'ermeneutica weiliana, essa materializza la rivolta degli oppressi, la rivalsa degli umiliati sui loro vessatori, come dimostrano le ultime battute dell'articolo della filosofa: "L'oppression est enfin brisée. Électre est libre"⁴⁴. Il mito pare così offrire un terreno d'incontro per le diverse epoche, un alfabeto senza tempo del quale servirsi per raccontare una realtà che, pur mutando, sembra non cambiare mai. Simone Weil vi attinge in un modo originale, con l'intento dichiarato di tradurre, a un pubblico non troppo aduso alla lettura dei classici, l'antica saggezza greca. Benché la sua *Électre* non abbia nessuna pretesa letteraria e venga presentato come un "progetto d'articolo", per noi costituisce comunque motivo di interesse: la sua riscrittura è a tutti gli effetti una traduzione polifonica, nella misura in cui la voce dell'autrice si sovrappone sia a quella, portante, di Sofocle, sia a quelle degli autori francesi moderni. La forma scelta da Weil per ri-narrare il mito merita un commento, dato che non appartiene a nessun genere letterario preciso. Non ci troviamo di fronte a una *pièce* né a un'opera lirica. La forma espositiva è quella del racconto in prosa, dall'altro si presenta come un riassunto, quasi una spiegazione, in cui la narrazione mitica viene parafrasata e spiegata in un linguaggio accessibile alle masse. Non mancano i commenti, alle situazioni o ai personaggi⁴⁵, e le citazioni da Sofocle, intervallate da osservazioni e chiarimenti, in uno stile che ricorda quello degli *Essais* di Montaigne. Questo testo dalla forma ibrida – che potremmo definire 'lezione', dato il dichiarato intento pedagogico dell'autrice –, concepito in un periodo di forte tensione sociale, ribadisce quanto abbiamo già visto all'opera nei secoli precedenti: quando in Francia soffiano i venti della rivoluzione, l'orma di Elettra è quella che scandisce il passo. Weil invoca una rivolta operaia e dal mito riesuma le due principesse dissidenti che, nel primo capitolo, abbiamo già provveduto a mettere in relazione, quella tebana e quella micenea, comprovando quanto abbiamo sostenuto in

⁴³ (Weil, *Électre* 1991, 339-340).

⁴⁴ (Weil, *Électre* 1991, 348).

⁴⁵ A titolo d'esempio, riportiamo un breve passaggio riguardante Crisotemi: «Électre demande à sa sœur de l'aider./ Chrysothémis est épouvantée. Il y a des gens qui, même lorsqu'ils n'ont à peu près rien à perdre, tremblent d'autant plus de perdre le peu qu'on leur laisse. Chrysothémis est ainsi», (Weil, *Électre* 1991, 345).

precedenza in merito alla loro complementarità nell'immaginario francese della resistenza. D'accordo con Giancarlo Gaeta:

[...] i drammi di Antigone e di Elettra sono presentati nella loro nudità, in modo che risalti in massimo grado il loro modo di reagire alle dure condizioni imposte dai casi della vita. Ambedue, seppure in situazioni molto diverse, sanno lottare e soffrire, opponendosi da sole a una situazione intollerabilmente dolorosa; sono due sventurate a causa di un potere assoluto e assolutamente indisponibile a riconoscere il proprio abuso. Di qui solitudine, umiliazione, oppressione, miseria e ingiustizia, tutte pene che gravavano sul cuore degli operai, i quali avrebbero perciò potuto trarre conforto dalla capacità di queste due donne di tenere duro, di non lasciarsi abbattere dalla sventura. [...] il rinvio alla miseria della condizione operaia è palese, ed è esplicito l'invito, sull'esempio di Elettra, a non sottomettersi mai, pur dovendo obbedire per forza.⁴⁶

Con Simone Weil si inaugura un periodo molto intenso per il mito di Elettra. La sua curva di ritornanza crea una cresta d'onda che viene cavalcata da tre nomi d'eccellenza della letteratura francese, i quali creano tre *pièces* molto diverse tra loro a distanza di pochi anni l'una dall'altra⁴⁷. Ci riferiamo, come è noto, a Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre e Marguerite Yourcenar, autori rispettivamente di: *Électre* (1937), *Les Mouches* (1943) e *Électre ou La Chute des masques* (1944)⁴⁸. Contando anche la lezione di Weil, sono quattro ricorrenze nel giro di otto anni. E di una cosa ormai possiamo essere certi: il ritorno di Elettra ha sempre a che vedere con una lacerazione. Tra gli anni Trenta e i Quaranta del Novecento, la Francia viene lacerata da un concatenarsi di eventi funesti, iniziato con una crisi economica alla quale fanno seguito l'ingresso in guerra, la capitolazione di fronte al nazismo e la nascita della quarta infausta Repubblica, quella collaborazionista di Vichy⁴⁹. È questa la temperie storica che Elettra deve affrontare dopo il *tournant* psicanalitico.

4.2.1 L'Elettra giustiziera di Giraudoux

L'*Électre* di Jean Giraudoux va in scena per la prima volta il 13 maggio 1937 al Théâtre de l'Athénée di Parigi, per la regia di Louis Jouvet⁵⁰, scenografia di Guillaume Monin, costumi di

⁴⁶ (Gaeta 2009, 10).

⁴⁷ Cfr. (Giove 2012) e (Maillard 1997).

⁴⁸ La data che riportiamo è quella che viene dichiarata dall'autrice stessa, nell'*Avant-propos* della sua Elettra: «*Électre ou La Chute des masques* fut écrite en 1944», (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971, 20). Secondo invece la cronologia dell'edizione della Pléiade delle *Œuvres Romanesques* di Marguerite Yourcenar (Yourcenar, *Œuvres Romanesques* 1982), la redazione dell'opera risalirebbe al 1943. Nella biografia *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Josyane Savigneau commenta questa incoerenza considerando meno attendibile la datazione fornita dalla scrittrice. (Savigneau 1990).

⁴⁹ 1940-1944.

⁵⁰ Nel 1935 aveva già portato in scena con successo *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* di Giraudoux, pubblicata da Bernard Grasset lo stesso anno (Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* 1982).

Dimitri Bouchène e Karinska, e musica di Vittorio Rieti. In un'intervista rilasciata al *Figaro*, pubblicata col titolo *J'ai épousseté le buste d'Électre* l'11 maggio 1937, Giraudoux racconta in che modo si sia accostato al soggetto:

Avant de commencer à écrire ma pièce, j'ai acheté les principaux ouvrages qui traitent ce sujet, - de quoi remplir une bibliothèque. [...] Mais de tous ces ouvrages, je n'en ai encore ouvert aucun. A présent que ma pièce est faite, je vais les lire, à titre documentaire. 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. Electre, pour moi, est avant tout une pure fille comblée de joie et d'honneur, et qui n'en accepte aucun, toute entière dévouée à la recherche de la vérité sur la mort de son père.⁵¹

Giraudoux è ben consapevole di inserirsi in un processo di rielaborazione che vanta una tradizione già molto estesa⁵², e, affermando di aver rinunciato a consultare le scritture precedenti e di essersi lasciato guidare solo dai propri ricordi di studente, ammette di aver proceduto da pochi elementi essenziali per giungere a raccontare il mito alla sua maniera. In questo senso, come nota Michel Lioure, “Le mythe alors, dans l'esprit de Giraudoux, s'apparente à cette forme-sens que le souvenir, l'imagination, l'art et le discours confèrent à l'événement brut. Il est le fruit spontané de l'esprit créateur du langage organisé”⁵³.

Nonostante l'inesattezza che si potrebbe imputare all'autore, la dichiarazione di Giraudoux per noi assume particolare rilevanza alla luce di quanto abbiamo sostenuto in precedenza a proposito della possibilità di definire le riscritture a soggetto mitico come traduzioni polifoniche, perché testimonia come qualunque narrazione del mito – anche la più innovativa – sia espressione di una convergenza di voci che si fondono in quella del nuovo narratore, anche quando questi sceglie consapevolmente di non amplificarle. D'altra parte, qualunque specialista di lettere greche, dopo aver letto la sua *Électre*, potrebbe causticamente commentare che, in effetti, Giraudoux dimostra di non aver ripassato le letture dei tragici, dato che, nella vicenda che egli ripropone, l'impianto narrativo classico risulta ampiamente trasformato: sebbene volga sempre verso il medesimo epilogo (Oreste uccide sia la madre, sia Egisto, in quest'ordine), l'intrigo è complicato da una serie di personaggi (borghesi) estranei al mito e lo sviluppo della narrazione parte da presupposti completamente differenti rispetto a ciò cui eravamo abituati. Il fatto è che a Giraudoux non interessa, come si evince dalle sue parole, né uniformarsi alla produzione precedente né trasmettere le fonti con esattezza filologica, altrimenti avrebbe consultato le opere che, a suo dire, si era procurato. Egli

⁵¹ (Giraudoux, *J'ai épousseté le buste d'Électre* 1937). Contenuto dell'intervista riportato anche in: (Raimond 2002, 87-88).

⁵² Già nel 1929 Giraudoux intitolava *Amphytrion 38* una commedia in tre atti incentrata sul mito di Anfitrione, evidenziando l'autoconsapevolezza di aver steso la trentottesima versione di questa narrazione. (Giraudoux, *Amphytrion 38* 1982).

⁵³ (Lioure 2000, 13).

punta tutto sulla *diversalité* e lo fa in maniera assolutamente consapevole e dichiarata. Concentriamo dunque la nostra attenzione sugli elementi che differenziano la riscrittura *giralducienne* dalle precedenti, distinguendola all'interno della polifonia di cui entra a far parte, a cominciare dalla modulazione scelta per la protagonista.

L'Elettra di Giraudoux è una giovane che piange poco, a differenza delle antecedenti, anche perché non sa ancora, dopo anni, che il padre è stato assassinato dalla madre e dal suo nuovo compagno. Per i nuovi reggenti la principessa rappresenta una spina nel fianco perché, col suo fare sospettoso, costituisce una minaccia costante all'ordine, tant'è che Egisto ha deciso di darla in sposa al giardiniere di palazzo in modo da allontanarla. La vicenda prende le mosse il dì delle nozze imposte tra Elettra e il modesto giardiniere, giorno in cui il fratello Oreste fa finalmente ritorno ad Argo. Sono trascorsi circa sette anni dalla misteriosa morte di Agamennone, ma Elettra non se ne è ancora fatta una ragione. Descritta come la “plus belle fille d'Argos”⁵⁴, “l'intelligence même”⁵⁵, nondimeno la ragazza sembra avere qualcosa fuori posto: è ossessionata dall'idea di scoprire la verità sulle circostanze che hanno portato alla morte del padre (tanto da essere definita “la ménagère de la vérité”⁵⁶) ed è fautrice di una “justice intégrale” dal potenziale altamente distruttivo, integralista oltre che integrale. È di quel tipo di “femme à histoire”⁵⁷ del quale *il faut se méfier*, la cui fame di giustizia può divorare tutto il resto, dato che “elle n'hésite pas à sacrifier la vie aux principes”⁵⁸. Marianne Mercier-Campiche ne coglie l'aspetto perturbante :

Électre est belle et intelligente. Mais sa seule présence suscite le trouble et l'effroi, et chacun l'évite.
Électre n'est pas une jeune fille ordinaire. Elle ne rit ni ne joue, et si elle rêve, ce n'est jamais aux jeunes hommes ni à l'amour. La fille d'Agamemnon ne songe qu'à son père mort et à son frère Oreste exilé. Elle voudrait savoir la vérité sur ces événements obscurs.⁵⁹

Jacques Body⁶⁰ fa notare, in aggiunta, che la protagonista *giralducienne* “a aussi ses zones d'ombre, et relève du psychanalyste: fixation des traumatismes de la petite enfance, sexualité retardée, haine de la mère, amour pathologique du père reporté sur le frère”⁶¹.

⁵⁴ (Giraudoux, *Électre* 1982, 603).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ « [...] la jeune fille est la ménagère de la vérité, elle doit y aller jusqu'à ce que le monde pète et craque dans les fondements des fondements et les générations des générations, dussent mille innocents mourir la mort des innocents pour laisser le coupable arriver à sa vie de coupable!», (Giraudoux, *Électre* 1982, 639-640).

⁵⁷ (Giraudoux, *Électre* 1982, 604).

⁵⁸ (Mercier-Campiche 1954, 221).

⁵⁹ (Mercier-Campiche 1954, 210).

⁶⁰ Curatore del volume della *Pléiade* dedicato al teatro di Giraudoux, tra i suoi contributi critici meritano menzione: *Jean Giraudoux: la légende et le secret* (Body, Jean Giraudoux: la légende et le secret 2002); e *Jean Giraudoux* (Body, Jean Giraudoux 2004), biografia dell'autore. Non è peraltro l'unica dedicata al drammaturgo *aquitain*; si ricordano anche: (Dufay 1993); e (Teissier e Berne, *Les Vies multiples de Jean Giraudoux* 2010).

⁶¹ (Body, *Commentaires* 2018, 205).

Attorno a questa Elettra bella e inquietante, Giraudoux costruisce una *pièce* in stile poliziesco in cui la giovane Atride, che non accetta di archiviare la morte del padre come accidentale, continua a scavare finché non arriva alla soluzione del caso. In merito, l'autore, sempre nell'intervista a *Le Figaro* dell'11 maggio 1937, tiene a chiarire: "tout est actuel dans une certaine mesure. Je montre la lutte que livre une jeune fille pour la découverte d'un énorme crime. C'est, si vous voulez, une pièce policière; mais considérée non du point de vue du détective, mais du point de vue du juge". Elettra, la *justicière*, non può dimenticare quanto è successo, lei è la custode della memoria⁶², soprattutto di quella che reclama giustizia⁶³.



Figura 13 (a sinistra): Fotografia di Renée Devillers, l'attrice che interpreta il ruolo protagonista, dal programma originale dell'*Électre* di Giraudoux portata in scena da Juvet. **Figura 14 (a destra):** Louis Juvet, Gabrielle Dorziat et Renée Devillers in una foto di scena dell'*Électre* di Giraudoux al Théâtre de l'Athénée di Parigi, il 13 maggio 1937. Interpretano, rispettivamente, il mendicante, Clytemnestre ed *Électre*.⁶⁴

Il ribaltamento del presupposto da cui tipicamente si dipana la narrazione (non si sa chi abbia ucciso il re Agamennone), in funzione di uno sviluppo giallo⁶⁵, pone le basi per una trama in cui trovano

⁶² Agathe le attribuisce «beaucoup de mémoire surtout», (Giraudoux, *Électre* 1982, 603).

⁶³ In merito al legame tra l'*Elettra* di Giraudoux e la giustizia, si veda: (Korzeniowska, *Feminine Justice and Morality in Giraudoux's Électre and Yourcenar's Électre ou La Chute des Masques* 2002). Le *pièces* di Giraudoux e Yourcenar vengono messe in dialogo anche in: (Bonali Fiquet, *Du 'Lamento du jardinier' de Giraudoux au dialogue de Theodore et Électre dans Électre ou La Chute des masques de Marguerite Yourcenar* 1991).

⁶⁴ In: (AA.VV., Jean Giraudoux. *Du réel à l'imaginaire* 1982, 183).

spazio personaggi non appartenenti alla tradizione greca, inseriti dall'autore per imbastire una tragedia borghese⁶⁶ che mescola riferimenti al mondo antico e a quello attuale⁶⁷. Accanto al misterioso mendicante che anima la narrazione con i suoi commenti e le divagazioni, e alla femme Narsès, l'enigmatica donna che prende Elettra sotto la sua ala, compare una coppia tipicamente borghese, quella formata dal Presidente e da Agathe, l'uomo di potere e la giovane, fedifraga, moglie. Lise Gauvin suggerisce che questi personaggi costituiscono la rappresentazione borghese dei personaggi principali e che il loro ruolo consista nel preparare lo spettatore alla tragedia, annunciando le attitudini dei personaggi centrali⁶⁸. Scompare invece quasi del tutto la figura di Crisotemi⁶⁹, la figlia minore di Agamennone e Clitemnestra, invocata solo nel finale dalla madre morente⁷⁰. In questo singolare sviluppo, c'è chiaramente posto anche per Oreste, il quale giunge ad Argo nel bel mezzo dei preparativi della festa nuziale per la sorella. In una riorganizzazione che disloca gli eventi sulla linea del tempo, accade anche che le divinità persecutrici che, per tradizione, si materializzano nell'epilogo della vicenda (quando Oreste si è ormai macchiato della colpa), siano le prime a prendere la parola: le *Petites Euménides* entrano in scena con Oreste, al suo arrivo ad Argo, e non lo lasceranno mai più. Le tre divinità infernali vengono rappresentate, nell'*incipit*, come tre bambine maliziose e insolenti che ronzano fastidiosamente attorno al principe esiliato, alla stregua di mosche, decise a seguirlo ovunque egli decida di recarsi. Queste bambine-mosca, che sanno più di quanto non rivelino, hanno un'altra peculiare caratteristica: crescono rapidamente tra un dialogo e l'altro. Infanti nella prima scena, avranno dodici o tredici anni alla fine del primo atto, quindici all'inizio del secondo, e la stessa età di Elettra (ventun anni) nel finale. La spiegazione che forniscono in merito, nella battuta di congedo, è chiara e spietata:

TROISIEME EUMENIDE

Oreste? Plus jamais tu [Électre] 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.⁷¹

⁶⁵ «En inventant au point de départ une version officielle de la mort d'Agamemnon (il aurait glissé et se serait tué en tombant sur son épée) et en maintenant dans la clandestinité l'adultère de Clytemnestre (Egisthe n'est plus le roi, mais le régent d'Argos), Giraudoux transforme son *Electre* en enquête policière sur le modèle d'*Edipe-Roi* ou d'*Hamlet*». (S. Saïd 2005, 56-57). Saïd fa a sua volta eco a (Teissier, *Une dramaturgie divagante* 1997).

⁶⁶ Su *L'intransigent* del 14 maggio 1937, Montboron firmava l'articolo: *Électre VIII, de Jean Giraudoux, pièce hellénistique au visage parisien*. (Montboron 1937).

⁶⁷ Per un approfondimento sul ricorso all'anacronismo da parte di Giraudoux, si consulti la voce "Anachronismes" in: (Job e Coyault 2018, 80-82).

⁶⁸ (Gauvin 1969, 15).

⁶⁹ «Les *Variantes* nous apprennent que Giraudoux avait inventé lui aussi une sœur à Électre, qu'il nommait Ismène, nom révélateur du personnage d'Électre lui-même, mais il n'a pas retenu cette Ismène dans la version définitive». (Gauvin 1969, 9).

⁷⁰ «Et elle [Clytemnestre] n'appelait ni Électre, ni Oreste, mais sa dernière fille Chrysothémis, si bien qu'Oreste avait l'impression que c'était une autre mère, une mère innocente qu'il tuait», (Giraudoux, *Électre* 1982, 683).

⁷¹ (Giraudoux, *Électre* 1982, 684).

Elettra, tuttavia, non pare minimamente turbata dalla notizia: una volta che il fratello ha fatto valere la sua giustizia, lei ha tutto⁷². Nonostante facendo uccidere Egisto, oltre alla rovina di Oreste, causi la distruzione dell'intera città – rimasta senza nessuno a guidarla contro l'attacco corinzio –, la principessa argiva contempla il proprio operato con sguardo imperturbabile:

LA FEMME NARSES

[...] 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 agonissent, 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.⁷³

In questa immagine, in cui “l'ossessione di Elettra si consuma col rogo della città e genera un'aurora di sangue che inaugura una nuova era”⁷⁴, è possibile reperire tutta la carica funesta dell'eroina di Giraudoux, per la quale “total destruction is not too high a price to preserve public morality”⁷⁵, ribadendo la propria inflessibilità e il rifiuto del compromesso⁷⁶, quand'anche finalizzato al bene comune.

La drammaturgia “divagante”⁷⁷ di Giraudoux finisce per dare vita, come ammesso dallo stesso autore, a una tragedia non propriamente classica:

Disons plutôt une tragédie bourgeoise. Il faut, pour la tragédie classique, une puissance poétique que je n'ai pas et un souffle épique auquel je ne saurais atteindre. J'ai plus simplement essayé de rendre la vie à une figure historique que la poussière recouvrait. Admettons que j'ai épousseté le buste d'Electre, et que j'ai fait apparaître son image comme celle d'une fille qui n'a pas peur des histoires.⁷⁸

Spolverando warburghianamente il busto di Elettra, Giraudoux disseppellisce l'immagine dell'eroina per inserirla in un nuovo progetto narrativo, che racconti come “à chaque époque surgissent des êtres purs qui ne veulent pas que ces grands crimes soient résorbés et empêchent cette

⁷² «J'ai la justice. J'ai tout», replica l'eroina alla terza Eumenide, (Giraudoux, *Électre* 1982, 684).

⁷³ (Giraudoux, *Électre* 1982, 685).

⁷⁴ (Mazzella, *L'ossessione di Elettra nella letteratura francese contemporanea* 2021, 85).

⁷⁵ (Korzeniowska, *Feminine Justice and Morality in Giraudoux's Électre and Yourcenar's Électre ou La Chute des Masques* 2002, 17).

⁷⁶ «Électre répugne à la nuance, car la nuance, pour elle, équivaut à une lâcheté et à une démission », (Mercier-Campiche 1954, 229).

⁷⁷ (Teissier, *Une dramaturgie divagante* 1997).

⁷⁸ Dichiarazione di Giraudoux riportata nell'intervista già citata apparsa su *Le Figaro* dell'11 maggio 1937 a firma di André Warnod (Giraudoux, *J'ai épousseté le buste d'Électre* 1937).

résorption, quitte à user de moyens qui provoquent d'autres crimes et de nouveaux désastres"⁷⁹. L'autore sceglie quindi di privilegiare una forma e un linguaggio che siano comprensibili per il proprio pubblico e che, soprattutto, incontrino il suo gusto. "Bref, c'est le public des années vingt e trente qui a fêté Giraudoux, et c'est pour lui qu'il a écrit"⁸⁰, conclude Victor-Henry Debidour. Di parere diverso invece è Marie-Christine Moreau, secondo la quale,

Cependant, les modifications apportées par Giraudoux aux trois grands modèles grecs ne l'ont nullement été par respect des goûts du public ou «*pour se conformer à nos mœurs et pour nous toucher davantage*», comme l'écrit Voltaire à propos de son propre *Oreste*, et comme cela a été le cas de nombre des imitateurs modernes des tragiques grecs, soucieux d'adoucir la cruauté des comportements et des mobiles des protagonistes originaux, et édulcorant dans ce but tantôt les actes de Clytemnestre (cas de Voltaire, Soumet, Leconte de Lisle, et O'Neill), tantôt ceux d'Oreste (cas de Crébillon Père, Longepierre et Voltaire), tantôt encore ceux d'Électre (cas de Matthieu, Voltaire, Soumet, et Leconte de Lisle). [...] Ce sont en réalité des contraintes personnelles, liées à la fois à sa mythologie personnelle, à ses conflits intimes et à sa propre conception du rôle de la tragédie en particulier et du théâtre en général qui expliquent les choix auxquels il s'est livré, en projetant sur le devant de la scène tel ou tel thème récurrent de son œuvre, ou encore en majorant ou minorant l'importance de tel ou tel personnage propre à servir son propos.⁸¹

A ogni modo, la tragedia borghese di Giraudoux⁸², che ha diviso ampiamente la critica⁸³ anche sul piano dell'interpretazione, è stata ben accolta dal pubblico, soprattutto in Francia⁸⁴, ed è tornata sulle scene a più riprese nei decenni a seguire. Il suo successo è stato celebrato da un ricchissimo *corpus* critico⁸⁵ e, ancora oggi, l'*Électre* di Giraudoux rimane una delle traduzioni del mito di Elettra più note del Novecento francese e che meglio esemplificano il processo metamorfizzante all'opera nel transfer del mito greco nella letteratura contemporanea.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ (Debidour 1958, 8).

⁸¹ (M.-C. Moreau 1997, 76-77).

⁸² «Qu'est-ce que la tragédie?» si domanda l'autore in un saggio dedicato alla letteratura, rispondendosi in questo modo: «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». (Giraudoux, *Littérature* 1941, 292). «La tragédie représente pour Giraudoux une crise exceptionnelle destinée à éclaircir momentanément le conflit entre homme et destin. Elle est comme une confession réciproque de l'humanité et des forces non-humaines, dont l'homme sort brisé, mais seulement après avoir lavé et effacé les malentendus qui s'étaient accumulés entre le monde et lui», (Albérès 1957, 402-403).

⁸³ Pierre Brisson la definisce «d'une préciosité gratuite» nel *Figaro* del 16 maggio 1937, (Brisson 1937); mentre René Lalou «une magnifique gerbe d'émotions» ne *Les Nouvelles Littéraires* del 26 giugno 1937, (Lalou 1937).

⁸⁴ Questa *pièce* non si imporrà mai all'estero, a differenza di altre dello stesso autore, quali *Amphitryon 38*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Ondine* (Giraudoux, *Ondine* 1982) e *La Folle de Chaillot* (Giraudoux, *La Folle de Chaillot* 1982). Per approfondire il teatro *giralducien* rimando a: (Magny 1945); (Marker 1952); (Robichez 1976).

⁸⁵ Oltre ai lavori già citati, si vedano: (D'Almeida 1994); (Boulogne 2007); (Brunel, Giraudoux et le tragique grec 1983); (Delmas, *Les fonctions de Euménides dans Électre de Giraudoux* 1985); (Fessier 1997); (Tonnet-Lacroix 1989).

4.2.2 L'Elettra penitente di Sartre

Dall'inizio di questa trattazione, abbiamo più volte insistito sul concetto di polifonia per dare conto dell'effetto sommatorio cui sono sottoposte le voci che, nel tempo, concorrono a narrare un dato mito. Nel Novecento francese questa dinamica viene messa in luce in modo evidente da Jean-Paul Sartre che sceglie, per la sua riscrittura, un titolo che rompe con la tradizione, ma lega con la versione *giralducienne* che precede di poco la sua: *Les Mouches*. Gli insetti ai quali Sartre intitola la saga atridica, infatti, sono un tributo alle geniali *petites Euménides* che, nell'*Électre* di Giraudoux, tormentano Oreste come delle mosche⁸⁶; e non sono l'unico⁸⁷. Come afferma Fausto Malcovati, "Sartre si immerge nella rappresentazione di un mondo in decomposizione, impestato da fetore di morte e divorato da nugoli di mosche"⁸⁸. Nel disegno sartriano, queste diventano la personificazione del rimorso che perseguita gli abitanti di Argo, una città appestata in cui tutti sono indotti a pentirsi continuamente, in un culto della colpa grazie al quale Egisto può regnare indisturbato, facendosi garante della stabilità sociale. Anche Sartre, come Giraudoux, opta per una ripresa del mito molto libera, che lega mondo antico e presente attraverso anacronismi e riferimenti alla realtà contemporanea. La realtà in cui scrive Sartre, però, è molto diversa da quella degli anni Trenta: *Les Mouches*, primo dramma dell'autore, fa la sua comparsa nel 1943⁸⁹. Siamo nel pieno dell'occupazione nazista, nella Francia collaborazionista governata dal maresciallo Pétain. In tempo di regime, Sartre si serve del mito come scudo per condurre una riflessione politica ed esistenziale, oltre che per puntellare una certa critica al sistema senza rischiare di esporsi alla censura⁹⁰. Simone de Beauvoir ne *La force de l'âge* – il secondo volume (dedicato proprio a Sartre) dei suoi cinque di memorie – racconta le difficoltà incontrate da entrambi, in quanto intellettuali di sinistra, durante l'occupazione nazista: costretto a rinunciare al gruppo di resistenza *Socialisme et liberté* da poco fondato per non esporre i suoi membri alla deportazione prevista per gli oppositori politici, Sartre "s'attela alors opiniâtement à la pièce qu'il avait commencée: elle représentait l'unique forme de résistance qui lui fût accessible"⁹¹. Inutile tornare a ripetere per quali motivi lo studioso abbia scelto di riscrivere proprio il mito di Elettra per compensare l'impossibilità di una resistenza attiva e

⁸⁶ «Voulez-vous partir! Allez-vous nous laisser! On dirait des mouches», afferma il giardiniere nell'*Électre* di Giraudoux, (Giraudoux, *Électre* 1982, 600).

⁸⁷ Ad esempio, la figura di Giove, divinità in incognito, ricorda molto quella del mendicante di Giraudoux.

⁸⁸ (Malcovati 2005, 8-9).

⁸⁹ Sappiamo che l'inizio della stesura risale all'ottobre 1941.

⁹⁰ Durante l'occupazione, tramite la *Propagandastaffel*, il regime nazista esercita un rigoroso controllo sulla stampa e sull'editoria francesi, arrivando a redigere liste di opere interdette poiché giudicate ostili alla Germania o di opere da promuovere. Tra gli autori ebrei, comunisti, oppositori del nazismo di vario genere, messi all'indice, vi sono nomi celebri, quali: Thomas Mann, Stefan Zweig, Max Jacob, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Léon Blum, Karl Marx, Léon Trotski et Louis Aragon. Da promuovere restavano, in sostanza, i classici della letteratura tedesca e i testi di propaganda nazista.

⁹¹ (Beauvoir, *La force de l'âge* 1960, 514).

diretta. La sua scelta conferma quanto abbiamo a lungo fin qui ribadito: quella di Elettra è una storia di resistenza all'oppressione – come ci ha insegnato anche Simone Weil – che prepara a una vendetta, un'azione che rovesci lo stato (e lo Stato) vigente, con tutto ciò che ne comporta.

Nella *Argo* di Egisto, come nella Francia di Pétain, si respira un'atmosfera surreale in cui la popolazione, “*soumise et pénitente, coupable d'un péché originel qu'on a élevé au rang de valeur pédagogique*”⁹², rimesta le proprie colpe accettando sommessamente la guida di un reggente menzognero purché la stabilità non venga minacciata. Il *méaculpisme* che aleggia su questa *Argo* è lo stesso che la Repubblica di Vichy alimenta durante la Seconda guerra mondiale per mantenere la popolazione francese sotto il giogo del regime. A titolo d'esempio, riportiamo un estratto dal discorso di Philippe Pétain alla nazione del 17 giugno 1941, giorno dell'anniversario dell'armistizio del '40: “soffrite e soffrirete ancora a lungo perché non abbiamo finito di pagare tutte le nostre colpe”⁹³. D'altronde Sartre non fa mistero della sua concezione del teatro: “*le théâtre est la présentation de l'homme aux hommes à travers des actions imaginaires*”⁹⁴. Ed è con lo scopo di presentarci gli uomini del suo tempo che Sartre rielabora il mito argivo, arricchendolo di dettagli e allusioni da un lato, e intervenendo sull'intrigo classico e sui personaggi, dall'altro. Ne risulta una *tragédie de la liberté* che sovverte la concezione della tragedia classica secondo la quale l'eroe tragico va incontro *malgré soi* al proprio destino, per proporre un eroe che rivendica la libertà del proprio atto, la libertà di accettare o meno il proprio Fato. Come nota François Noudelmann,

[...] Sartre opère un véritable retournement de l'esprit tragique, en lui donnant une interprétation radicalement opposée à celle de la tradition littéraire. La tragédie, explique-t-il, ne présente pas l'accomplissement d'un destin, mais au contraire la manifestation d'une liberté [...].⁹⁵

Vediamo dunque più da vicino, partendo da questi presupposti, quali siano gli effetti prodotti sul mito dalla rielaborazione sartriana, soffermandoci sul personaggio di nostro particolare interesse, benché il titolo di protagonista, occorre dirlo, spetti a Oreste⁹⁶, più che a Elettra, in questo caso. La giovane, tuttavia, occupa un ruolo centrale nella narrazione e la sua rinnovata figura contribuisce sensibilmente alla metamorfosi del mito cui assistiamo. Come ricordato poc'anzi, l'autore concepisce una ripresa del mito argivo in dialogo con la Resistenza, ma l'Elettra che viene messa in scena è tutt'altro che scontata. Di certo, non è quel busto coriaceo al quale ci avevano abituato le scritture classiche e una certa tradizione francese. Secondo Federico Condello,

⁹² (Noudelmann 1993, 21).

⁹³ Fonte: (Allocution du marechal Pétain 1941). Traduzione mia.

⁹⁴ (Sartre, *Un théâtre de situation* 1973, 88).

⁹⁵ (Noudelmann 1993, 49).

⁹⁶ Cfr. (Guyon 1964).

[..] l'Elettra di Sartre è per ora l'antitesi di tutte le Elettra anteriori: un'eroina senza passato che rifiuta memoria e cordoglio, e si oppone a quella «mascherata» che è la grande Festa dei Morti, un rito annuale [...]; un giorno d'isteria collettiva durante il quale, provocatoriamente, Elettra incarna l'immagine della gioia e della libertà, danzando come l'omonima hofmannsthaliana [...].⁹⁷

La danza è dunque un altro degli elementi che denota il legame tra *Les Mouches* e la tradizione precedente, nello specifico, qui, con Hofmannsthal e la sua Elektra, che, nel finale, danza in un tripudio di gioia (o isteria?). L'irriverenza, ad ogni modo, non è l'unico tratto precipuo della principessa tratteggiata da Sartre, il quale ne accentua il carattere ribelle e l'euforia rivoluzionaria. La giovane, tuttavia, è un essere privo di libertà, dal momento che è schiava del proprio rancore al punto da non saper pensare ad altro, tanto da sprofondare nel baratro quando, compiuta la vendetta, si troverà privata della propria ragione di vita, l'odio. Come ho avuto modo di sostenere altrove,

Sartre fa dell'ossessione di Elettra un'esperienza erosiva e metamorfizzante, che divora e non restituisce: il compimento del proposito di vendetta alla fine produce un rovesciamento della situazione iniziale e l'annientamento di Elettra così come la conosciamo, così come ci viene presentata nella prima parte dell'opera, quando il desiderio di versare il sangue dei reali è tale da indurla persino a respingere Oreste, il fratello tanto atteso che però si professava contrario alla strage.⁹⁸

Risucchiata improvvisamente in un vuoto esistenziale in cui ode solo il ronzare minaccioso delle mosche che avanzano annunciando il castigo delle Erinni⁹⁹, Elettra trova rifugio nel culto della colpa al quale si era sottratta per anni, e abbraccia il pentimento che Giove le offre in alternativa alla persecuzione delle mosche, che già le avvolgono gli occhi e il cuore in sciame neri. Il capovolgimento del personaggio da ribelle a penitente comporta anche un rovesciamento del sentimento che la giovane nutre per il fratello, che da amore volge in odio, come ben dimostra l'ultimo scambio tra i due nel finale del terzo atto:

ORESTE

Toi que je connais d'hier, faut-il te perdre pour toujours?

ÉLECTRE

Plût aux Dieux que je ne t'eusse jamais connu.

ORESTE

Électre! Ma sœur, ma chère Électre! Mon unique amour, unique douceur de ma vie, ne me laisse pas tout seul, reste avec moi.

ÉLECTRE

Voleur! Je n'avais presque rien à moi, qu'un peu de calme et quelques rêves. Tu m'as tout pris, tu as volé une pauvre. Tu étais mon frère, le chef de notre

⁹⁷ (Condello 2010, 127-128).

⁹⁸ (Mazzella, L'ossessione di Elettra nella letteratura francese contemporanea 2021, 87).

⁹⁹ Cfr. (Delmas, La représentation des Érinnyes dans *Les Mouches* de Sartre 1985).

famille, tu devais me protéger: mais tu m'as plongée dans le sang, je suis rouge comme un bœuf écorché; toutes les mouches sont après de moi, les voraces, et mon cœur est une ruche horrible!

ORESTE

Mon amour, c'est vrai, que j'ai tout pris, et je n'ai rien à te donner – que mon crime. Mais c'est un immense présent. Crois-tu qu'il ne pèse pas sur mon âme comme du plomb? Nous étions trop légers, Électre: à présent nos pieds s'enfoncent dans la terre comme les roues d'un char dans une ornière. Viens, nous allons partir et nous marcherons à pas lourds, courbés sous notre précieux fardeau. Tu me donneras la main et nous irons...

ÉLECTRE

Où?

ORESTE

Je ne sais pas; vers nous-même. De l'autre côté des fleuves et des montagnes il y a un Oreste et une Électre qui nous attendent. Il faudra les chercher patiemment.

ÉLECTRE

Je ne veux plus t'entendre. Tu ne m'offres que le malheur et le dégoût. (*Elle bondit sur la scène. Les Érinyes se rapprochent lentement.*) Au secours! Jupiter, roi des Dieux et des hommes, mon roi, prends-moi dans tes bras, emporte-moi, protège-moi. Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, j'embrasserai tes pieds et tes genoux. Défends-moi contre les mouches, contre mon frère, contre moi-même, ne me laisse pas seule, je consacrerai la vie entière à l'expiation. Je me repens, Jupiter, je me repens.¹⁰⁰

L'involuzione finale di Elettra, in fondo, torna a ribadire la dipendenza della giovane dall'odio e l'impossibilità di essere liberata dalla sua schiavitù: venendo a mancare la madre e sentendosi d'improvviso svuotata, Elettra deve compensare, reindirizzare verso il fratello quel sentimento oscuro che è il motore della sua vita. Ma l'odio per Oreste, in definitiva, corrisponde a quello che ormai prova verso se stessa, verso ciò che è stata e ciò che ha desiderato. Di qui la necessità di espiazione e il voto di penitenza.

Les Mouches, rappresenta per la prima volta il 3 giugno 1943 al Théâtre de la Cité di Parigi per la regia di Charles Dullin¹⁰¹ (al quale l'opera è anche dedicata), non viene accolta calorosamente¹⁰², né dalla critica né dal pubblico. Tuttavia, per noi è interessante scoprire come il mito di Elettra sia stato impiegato da Sartre per imbastire un discorso di attualità politica nella Francia di Vichy. Ciò ci dà occasione di richiamare il pensiero di Massimo Fusillo, secondo il quale sono due i modelli prevalenti di rilettura di questo mito greco nel Novecento: l'attualizzazione politica e la reinterpretazione psicanalitica¹⁰³, a seconda che prevalga l'influenza eschilea oppure quella sofoclea, e senza che l'una escluda l'altra.

¹⁰⁰ (Sartre, *Le mosche* 2019, 290 e 292).

¹⁰¹ Oltre a dirigere la rappresentazione, Dullin recita il ruolo di Giove, così come Jouvet, nell'*Électre* di Giraudoux, aveva interpretato il mendicante. Olga Dominique, invece, è l'attrice che interpreta Elettra.

¹⁰² Cfr. (Galster, *Sartre devant la presse de l'occupation* 2005); e (Galster, *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques : Les mouches et Huis clos* 2001).

¹⁰³ (Fusillo, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi* 2005, 113).

I due modelli di rilettura del mito di Elettra, quello politico-antropologico discendente da Eschilo, e quello psicanalitico discendente da Sofocle, sono certo autonomi, ma interferiscono continuamente fra di loro, spesso all'interno dello stesso testo. Anzi, si potrebbe dire che talvolta è la presenza del secondo a smontare, e quasi a decostruire la carica utopica del primo. Anche in questo caso sembra che la psicanalisi abbia reso impossibile riproporre in modo tradizionale i modelli classici tanto amati dal suo inventore, e abbia quindi contribuito a dissolvere del tutto ogni ipotesi classicista.¹⁰⁴

Prendendo a titolo d'esempio i grandi successi internazionali dei primi decenni del secolo, Fusillo sostiene inoltre che "se l'*Elettra* di Hofmannsthal-Strauss appare tutta freudiana, è con la famosa trilogia di O'Neill, *Il lutto si addice a Elettra* (*Mourning becomes Electra*, 1931) che l'intreccio fra politica e psicanalisi si fa strada"¹⁰⁵. Nella letteratura francese, come stiamo cercando di dimostrare, questa strada è ampiamente battuta. Già prima del Novecento, d'altronde, Elettra era stata associata a un certo tipo di discorso politico in Francia, quello rivoluzionario; nel tempo, quand'anche il riferimento alla Rivoluzione risulterà adombrato, Elettra rimarrà la voce dell'opposizione. Sartre, che si è autodefinito "un écrivain qui résistait, et non pas un résistant qui écrivait"¹⁰⁶, non impone tuttavia nessuna visione e non porta in scena personaggi che incarnano idee, quanto piuttosto conflitti di coscienza. In questo senso, benché manipoli in maniera decisa la materia mitica che eredita, l'autore non intende sostenere un unico punto di vista, giacché il suo non è un *théâtre à thèse*, "n'est ni conceptuel ni intellectuel; il n'explique rien"¹⁰⁷. Sartre si limita infatti a portare in scena delle idee, a mostrarle, realizzando un *théâtre d'idées* in cui, citando Noudelmann:

Le dramaturge ne prend pas explicitement parti pour telle ou telle thèse; il en expose l'affrontement brutal. C'est donc en contexte que les idées peuvent s'incarner, et répondre aux interrogations des hommes qui les investissent de leurs préoccupations contemporaines.¹⁰⁸

La preoccupazione di Sartre, nel momento in cui compone l'opera, è quella di interrogarsi, da un lato, sul tema della libertà individuale e dell'azione come espressione di una scelta, dall'altro sugli effetti del potere tirannico e dell'odio (e della vendetta) come risposta all'oppressione. Il mito di Elettra, trasferito nel sistema filosofico dell'autore, subisce una forte metamorfosi che sacrifica l'impianto culturale greco in favore di quello contemporaneo. E se George Steiner rintraccerà in questo tipo di operazione "la morte della tragedia"¹⁰⁹ (da cui il titolo del celebre saggio), noi

¹⁰⁴ (Fusillo, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi* 2005, 115).

¹⁰⁵ (Fusillo, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi* 2005, 117).

¹⁰⁶ (Sartre, *Œuvres romanesques* 1981, LVIII).

¹⁰⁷ (Noudelmann 1993, 37).

¹⁰⁸ (Noudelmann 1993, 40).

¹⁰⁹ «O'Neill, Giraudoux, Hofmannsthal, Cocteau e i minori adottano sovente un sistema arbitrario. Non rinunciano a nulla, e mescolano la forza evocativa del tema classico col sapore di novità. [...] Metà del lavoro è già fatto prima che si levi il sipario. Il pubblico conosce la storia e il poeta non ha bisogno di costruire una trama plausibile. Può dedicarsi a inventare variazioni in chiave macabra o ironica su temi che bastano da soli a dare il tono tragico. Ne possono scaturire

continuiamo a scorgervi la sopravvivenza del mito. Di fronte all'eterna accusa di manomissione dei classici mossa agli autori che propongono una traduzione dinamica della polifonia mitica, le considerazioni di Antonin Artaud, maturate proprio negli anni Trenta, sembrano opporre una valida controffensiva:

Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé: ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra.

Il est idiot de reprocher à la foule de n'avoir pas les sens du sublime, quand on confond le sublime avec l'une de ses manifestations formelles qui sont d'ailleurs toujours des manifestations trépassées. Et si, par exemple, la foule actuelle ne comprend plus Œdipe Roi, j'oserais dire que c'est la faute à Œdipe Roi et non à la foule. [...] Sophocle parle haut peut-être mais avec des manières qui ne sont plus d'époque. Il parle trop fin pour cette époque et on peut croire qu'il parle à côté.¹¹⁰

Le crudeli – come nel suo stile – osservazioni di Artaud tornano a ribadire l'esistenza di un divario, tra noi e i classici, che ha bisogno di essere colmato, dal punto di vista linguistico, ma anche culturale, e che non ha ragione di essere vissuto con imbarazzo. Vi è un'arte specializzata in questo genere di colmature e, come abbiamo visto, porta il nome di traduzione. E se la distanza da colmare non è solo linguistica, è ragionevole prevedere che siano diversi i tipi di traduzione che possono convergere verso un unico obiettivo: rendere accessibile *hic et nunc* ciò che appartiene a un luogo e a un tempo stranieri. Le traduzioni monodiche, statiche o dinamiche, e quelle polifoniche (necessariamente dinamiche), partecipano a uno stesso moto di avvicinamento, condotto però attraverso direttrici differenti. Sartre, più di chiunque altro, ha voluto tradurre il senso di oppressione vissuto da Elettra sotto la reggenza di Egisto e lo ha fatto individuando un parallelo nel presente francese, un gancio a cui appigliarsi per dare al pubblico un equivalente più “parlante” (poiché direttamente esperito). Ne risulta un mito profondamente metamorfizzato, in una versione alla quale si può imputare un eccessivo raffinamento filosofico della materia mitica, ma che ha comunque il merito di aver riprodotto magistralmente l'atmosfera asfittica di una società putrescente, una realtà che accomuna, di nuovo, la storia di Elettra a quella di Francia.

lì per lì risultati di grande effetto, capaci di confrontare o stimolare i nostri nervi inquieti; ma che non sfuggono allo squallore d'un ballo in costume alle prime luci dell'alba». (Steiner, *La morte della tragedia* 2005, 282).

¹¹⁰ (Artaud 1964, 89-90).

4.2.3 L'Elettra assassina di Yourcenar

Di tutt'altra specie, invece, è la direttrice seguita da Marguerite Yourcenar nella sua traduzione del mito, *Électre ou la Chute des masques*¹¹¹, che conclude la nostra rassegna delle traduzioni polifoniche comparse nel periodo delle due guerre mondiali. Innanzitutto, sappiamo che “la majorité des œuvres de Marguerite Yourcenar est hantée par la réminiscence de la Grèce. Cette mémoire méditerranéenne intervient surtout comme vision de l'origine, une sorte d'archétype de l'accomplissement de toute culture”¹¹²; l'autrice stessa, come abbiamo già avuto modo di commentare, definisce la propria visione del mito e, nel breve scritto del 1943 intitolato *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce*, poi raccolto in *En pèlerin et en étranger* (1989), ribadisce ulteriormente: “la mythologie, ou plutôt son utilisation à des fins artistiques ou littéraire [...] a été pour l'artiste et le poète européen une tentative de langage universel”¹¹³, anticipando quanto sosterrà anche Cesare Pavese¹¹⁴. Di questo linguaggio universale, Yourcenar si serve per ricercare, oltre le apparenze, le motivazioni che inducono la figlia di Agamennone a ordire un piano di vendetta mascherato da atto di giustizia. È evidente, per riprendere Fusillo, che la riscrittura *yourcenarienne* “si basa su un meccanismo tipicamente freudiano: lo smascheramento”¹¹⁵, come segnalato anche dal titolo dell'opera. Questo sguardo, tipicamente contemporaneo, sulla vicenda non comporta tuttavia nessuna esplicita manovra di attualizzazione. A differenza dei suoi immediati predecessori, Yourcenar non gioca con gli anacronismi e non inserisce riferimenti diretti al tempo presente. Niente a che vedere con la “Grecia ingegnosa e pariginizzata”¹¹⁶ – come la definisce la scrittrice stessa – di Giraudoux¹¹⁷, né con la Grecia esistenzialista di Sartre¹¹⁸. Le sue osservazioni

¹¹¹ Per un primo approccio al testo, si vedano i contributi di Cécile Turrettes: (Turrettes, *Électre ou la Chute des masques et le renouveau de la tragédie* 1998) e (Turrettes, *Électre ou la chute des masques: une nouvelle image des parricides* 1999).

¹¹² (Joly 1995, 145).

¹¹³ (Yourcenar, *Mythologie grecque et mythologie de la Grèce* 1989, 28).

¹¹⁴ Cfr. (Pavese 1950).

¹¹⁵ (Fusillo, *Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi* 2005, 120).

¹¹⁶ La formula compare nella *Préface* di *Feux*: «La violence cabrée de *Feux* réagit consciemment ou non contre Giraudoux dont la Grèce ingénieuse et parisianisée m'irritait comme tout ce qui nous est à la fois entièrement opposé et très proche ; je vois aujourd'hui que le fond commun d'antiquité mise au goût moderne rendait négligeable, sauf au lecteur le plus attentif, cette profonde dissemblance entre le monde giraldien (sic) si bien installé dans la tradition française et le monde plus délirant que j'essayais de peindre», (Yourcenar, *Feux* 1974, 14-15). Nel suo *Carnet de notes d'Électre*, Yourcenar annotava inoltre: «Giraudoux, fort peu grec, a toujours choisi de faire de ses personnages des enluminures médiévales: vive silhouettes rehaussées un peu partout par la dorure du paradoxe. Il n'est athénien que pour autant que Paris ressemble à Athènes», (Yourcenar, *Carnet de notes d'Électre* 2017, 14).

¹¹⁷ Yourcenar così commenta nell'*Avant-propos* della sua *Elettra*: «L'écho des formules freudiennes se mêle à un grondement d'émeutes parisiennes et de cour des Miracles dans l'aigre *Électre* de Giraudoux, où les Furies se transforment en piaillantes petites filles, où des truands plus médiévaux qu'antiques se chargent démagogiquement de représenter la Vengeance, sinon la Justice», (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971, 17).

¹¹⁸ In merito, Yourcenar: «L'âpre traitement du même sujet dans *Les Mouches* de Sartre se rapproche davantage d'Eschyle en ce que le problème métaphysique y est de nouveau posé dans toute sa rigueur, mais l'hératisme du ton et

riportano l'attenzione sui nodi focali della rielaborazione del mito novecentesco a cui abbiamo fatto cenno a inizio capitolo:

Riches ou curieuses, agressives ou confuses, ces interprétations contemporaines sont presque toutes d'accord pour ne laisser au concept de justice qu'une valeur subjective, pour trouver à la fureur d'Électre, à la folie d'Oreste, des motivations sexuelles évidentes ou cachées, pour préférer enfin l'instinctif ou l'inconscient à la conscience, dans les deux significations, intellectuelle et morale, de ce mot démodé.¹¹⁹

Yourcenar coglie perfettamente la tendenza in atto nel secolo che lei stessa vive, epoca in cui non si può non mettere in discussione la bontà del proposito di vendetta o ridiscutere la correttezza della linearità tra giustizia e matricidio¹²⁰. Per questo motivo,

[...] l'Oreste moderne s'abandonne plus que jamais aux Chiennes de Clytemnestre. Le poète rejette la solution antique, qui était la justice, sans adopter la solution chrétienne, qui serait le pardon, ni ces solutions de la sagesse laïque qui sont la compréhension, le dédain, l'indifférence. Les termes psychologiques, les formules littéraires ne font qu'étiqueter ou que décrire différemment ce même fait brut, qui est la haine.¹²¹

Nel proporre una sua versione del mito di Elettra, Marguerite Yourcenar si appoggia dichiaratamente al modello euripideo. L'ambientazione nella piana argiva, le nozze bianche con un uomo di modeste condizioni, l'*escamotage* della finta gravidanza per attirare la madre nella trappola, sono un'eco della voce del drammaturgo di Salamina, dal quale, però, l'autrice non attinge solo dettagli relativi all'ambientazione e all'intrigo, ma anche l'idea di fondo: non è la giustizia a muovere la vendetta, bensì il rancore. Come lei stessa spiega:

C'est parce qu'elle [la version d'Euripide] correspondait au goût et aux conditions de notre temps que, de toutes les anciennes présentations d'*Électre*, j'étais allée à la plus sombrement réaliste, à celle où 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.¹²²

Ne consegue, come suggerisce Françoise Bonali-Fiquet, che «c'est la manière dont l'humiliation conditionne la justice et la transforme en vengeance qui a intéressé la dramaturge dans la version

une dialectique aride y réduisent singulièrement la part de l'humain. Loin de mater avec l'aide de son Dieu les Furies familiales, c'est au concept même de Dieu que s'attaque chez Sartre un abstrait Oreste», (*Ibidem*).

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Dal *Carnet de notes d'Électre* di Marguerite Yourcenar: «C'est que la vengeance a cessé d'être pour nous une obligation morale, ou même une passion noble. La présenter sous ce jour ne serait de notre part qu'un inutile archaïsme. Nous préférons montrer au contraire ce qu'a de faux, d'infâme parfois, et toujours de vain, cette fureur qui se déguise en Justice», (Yourcenar, *Carnet de notes d'Électre* 2017, 26).

¹²¹ (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971, 18).

¹²² (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971, 20).

d'Euripide”¹²³. Tuttavia Yourcenar, per dirla con Artaud, sente di voler raccontare ciò che è stato detto e ciò che non lo è stato, in un modo che le appartenga. Perché, non bisogna dimenticarlo, la soggettività del traduttore ha sempre un certo peso sull'esito della traduzione, di qualunque tipo essa sia.

Ad ogni modo, se è nella *diversalité* che ci siamo riproposti di individuare gli aspetti più interessanti delle riscritture mitiche, cominciamo col mettere a fuoco ciò che differenzia *Électre ou la Chute des masques* dalle precedenti, rendendola una voce distinta nella mitopoiesi novecentesca. Il primo elemento veramente distintivo, nei quasi tre millenni di storia letteraria del mito degli Atridi, riguarda quella che potremmo definire “una questione di genere”: escludendo infatti la bozza di articolo di Simone Weil (in quanto creazione non compiuta e appartenente più al genere critico che a quello narrativo), nella lunga lista di autori che hanno raccontato di Elettra, per la prima volta compare un nome femminile. Marguerite Yourcenar è infatti la prima donna, da sempre, ad aver firmato una *pièce* intitolata alla nostra eroina. Ciò significa che finalmente potremo constatare cosa comporta il fatto che la vicenda, per una volta, sia raccontata da una prospettiva femminile. Occorre dire che, non per questo, la figura di Elettra non appare ritratta sotto una luce più lusinghiera. Anzi, l'Elettra di Marguerite Yourcenar (che, per una sorta di ritorno positivo del karma, diviene anche la prima donna a essere eletta all'Académie Française¹²⁴, interrompendo così un'altra tradizione tipicamente patriarcale¹²⁵), è la più crudele e la più perfida mai portata in scena. Manipolatrice, macchinatrice e spietata, questa Elettra potrebbe appartenere a quella stirpe di *Implacabili* che Anna de Biasio vede sorgere nella letteratura americana fra Ottocento e Novecento e che stimolano la riflessione circa “il legame ambiguo e controverso che le donne hanno sempre avuto con la violenza”¹²⁶. Come è noto, nel mondo greco la violenza era una prerogativa maschile, motivo per cui Elettra, che prende le distanze dall'attitudine “maschia” della madre Clitemnestra, attende il ritorno del fratello come se egli rappresentasse un arto mancante ritrovato grazie al quale poter impugnare la spada. In generale, “toute la mythologie valorise un comportement spécifique au genre féminin, c'est-à-dire un comportement que l'on juge approprié à la position sociale de la femme, et qui exclut un comportement viril”¹²⁷ e Clitemnestra, le cui azioni contestano questo

¹²³ (Bonali Fiquet, *Du temps mythique au temps historique dans Électre ou La Chute des masques* 2007, 140).

¹²⁴ Nel 1980, le viene assegnata la poltrona n°3, occupata in precedenza da Roger Caillois, con il quale Yourcenar aveva avuto modo di collaborare ai tempi di *Lettres Françaises* (la rivista che, durante gli anni della guerra, aveva pubblicato le sue tre *Mythologie*), diretta da Buenos Aires. Caillois ha contribuito anche alla riflessione sul mito, in particolare con i testi: *L'homme et le sacré* (1939), (Caillois, *L'uomo e il sacro* 2001); e *Le mythe et l'homme* (1938), (Caillois, *Il mito e l'uomo* 1998).

¹²⁵ Per approfondire il profilo di Yourcenar e la sua «vie traversée tout entière dans la passion», si rimanda alla biografia composta da Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar: la passion et ses masques* (Sarde 1995). Inoltre, disponiamo di un dizionario a lei dedicato: (Blanckeman 2007).

¹²⁶ (De Biasio 2016, IX).

¹²⁷ (Korzeniowska, *Les mythes de la féminité dans l'œuvre de Jean Giraudoux* 2000, 83).

assunto della società patriarcale¹²⁸, rappresenta una delle poche eccezioni a questa norma di genere¹²⁹. Come ha sottolineato anche Froma Zeitlin, la regina consorte di Agamennone è colei che minaccia l'ordine sovvertendo le norme sociali ed è rappresentata come un essere mostruoso, androgino, che esige e usurpa il potere e le prerogative maschili¹³⁰. L'Elettra di Yourcenar è, come si suol dire, proprio figlia di sua madre, e l'autrice non ne fa mistero:

Cette vierge de fer adopte envers les quatre hommes auxquels la lient le sang, la complicité, la haine et la loi, l'attitude virile de sa mère au côté de son amant de cœur: la mère et la fille appartiennent à ce groupe de femmes qui cherchent dans l'amour des satisfactions masculines, mais les cherchent avec l'homme.¹³¹

Queste due implacabili descritte da Marguerite Yourcenar condividono un tratto inequivocabile, una precisa attitudine, quella *meurtrière*: l'eroina yourcenariana, infatti, è la prima della storia a uccidere la madre *de sa propre main*. Questo particolare, questa diversità che la drammaturga ha voluto insinuare nel mito, rappresenta una novità assoluta. Come nota Bonali-Fiquet :

Marguerite Yourcenar a traité l'affrontement de Clytemnestre et d'Electre avec une violence inouïe. Elle va encore plus loin qu'Euripide qui montrait déjà la férocité d'Electre dans toute son horreur et elle offre de la jeune fille une image d'une cruauté insoutenable, comme on peut en juger d'après les insultes qu'elle lance à sa mère avant de l'étrangler [...].¹³²

A quanto pare, perché Elettra diventasse un'assassina, si è dovuto attendere che la narrazione venisse effettuata da una donna. Non stupisce che sia proprio Yourcenar, nota icona anticonformista la cui intera vita rappresenta una sfida al patriarcato, a dare a Elettra la forza di compiere ciò che nel mito è prerogativa maschile. La sua scelta di ridefinire i ruoli sembra puntare verso una rivendicazione di autodeterminazione della donna, esattamente come suggerisce Anna De Biasio a proposito delle sue implacabili: “assassine, guerriere e giustiziere sembrano riflettere e amplificare

¹²⁸ Rileggiamo il passaggio dell'*Odissea* in cui il fantasma di Agamennone racconta a Odisseo della propria morte: «Divino figlio di Laerte, Odisseo pieno di astuzie, / non mi vinse Posidone dentro le navi / dopo aver suscitato un aspro uragano di venti, / e neanche mi uccisero a terra uomini ostili, / ma Egisto, dopo aver preparato la morte e il destino, con la mia sposa funesta mi uccise, invitandomi a casa / a mangiare, come un bue alla greppia si uccide. / [...] Sentii il grido doloroso della figlia di Priamo, / Cassandra: su di me Clitemestra esperta di inganni / la uccise. Io levando le mani, le battei / a terra morente, dalla spada trafitto, e la faccia di cagna / andò via e non ebbe il cuore, mentre andavo nell'Ade, / di chiudermi gli occhi e serrarmi la bocca con le sue mani. / Nulla, così, è più orribile e più impudente della donna / che si metta in mente azioni siffatte, / come la sconcia azione che ella tramò / uccidendo il marito legittimo. Io pensavo / che sarei ritornato a casa gradito ai miei figli / e ai miei servi: ma lei, che conosce ogni orrore, / ha riversato vergogna su di sé e sulle donne / che verranno in futuro, anche su chi fosse buona» (*Odissea XI*, 405-411 e 421-434). Traduzione dal greco di G. Aurelio Previtiera (Omero, *Odissea* 2017, 339).

¹²⁹ L'argomento ha destato l'interesse della critica soprattutto negli ultimi decenni. Tra le letture più stimolanti, segnalo: (Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana* 1981); (Cantarella, *L'amore è un dio: il sesso e la polis* 2007); (Pigeaud 2010); (Frissone 2017); (Cantarella, *Gli inganni di Pandora* 2018); (Gargam e Lançon 2020).

¹³⁰ (Zeitlin 1995).

¹³¹ (Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques* 1971, 21).

¹³² (Bonali Fiquet, *Destin et liberté dans Électre ou La Chute des masques* 1990, 104).

le richieste di parità di diritti iniziate dal movimento femminista”¹³³. Condivisibile o meno, questa lettura fornisce uno spunto di aggancio alla nostra teoria sulle riscritture, perché non solo ribadisce come la soggettività del traduttore non possa essere negletta, ma anche perché riporta l’attenzione sul contesto in cui viene concepita una traduzione, linguistica o culturale che sia. Il contesto nel quale Yourcenar è immersa è un universo composito in cui convergono la cultura francese, quella classica tanto amata¹³⁴ e, in riflesso del suo lungo trasferimento negli Stati Uniti, quella americana. *Électre ou la Chute des masques*, secondo la cronologia della Pléiade, è stata composta nel 1943¹³⁵, durante un soggiorno estivo all’*île des Monts-Déserts*¹³⁶ (la stessa nella quale si trasferirà in pianta stabile con la compagna, Grace Frick, all’inizio del 1950, in una residenza chiamata *Petite Plaisance*); da anni ormai Yourcenar ha lasciato l’Europa e vive negli Stati Uniti¹³⁷. La *pièce* non ha alcuna risonanza, in Francia, per diversi anni. Rappresentata nel 1944 sull’isola di Mount Desert, solo alla fine dell’ottobre del 1954 verrà portata sulle scene francesi, al Théâtre des Mathurins, per la regia di Jean Marchat, dando luogo a quello che Josyane Savigneau definisce “l’affaire Électre”. La questione mi pare interessante perché rappresenta quello che potremmo definire un dissidio tra traduttori: l’autrice, infatti, non è d’accordo con la scelta degli attori effettuata dal regista, in particolare per quanto riguarda i figli di Agamennone. Oltre a non vedere Laurent Terzieff come Oreste, Yourcenar dissente completamente dalla scelta di Jany Holt per il ruolo di Elettra, indicando la sua preferenza per Eleonore Hirt, attrice già impiegata con successo da Strindberg nella *Signorina Giulia*. Certo, il giudizio di Yourcenar non era influenzato solo da fattori estetici, quanto piuttosto dallo stile di recitazione di ciascun interprete¹³⁸, tuttavia conoscere i volti degli attori citati può essere d’aiuto.

¹³³ (De Biasio 2016, IX).

¹³⁴ Cfr. (Poignault, *L’Antiquité dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire* 1995).

¹³⁵ Pre-edita nel 1947 da *Le Milieu du siècle*, pubblicata nel 1954 presso Plon.

¹³⁶ In inglese *Mount Desert Island*, isola appartenente alla contea di Hancock, situata di fronte alla costa sud-orientale del Maine, nel golfo omonimo, nella zona della baia di Frenchman.

¹³⁷ Allo scoppio del secondo conflitto mondiale si trovava a Sierre, mentre era invece a New York, nell’appartamento dell’amico Bronislaw Malinowski (il celebre antropologo polacco) quando apprese la notizia della capitolazione della Francia.

¹³⁸ Marguerite Yourcenar contesta la scelta degli attori immediatamente dopo aver assistito, alla fine del settembre 1954, alle prove dello spettacolo di Marchat.



Figura 15: Locandina della prima rappresentazione di *Électre ou la Chute des masques* al Théâtre des Mathurins di Parigi.

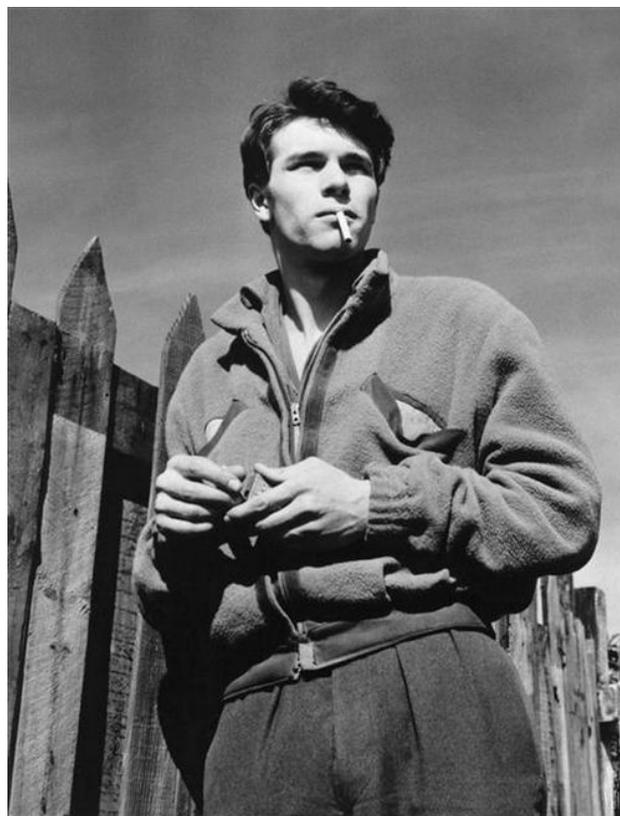


Figura 16: Laurent Terzieff in una foto di Raymond Voinquel del 1954.



**Figura 17 (a sinistra): Eleonore Hirt in un'immagine di repertorio *hors contexte*.
Figura 18 (a destra): Jany Holt in un'immagine di repertorio *hors contexte*.**

La rappresentazione diretta da Marchat non riscuote critiche positive, nonostante il testo venga generalmente apprezzato¹³⁹, ragione di più che convince Marguerite Yourcenar a intentare causa contro il regista. *L'affaire* si conclude con il verdetto del processo del marzo 1956 che dà ragione a Yourcenar e condanna Jean Marchat e il Théâtre des Mathurins a corrisponderle un risarcimento danni di cinquecentomila franchi per non aver mantenuto la promessa fatta all'autrice di sostituire Jany Holt. In sostanza, Yourcenar non ha gradito la traduzione transmediale proposta da Marchat, per dirla nei termini al centro del dibattito attuale. Il rapporto tra questa autrice e la pratica della traduzione, d'altra parte, costituisce un punto sul quale vale la pena soffermarsi: sappiamo infatti che Yourcenar è stata traduttrice, sia dal greco (pur non conoscendolo), sia dall'inglese¹⁴⁰, verso il francese. La prima esperienza pare essere già molto rappresentativa dello stile traduttivo che caratterizzerà la scrittrice, la quale “ha più volte ripetuto che, per lei, scrivere o tradurre era un gesto identico”¹⁴¹. È l'estate del 1936 quando collabora con Konstantinos Dimaras alla traduzione di un

¹³⁹ Si veda l'articolo comparso su *Le Monde* l'11 novembre 1954, a firma di Robert Kemp (Kemp 1954).

¹⁴⁰ Nel 1937 Yourcenar accetta di tradurre *Le onde* (*The Waves*) di Virginia Woolf. Il risultato, *Les Vagues*, pare non rispettare le aspettative (Woolf, *Les vagues* 1957).

¹⁴¹ (Savigneau 1990, 122).

volume di poesie del poeta greco Kavafis, preoccupandosi unicamente della resa in francese, come racconta lo stesso Dimaras:

[...] le nostre dispute battevano sempre sullo stesso chiodo. Io le facevo la traduzione letterale, parola per parola e lei “arrangiava”. A volte, alzavamo la voce, ognuno difendeva ardentemente la propria posizione. [...] Marguerite voleva far dello stile, in francese. Non avevo la minima obiezione in proposito. Ma pretendevo che la traduzione fosse esatta. La traduzione che abbiamo realizzato, lei e io, di Kavafis non si è allontanata troppo da questi principi. Esistono altre traduzioni, in francese, che sono più fedeli, ma nessuna ha un valore letterario pari a quello della nostra. Detto questo, devo aggiungere che la traduzione di Marguerite Yourcenar non restituisce del tutto il clima particolare della poesia di Kavafis. Ai miei occhi resta pur sempre l’opera di un maestro di stile francese più che l’opera di un poeta greco.¹⁴²

Ripensando a come Yourcenar si era riferita all’opera di Giraudoux, il commento di Dimaras potrebbe stupire, dato che sembra muovere all’autrice lo stesso rimprovero che, in seguito, lei stessa farà a Giraudoux. In realtà entrambi gli autori propongono una traduzione metamorfizzante, ciascuno coerentemente con la propria poetica e il proprio stile, dando però esito a risultati molto diversi tra loro. Di certo le scelte di Giraudoux “pariginizzano e borghesizzano” in maniera netta il *décor* e l’atmosfera della sua *pièce*, in cui la Grecia antica sembra scomparire, ma, sebbene il gusto di Yourcenar insista meno sull’attualizzazione esplicita, anche *Électre ou la Chute des masques* riattualizza il mito, creando una traduzione in qualche modo femminista, in cui Elettra è una donna che passa all’azione anziché attendere con pazienza che Oreste faccia quanto richiesto. La metamorfosi è meno radicale, ma, di fatto, la dinamica all’opera è molto simile. Ed è la stessa che si intravede nelle traduzioni propriamente dette di Yourcenar, che privilegiano sempre il contesto di arrivo.

4.3 Il secondo Novecento

Dopo l’intensa fioritura del mito a cui si assiste tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, per qualche tempo torna a calare il silenzio sulla vicenda di Elettra e sulla mitologia in generale. La traduzione del mito, che nel primo Novecento era sembrata essere una vera e propria moda, sostenuta da autori come Giraudoux, Gide, Cocteau, Sartre e Anouilh, dopo la guerra è in via di riassorbimento¹⁴³. Inoltre, studiando le creste della curva di ritornanza di Elettra, ci siamo già resi conto che la sua non è una figura prolifica, nell’immaginario, nel momento in cui vi è un trauma storico violento da rielaborare, come avvenne durante gli anni del Terrore. Ci sono momenti in cui i paradigmi a

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Per una ricognizione sul periodo, si vedano: (Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950* 2019); (Guérin, *Le Nouveau théâtre 1946-2017* 2019); (Guérin, *Le théâtre français des années noires. 1940-1944* 2015); (Hubert 2008).

vocazione distruttiva devono essere messi a riposo. Negli anni Cinquanta, in Francia, sulla scorta della filosofia esistenzialista, è il tema dell'assurdo a dominare la riflessione culturale e, di questa assurdità, è Sisifo la figura mitica meglio rappresentativa. Per Elettra non c'è posto in questo frangente, come dimostra il caso della *pièce* yourcenariana, che, rappresentata, per ragioni di contingenza, con un ritardo di dieci anni rispetto al suo concepimento, non incontra il favore del pubblico francese. Forse la stessa contestata messa in scena di Marchat sarebbe stata recepita diversamente prima della Liberazione. D'altra parte, l'approdo dell'opera in una Francia prossima ad aprire il conflitto d'Algeria¹⁴⁴ sembra rappresentare un ulteriore svantaggio per la ricezione del mitologema degli Atridi. Bisognerà infatti attendere il 1965 perché esso venga nuovamente riscritto, tre anni dopo la fine della Guerra d'Algeria, evento che lascia una ferita profonda nella società francese, all'interno della quale torna a fermentare il desiderio di rivoluzione, di frattura con il sistema. E di questa nuova rivoluzione, il maggio del 1968 ne è l'avveramento. Le manifestazioni studentesche e le barricate di Parigi segnano l'inizio di un periodo di forte contestazione che si estenderà anche agli anni Settanta. E ormai abbiamo capito che, quando c'è bisogno di affermare un "no" radicale, Elettra è la figura giusta su cui contare per aizzare gli animi. Tra il 1965 e il 1972 compaiono tre traduzioni polifoniche e due nuove traduzioni monodiche, queste ultime a opera di Jean Grosjean, dell'*Oresteia* di Eschilo e dell'*Elettra* di Sofocle. Si tratta di un periodo evidentemente intenso per la principessa greca.

La prima riscrittura del mito di nostro interesse di questo periodo è l'*Électre* di Jean-Pierre Giraudoux, figlio di Jean, che viene considerata più una riscrittura dell'opera paterna che una creazione originale. Pur non prevedendo un'analisi ravvicinata di questo testo, troppo vicino a quello del padre, l'operazione compiuta da Jean-Pierre è degna di nota se non altro perché mette in evidenza come il processo di traduzione del mito sia un gioco di riflessi e moltiplicazione delle voci coinvolte nella sua narrazione.

La seconda è quella di Jean-Jacques Varoujean¹⁴⁵, giornalista, scrittore, sceneggiatore, regista e scenarista, nato a Marsiglia da una famiglia di origini armene in fuga dal genocidio del 1915. Il titolo scelto da questo autore, *La ville en haut de la colline*, non lascia presagire nessuna relazione diretta con la casata degli Atridi, ma in merito non restano altri dubbi. Si tratta, ancora una volta, di una scrittura per il teatro (due parti intervallate da un *intermède*, scandite in undici scene totali) con i soliti personaggi noti (Elettra, Oreste, Clitemnestra, Egisto, Agamennone e una guida); solo che non ci troviamo nell'antica Argo, ma nell'equivalente dei nostri giorni, Planitza, una città che "vive

¹⁴⁴ 1° novembre 1954 – 19 marzo 1962.

¹⁴⁵ Pseudonimo di Jean-Jacques Ouzounian (1927-2005).

comme si elle n'existait pas sur la carte"¹⁴⁶ e nella quale "un gouverneur y règne échappant totalement à l'appareil et au contrôle de l'État"¹⁴⁷. Sebbene le battute del testo vengano assegnate a personaggi che rispondono ai nomi greci classici, ben presto scopriamo che Elettra non è Elettra, ma in realtà è Juliette, una ragazza che si sveglia, una certa mattina¹⁴⁸, decidendo di cambiare il proprio nome in quello della principessa argiva. Oreste è un giovane che arriva in città senza sapere quale sia la sua vera origine, e del quale non scopriremo mai il vero nome (quello di Oreste gli viene dato al suo arrivo a Planitza). E Clitemnestra è il soprannome che in città hanno dato alla madre di Juliette. Il mito viene così riscritto impiegando degli *alter-ego* che vanno incontro al loro destino. La sovrapposizione tra i ruoli classici e i personaggi dei nostri giorni non è uno stratagemma celato nel testo, quanto piuttosto esibito, come ben dimostra il passaggio in cui la madre, rimproverando la figlia per il nome che ha deciso di scegliere in alternativa al proprio, spiega quale sia il gioco che regge l'intera riscrittura:

ÉLECTRE: Mais voyons, mère, c'est un nom, rien qu'un nom!

CLYTEMNESTRE: C'est plus que cela.

ÉLECTRE: Je ne comprends pas.

CLYTEMNESTRE: Quand tu as décidé, ce matin, que tu ne serais plus Juliette...

ÉLECTRE: Oui.

CLYTEMNESTRE: Tu ne l'as pas voulu pour imiter ton monde mais pour plus que cela. Tu as tué Juliette et avec quelle rage, quelle hargne! Eh bien, Oreste est retrouvé, Oreste est né... comme tu as fait naître la jeune femme que tu es devenue aujourd'hui... avec un nom tout neuf, flamboyant, un nom qui est comme un défi...

ORESTE: Quel nom?

ÉLECTRE: Ça me regarde!

CLYTEMNESTRE: Pourquoi refuses-tu qu'il le sache?

ORESTE: Ce nom est Électre, n'est-ce pas?

CLYTEMNESTRE: Il lui va comme un gant, ne trouvez-vous pas? Comment avez-vous deviné?¹⁴⁹

Varoujean propone il ritorno del mito tramite una riscrittura indiretta del mito che però si presenta come riscrittura esplicita. Una sorta di controsenso, in un'opera che racconta il mito alludendovi costantemente, ma lasciando che sia il lettore a ricomporlo, nel riflesso della storia della giovane Juliette, che vive in una città assurda, astorica, privata della memoria, e che gioca ad assumere un nome che evoca oscuri presagi di morte.

La ville en haut de la colline non ha avuto un grande seguito, soprattutto a teatro. Nonostante sia rimasta una 'pièce da biblioteca', è comunque rappresentativa di come il racconto mitico possa essere riscritto e di come esso riviva costantemente anche nelle allusioni e nelle ricostruzioni

¹⁴⁶ (Varoujean 1969, 13).

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Il governatore (rinominato, quindi, Egisto) ha imposto che tutti gli abitanti cambiassero il proprio nome e dimenticassero la vita vissuta prima del terribile crimine misterioso dal quale sono ormai trascorsi dieci anni.

¹⁴⁹ (Varoujean 1969, 47).

parziali. E inoltre testimonia di quel sintomatico ritorno di interesse verso Elettra negli anni delle rivolte giovanili.

4.3.1 L'Elettra infinita di Anouilh

Il capolavoro degli anni della contestazione studentesca, a nostro parere, è rintracciabile nella *pièce* di Jean Anouilh che, forse a causa del titolo ingannevole, è passata piuttosto sotto silenzio rispetto a quelle, celebratissime dalla critica, della prima metà del secolo e rispetto anche ad altre riscritture a soggetto mitico¹⁵⁰ di questo stesso autore. *Tu étais si gentil quand tu étais petit*¹⁵¹ è a tutti gli effetti una riproposizione del mito di Elettra, il cui scheletro narrativo proviene dalle *Coefore* di Eschilo. Ultimata il 16 luglio 1969, sarà pubblicata dall'editore La Table Ronde di Parigi tre anni più tardi, contestualmente alla sua rappresentazione teatrale, diretta dallo stesso Anouilh in collaborazione con Roland Piétri, con scene di Jean-Denis Malclès e costumi di Jacques Noël, al Théâtre Antoine, il 17 gennaio 1972. In questa occasione, è Danièle Lebrun l'attrice chiamata a interpretare il ruolo protagonista.

¹⁵⁰ *Eurydice* (1941) (Anouilh, *Eurydice* 2007), *Antigone* (1942) (Anouilh, *Antigone* 2007), *Medée* (1946) (Anouilh, *Medée* 2014), *Œdipe ou le Roi Boiteux* (1986) (Anouilh, *Œdipe ou le Roi boiteux* 1986).

¹⁵¹ Titolo non disponibile in italiano, per il quale suggeriamo la seguente traduzione: *Eri così buono quando eri piccolo*.



Figura 19: Locandina dello spettacolo *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, in scena al Théâtre Antoine.



Figura 20: Foglio di distribuzione dei ruoli, dal programma originale della rappresentazione di *Tu étais si gentil quand tu étais petit*.



Figura 21 (a sinistra): Danièle Lebrun, Électre, nella fotografia riportata sul programma della rappresentazione di *Tu étais si gentil quand tu étais petit*.

Figura 22 (a destra): Hervé Bellon, Oreste, nella fotografia riportata sul programma della rappresentazione di *Tu étais si gentil quand tu étais petit*.

Anouilh ha fatto delle riscritture a soggetto mitico uno degli assi portanti della propria produzione teatrale. A differenza di altri autori novecenteschi, come ricorda Charles Mazouer,

[...] Anouilh s'est livré à cette reprise des mythes grecs avec une constance et une complaisance qui dépassent le phénomène de mode. La reprise et la réécriture de tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide concernent en effet cinq textes et jalonnent plus de 35 ans de sa carrière, de 1942 (écriture des fragments d'*Oreste*) à 1978 (écriture d'*Œdipe ou le roi boiteux*).¹⁵²

Tu étais si gentil quand tu étais petit è un'opera dalla lunga gestazione, così come ricostruito da Nathalie Macé:

Anouilh amalgame un projet abandonné, *Oreste* (1945) et une pièce écrite en 1957 eu jouée en 1962, *L'Orchestre*, qui mettait déjà en scène des musiciens, et achève en 1969 sa version de

¹⁵² (Mazouer 2013, 17).

l'histoire de Atrides. Cette genèse explique la liberté de composition de cette «pièce secrète» sans acte ni scène, fondée sur la succession de dialogues modernes et antiques.¹⁵³

A nostro avviso, non è un caso che, nel 1945, Anouilh abbia deciso di riporre nel cassetto la storia degli Atridi. Come dicevamo poc'anzi, la nuova sensibilità del dopoguerra non lascia molto spazio agli eroismi tragici; Elettra è un aquilone che si alza quando soffiano venti rivoluzionari e Anouilh pare proprio averlo capito, tenendo in pausa il progetto per oltre vent'anni, per rispolverarlo all'indomani del Sessantotto. Dopo tutto, Anouilh è un uomo di teatro alla Molière (salvo per il fatto che non reciti): scrive, dirige, vive il teatro come uno spettacolo, esibendo, per riprendere Pol Vandromme,

[...] cette volonté de jouer avec des mots pour l'unique plaisir de tromper l'ennui qui mord infatigablement l'existence des hommes, ce souci de réunir un public non pour l'inviter à participer à une fête liturgique, mais pour calmer en surface son inquiétude (quand bien même on l'excite dans ses profondeurs) avec l'alibi d'un divertissement [...].¹⁵⁴

Proprio come Molière, anche Anouilh ha come obiettivo primario quello di piacere al pubblico, consapevole del fatto che il teatro abbia, di meraviglioso e terribile allo stesso tempo, “qu'on ne peut s'y passer du succès. Une pièce se joue avec des acteurs, et l'un de ces acteurs, qu'on le veuille ou non, c'est le public”¹⁵⁵. Possiamo dedurre, dunque, quale sia lo spirito con il quale Anouilh attinga al repertorio classico, in particolare alla tragedia (per la quale subisce una straordinaria fascinazione): argomento tragico per eccellenza, il mito, benché greco, dovrà essere raccontato in modo che possa incontrare il gusto del pubblico francese contemporaneo. Questo vuol dire, in primo luogo, che il testo dovrà parlare una lingua ben comprensibile allo spettatore (ancor più che al lettore, secondario nelle priorità del drammaturgo che pensa alla scena). Di conseguenza, “la phrase d'Anouilh est une phrase de théâtre. Elle est faite pour être parlée. Non pour être lue, mais pour être écoutée”¹⁵⁶. Di questo stile che parla direttamente al pubblico, l'autore stesso ci rivela l'origine:

*Mon vrai choc au théâtre, - dit Anouilh, - ce fut Giraudoux. Je n'ai rien fait, j'espère, qui lui ressemble. Mais c'est Giraudoux qui m'a appris qu'on pouvait avoir au théâtre une langue poétique et artificielle qui demeure plus vraie que la conversation sténographique. Je n'avais pas l'idée de ça. Ce fut une révélation.*¹⁵⁷

¹⁵³ (Macé 2005, 595).

¹⁵⁴ (Vandromme 1965, 17).

¹⁵⁵ Affermazione di Jean Anouilh riportata in (Vandromme 1965, 34).

¹⁵⁶ (Vandromme 1965, 39).

¹⁵⁷ (Vandromme 1965, 41).

Confessando il suo debito verso Giraudoux e prendendone al tempo stesso le distanze, Anouilh riassume quello che è il grande gioco della mitopoiesi, che procede come *littérature à l'énième degré*¹⁵⁸, vivendo di tutte le narrazioni precedenti, per accordo o per contrasto. Lo scrittore *bordelais* non fa esplicita menzione del caso di Elettra, ma è evidente che la sua traduzione del mito segua delle direttrici differenti rispetto al suo predecessore, come evidenzia il risultato finale. Se Giraudoux, infatti, ha portato in scena il mito in chiave poliziesca, Anouilh porta in scena la rappresentazione della rappresentazione del mito: un gioco meta-teatrale di pirandelliana memoria già sperimentato nella sua *Antigone* – nonché nell'*Alouette*¹⁵⁹ –, del quale Vandromme chiarisce gli *enjeux*:

Pour indiquer aux hommes comment ils jouent dans l'existence, Anouilh introduit dans cette comédie une autre comédie [...]. Son théâtre ainsi est au second degré. Il y a une pièce à l'intérieur de la pièce, - l'une que les personnages montrent pour le public, l'autre qu'ils imaginent à leur intention, - et elles s'enchevêtrent quand il leur arrive de ne pas se confondre. [...] Ce ne sont pas seulement des pièces *de* théâtre, ce sont encore des pièces *sur* le théâtre, et même quelquefois des pièces *dans* le théâtre. [...] Le vrai sujet de son œuvre c'est le théâtre, le jeu de la scène.

Jeu de la scène ou jeu de la vie? La question ne se pose pas. La scène, la vie, c'est tout comme. On se promène de l'une à l'autre, et sans savoir où la première finit, où la seconde commence.¹⁶⁰

Anche in *Tu étais si gentil quand tu étais petit* ritroviamo questo schema all'opera: la scena si apre su degli attori che ogni sera portano in scena una pièce. Tra loro, tre musicisti (un pianista, una violinista e una contrabbassista), che assolvono in qualche modo la funzione che una volta spettava al coro¹⁶¹, annunciano il soggetto della *pièce* e presentano gli attori protagonisti in procinto di iniziare la recita, lasciandosi andare a commenti che esulano dallo stile tragico e non allontanano lo spettatore dalla realtà contemporanea, come ben esemplifica questo scambio tra le musiciste:

LA VIOLONISTE *soupire*.

Il y en a pour qui la vie est enchantement! Moi, s'ils nous donnent nos trois semaines de vacances, je compte aller à Palavas, vous connaissez? Je me suis tricoté un petit deux-pièces jaune serin qui m'avantage... Pour une femme seule, il n'y a que la Côte, on est presque toujours sûre de rencontrer quelqu'un.

LA CONTREBASSISTE

Avec leur façon de recommencer à se massacrer tous les soirs, je ne vous vois pas encore partie vous bronzer, ma petite! Vous savez, ces histoires grecques, ça a la peau dure! ...

¹⁵⁸ Evidente allusione a Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) (Genette 1997).

¹⁵⁹ (Anouilh, *L'Alouette* 1953).

¹⁶⁰ (Vandromme 1965, 26-27), corsivo dell'autore.

¹⁶¹ Elemento che viene abolito nelle riscritture tragiche novecentesche.

LA VIOLONISTE, *aigre*.

Atrides ou pas, ils doivent nous donner trois semaines. C'est syndical!¹⁶²

Anouilh, che fa evidente ricorso agli anacronismi, mette in dialogo due temporalità e mantiene questo gioco fino alla fine, quando Elettra si rimette nella posizione iniziale e tutto ricomincia, in un effetto circolare che rende bene l'idea della maledizione infinita che pende sugli Atridi. In ciò si differenzia, dunque, l'eroina *anouilhienne*: Elettra è infinita in quanto tale è la sua ossessione, mai paga nemmeno quando la vendetta è compiuta, e destinata a una ripetizione senza fine. Infatti, allorché il pianista annuncia che “c'est fini pour ce soir. On ferme la baraque...”¹⁶³, Egisto, o meglio, l'attore che lo interpreta (Egisto è morto nella scena precedente) torna in scena:

ÉGISTHE

Qu'est-ce que tu fais là, toi? C'est fini.

ÉLECTRE, *recroquevillée dans son coin*.

Non. Ce n'est pas fini. Tout recommence. J'attends Oreste.¹⁶⁴

Questo finale, che propone un effetto di circolarità con l'*incipit* della *pièce-nella-pièce*, oltre a costituire un'ulteriore evidenza dell'approccio meta-teatrale, rappresenta anche un'ultima sentenza su Elettra, sull'ossessione che la abita e dalla quale non può liberarsi, destinata a ripetersi all'infinito come un disco che riprende da capo non appena volge al termine. Sicché “la vicenda degli Atridi si offre come spunto per riflettere sull'antico assunto secondo cui violenza genera violenza e sangue chiama sangue, in un circolo inarrestabile di delitti e vendette”¹⁶⁵.

Veniamo, a questo punto, all'eroina *anouilhiana* e scopriamo cosa il drammaturgo ci racconta di diverso rispetto alle versioni precedenti. Innanzitutto, come tutte le Elettra novecentesche che si rispettino, quella di Anouilh mostra una personalità disturbata, preda di facili crisi nervose, inchiodata a una *hantise* che evidenzia la morbosità del personaggio. In questa restituzione del mito, i figli di Agamennone sono gemelli¹⁶⁶, di conseguenza il loro legame appare ancora più viscerale – oltre che potenzialmente incline a fantasie incestuose –; lasciamo giudicare al lettore:

ÉLECTRE *gémît doucement,*
promenant les mains d'Oreste sur elle.

¹⁶² (Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* 1972, 18-19).

¹⁶³ (Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* 1972, 156).

¹⁶⁴ (Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* 1972, 156-157).

¹⁶⁵ (Mazzella, *L'ossessione di Elettra nella letteratura francese contemporanea* 2021, 91).

¹⁶⁶ Pur contraddicendo uno dei pochi elementi stabili del racconto classico sui quali tutti e tre i massimi tragediografi erano d'accordo (cioè che vi fosse una differenza di età tra i fratelli e che Oreste fosse l'ultimo nato della casata), la variazione introdotta da Anouilh sembra rispettare una delle peculiarità di questa famiglia, ovvero l'occorrenza di parti gemellari: Atreo, nonno dei ragazzi, era gemello di Tieste; la madre, Clitemnestra, gemella della bellissima Elena; e gli zii materni, Castore e Polluce, sono i Gemelli per eccellenza.

Comme tes mains sont dures et douces – et fines avec ça, Madame! Promène-les doucement autour de mon cou... (*Elle dit drôlement, extasiée :*) Je te caresse, je t'électrise, je t'apaise, je te fais ronronner comme une chatte blanche et je peux aussi bien te serrer le kiki! O ma tendre petite brute, mon doux petit frère assassin! Mon seul homme que j'aurais jamais! Ce soir ce seront nos noces. (*Elle lui chuchote mystérieusement à l'oreille :*) Bien sûr, nous ne pourrons jamais le faire, leur geste ignoble, leur frottaille, leur gymnastique, leurs cris de truie qu'on égorge, leurs soupirs à fendre l'âme après – mais nous ferons l'amour tout de même, petit frère, tous les deux, serrés l'un contre l'autre ce soir; en les regardant gigoter dans leur sang et leurs tripes sorties, emmêlés, lui et sa pute, une dernière fois. (*Elle demande gentiment :*) Il faudra les saigner ensemble dans leur lit, au moment où ils feront l'amour, tu veux bien, petit frère, ça me ferait plaisir?¹⁶⁷

Indubbiamente vi è traccia di qualcosa di psicologicamente perverso in questa Elettra, forse non di più di quanto non avesse già manifestato nel corso del secolo, ma almeno in maniera diversa. La figlia di Agamennone, infatti, ha anche un particolare gusto per il macabro e pare provare tanto più piacere quanto più la situazione si prospetti sanguinolenta. E soprattutto, non prevede una fine per il proprio tormento, la scena tragica diventa infinita, poiché “tutto ricomincia”. Sempre.

In conclusione, il rinnovamento del mito operato da Anouilh procede avvalendosi di una doppia temporalità, di personaggi più umani e più patetici, e di un'alternanza tra registro familiare e registro poetico¹⁶⁸; e consente all'autore di tornare su quelli che Macé indica come “ses thèmes de prédilection”¹⁶⁹:

[...] les excès de la Libération, l'affrontement entre les générations (écho de mai 68), l'amour sororal et conjugal, la nostalgie de l'enfance et surtout l'opposition entre la passion pour l'Absolu (Électre devient une caricature presque grotesque d'Antigone) et l'attachement à la vie, même médiocre (chez Clytemnestre).¹⁷⁰

4.3.2 L'Elettra rifranta di Antoine Vitez

Un caso veramente particolare di traduzione del mito è rappresentato dal progetto di Antoine Vitez¹⁷¹, che porta in scena tre volte, nell'arco di vent'anni (1966, 1971, 1986), e con esiti differenti, la nostra eroina prediletta, ponendosi come caso emblematico di quel continuo processo di ri-narrazione cui sono sottoposti i miti, oltre che come esperienza rappresentativa della mitopoiesi secondo novecentesca.

¹⁶⁷ (Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* 1972, 49-50).

¹⁶⁸ (Macé 2005, 595).

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ (Macé 2005, 595-596).

¹⁷¹ Parigi, 20 dicembre 1930 – 30 aprile 1990.

Antoine Vitez, al giorno d'oggi, in Francia, è uno degli artisti più celebrati del secondo dopoguerra. Attore, regista, poeta, pensatore, ma anche professore al *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* (CNSAD)¹⁷², segretario di Louis Aragon¹⁷³, militante del partito comunista¹⁷⁴ e, non bastasse, traduttore (dal russo, dal greco antico e da quello moderno), Vitez è considerato un personaggio centrale della scena teatrale del XX secolo. Come ricorda Marlène Sainte-Marie Perrin:

*Vitez a créé 66 pièces en 24 ans. Les pièces se succédaient sans temps morts, parfois préparées deux par deux (ce qui lui valut à plusieurs reprises dans la presse des jeux de mots sur son nom) car il le reconnaît alors, «le temps est court, j'ai accumulé tant de désirs, tant de projets, j'ai la possibilité ingénue, impudique de les réaliser».*¹⁷⁵

Poco prima della prematura dipartita, causata da un'emorragia celebrale sopraggiunta all'età di cinquantanove anni, ricevette l'incarico di *administrateur général* della *Comédie Française* (1988-90), dopo essere stato anche alla direzione artistica del *Théâtre national de Chaillot*¹⁷⁶ (1981-88).

Allievo dell'*École des Langues orientales*, Vitez era profondamente affascinato dalla pratica della traduzione, alla quale ha dedicato anche delle riflessioni teoriche. Fine conoscitore del russo, del tedesco e del greco, negli anni Cinquanta, quando deve fare ancora i conti con il lunario da sbarcare, mette a frutto la propria preparazione traducendo soprattutto autori russi (Tchekhov, Vladimir Maïakovski, Mikhaïl Cholokhov, e anche Stanislavskij) e, grazie a questa sua attività, a quanto pare, avrebbe fatto la prima conoscenza di Louis Aragon, nel 1958, presso gli uffici della casa editrice Gallimard.

Quello di Elettra è un nome non trascurabile quando si parla di Vitez, non solo perché attorno a questa figura ha lavorato per oltre vent'anni (e avrebbe continuato, se la vita non gli fosse scivolata via così presto), ma anche perché è in lei che si ricongiungono le due anime di Vitez, traduttore e uomo di teatro. Nel 1966, infatti, Antoine Vitez compie proprio il suo debutto come regista teatrale con una rappresentazione dell'*Elettra* di Sofocle di cui si è preoccupato lui stesso di ri-tradurre il testo¹⁷⁷. Creata al Théâtre-Maison de la culture de Caen il 2 febbraio 1966, con scenografia e costumi di Claude Engelbach e musiche di Armand Bex, l'*Électre* di Vitez sarà in tournée in Francia e poi in Algeria. L'attrice che interpreta Elettra è la giovane Évelyne Istria, apprezzata da

¹⁷² A partire dal 1968.

¹⁷³ Dal 1960 al 1962.

¹⁷⁴ Lascerà il PCF (partito comunista francese) nel 1979, a seguito dell'invasione dell'Afghanistan da parte dell'allora U.R.S.S.

¹⁷⁵ (Sainte-Marie Perrin 1992, 41), corsivo dell'autrice.

¹⁷⁶ Uno dei sei Teatri Nazionali di Francia (dal 1975), situato in Place du Trocadéro, a Parigi, nel XVI *arrondissement*. Le altre cinque istituzioni del teatro francese sono: la *Comédie Française*, il *Théâtre de l'Odéon* (dal 1971), il *Théâtre national de la Colline* (dal 1988), il *Théâtre national de Strasbourg* (dal 1972), e il *Théâtre national de l'Opéra-Comique* (dal 2004).

¹⁷⁷ Impresa iniziata nel 1965.

Vitez già nel 1964, nella messa in scena di Pierre Debauche della *Judith* di Hebbel. La scelta di questa attrice rappresenta un momento cruciale per la creazione artistica di Vitez, perché si servirà di lei anche per le versioni del 1971 e del 1986, stabilendo un sodalizio che avrà una certa ripercussione sull'intero progetto che riguarda Elettra, come approfondiremo a breve.

L'*Électre* del 1966, come dicevamo, costituisce il primo punto di approdo della traduzione propriamente detta che Antoine Vitez ha realizzato di Sofocle, che è dunque il punto di partenza nel più vasto progetto di traduzione del mito realizzata dal maestro francese. Le sue parole, riportate in epigrafe del capitolo, lasciano ben intendere in che modo egli vivesse questa pratica. *Le devoir de traduire*, titolo che è stato dato al volume che raccoglie gli interventi di una giornata di studio dedicata a questo straordinario artista il 18 luglio 1994 al Festival d'Avignon, è a sua volta il titolo di uno scambio (dal quale è stata estrapolata la citazione riportata nell'epigrafe di questo capitolo), raccolto da Georges Banu, in cui il regista chiarisce la prospettiva dalla quale muove la sua vocazione alla traduzione. Egli è consapevole del fatto che essa sia caratterizzata dal "fait qu'elle est perpétuellement à refaire"¹⁷⁸, tant'è che afferma: "Je le ressens [ce fait] comme une image de l'art lui-même, de l'art théâtral qui est l'art de la variation infinie. Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout traduire"¹⁷⁹; aggiungendo che "on peut mettre en scène à l'infini, comme on peut traduire à l'infini"¹⁸⁰. Nondimeno si dimostra cosciente dello scacco in cui è tenuto costantemente il traduttore, tuttavia non pare si lasci scoraggiare, tutt'altro: "voilà ce qui m'a excité à dix-sept ans, l'idée qu'on ne peut pas traduire mais qu'il est intolérable de ne pas traduire"¹⁸¹. Vitez raccoglie la sfida della traduzione con entusiasmo e con stoicismo, come dimostrano le sue parole:

On ne peut traduire et pourtant on y est obligé. C'est cette impossibilité que j'aime. On ne peut pas mais on y est obligé. On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire. C'est presque un devoir politique, moral, cet enchaînement à la nécessité de traduire les œuvres. [...] L'"intraductibilité" est l'énigme à laquelle nous devons répondre, la langue des autres est un sphinx.¹⁸²

Partendo da questi presupposti, la concezione della traduzione di Vitez è sostenuta da una doppia prospettiva: il rispetto del testo originale, il quale esige una perfetta padronanza, da parte del traduttore, della lingua che traduce, e la redazione di un testo francese che risponda alle esigenze della scena¹⁸³. *Traduire c'est mettre en scène* per questo artista, come ricorda Henri Meschonnic¹⁸⁴

¹⁷⁸ (Vitez, *Le devoir de traduire* 2017, 24). Lo stesso testo è reperibile anche in: (Vitez, *Le devoir de traduire* 2015).

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ (Vitez, *Le devoir de traduire* 2017, 28).

¹⁸¹ (Vitez, *Le devoir de traduire* 2017, 20).

¹⁸² (Vitez, *Le devoir de traduire* 2017, 21-22).

¹⁸³ Cfr. (Muhleisen 2017).

evidenziando così una questione cruciale per quanto riguarda la sua opera traduttiva: da testo greco a testo francese, da testo a spettacolo teatrale, da spettacolo teatrale a montaggio audiovisivo, le abilità traduttive di Vitez concretizzano diverse forme di traduzione – interlinguistica, intersemiotica, ma anche transmediale –, tutte asservite al grande progetto di tradurre il mito di Elettra.

Come si diceva poc'anzi, l'*Elettra* del 1966 rappresenta il primo tassello di una sorta di traduzione sperimentale che si distribuisce su un ventennio e che potremmo quasi definire persino trans-temporale. Perché le tre *pièces* realizzate da Vitez sono da concepire come un *unicum* volto a dimostrare, da un lato, l'inesauribilità del mito e del suo processo traduttivo, e, dall'altro, la possibilità di mostrare l'evoluzione nel tempo di un mitologema. Sappiamo, oltretutto, che Vitez aveva già in mente una quarta *Électre* al momento della scomparsa e non escludiamo che ve ne sarebbero potute essere una quinta, una sesta, una settima, e ancora. Dando tre versioni di una stessa opera, oltre a compiere un'operazione molto rara per un regista, Vitez – come sostiene Jean-Loup Rivière¹⁸⁵ – inventa in qualche modo la *mise en scène perpétuelle*, creando una sorta di effetto rifrangente che moltiplica lo sguardo sul mito in generale e sul personaggio di Elettra nello specifico. L'operazione compiuta dal regista parigino non ha precedenti e rappresenta tuttora un caso unico nella storia del teatro, ma anche del mito e della traduzione. Non stupisce pertanto che a questa straordinaria personalità sia stata intitolata, nel 1991, la *Maison Antoine-Vitez, centre international de la traduction théâtrale*.

Tornando a *Électre*, la rappresentazione del 1971 si presenta già molto diversa rispetto alla prima, che rifiutava sia l'attualizzazione sia la ricostruzione (i due procedimenti tipicamente al servizio delle riscritture). Rappresentata per la prima volta il 16 ottobre al *lycée* Voltaire di Nanterre, presenta una novità che diversifica questa traduzione da qualunque altra: il testo di Sofocle viene mescolato alla poesia contemporanea di Yannis Ritsos¹⁸⁶ (di cui Vitez è un grande estimatore), ovvero intervallato da venti frammenti di poesie tradotte dallo stesso Vitez in collaborazione con Chrysa Pokopaki. Mi pare che ci troviamo di fronte a un deliberato atto di contaminazione che conferma, da un lato, come la traduzione del mito sia una dinamica polifonica, e, dall'altro, come Vitez si diverta a giocare con gli effetti di moltiplicazione. Leggiamo quanto appuntato sul suo *Journal de travail* del 1971:

Un spectacle Sophocle-Ritsos. Il y a le texte de Sophocle. Et les digressions contemporaines de Ritsos. Ritsos, je ne dis pas qu'il comprend le mythe tragique, mais qu'il lit la tragédie. Et moi,

¹⁸⁴ Cfr. (Meschonnic, Traduire, c'est mettre en scène 2017).

¹⁸⁵ Cfr. (Rivière, Électre, le temps retrouvé 2011).

¹⁸⁶ Ritsos compone un suo *Oreste* tra 1962 e 1966.

je joue à la fois le mythe tel que je le lis et, par démarche expressionniste, tel qu'un autre le lit.
Je ne laisse pas le public juger lui-même en toute liberté, comme on dit.¹⁸⁷

La dichiarazione di Vitez è illuminante rispetto a quanto abbiamo sostenuto finora, giacché evidenzia come nella traduzione del mito sia implicata una sovrapposizione di sguardi che, insieme, risultano espressione della soggettività di chi decide di ri-narrarlo.

Rispetto alla messa in scena spoglia, ieratica, essenziale, del '66, tutta retta sull'idea che *la laideur entraîne la laideur après soi*¹⁸⁸ e che *dans un monde mauvais, on ne peut qu'être mauvais*, quella del '71 muove verso un'attualizzazione non tipicamente né esplicitamente intesa, ma che si serve della mediazione della voce di un poeta – greco – del Novecento.

L'effetto di rifrangenza creato su Elettra si complica ulteriormente quindici anni dopo la seconda creazione, venti dopo la prima, quando compare una terza *Électre* decisamente molto distante dalle prime due. La prima rappresentazione viene data il 24 aprile 1986, in replica fino al 7 giugno, al *Théâtre national de Chaillot*. La scenografia e i costumi sono di Yannis Kokkos, la musica di Georges Aperghis. Dall'opera, Hugo Santiago realizzerà una versione filmica coprodotta dall'INA (Santiago 1986). Questa volta Vitez spinge molto verso l'attualizzazione. Non solo il modo di recitare e di raffigurare l'arte tragica, ma anche il *décor*, i costumi, i gesti, le pettinature, *bref*, l'atmosfera, sono completamente diversi. L'attualizzazione passa anche attraverso l'introduzione di uno sfondo, quello di una città moderna sul quale si incrociano palazzi e grosse navi. In sostanza, Vitez rimuove le poesie di Ritsos dal testo di Sofocle, ma vi inserisce la sua moderna città greca, in modo che la contaminazione presente nella versione precedente non venga del tutto rimossa, quanto piuttosto trasferita a un altro livello. Nel 1985, durante una conversazione con Peter Stein ad Atene, Vitez spiegava in questi termini l'evoluzione del suo lavoro:

J'ai monté *Électre* deux fois. La première fois, je n'étais pas très expérimenté, c'était ma première mise en scène, une esthétique un peu à la Wieland Wagner, une esthétique d'éternité, une image géométrique noyée de nuit (...). La deuxième fois, c'était un cadre minuscule, une vue rapprochée, par opposition à ma première mise en scène large et lointaine. Et pour la troisième fois, je voudrais essayer de me rapprocher de la Grèce contemporaine, cette histoire aurait lieu dans la cuisine.¹⁸⁹

L'anno successivo, Vitez riuscirà nel suo intento, ambientando la sua *pièce* in un misero appartamento dei nostri giorni, nel quale la giovane è condannata a rivivere l'eterno strazio.

Considerando il progetto nella sua complessità, è difficile dare una definizione univoca dell'operazione compiuta dall'artista francese. Egli ragiona sul tema della trasmissione

¹⁸⁷ (Vitez, *Dits et écrits sur Électre* 2011).

¹⁸⁸ Traduzione che Vitez dà del verso 621 della tragedia sofoclea.

¹⁸⁹ (Vitez, *Dits et écrits sur Électre* 2011).

sperimentando e moltiplicando i processi di traduzione all'opera. Il suo lavoro ha origine da una traduzione linguistica del testo sofocleo, ma dà esito a un trittico eterogeneo nel quale il tratto di Sofocle subisce una metamorfosi sempre più marcata. Il passaggio attraverso le Elettra di Vitez è fondamentale all'interno del nostro lavoro, perché dà un riscontro concreto e completo di quanto abbiamo ipotizzato nella prima parte di questa ricerca a proposito di una possibile teoria della traduzione del mito: esso chiarisce come una traduzione non sia mai data né una volta per tutte, né in una sola maniera per tutte. Un'unica traduzione del mito non è sufficiente per cogliere tutte le sue potenzialità, così come una sola narrazione non è sufficiente per rendere mito un qualunque racconto. Il genio di Vitez coglie questo snodo fondamentale del processo di trasmissione della cultura antica e decide di palesarlo nella propria produzione artistica, dandoci un'importante lezione.

4.3.2.1 Évelyne Istria o l'Elettra invecchiata

Del grande esperimento traduttivo viteziano, Évelyne Istria rappresenta il punto nevralgico. L'attrice interpreta il ruolo protagonista in tutte e tre le rappresentazioni, senza ricorrere all'ausilio del trucco per camuffare la propria età. Trascorsi vent'anni dalla prima rappresentazione, Istria non ha più l'aspetto di una giovane, ma di una donna adulta consumata dall'attesa del ritorno del fratello. Portando in scena sempre la stessa attrice nel ruolo di Elettra, accade che, nella terza rappresentazione, risulti evidente lo squilibrio di età tra le attrici, con Clitemnestra che appare più giovane della figlia. Ma in realtà è Elettra a essere invecchiata, è invecchiata aspettando. Vitez dilata l'attesa al punto che lo spettatore non sa più dire quanto tempo sia passato da quando Oreste è stato messo in salvo a quando fa il suo ritorno. Il corpo dell'attrice diventa parte della traduzione, esibendo i segni del tempo per insistere sull'idea di un'attesa logorante, un'attesa che invecchia Elettra o che la rende vecchia prima del tempo, a seconda di come la si voglia intendere.

Évelyne Istria, per la quale Elettra ha rappresentato un'esperienza unica nella vita, ricorda quando nel 1965 ha iniziato a lavorare con Vitez sul testo di Sofocle: “Je n'avais sans doute pas le physique d'une tragédienne pourtant, au fond de moi, j'étais Électre. Je suis d'origine corse^[190], cette pièce

¹⁹⁰ Prosper Mérimée ha ambientato in Corsica la sua *Colomba*, una novella che racconta la storia di una vendetta e che, nella lettura fornita da Sainte-Beuve (*Électre et Colomba*, 1841, citato in (Vassilev 2008, 76), costituirebbe una riscrittura proprio del mito di Elettra. La relazione tra la vendetta e la terra corsa è ben esplicitata da Patrick Berthier, il quale evidenzia come, nella prospettiva di Mérimée, la Corsica fosse un paese secondo il cui costume “on ne pardonne guère”. In merito, si veda (Berthier 1999, 14-15). Évelyne Istria sembra fare riferimento al medesimo retaggio culturale.

avait été écrite pour moi...”¹⁹¹. E ancora: “Cette première pièce était sans doute un peu scolaire, elle avait quelque chose d’un peu raide, d’un peu hiératique”¹⁹².



Figura 23: Évelyne Istria in due fermo-immagine catturati dal video della rappresentazione del 1966.

Le immagini, da sole, non possono esprimere tutto ciò che si cela dietro il personaggio; tuttavia, sono un buon punto di partenza per osservare l’aura che rilascia. Questa Elettra, sobria, composta, dal piglio austero, sfoggia un’acconciatura che ricorda quella di una certa iconografia di Giovanna d’Arco. E a tal proposito è interessante quanto riferisce l’attrice a proposito della tournée effettuata in Algeria, che ottenne un successo quasi insperato:

Ils ont porté Électre en triomphe, ils ont fait une espèce de marche triomphale, c’était incroyable, incroyable... On avait l’impression qu’on leur racontait leur propre histoire... Oreste revenait cent trente ans après la conquête de l’Algérie en 1830... Ça leur parlait directement... C’était même très impressionnant parce qu’il y avait énormément de gens, les bergers du coin, tous venaient, c’était un théâtre qui était fait pour eux. En Algérie, le public était en effervescence, il était sous le choc d’une vérité.¹⁹³

La risonanza di Elettra in Algeria conferma la suggestione che associa la voce della giovane a quella degli oppressi e che abbiamo visto essere dirimente nella ricezione francese di questo mito e quindi valorizzata con convinzione nella mitopoiesi contemporanea. Dopo il sanguinoso conflitto franco-algerino, l’odio nei confronti dei colonizzatori, da parte dei magrebini, non è ancora stato riassorbito e viene espresso a questo punto come resistenza culturale al dominatore europeo. In questo caso, il più francese dei miti viene usato contro la Francia stessa.

¹⁹¹ Da “Souvenirs d’Électre”, l’intervista a Évelyne Istria realizzata da Jean-Loup Rivière et Jean-Bernard Caux, riportata in *Trois fois Électre* (Rivière e Caux, Souvenirs Souvenirs d’Électre 2011, 123-124).

¹⁹² (Rivière e Caux, Souvenirs Souvenirs d’Électre 2011, 125).

¹⁹³ (Rivière e Caux, Souvenirs Souvenirs d’Électre 2011, 125-126).

Cinque anni più tardi, l'attrice viene di nuovo chiamata a interpretare il ruolo protagonista in un'altra *mise en scène*, in cui recita il regista stesso, nel ruolo del pedagogo.

Je ne savais pas du tout qu'il [Vitez] voulait monter *Électre* plusieurs fois. Antoine m'avait dit: «Faudrait qu'on refasse ça un jour...», mais je pensais que c'était une parole en l'air; et après qu'on a fait la seconde, c'est devenu presque une évidence. Il avait dit: «On en fera une tous les dix ans».¹⁹⁴



Figura 24: Évelyne Istria in due fermo-immagine catturati dal video della rappresentazione del 1971. A sinistra, con la sorella Chrysothémis (Jany Gastaldi); a destra, mentre punta il dito contro la madre Clytemnestre (Arlette Bonnard).

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una rappresentazione dalla forte connotazione politica, ma il risultato è assolutamente diverso, perché diversa è la prospettiva che Vitez assume, che ci porta a una distanza talmente ravvicinata dalla Grecia, che si possono persino udire i personaggi gridare. Se con la prima *Électre* il regista si era tenuto più sull'asettico, questa volta pare quasi che ci voglia offrire un'esperienza sensoriale del testo. Continuiamo a seguire i ricordi di Évelyne Istria:

On jouait fort, oui. Tout était très fort dans ce spectacle: la voix, mais aussi les odeurs qui étaient particulièrement impressionnantes à cause des fleurs. Antoine voulait proposer une métaphore de la mort, et c'était les fleurs... quoi de plus triste que d'abîmer des fleurs...on les torturait, on les massacrait... c'était des vraies fleurs, évidemment, des fleurs fraîches. [...] Les fleurs passaient de la vie à la mort. Elles vivaient d'abord, intensément; elles mouraient ensuite, tragiquement. Au bout d'un moment, ça sentait très fort, oui, comme une odeur de mort qui persistait.¹⁹⁵

Tutto ciò ci racconta il modo in cui Vitez viveva il teatro e la traduzione: come un'esperienza totalizzante che non si esaurisce al primo tentativo e che è da esplorare attraverso possibilità

¹⁹⁴ (Rivière e Caux, *Souvenirs Souvenirs d'Électre* 2011, 132).

¹⁹⁵ (Rivière e Caux, *Souvenirs Souvenirs d'Électre* 2011, 127).

espressive sempre nuove e rigeneranti. Questo porta ad avere su Elettra uno sguardo multiplo che rifrange la sua immagine mostrandocela anche attraverso il tempo. Évelyne Istria in vent'anni è invecchiata e, con tutto il rispetto, si nota. La scelta è pienamente consapevole e riproduce l'idea che per Elettra vi sia un tempo che passa in una dimensione in cui il tempo non passa, un'ossessione che fissa il personaggio a un tempo in cui, ancora giovane, ha già perduto la giovinezza. Visibilmente, Elettra è paradossalmente più *âgée* della madre:

Ce contraste entre la laideur d'Électre et la beauté de Clytemnestre est une idée tirée du texte de Ritsos et qui court jusque dans la troisième *Électre*. Antoine aurait certainement continué à travailler sur cette idée : plus Électre vieillissait, plus l'autre devait rajeunir, c'est pour ça aussi que Clytemnestre était plus jeune que sa propre fille dans la troisième *Électre*.¹⁹⁶



Figura 25: Évelyne Istria in due fermo-immagine catturati dal video della rappresentazione del 1986. A sinistra, con la sorella Chrysothémis (Maité Nahyr); a destra, riflessa nello specchio mentre la madre Clytemnestre (Valérie Dréville) si passa sul volto del cerone bianco.

Per quest'ultima Elettra, Antoine Vitez domanda a Istria di recitare preservando la dimensione tragica, mentre gli altri personaggi, al contrario, compiono gesti quotidiani quali accendere la radio, lavare i piatti, preparare la tavola, sistemare i fiori, e così via; una quotidianità che Elettra rifiuta, tant'è che viene immaginata come una donna che rifiuta di lavarsi (è la sorella Crisotemi che provvede a farlo). Non si lava, grida (continuamente: *malheur à moi!*), batte i pugni sul muro e non si rassegna, rigirandosi nel letto come in preda a delle crisi. Il fatto è che Elettra non è pazza, ma si rende insopportabile, fino a che la vendetta non si sia compiuta. Illuminante, a tal proposito, quanto messo in luce da Istria a proposito dell'introduzione del letto tra gli elementi della scenografia:

[...] le lit était présent dès le début des répétitions. Il permet de comprendre l'état dans lequel se trouve cette vieille fille: elle ne fait rien, ne se lave pas, passe son temps au lit, mange dans le lit,

¹⁹⁶ (Rivière e Caux, *Souvenirs Souvenirs d'Électre* 2011, 132-133).

les drapes sont sales; et quand elle se lève, c'est seulement pour aller hurler dehors son malheur tandis que le coq chante. La grande intelligence de Hugo Santiago, dans le film, c'est d'avoir fait tourner la caméra autour et au-dessus du lit, il balayait tout le plateau avec un grand bras qui passait au-dessus du lit sans arrêt, sans arrêt, sans arrêt... Et puis le lit, c'est peut-être là où elle est née, c'est peut-être là où elle mourra, et c'est là où elle vit, avec Clytemnestre bien sûr, et c'est là où elle reçoit l'urne qu'elle cache sous le drap...¹⁹⁷

In questo modo la principessa dell'odio finisce per assumere i tratti di una sorta di figura dell'attesa esasperata.

Osservando il modo in cui Vitez ha saputo mettere a frutto le potenzialità del mito, da un lato, e della traduzione, dall'altro, resta il rimpianto per quella quarta (quinta, sesta...) Elettra che Évelyne Istria aveva già messo in programma di interpretare: "On s'était même dit qu'on finirait par faire une Électre en chaise roulante... Nous n'avons pas assez parlé de la quatrième *Électre*, nous n'en avons pas eu le temps."¹⁹⁸

Ma, fortunatamente, dopo Vitez, qualcun altro avrebbe proseguito la sua missione.

¹⁹⁷ (Rivière e Caux, *Souvenirs Souvenirs d'Électre* 2011, 129).

¹⁹⁸ (Rivière e Caux, *Souvenirs Souvenirs d'Électre* 2011, 133).

Capitolo 5. Elettra nell'*extrême contemporain*

“Celui qui tue une fillette est un fléau
pour la race humaine tout entière”

– Clytemnestre –

Simon Abkarian

Con il triplice contributo di Vitez, abbiamo salutato il secolo che ha portato la curva di ritornanza di Elettra al vertice più alto: sono ben dodici le traduzioni polifoniche novecentesche che abbiamo incluso nel novero, alle quali si affiancano oltre una quindicina di nuove traduzioni propriamente dette dei classici, che tornano a fiorire soprattutto nell'ultima decade del secolo XX e nella prima del XXI.

Mi pare altresì opportuno sottolineare che il Novecento ha condotto la principessa greca a sperimentare anche un altro *medium*: quello cinematografico. Vale la pena ricordare l'*Ηλέκτρα* di Michael Cacoyannis, con Irene Papas nel ruolo protagonista, una produzione greca presentata al Festival di Cannes del 1962, vincitrice dell'Orso d'argento nel medesimo anno e nominata agli Oscar del 1963 come miglior film straniero.



Figura 26: Irene Papas nel ruolo di Elektra in due fermo-immagine catturati dalla pellicola di Cacoyannis. A destra è con Oreste (Yannis Fertis).

La pellicola ebbe un'ottima risonanza a livello internazionale¹, per questo motivo è ragionevole pensare che la sua diffusione sia stata un ulteriore veicolo di trasmissione del mito e che ne abbia influenzato l'immaginario. In effetti, l'ultima Elettra interpretata da Évelyne Iristia pare condividere una certa somiglianza con quella interpretata in precedenza da Irene Papas, almeno per quanto concerne l'abito nero e i capelli, anch'essi neri, tagliati corti, sfilacciati e irregolari come solo una principessa privata del rango potrebbe portarli.

L'accesso al grande schermo, tuttavia, è restata una pista poco battuta dalla nostra eroina, per la quale, nonostante i tempi siano cambiati, la letteratura per il teatro ha continuato a essere il mezzo espressivo prediletto.

Dopo i ritorni degli anni Settanta del Novecento, Elettra va incontro a un riposo di circa un trentennio, interrotto solo dalla ripresa viteziana dell'86 che però, come sappiamo, costituisce il prolungamento di un progetto concepito anteriormente. La Francia dell'ultimo trentennio del XX secolo è quella guidata da Valéry Giscard d'Estaing², repubblicano europeista, da François Mitterrand³, l'amatissimo presidente socialista, e dal primo Jacques Chirac⁴, politico più in linea con una politica centrista. Sono anni in cui, nonostante il *boom* economico del secondo dopoguerra sia in riassorbimento, la società francese avanza verso il riconoscimento dei diritti civili, dalla depenalizzazione dell'aborto⁵ alla legge sul divorzio consensuale⁶, dalle conquiste sindacali all'abolizione della pena di morte⁷. In questo periodo, di Elettra e dei suoi non si hanno nuove. Qualcosa sembra cambiare, però, appena dopo il *tournant du millénaire*. Durante il secondo mandato di Chirac, caratterizzato, sul finire, dalla politica di "tolleranza zero" perseguita da Nicolas Sarkozy – come ministro dell'Interno, prima, e come presidente eletto⁸, in seguito – la Francia pare andare nuovamente incontro a un periodo di agitazione sociale: nell'autunno del 2005 le *banlieues* parigine bruciano⁹, aprendo una stagione di violenza e disordine urbani che scuotono, in un primo

¹ Il film venne doppiato anche in italiano (Cacoyannis 1962).

² Già ministro sotto il mandato di Georges Pompidou (1969-1974), fu presidente dal 1974 al 1981.

³ Presidente della *République* per due mandati consecutivi, dal 1981 al 1995.

⁴ Sindaco di Parigi dal 1977 al 1995, anch'egli ebbe il doppio mandato da presidente e rimase in carica dal 1995 al 2007 (dodici anni in tutto, dato che sotto la sua presidenza il mandato venne ridotto da sette a cinque anni).

⁵ In Francia, introdotta dalla *loi Veil*, del 17 gennaio 1975.

⁶ Legge dell'11 luglio 1975.

⁷ In Francia, fu abolita nel 1981. L'ultima esecuzione, ancora tramite ghigliottina, avvenne il 10 settembre 1977.

⁸ Sarkozy risulta vincitore nelle elezioni presidenziali del 2007, resta in carica per cinque anni e non viene rieletto nel 2012, cedendo la presidenza a François Hollande (2012-2017).

⁹ Negli ultimi giorni del mese di ottobre, i disordini hanno inizio nel comune di Clichy-sous-Bois, per estendersi, all'inizio del mese di novembre, all'intero dipartimento de la Seine-Saint-Denis (periferia nord-est di Parigi), quindi all'intera Île-de-France. Nella notte tra 1 e 2 novembre, i comuni di Aulnay-sous-Bois, Sevran, Bondy, Montfermeil, Neuilly-sur-Marne, Bobigny et Le Blanc-Mesnil vengono devastati dalla guerriglia urbana e dai roghi dolosi. Le cronache riferiscono di circa duecentocinquanta vetture date alle fiamme in quella notte di sommossa. Per un approfondimento sugli eventi, è possibile consultare gli archivi del *Centre d'analyse stratégique* del Ministero dell'Interno Francese, i cui rapporti sono accessibili: (Centre d'analyse stratégique 2005).

momento, la capitale e, in seguito, l'intera nazione¹⁰. *Les émeutes des banlieues* perdurano per circa tre settimane e portano alla dichiarazione dello stato d'emergenza¹¹ nella *France métropolitaine*. La crisi delle periferie rappresenta un primo forte segnale del malessere sociale che pare essersi insinuato nella Francia dei giorni nostri, quella multietnica, alle prese con il problema dell'incomprensione interculturale e i limiti di un sistema che favorisce le disuguaglianze sociali a discapito dell'integrazione. Le metropoli in fiamme, le cui immagini ricordano sinistramente l'aurora di fuoco avveratasi nell'*Électre* di Jean Giraudoux, annunciano un periodo ancora più violento nella storia recentissima. Non abbiamo bisogno di consultare alcun archivio per ricordare i tragici eventi che hanno sconvolto la Francia (e il mondo intero), in particolare dal 2015, quando il Paese pare diventare il bersaglio preferito del terrorismo islamico. I fotogrammi degli attentati di Parigi a *Charlie Hebdo*¹² e al *Bataclan*¹³, e quello sulla *Promenade des Anglais* a Nizza¹⁴, sono ancora vividi nella memoria comune. Questi tre sanguinosi eventi, a cui se ne aggiungono altri, meno organizzati e letali, ma altrettanto destabilizzanti, sprofondano la nazione francese in un clima di terrore e insicurezza che convoca in diverse occasioni lo stato d'emergenza. La percezione di una minaccia imminente, l'aumento delle misure di sicurezza, il crescendo dei moti nazionalisti e xenofobi alimentati da un certo *lepénisme* di estrema destra, gravano sul mandato di François Hollande¹⁵ e spaccano il Paese in occasione delle elezioni presidenziali del 2017, dalle quali esce vincitore il giovane Emmanuel Macron¹⁶, attualmente al suo secondo mandato. La politica economica condotta dal suo governo, accusata di non tutelare i lavoratori e la classe media, ha portato nuovamente a una forte situazione di dissidio interno culminata nella nascita del cosiddetto *Mouvement des gilets jaunes*, i cui atti di protesta e le manifestazioni, tra il 2018 e il 2019, paralizzano letteralmente la Francia, con guerriglia urbana e blocchi stradali condotti in segno di

¹⁰ La rivolta delle periferie si propaga anche in altre città francesi, quali: Rouen, Lyon, Nantes, Rennes, Soissons, Lille, Toulouse, Strasbourg et Bordeaux.

¹¹ Decreto dell'8 novembre 2005, in vigore dal giorno seguente sino al 4 gennaio 2006.

¹² Il 7 gennaio 2015, due uomini armati di fucili d'assalto entrarono nella redazione del settimanale satirico e aprirono il fuoco, uccidendo dodici persone. L'attacco, rivendicato da Al-Qaeda, fu seguito, il 9 gennaio 2015, da una presa d'ostaggi all'interno del supermercato *kosher* Hypercasher, sito alla Porte de Vincennes (prima periferia a est di Parigi).

¹³ Noto locale parigino sito al 50 del Boulevard de Voltaire (XI *arrondissement*) in cui rimasero uccise novanta persone sotto il fuoco aperto da tre terroristi muniti di fucili d'assalto, nella serata del 13 novembre 2015. L'attacco alla sala da concerti non fu un caso isolato: una decina di attentatori, a distanza ravvicinata, aprirono infatti il fuoco in diversi punti della città, colpendo avventori di ristoranti (*Le Carillon* in rue Alibert, *Le Petit Cambodge* in rue Bichat, il *Café Bonne Bière* e la pizzeria *Casa Nostra* in rue de la Fontaine au Roi), passanti e spettatori giunti allo *Stade de France* di Saint-Denis. Nella notte tra 13 e 14 novembre, il commando armato, la cui azione è stata rivendicata dallo Stato Islamico, ha mietuto in totale centotrenta vittime, aggiudicandosi il funesto primato per la più efferata strage terroristica mai avvenuta su suolo francese.

¹⁴ La sera del 14 luglio 2016, nel pieno dei festeggiamenti della *République*, un attentatore affiliato allo Stato Islamico si lancia a folle velocità, alla guida di un autocarro, sulla folla radunata sul lungomare di Nizza, travolgendo le ottantasei vittime e i circa quattrocentocinquanta feriti registrati nel massacro.

¹⁵ Presidente appartenente al Partito Socialista, in carica dal 2012 al 2017.

¹⁶ Classe 1977, già ministro dell'economia nel secondo governo Valls, sotto la presidenza di Hollande, si candida alle presidenziali alla testa del partito di nuova formazione *La République En Marche*. Il secondo mandato come Presidente della Repubblica gli viene conferito nel 2022.

protesta contro l'aumento del costo della vita e, nella fattispecie, del prezzo del carburante. Poco prima che la pandemia ci travolgesse tutti, in Francia pareva si stessero radunando brezze rivoluzionarie.

L'*extrême contemporain* che ci accingiamo a esplorare, dopo questa succinta analisi del quadro storico-politico francese dell'ultimo cinquantennio, comincia per noi con gli anni Duemila. Solitamente con questa nozione dinamica si fa riferimento a un lasso di tempo di una decina d'anni, quello che immediatamente precede il presente di chi la impiega. Ci permettiamo, per semplicità e comodità, di estendere il riferimento all'intero ventennio che segna l'inizio del millennio in cui viviamo, in modo da poter gestire in un unico raggruppamento le opere che, dal 2004 al 2021, sono tornate a raccontare il mito di Elettra.

5.1 Elettra nel terzo millennio

Non è semplice approntare un discorso sugli anni Duemila mantenendo la stessa lucidità e lo stesso distacco che abbiamo tenuto per i periodi precedenti, dai quali ci separa una distanza sufficiente da permettere una rielaborazione degli eventi storici e culturali. I cosiddetti giorni nostri, quelli del terzo millennio, costituiscono un arco temporale nel quale il tempo stesso sembra avere accelerato: il mutamento, lento e costante, che ha trainato l'evoluzione della civiltà dall'antichità alla modernità, oggi procede a ritmi frenetici. Lo scenario globale che si è venuto a creare, nel quale siamo immersi, impone un rinnovamento dello sguardo: è ormai pressoché impossibile pensare una storia di Francia che non sia storia d'Europa, così come non è più sensato riferirsi alla letteratura francese senza considerare l'ampia prospettiva offerta dalla *littérature-monde*¹⁷, secondo la quale è auspicabile il superamento della distinzione tra produzione francese (di primo rango) e produzione francofona (di secondo rango) – dietro la quale si celerebbe un retaggio di mentalità coloniale – in favore di un unico raggruppamento che prenda il nome di “letteratura-mondo in lingua francese”. In questa nuova prospettiva, la letteratura francese non appartiene più solo all'esagono, ma sgorga anche dalle regioni lontane in cui la lingua francese è stata trasferita – ovvero imposta – in epoca coloniale. La letteratura francese contemporanea manifesta una varietà che è figlia dei grandi flussi migratori del Novecento, come dimostrano, proprio nel XX secolo, autori quali: Albert Camus, Jacques Derrida, Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar, ma anche Julien Green, Irène Némirovsky, Samuel Beckett e Eugène Ionesco, per fare qualche nome. Questo movimento di apertura delle frontiere culturali non esenta nemmeno il processo mitopoietico, come ha già provveduto a spiegare

¹⁷ Cfr. (Le Bris e Rouaud 2007) e (McDonald e Suleiman 2014).

Claudio Magris attraverso la splendida metafora dell'*Antigone creola*¹⁸. Per quanto riguarda Elettra, fino a questo momento non è stata registrata una fioritura *outré-mer* come quella sperimentata, per esempio, dalla figlia di Edipo¹⁹. Tuttavia, abbiamo appreso dai ricordi di Évelyne Istria come Elettra sia stata accolta in Algeria. Le riscritture a cui a breve ci rivolgeremo sono tutte opere pubblicate in Francia, da autori nati sul suolo francese; ciononostante vi è un dato singolare che ha catturato la mia attenzione: dopo il già citato Jean-Jacques Varoujean, un altro autore di origine armena si dimostrerà sensibile al potenziale del mito degli Atridi, Simon Abkarian, sulla cui *Électre des bas-fonds*²⁰ a breve ci soffermeremo con particolare interesse.

Procediamo però sempre appoggiandoci all'asse cronologico per scoprire in che modo Elettra sia stata accolta dal terzo millennio.

Nel 2004, Simone Bertière, biografa²¹ e romanziera nata a Lyon nel 1926, pubblica, presso le Éditions de Fallois di Parigi, un'*Apologie pour Clytemnestre* che rappresenta la prima traduzione polifonica del mito di Elettra degli anni Duemila, benché essa risulti inserita in un progetto di riscrittura più ampio, che riunisce diversi episodi e personaggi mitici in una narrazione condotta in prima persona, quasi sotto forma di memoria, da Clitemnestra stessa. “Racontée par la reine meurtrière, l’histoire sanglante de la famille des Atrides. Une des plus sombres histoires de vengeance de la mythologie grecque”, recita il sottotitolo. Questo testo manifesta esplicitamente la tendenza alla rielaborazione del mito che abbiamo visto in atto nelle produzioni novecentesche e che, nel medesimo secolo, ha trovato legittimazione anche all'interno del dibattito scientifico sul mito. Simone Bertière sembra rispondere all'appello di Hans Blumenberg quando dichiara di essersi servita dei vuoti presenti nel racconto mitico²² per dare vita a una narrazione condotta da un personaggio al quale la tradizione non ha mai concesso a lungo la parola e ha riservato per lo più biasimo. L'autrice stessa chiarisce il proprio intento, nella *postface* dell'opera:

¹⁸ (Magris 2014).

¹⁹ Cfr. (Cacchioli 2017).

²⁰ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022).

²¹ Insignita nel 2002 del *Prix de la biographie de l'Académie Française* per il volume su Maria Antonietta, larga parte della sua produzione è dedicata alle regine di Francia, alle quali dedica diverse opere che vale la pena di ricordare: *Les Reines de France au temps des Valois* (2 vol., 1994), (Bertière, *Les Reines de France au temps des Valois*: 1. Le beau XVIe siècle 1994), (Bertière, *Les Reines de France au temps des Valois*: 2. Les années sanglantes 1994) ; e *Les Reines de France au temps des Bourbons* (4 vol., 1996-2002), (Bertière, *Les Reines de France au temps des Bourbons*: 1. Les deux régentes 1996), (Bertière, *Les Reines de France au temps des Bourbons*: 2. Les femmes du Roi-Soleil 1998), (Bertière, *Les Reines de France au temps des Bourbons*: 3. La Reine et la favorite 2000), (Bertière, *Les Reines de France au temps des Bourbons*: 4. Marie-Antoinette, l'insoumise 2002).

²² «En ce qui concerne les événements, je me suis bornée à combler les vides laissés par la tradition, en m'efforçant de respecter la vraisemblance – notamment pour les années de jeunesse de Clytemnestre et pour ses relations avec Égisthe. Je me suis permise de la faire assister à l'enlèvement d'Hélène. Et c'est moi qui ai poussé jusqu'à l'ultime défi son affrontement avec Électre», (Bertière, *Apologie pour Clytemnestre* 2004, 335).

En dépit des apparences, le présent livre n'est pas si éloigné, par les interrogations qu'il suscite, de ceux que j'ai consacré jusqu'ici aux Reines de France. Clytemnestre est une reine, elle a régné dix-sept ans sur l'Argolide, elle s'est heurtée à la plupart des obstacles que rencontreront ses homologues dans d'autres civilisations.

J'ai toujours aimé débattre des idées reçues, regarder l'envers des images. J'éprouve de l'attrance pour les causes perdues, celles qu'on dit mauvaises parce qu'elles ont manqué leur but, mais qui pourtant avaient du bon; pour les personnages mal-aimés, par les grands monstres, mais ceux à qui on s'intéresse peu parce que d'autres occupent le devant de la scène et accaparent l'attention. Il m'a semblé que Clytemnestre était de ceux-là, prise en tenailles entre un époux couvert de gloire, une sœur divine et des enfants au destin pathétique. J'ai donc choisi d'abandonner les préventions habituelles et d'envisager les événements de son point de vue à elle.²³

Offrendo la parola a Clitemnestra, Bertière lascia che l'intera vicenda degli Atridi venga raccontata dalla prospettiva della madre anziché da quella dei figli. La sua apologia è redatta in venti capitoli²⁴, seguiti da un epilogo e introdotti da un prologo che chiarisce subito il tenore della narrazione:

Je m'appelle Clytemnestre, reine d'Argos. Vous me connaissez bien. Voici trois mille ans que vous me montrez du doigt en frémissant d'indignation. Avec l'aide de mon amant, j'ai tué mon époux, Agamemnon, à son retour de la guerre de Troie. Et j'ai péri de la main de mon fils, Oreste.

Dans l'histoire des Atrides, pleine de bruit et de fureur, flamboyante d'or et de sang, je suis le personnage haïssable, la méchante, l'exception monstrueuse. Je dépare le touchant cortège des dames héroïques – Andromaque, Pénélope, Nausicaa et consœurs. Femelle tueuse de mâle, dragon, murène ou vipère, je suis un monstre, terrifiant et grotesque à la fois. Pour m'incarner, vos actrices croient devoir se faire une tête de bourgeoise qui verse de la mort-aux-rats dans le café de son mari, ou un sinistre visage de carnaval plâtré de rouge et de céruse.

Aucun dramaturge, jamais, n'a osé faire de moi l'héroïne de sa pièce. Je ne suis qu'un faire-valoir, un repoussoir. Tous prennent ouvertement ou sournoisement le parti adverse – celui de ma victime et de mes assassins. On m'a tuée ? C'est bien fait. Je ne l'avais pas volé !

Et pourtant ! Je n'ai à mon actif qu'une victime, une seule. Tandis que ma sœur Hélène, la belle, a causé la perte de milliers de guerriers, illustres ou obscures, tombés des deux côtés sous les murs de Troie. Mais le seul bruit de son nom, la seule image de ses blonds cheveux balaient la sévérité des censeurs : elle n'était que l'instrument du destin. Et moi donc ? N'ai-je pas été moi aussi enveloppée dans la malédiction des Atrides ?²⁵

L'operazione condotta dall'autrice, ovvero l'assunzione del punto di vista di un personaggio tradizionalmente non interpellato, non è nuova, anzi vanta dei precedenti illustri nel Novecento²⁶. E

²³ (Bertière, *Apologie pour Clytemnestre* 2004, 331).

²⁴ Riportiamo per intero la lista dei capitoli che permette di intravedere il contenuto dell'*Apologie*: 1. Les enfants de Lédà; 2. Apprentissage; 3. Un garçon manqué; 4. Ma sœur Hélène; 5. Le mariage d'Hélène; 6. Mon mariage; 7. Le palais des Atrides; 8. Une épouse irréprochable; 9. L'enlèvement d'Hélène; 10. Iphigénie à Aulis; 11. Une reine sans époux; 12. Histoire d'Égisthe; 13. Le temps suspendu; 14. Le retour du guerrier; 15. Les Érinées; 16. Mon remariage; 17. Électre; 18. Le vengeur; 19. Le procès d'Oreste; 20. La fin des Atrides.

²⁵ (Bertière, *Apologie pour Clytemnestre* 2004, 9-10).

²⁶ Si pensi a Yannis Ritsos, il quale, nel 1972, scrive sia una *Crisotemi* sia una *Ismene*, riportando l'interesse sulle sorelle delle grandi eroine (Elettra e Antigone) della tradizione: (Ritsos, *Crisotemi* 1977), (Ritsos, *Ismene* 1977). Oppure a Christa Wolf, che concede la parola a due donne tradizionalmente poco loquaci, Cassandra e Medea, protagoniste dei romanzi eponimi pubblicati rispettivamente nel 1983 e nel 1996: (Wolf, *Cassandra* 2011), (Wolf, *Medea*. Voci 2000).

per quanto riguarda Clitemnestra, proprio in ambito francese, Marguerite Yourcenar conduce un esperimento simile allorché nei suoi *Feux*²⁷ immagina la sposa di Agamennone perorare la propria difesa di fronte ai giudici incaricati del processo postumo a suo carico²⁸. Il breve *plaidoyer yourcenarien*²⁹, che tuttavia insiste ancora una volta sul carattere ambiguo della regina (che si finge un'innamorata ferita e identifica il suo gesto come una conseguenza della gelosia in lei scatenata dalla presenza di Cassandra), diventa, nell'*apologie* composta da Bertière, una lunga narrazione personale volta a chiarire tutte le questioni pendenti che la riguardano, dalla nascita meravigliosa³⁰, alla morte terribile per mano del figlio Oreste. Nel lungo discorso apologetico della regina argiva, che integra e talvolta corregge le informazioni tramandate dalla tradizione, il nostro interesse si focalizza sugli ultimi capitoli, che portano sul matricidio, e in particolare sul diciassettesimo, intitolato a Elettra, nel quale le ragioni della principessa vengono clamorosamente smentite dalla versione dei fatti fornita dalla madre. Clitemnestra, che prende la parola tremila anni dopo la sua morte, è ben consapevole della fama che, nel frattempo, la figlia ha conquistato:

Je sais que vous aimez Électre. C'est un merveilleux personnage de théâtre parce qu'elle est naturellement théâtrale. Elle n'est au mieux de sa forme que lorsqu'elle a des interlocuteurs et un public. Elle se surpasse alors, maniant la dialectique avec une maîtrise qu'on dirait acquise – pardonnez-moi l'anachronisme – à l'école d'un sophiste de l'âge classique. Elle laisse ses adversaires sans voix et emporte l'adhésion de l'auditoire. Vous-mêmes, spectateurs et lecteurs d'aujourd'hui, vous cédez à ses sortilèges. Elle est jeune, elle est droite, elle est pure, elle est pleine de conviction, habitée par des certitudes. L'emphase et l'outrance lui sont pardonnables. Elle dit le Droit, le Bien, la Justice, la Vérité. Non, elle ne ment pas, elle remodèle les faits. Et

²⁷ Sulla scelta di questo titolo, Laura Brignoli osserva: «Certo la metafora del fuoco della passione è antichissima e corrente in tutte le culture occidentali, ma non è questo, o meglio non c'è solo questo nel titolo della raccolta: vi convergono infatti due elementi, l'uno remoto, l'altro più recente. Il più recente rinvia a una tragedia di Jean Racine, l'*Andromaque*, ed è l'amara constatazione di Pirro innamorato di Andromaca che si dichiara "Brûlé de plus feux que je n'en allumai", facendo riferimento con questa raffinata sillessi ai fuochi che lo incendiano di passione e a quelli con cui arse Troia. / Ma i fuochi sono anche quelli del Bosforo, quelli che l'Agamennone di Eschilo fece accendere per far giungere ad Argo la notizia della caduta di Troia e del suo rientro imminente. Così, le nove figure protagoniste delle narrazioni mitiche verranno accese a turno, come fiaccole di Eschilo, per significare un'altra caduta nell'incendio della passione d'amore»; (Brignoli, Marguerite Yourcenar. *Fonti antiche per estinguere i Fuochi* 2012, 52-53).

²⁸ A proposito dell'interesse di Yourcenar per Clitemnestra, si veda anche: (Poignault, *Les deux Clytemnestre de Marguerite Yourcenar* 1991). Yourcenar in realtà nominerà la regina micenea altre volte, ne *La Couronne et la Lyre* e ne *La Symphonie héroïque*, come illustrato in (Brémond 1999).

²⁹ Riportiamo di seguito l'*incipit* del testo; a parlare, è Clitemnestra: «Je vais vous expliquer, Messieurs les Juges... J'ai devant moi d'innombrables orbites d'yeux, des lignes circulaires de mains posées sur les genoux, de pieds nus posés sur la pierre, de pupilles fixes d'où coule le regard, de bouches closes où le silence mûrit un jugement. J'ai devant moi des assises de pierre. J'ai tué cet homme avec un couteau, dans une baignoire, avec l'aide de mon misérable amant qui ne parvenait même pas à lui tenir les pieds. Vous savez mon histoire: il n'est pas un de vous qui ne l'ait répétée vingt fois à la fin des longs repas, accompagnée du bâillement des servantes, et pas une de vos femmes qui n'ait une nuit de sa vie rêvé d'être Clytemnestre. Vos pensées criminelles, vos envies inavouées roulent le long des degrés et se déversent en moi, de sorte qu'une espèce d'horrible va-et-vient fait de vous ma conscience et de moi votre cri». (Yourcenar, *Clytemnestre ou le crime* 1974, 119).

³⁰ Bertière riprende la tradizione che vorrebbe Clitemnestra generata da un uovo insieme alla sorella Elena (il cui padre sarebbe però Zeus e non Tindaro, il re di Sparta); da un secondo uovo sarebbero invece stati generati Castore e Polluce, anche loro gemelli con padre diverso (Castore è figlio di Tindaro, Polluce di Zeus). La madre, la regina Leda, sarebbe incorsa in questa gravidanza quadri-gemellare sovranaturale a causa della relazione intrattenuta con Zeus, che l'avrebbe sedotta sotto le mentite spoglie di cigno.

comme elle y croit très fort, vous y croyez aussi. À moi on marchande la parole, on m'en accorde juste ce qu'il faut pour nourrir une chicane où elle l'emporte sur moi. Mais cette fois-ci, je suis bien décidée à ne pas lui laisser le dernier mot.³¹

Decisa a non cedere l'ultima parola alla figlia, Clitemnestra non solo smentisce le accuse che le vengono mosse, ma conferma anche il sospetto novecentesco circa la natura patologica del comportamento di Elettra. Ricostruendo la loro relazione fin dalla tenera infanzia, la regina ci consegna un ritratto della figlia che evidenzia diverse zone d'ombra:

Solitaire, introvertie, elle se roulait sur elle-même comme un hérisson, n'offrant au monde qu'une boule de piquants bien drus. Elle ne s'entendait avec personne. Elle était très malheureuse, mais le malheur la rendait agressive et, en décourageant les bonnes volontés, aggravait sa solitude. Les miettes d'affection que je m'efforçais de lui donner me l'aliénaient plus sûrement que n'eût fait l'indifférence. Une fois l'expédition partie, elle se mit à idolâtrer ce père qui l'avait toujours méconnue. Elle le paraît de toutes les vertus. L'amour qu'elle lui vouait n'était que l'envers de la haine qu'elle me portait. Elle bâtissait dans sa tête une scène de retrouvailles où, devenue sa seule fille, elle tenait auprès de lui la place qu'avait tenue Iphigénie. Pourquoi pas la mienne, d'ailleurs, puisqu'elle jouait auprès d'Oreste le rôle de mère? Les absents et les morts se laissent aimer plus facilement que les vivants. Ils vous rendent votre amour avec usure et se plient docilement à vos désirs. Électre se reconstruisait, autour de l'image magnifiée de son père, une famille imaginaire dont j'étais exclue. Ma liaison avec Égisthe tomba à point pour légitimer sa haine.³²

Clitemnestra, che si è resa conto di quanto avesse ragione la nutrice (qui chiamata Mélaena) nel sostenere che Elettra fosse una bambina desiderosa di affetto, pare disposta a riconoscere le proprie mancanze. Il ricordo del dialogo avuto con la nutrice mette in luce come, già da bambina, la principessa manifestasse i sintomi di un disagio profondo, di una forte carenza affettiva sia da parte della madre, sia – sorprendentemente – da quella del padre magnificato. Riportiamo di seguito l'estratto in questione:

Je crois encore entendre Mélaena:

«Tu devrais t'occuper davantage de cette petite.

- Je fais ce que je peux, mais elle me repousse. Elle ne veut pas que je m'occupe d'elle.

- En es-tu sûre? Elle a faim d'affection. Tu ne lui en offres pas assez. Je n'ai jamais vu d'enfant aussi entière, exclusive, possessive. Ne pouvant avoir tout, elle préfère n'avoir rien.

- Mais c'est sa faute. Pour être aimée, il faut être aimable.

- Ce serait trop simple. Elle n'est pas jolie, tu le vois bien. Avec son visage aigu, ses yeux durs, son teint piqué de taches de rousseur, elle n'a pas le charme de ses aînées. Elle pourrait plaire si elle avait un air moins rechigné, si elle ne prenait pas la posture d'un chien prêt à mordre. Quand elle est seule, on se détourne d'elle. Quand elle est avec ses sœurs, on ne la voit même pas. As-tu remarqué l'attitude de son père? C'est peu de dire qu'il ne l'aime pas, il l'ignore. Pour lui, elle n'existe pas.»

Non, je ne l'avais pas remarqué, faute d'attention.³³

³¹ (Bertièrre, Apologie pour Clytemnestre 2004, 262).

³² (Bertièrre, Apologie pour Clytemnestre 2004, 261).

³³ (Bertièrre, Apologie pour Clytemnestre 2004, 259-260).

Come ben dimostra il passaggio appena letto, Bertière decide di riscoprire il mito facendo, della rivelazione dei contenuti mancanti, il punto di forza delle argomentazioni di Clitemnestra. Tutto ciò che non sapevamo su Elettra, e che ora viene a galla, getta nuova luce sull'intera vicenda. La spiegazione fornita dalla regina, degli eventi, dei malintesi e delle crescenti tensioni all'interno della famiglia, risulta convincente per il lettore contemporaneo. Non solo perché a seguito della rivoluzione femminista e del riscatto di certe figure femminili considerate mostruose³⁴, le sue ragioni possono finalmente essere udite, ma anche perché il personaggio sembra procedere con onestà, ricostruendo gli eventi senza omettere né nascondere nulla, come dimostra nella seguente riflessione:

Mais son célibat forcé lui [à Électre] fournissait un grief de plus dans le réquisitoire qu'elle dressait contre nous.

Elle en tirait aussi un élément de supériorité sur moi: sa chasteté face à ma luxure. Lorsqu'elle m'accusait en termes insultants de coucher avec le meurtrier de mon premier époux, je n'avais rien à répondre. C'était la vérité et je reconnais de bonne foi que la sensualité a pesé lourd dans mon destin. Mais sait-elle de quoi elle parle, cette vierge travaillée de désirs qu'elle méconnaît et qu'elle sublime en les orientant vers un mort? J'ai aperçu très tôt en elle, dans la jalousie qu'elle me portait, un tempérament semblable au mien, que j'avais si longtemps ignoré. À l'évidence, elle rêvait des étreintes qui lui étaient refusées, et cette frustration pesait lourd dans ses explosions de violence contre ma lubricité.³⁵

In questo senso, l'apologia pronunciata da Clitemnestra, pur mantenendo il carattere di un discorso epidittico, può a tratti essere letta come una *confession*, una confessione sincera che vuole convincere di un'altra realtà delle cose. Non mi pare opportuno, seppur straordinariamente appassionante, affrontare nel dettaglio tutti gli episodi rievocati, dato che non è la regina micenea a costituire il fulcro del nostro interesse, quanto piuttosto individuare la strategia generale adottata dall'autrice francese nel processo di appropriazione del mito classico. Bertière, è evidente, attinge a piene mani dal repertorio antico, tragico e non solo, convocando numerose compagini mitiche e intrecciando così diverse trame in un unico grande arazzo. Il mito di Elettra viene così trasferito come parte di una narrazione molto più ampia, che denota un vero e proprio lavoro di cucito da parte della scrittrice, la quale ha senz'altro il merito di aver gestito un'enorme quantità di informazioni e di varianti concernenti anche altre figure mitiche, dando esito a un'unica, ricchissima, narrazione. Scegliendo quali voci avvalorare e quali invece smentire, Simone Bertière costruisce uno sviluppo degli eventi coerente che le armonizza tutte in una sola. Questa polifonia armonica non traduce solo le voci della classicità, ma anche quelle contemporanee, come si evince

³⁴ Riprendendo il senso latino di *monstrum*.

³⁵ (Bertière, *Apologie pour Clytemnestre* 2004, 264-265).

dalla scelta di fare di Elettra una giovane con una complessa situazione psicologica. Abbiamo già detto di come la contemporaneità senta il bisogno di trovare un nuovo senso alla vendetta e alle motivazioni che spingono Elettra a perseguirla. Bertière riprende dalle riscritture novecentesche i dubbi sulla rettitudine morale della figlia di Agamennone, confermando la tendenza che porta a vedere in lei la degna prole della madre, più che del padre, una creatura dell'ombra, più che della luce. Clitemnestra è molto chiara in merito:

Démentant la promesse de son nom, qui évoque l'éclat de l'ambre jaune, capteur de lumière, elle [Électre] avait basculé du côté de l'ombre, des ténèbres. Un pacte la liait aux divinités souterraines de la violence et de la mort. Elle se voulait Érinys, voué à me torturer, à boire le sang de ma vie. «C'est ma façon de rendre hommage à mon père», disait-elle. Si les paroles pouvaient tuer, je serais morte cent fois sous les coups de ses agressions verbales répétées. La haine qui la dévorait était une de ces haines primordiales, brutes, sauvages, qui absorbent l'être et en bannissent tout autre sentiment. J'ai haï Agamemnon, je m'y connais en haine. La mienne ne m'a pas empêchée de vivre. Celle d'Électre, mortifère, était de nature à contaminer et pourrir toutes choses.³⁶

L'Apologie pour Clitemnestre, in soluzione di continuità rispetto alla tendenza novecentesca, ci consegna un ritratto di Elettra in cui dominano le tinte fosche. Ne risente anche l'aspetto fisico della ragazza, descritto come poco gradevole, in riflesso dello stato di turbamento in cui versa la sua psiche. D'altra parte, l'influenza psicanalitica, in questo testo, è evidente: non solo, infatti, su Elettra torna ad aleggiare il sospetto che sia affetta da una patologia d'origine psicologica, questa viene anche messa a fuoco, ne vengono individuate le cause e descritto lo sviluppo, fin dalla tenera infanzia. Nella lettura di Bertière, sarebbe la disaffezione mostrata da parte di entrambi i genitori nei confronti della bambina ad essere all'origine del comportamento patologico della giovane. Il suo carattere ombroso e il sistematico rifiuto dell'altro, conseguenze di un'infanzia privata d'amore, si accompagnano a un disadattamento emotivo che la porta a vivere i sentimenti e le relazioni familiari in maniera disordinata, estrema sia nell'amore che nell'odio. Raccontando ciò che nelle tragedie viene taciuto, Clitemnestra riveste un doppio ruolo, quello di testimone-narratore da un lato, e quello di psicanalista dall'altro: la regina, infatti, non si limita a esporre i fatti, li analizza, li mette in relazione, scava come un terapeuta nei ricordi che riguardano la figlia, arrivando a formulare una sorta di diagnosi clinica delle ragioni che hanno portato al matricidio. Traducendo anche i vuoti del mito, Simone Bertière trova uno spazio bianco in cui poter rispondere al grande interrogativo sollevato dal mito di Elettra, e cioè quali siano le vere motivazioni che si celano dietro quella che è spacciata per una vendetta d'onore. Se la contemporaneità è intenzionata a indagare le ragioni profonde del proposito matricida – dato che quelle addotte da Elettra non risultano più

³⁶ (Bertière, *Apologie pour Clytemnestre* 2004, 266).

convincenti –, la verità di Clitemnestra sembra rispondere efficacemente a questa esigenza. Nella sua *Apologie* è già possibile individuare alcuni degli elementi che paiono caratterizzare il processo di traduzione del mito di Elettra nel periodo a noi più prossimo, quali, come vedremo: l'enfasi sulla dimensione psicologica del personaggio, la sua connotazione patologica, il suo stretto legame con la sofferenza e la sua appartenenza alle tenebre.

Sette anni dopo questa prima riscrittura del mito degli Atridi (in una forma che potremmo definire espansa, data la vastità della materia trattata e il focus non stretto su Elettra), ne compare un'altra: l'*Électre*³⁷ di Jean-Pierre Siméon³⁸. Drammaturgo, romanziere, poeta, traduttore (dall'inglese e dal tedesco) e critico, Siméon dedica la sua opera a Jacques Lacarrière³⁹ (*in memoriam*). Composta su invito di Christian Schiaretti⁴⁰ per essere creata al Théâtre National Populaire de Villeurbanne⁴¹, l'opera va in scena a partire dal maggio 2016, con Élizabéth Macocco nel ruolo protagonista.



Figura 27: Fotografia di scena dell'*Électre* diretta da Christian Schiaretti. A destra: Élizabéth Macocco nel ruolo di Électre. Juliette Rizoud, a sinistra, è invece Chrysothémis.

³⁷ (Siméon, *Électre* 2011).

³⁸ Nato nel 1950 a Parigi, *professeur agrégé de Lettres modernes*, la sua opera (una cinquantina di titoli) ha ottenuto numerosi riconoscimenti: il *Prix Théophile Briant* (1978), il *Prix Maurice Scève* (1981), il *Prix Antonin Artaud* (1984), il *Prix Guillaume Apollinaire* (1994), il *Grand Prix du Mont Saint-Michel* (1998) e il *Prix Max Jacob* (2006). Dal 2017, inoltre, Siméon dirige la collezione *Poésie* della Gallimard.

³⁹ 1925-2005. Giornalista, critico, appassionato ellenista e studioso di mitologia, fu anche traduttore dell'*Elettra* di Sofocle (1992). Tra i molti volumi firmati, anche il celebre *Au cœur des mythologies. En suivant les Dieux* (Lacarrière 1998).

⁴⁰ Nato a Parigi nel 1955, è un affermato regista di teatro ed è stato direttore del Théâtre National Populaire de Villeurbanne dal 2002 al 2020.

⁴¹ Cittadina confinante con Lione.

Questa “variation à partir de Sophocle”⁴² propone una nuova chiave d’accesso alla tragedia antica. Siméon decide di tradurre il mito mantenendosi rasente allo sviluppo sofocleo e alla sua visione dei personaggi, privilegiando però una forma espositiva differente: la particolarità del testo, infatti, risiede nella scelta di abolire completamente la punteggiatura (vengono salvati solo i punti esclamativi e gli interrogativi) lasciando al verso libero il compito di dettare il ritmo. Se, da un lato, l’assenza di interpunzione potrebbe essere vista come una difficoltà per la lettura, questa strategia pare funzionale a creare un effetto vortice nel quale il lettore viene risucchiato, come se potesse esperire direttamente lo stato confusionale in cui versa Elettra, sprofondata nella sua follia. Osserviamo, per esempio, la battuta in cui la principessa riassume l’argomento tragico:

ÉLECTRE

Mais je n’en peux plus d’attendre
 je n’en peux plus comprenez-vous
 regardez-moi mais regardez-moi
 j’ai perdu ma jeunesse déjà
 j’ai fui le désir des hommes
 pour n’épouser que mon chagrin
 ni mari ni ami rien qu’une attente vide
 toute une vie à vieillir dans ma haine
 et croit-on que j’avais le choix ?
 ma mère a tué mon père mais pire
 elle a tué en moi ce qui voulait aimer
 regardez regardez-moi donc
 vieille méprisée humiliée
 exilée dans la maison de mon père
 vêtue de rien mise au rebout
 une à qui l’on refuse même
 de s’asseoir à la table du repas⁴³

L’effetto prodotto è indubbiamente suggestivo e risulta efficace nel replicare il parlato di Elettra alla stregua di un flusso di coscienza, col dettaglio aggiunto che si tratta di una coscienza turbata. Notiamo infatti la differenza rispetto al modo di esprimersi di Crisotemi, più lineare e cadenzato dal verso:

CHRYSOTHÉMIS

Demander la prudence à Électre
 c’est demander à la flamme d’être tiède
 mais prudence ou pas ce que je sais moi
 c’est que ma sœur manque simplement de bon sens
 tu oublies Électre que tu n’es qu’une femme
 et qu’Égisthe a la force brutale d’un homme

⁴² Non è l’unica per Siméon, il quale compone anche un *Philoctète* (2009, edizione aumentata nel 2010) (Siméon, *Philoctète* 2010), al quale si aggiunge, sempre a soggetto mitologico, *La mort n’est que la mort si l’amour lui survit: histoire d’Orphée* (Siméon, *La mort n’est que la mort si l’amour lui survit: histoire d’Orphée* 2011).

⁴³ (Siméon, *Électre* 2011, 20).

nos ennemis ont tous les pouvoirs
la chance leur sourit ils triomphent
t'obéir c'est courir vers l'abîme
allons Électre quitte enfin ta colère
ou du moins mets un peu de sagesse dans ta folie
oublie crois-moi ce que tu viens de dire
et pour moi j'oublierai de l'avoir entendu
que les pierres l'aient entendu c'est déjà trop
comprends donc que notre malheur est impuissant
céder devant ceux qui sont plus forts
c'est seulement Électre céder à la raison⁴⁴

La strategia traduttiva impiegata da Siméon pare così incentrata sul proposito di fare emergere lo stato emotivo dei personaggi, in un sistema in cui il disordine – sintattico, ma anche psicologico – sembra governare le relazioni familiari. Il sistematico ricorso all'anafora, soprattutto quando a parlare è Elettra, pare voler insistere nel riprodurre il ripiegamento del pensiero stesso, che incespica, ruota su se stesso e si ripete, denotando una certa tendenza ossessiva. A titolo d'esempio, osserviamo la reazione della giovane alla (falsa) notizia della morte di Oreste, riportata a palazzo dal precettore per la gioia di Clitemnestra:

ÉLECTRE

Qui croirait en une mère pareille ?
est-ce que ses jambes vacillent
est-ce que ses mains tremblent
est-ce que les mots lui manquent
quand on lui a dit la mort de son enfant ?
l'a-t-on vu seulement pleurer une larme
elle en rit est-ce possible elle rit !
à moi seule l'épuisée de porter
le deuil immense le comble de douleur
le deuil de mon frère après celui de mon père
eh bien oui je resterai seule avec mes morts
et que tous voient leur mort dans mes yeux
je serai devant les portes leur tombe vivante
jamais plus je n'entrerai dans le bouge
jamais plus partager la maison du crime
esclave mendiant sa vie jamais jamais plus
je vivrai ici dehors devant les portes seule
si je gêne qu'on me tue je veux bien
qu'importe maintenant qu'on me tue
il n'y a plus rien à tuer
ma vie est déjà morte⁴⁵

La metamorfosi compiuta da Jean-Pierre Siméon interessa principalmente la forma, ma, se da un lato non vi sono sorprese rispetto alla trama o alla connotazione dei personaggi, è vero anche che la

⁴⁴ (Siméon, *Électre* 2011, 57).

⁴⁵ (Siméon, *Électre* 2011, 49).

modalità di scrittura adottata favorisce l'emersione della dimensione patologica (non a caso il termine *folie*, associato a Elettra, ricorre più volte nel testo). Questo modo di calare il lettore nella sregolatezza della protagonista servendosi di una tecnica di scrittura più che di manovre di attualizzazione esplicite rappresenta un elemento di originalità nella lunga storia delle riscritture di questo mito. La traduzione operata dall'autore francese conferisce a Elettra (intesa sia come personaggio sia come testo tragico) un eloquio che, nell'immaginario, appartiene ai folli o agli *obsédés*, e, proprio per questo, intercetta la lettura contemporanea dominante, ovvero quella psicanalitica.

L'*extrême contemporain* pare dunque dimostrare, già in queste prime due riscritture, di aver recepito la lezione novecentesca e di voler proseguire l'esplorazione dell'ambiguità di Elettra, del mito "en même temps le plus sombre et le plus lumineux de tous"⁴⁶ – come sosteneva Simone Weil –, prediligendo però il suo lato oscuro. In questa direzione muove anche l'opera che ci accingiamo a scoprire, giacché territorio ancora inesplorato dalla critica. Per questo motivo, prima di addentrarmi nell'analisi, vorrei introdurre l'opera raccontando brevemente il percorso che mi ha portata a studiarla e a conoscere di persona il suo autore, il *prodigieux* Simon Abkarian.

5.2 *Électre des bas-fonds* di Simon Abkarian

Il mio primo incontro con l'*Électre des bas-fonds* è avvenuto nel gennaio 2021. La lettura di questa *pièce*, nel pieno della pandemia, in reclusione forzata, a pochi giorni dalla morte di mio padre, sotto il giogo di un lutto che, oltre me, sembrava volesse assoggettare il mondo intero, è stata folgorante. Ancora in preda all'emozione della prima lettura, ho realizzato che un testo di una simile bellezza dovesse essere tradotto per il pubblico italiano. Più lo rileggevo, più mi pareva di poterlo udire anche nella mia lingua madre. Lo recitavo e traducevo simultaneamente per le mura di casa, per gioco, per il piacere di ricreare l'emozione in un'altra veste sonora. Di lì a poco avrebbe preso forma il progetto – oggi concluso – di tradurre in italiano quello che da subito mi era parso un capolavoro. Perché l'*Elettra dei bassifondi*⁴⁷ potesse venire alla luce, si rendeva indispensabile l'autorizzazione da parte dell'autore, nel pieno rispetto dei diritti sulla proprietà intellettuale. Dopo un primo contatto mediato, è iniziata così una collaborazione a distanza⁴⁸ che, col tempo, ha portato a un incontro e alla condivisione di momenti di grande emozione. Simon Abkarian, genio irrequieto

⁴⁶ *Supra*, p. 122.

⁴⁷ L'edizione italiana, pubblicata nell'ottobre del 2022 presso l'editore ETS di Pisa con il contributo del Progetto "Dipartimento d'Eccellenza" del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo, propone la mia traduzione ed è curata da Michela Gardini.

⁴⁸ In quei mesi di inizio 2021 le misure di sicurezza imposte dalla pandemia erano ancora particolarmente restrittive.

dall'anima solare, è un artista dotato di un talento eccezionale oltre che di una grande personalità, alla quale si accompagna anche una grande umanità. Avere avuto la possibilità di conoscerlo da vicino e di osservarlo all'opera, anche a riflettori spenti, ha indubbiamente impreziosito il presente studio. Torneremo a soffermarci più avanti sulla figura dell'autore, non prima, però, di averne apprezzato l'opera.

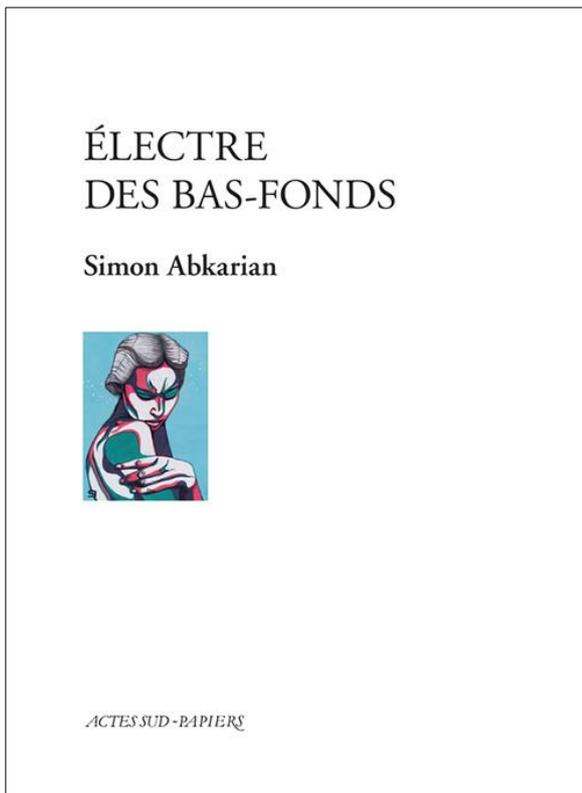
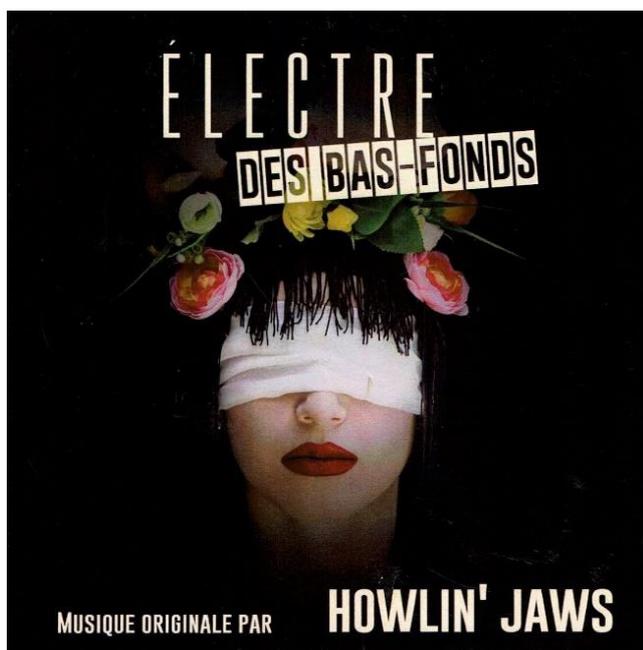


Figura 28 (a sinistra): Copertina della prima edizione francese dell'*Électre des bas-fonds* (2019) di Simon Abkarian.

Figura 29 (a destra): Copertina dell'edizione italiana dell'*Elettra dei bassifondi* (2022).

Per cominciare, *Électre des bas-fonds* è una riscrittura concepita, dal drammaturgo, all'interno di un progetto più ampio, che prevede il suo coinvolgimento anche in veste di regista e attore. Ritroviamo, in questo approccio alla traduzione del mito, un modo di procedere simile a quello di un altro grande genio del teatro di cui abbiamo trattato: Antoine Vitez. Anche Abkarian, infatti, si fa carico di tradurre il mito a più livelli – o in più passaggi –, cominciando dalla composizione di una nuova polifonia testuale che poi viene a sua volta adattata per la rappresentazione teatrale. A tal proposito, ho avuto occasione di domandare ad Abkarian se pensasse allo spettatore o al lettore durante la creazione. La sua risposta fu sagace: “quand j'écris je pense aux acteurs, quand je mets en scène, je pense aux spectateurs”.

Il debutto su palcoscenico⁴⁹ dell'*Électre des bas-fonds* segue di una settimana l'uscita del libro⁵⁰. Lo spettacolo viene accolto molto calorosamente dal pubblico e raccoglie grandi consensi anche dalla stampa⁵¹. Fioccano le critiche positive, sia per il drammaturgo sia per gli interpreti (diciannove in tutto), in particolare per Aurore Frémont nel ruolo della protagonista. Lo scoppio della pandemia ha causato una lunga e impreveduta battuta d'arresto per la *tournee*; tuttavia, non ha frenato il successo a cui era destinata. Nel maggio 2020⁵², *Électre des bas-fonds* è in concorso in diverse categorie⁵³ del *Prix Molière*, il più prestigioso del teatro francese, e vale infine ad Abkarian ben tre statuette: il *Molière du Théâtre Public* per il miglior spettacolo, il *Molière de la Mise en Scène* per la miglior regia e il *Molière de l'Auteur* come "miglior autore francofono vivente". Piovono premi anche dal *Syndicat de la Critique* per l'attrice che interpreta Elettra, Aurore Frémont⁵⁴, e per il trio di musicisti compositori della colonna sonora, gli *Howlin' Jaws*⁵⁵. Non bastasse, nel 2021 Abkarian si aggiudica anche il *Prix Théâtre de la SACD*.



⁴⁹ Il 25 settembre 2019, al Théâtre du Soleil di Parigi (Vincennes).

⁵⁰ Il 18 settembre 2019.

⁵¹ Si vedano: (Chevilley 2019); (Dauboin 2019); (Denailles 2019); (Donello 2019); (Roussel 2019); (Santi 2019); (Thibaudat 2019); (Thinat 2019); (Toubiana 2020); (Veltel 2019); (Yeremian 2019).

⁵² La cerimonia di premiazione avrebbe dovuto svolgersi il 17 maggio 2020, ma fu rinviata, a causa della pandemia, al 23 giugno 2020, in un Théâtre du Châtelet senza pubblico. I nomi dei vincitori vennero comunque resi noti a maggio.

⁵³ Cinque in tutto. Oltre alle tre in cui ha riportato la vittoria, era candidata anche al *Molière de la révélation féminine* (per Aurore Frémont nel ruolo di Électre) e al *Molière du comédien dans un spectacle de théâtre public* (per Simon Abkarian nel ruolo di Sparos).

⁵⁴ *Prix Jean-Jacques-Lerrant – Révélation théâtrale de l'année (Prix du Syndicat professionnel de la critique Théâtre, Musique et Danse)*.

⁵⁵ Il trio è formato da Djivan Abkarian (figlio di Simon e di Catherine Schaub-Abkarian), Baptiste Léon et Lucas Humbert.

Figura 30: Fronte e retro della custodia del cd originale della colonna sonora degli Howlin' Jaws.



Figura 31: Foto di rito alla *nuît des Molières* 2020 (23 giugno 2020). Simon Abkarian, al centro, circondato dalle “sue” attrici. Da sinistra a destra: Christina Galstian Agoudjian, Nathalie Le Boucher, Aurore Frémont, Catherine Schaub Abkarian, Anaïs Ancel e Frédérique Voruz.

Quando, nel giugno 2021, in Francia riaprono finalmente i teatri, la *Compagnie des Cinq Roues* è desiderosa di tornare a calcare le scene. Ricominciano le date in Francia, si riparte da Lyon⁵⁶ per poi toccare, nei mesi a seguire, La Rochelle⁵⁷, Saint-Étienne-du-Rouvray⁵⁸, Angers⁵⁹, Colombes⁶⁰, Amiens⁶¹, Mulhouse⁶²; nel novembre 2021, è la volta della Russia, al *XV Chekhov International Theatre Festival* di Mosca⁶³. Infine, il ritorno a Parigi, celebrato con una lunga programmazione di grande successo, dal 10 giugno al 15 luglio 2022. Ma non è tutto: il 9 ottobre 2022, *Électre des bas-fonds* viene trasmessa anche sul piccolo schermo, nel montaggio televisivo⁶⁴ di FranceTV in onda

⁵⁶ Dal 23 giugno al 3 luglio, al Théâtre des Célestins.

⁵⁷ 19 e 20 gennaio 2022, La Coursive.

⁵⁸ 17 e 18 marzo 2022, La Rive-gauche.

⁵⁹ 4, 5, 6, 8 e 9 aprile, Le Quai.

⁶⁰ 15 aprile, L'Avant-scène.

⁶¹ 11 e 21 maggio 2022, Maison de la Culture.

⁶² 1 e 2 giugno 2022, La Filature.

⁶³ Il 18, 19 e 20 novembre 2021, la *pièce* è in scena al teatro Mossovet di Mosca.

⁶⁴ Le riprese sono state catturate durante l'esibizione di luglio 2022 al Théâtre du Soleil.

in prima serata sul canale France4⁶⁵. Nel 2023, la *tournee* continua con date a Marsiglia⁶⁶, a Nîmes⁶⁷, a Décines⁶⁸ e a Bordeaux⁶⁹.

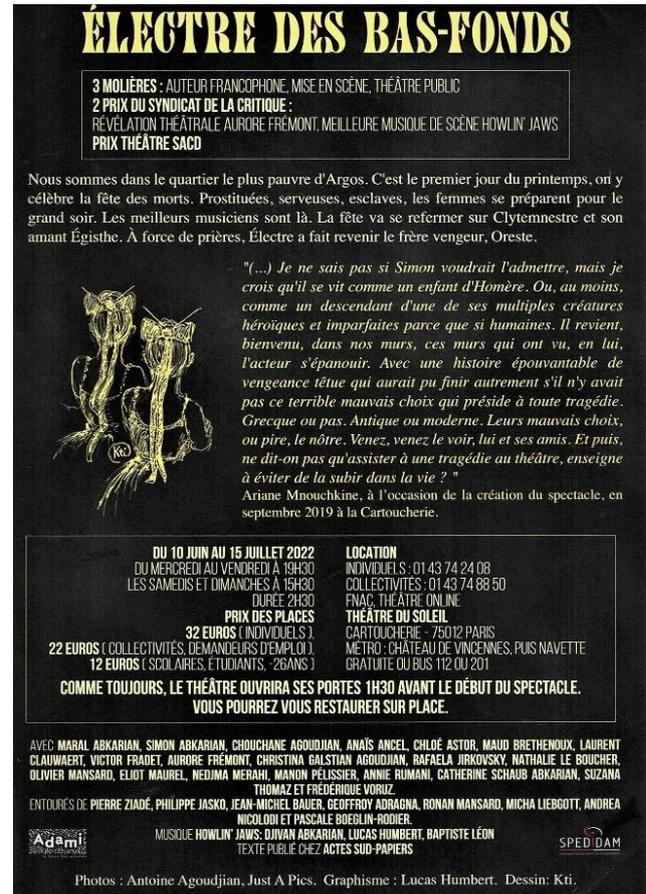
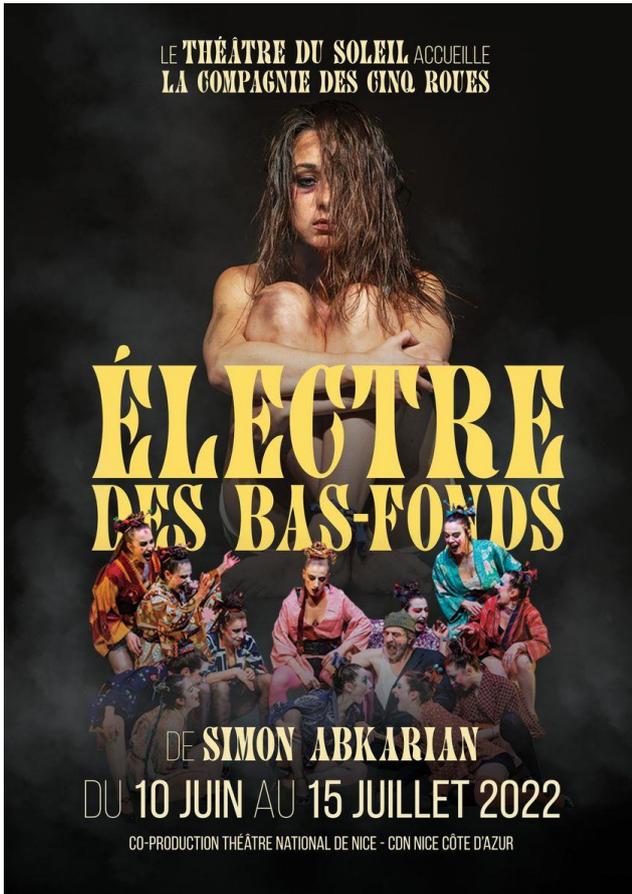


Figura 32: Fronte e retro del foglio di sala distribuito al Théâtre du Soleil in occasione della rappresentazione dell'Électre de bas-fonds di Simon Abkarian.

5.2.1 L'inabissamento di Elettra nei bassifondi

Come lascia presagire il titolo, l'*Elettra* di Abkarian, pur mantenendo una certa aderenza alla trama classica, presenta il mito in un'atmosfera completamente rinnovata. Nessuno mai, infatti, aveva immaginato che la celebre principessa argiva, in conseguenza del suo rifiuto a piegarsi ai nuovi regnanti, potesse essere stata sprofondata nel peggior anfratto della città, tra disgraziati e prostitute assuefatti al vizio e alla miseria. Ecco come l'autore ci introduce al soggetto:

Nous sommes dans le quartier le plus pauvre d'Argos. C'est le premier jour du printemps, on y célèbre la fête des morts, prostituées, serveuses, esclaves, les femmes se préparent pour le grand

⁶⁵ Nella stessa serata, a seguire viene trasmessa anche *Dernier jour du jeûne*, altra pièce di Abkarian apprezzata dal grande pubblico (Abkarian, *Dernier jour du jeûne* 2014).

⁶⁶ Dal 25 al 28 gennaio 2023, La Criée.

⁶⁷ 1 e 2 febbraio 2023, Théâtre de Nîmes.

⁶⁸ 8 e 9 marzo 2023, Toboggan.

⁶⁹ Dal 5 all'8 dicembre 2023 al Théâtre National Bordeaux-Aquitaine.

soir. Les meilleurs musiciens sont là. La fête va se renfermer comme un piège sur Clytemnestre et son amant Egisthe. À force de prières, Electre a fait revenir le frère vengeur Oreste.⁷⁰

Nei bassifondi di Argo, in un lupanare in cui trova riparo un gruppo di donne troiane⁷¹, prigioniere di guerra costrette a fare mercimonio del proprio corpo, la figlia di Agamennone vive ai margini dell'esistenza, sposata a forza al guardiano *ivrogne* del postribolo, Sparos. Si tratta di un matrimonio bianco, dato che, obbedendo a un codice d'onore quasi cavalleresco, il goffo marito, veterano della guerra di Troia, non osa violare la castità della moglie; egli, anzi, veglia su di lei, custode della sua vita, nelle notti in cui, sonnambula, "Elle déambule de terrasse en terrasse / En criant le nom de son père mort ou celui de son frère exilé."⁷² I bassifondi, su cui la vicenda si apre, non sono tuttavia l'unico sfondo di cui si serve l'autore; Abkarian, infatti, costruisce una triplice ambientazione che comprende anche il palazzo reale, in cui vivono Clitemnestra, Egisto e Crisotemi, e un ritaglio di campagna abbandonato, nei pressi del ponte dei dodici leoni, dove giace, senza degna sepoltura, il cadavere mutilato⁷³ di Agamennone. L'introduzione di un ambiente come quello dei bassifondi, oltre a costituire una variazione inedita per il mito, ha anche il potere di estremizzare la sventura in cui per tradizione è destinata Elettra, rendendola "un vero e proprio sprofondamento negli abissi dell'esistenza"⁷⁴. La principessa decaduta, di conseguenza, instaura il suo regno in una realtà plutonia, in un lupanare che rappresenta una sorta di anti-palazzo reale, con una corte di umiliati e sconfitti che conoscono la sofferenza ancor meglio della propria sovrana. Per la sua protagonista, Abkarian, come ho avuto modo di commentare nella postfazione dell'edizione italiana:

[...] costruisce un mondo a parte, un regno del dolore in cui poter ricevere una corona, una dimensione allucinata in cui, da vergine, può essere sovrana di un bordello. Il mondo dei bassifondi è un condensato di sofferenza e disperazione, un crocevia di reietti, un universo degli ultimi in cui ciò che resta della vita si dibatte per non scomparire. Questa ambientazione rappresenta però qualcosa di più che uno sfondo innovativo: da un lato incarna la dimensione sotterranea dell'esistenza che si rivela nella sua pulsionalità e nella sua crudeltà; dall'altro si fa promotrice di un dislocamento dello sguardo tragico: infatti, se per tradizione la tragedia si consuma entro uno spazio "alto", con Abkarian il tragico esonda dagli ambienti di palazzo e raggiunge il "basso" (anzi, i bassifondi).⁷⁵

⁷⁰ S. Abkarian, dichiarazione riportata sul libretto del programma ufficiale della *pièce* reso disponibile in appendice. *Infra*, p. 238.

⁷¹ Il destino delle donne della casata reale di Troia, alla fine della guerra, è raccontato nelle *Troadi* (o *Troiane*) di Euripide. (Euripide, *Le Troiane* 2018).

⁷² (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 22).

⁷³ Il dettaglio, già presente nella tradizione classica, è enfatizzato nella riscrittura abkariana, allorché impiegato da Elettra per convincere Oreste al matricidio: «Sache qu'elle l'a mutilé. / Elle lui a coupé les pieds. / Elle a fait cela pour qu'il ne revienne pas. / Lui a coupé les mains pour que jamais il ne reprenne les armes. / Mais par-dessus tout, elle a fait cela pour te rendre sa mort insupportable», (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 170).

⁷⁴ (Mazzella, *La riscrittura abkariana del mito di Elettra* 2022, 211).

⁷⁵ *Ibidem*.

Partendo da queste premesse, possiamo dunque sintetizzare lo sviluppo proposto dal drammaturgo francese, in modo da poter cogliere la “diversalità” di questa riscrittura.

Ci troviamo ad Argo, anni dopo l’assassinio di Agamennone, all’alba di un giorno speciale, la Festa dei Morti. In una delle tante notti inquiete di Elettra, tormentate dagli incubi e dal sonnambulismo, una presenza spettrale bussava alle porte serrate della *maison*. Si tratta del fantasma di Agamennone, vestito della sua armatura, che invoca il nome dei figli, Oreste ed Électre. In assenza del primo (che sta giusto facendo ritorno, insieme all’amico Pylade), la seconda segue senza esitazione l’ombra del padre, la quale la conduce fino a un terreno abbandonato che si scopre essere il luogo segreto in cui giacciono i resti del sovrano. Mentre la giovane improvvisa un rito commemorativo per l’amato defunto, viene raggiunta dal vociare del corteo reale in avvicinamento, che sopraggiunge, come ogni anno, a insultare la memoria di Agamennone e ad oltraggiarne la tomba, cerimonia che segna l’inizio dei festeggiamenti. Nascosta dalle tenebre non ancora diradate, Elettra aspetta il momento giusto per colpire la coppia reale, ma viene tradita dalla ciocca di capelli che poco prima aveva deposto sul tumulo di terra che ricopre il padre. Disarmata e catturata, la principessa sediziosa viene condotta a palazzo, dove la attende una punizione esemplare: Clytemnestre ha dato ordine che le venga rasata la testa e che, svestita e legata, venga condotta per le strade della città, esposta al pubblico ludibrio. A salvare Électre dall’ennesima umiliazione interviene la sorella Chrysothémis, che, nonostante le continue vessazioni e la lite feroce in cui l’altra la coinvolge, decide di cedere alle molestie di Égisthe e di barattare il proprio corpo in cambio della grazia per la sciagurata sorella.

Nel frattempo, Oreste, sotto le mentite spoglie di ballerina di strada, è sbarcato ad Argo e, assistito dal fido Pylade, ha ordito un piano per compiere la vendetta che il dio Apollo gli impone. Mentre l’amico si reca sulla tomba del re assassinato per deporvi una ciocca dei capelli di Oreste – rendendosi così testimone della violenza su Chrysothémis (consumata, nel disegno perverso di Egisto, sui resti di Agamennone) –, il principe si avvia nei bassifondi. Lì, le prostitute troiane – investite del ruolo di coro tragico – si preparano per i grandi festeggiamenti della serata. Tra di loro si anima una discussione in merito al partito da prendere nel massacro imminente, di cui il ritorno del fantasma in armi del re assassinato pare essere annunciatore. Risolute a volersi schierare contro i Greci, quindi ad appoggiare la loro “sorella di miseria”, le donne rievocano l’atroce ricordo della caduta di Troia e gli orrori vissuti dando vita a danze e canti struggenti. A tal proposito, per loro vale quanto Hugo riferiva a proposito dei prigionieri reclusi nella *cave* dello *Châtelet*: “Dans ce sépulcre-enfer, que faisaient-ils [*elles*, nel nostro caso]? Ce qu’on peut faire dans un sépulcre, ils

agonisaient, et ce qu'on peut faire dans un enfer, ils chantaient. Car où il n'y a plus l'espérance, le chant reste"⁷⁶.

Di ritorno nei bassifondi, Elettra viene accolta dalle compagne, che la risollemano dal baratro di disperazione nel quale, per l'ennesima volta, è sprofondata. Viene allora avvicinata da Oreste, travestito da *danseuse de rue*, il quale le rivela, progressivamente, che il fratello non è morto, che è giunto ad Argo, e che si trova proprio di fronte a lei. Allo scetticismo di Elettra, la ballerina oppone una prova incontrovertibile: il pugnale forgiato da Agamennone il giorno della nascita del figlio, che era stato consegnato da Elettra a Stroffio il giorno in cui gli aveva affidato Oreste, ancora bambino, perché lo portasse in salvo. Sul manico del pugnale, la principessa ritrova il messaggio che lei stessa aveva fatto incidere anni addietro: *ne m'oubliez pas*, non dimenticarmi.

Con ritrovato coraggio e l'appoggio delle troiane, i giovani decidono di attirare i reali nei bassifondi con la falsa notizia della morte del legittimo erede al trono, prima di essere interrotti da una visita inaspettata, quella di Crisotemi. La principessa più giovane si reca nei bassifondi per portare alla sorella la speranza del ritorno di Oreste, avendo trovato una ciocca di capelli, che ritiene essere del fratello, subito dopo la violenza subita da Egisto. La sua teoria viene però smentita, sia da Elettra, sia da Oreste, che finge d'essere la giovane che ha assistito alla sua morte. La notizia della morte del fratello spezza l'unico filo che impediva a Crisotemi di precipitare nel baratro del delirio; la giovane, scacciata dall'astiosa sorella, rientra a palazzo devastata, portando con sé il luttuoso messaggio. La trappola funziona e, di lì a poco, Égisthe et Clytemnestre accorrono nei bassifondi per verificare la correttezza dell'informazione. Oreste danza per loro, dopodiché attira il re in disparte, lo affronta e lo uccide. A questo punto, il principe rivela la propria identità anche alla madre, la quale tenta fino all'ultimo di perorare la propria causa, con una magistrale arringa contro Agamennone, padre infanticida e tiranno saccheggiatore, che tuttavia non riesce a dissuadere il figlio dal commettere il più sacrilego dei crimini. Su di lui si levano subito le Erinni. Per Oreste matricida non v'è salvezza: il giovane viene risucchiato nel vortice dalla sua coscienza in frantumi e naufraga nella follia.

5.2.2 Elettra, championne de souffrance

“Diadème posé sur un tas de fumier”⁷⁷, la protagonista indiscussa della *pièce* di Abkarian è la degna erede di una tradizione che ne ha fatto una sorta di divinità dell'odio generata dall'umiliazione e dalla sofferenza. In questo senso, l'Elettra che ritroviamo nei bassifondi rappresenta il punto più

⁷⁶ (Hugo 1881-82, 243).

⁷⁷ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 56).

alto del processo di estremizzazione cui è andata incontro la sua figura nel corso dei secoli e del Novecento in particolar modo. Ne risulta una perfetta maschera tragica, interamente consegnata alla dimensione del dolore e al tempo stesso retta da una straordinaria forza. La sua storia ci svela un mito che non era stato ancora raccontato, almeno non in questo modo. Come fa notare Sparos, infatti: “Dans nos fables et contes les souillons deviennent princesses / Mais elle de princesse elle est tombée dans les bas-fonds.”⁷⁸ L’uomo, che nutre una sincera compassione per la sua sposa, è il primo a fornire un quadro della situazione:

[SPAROS]
Pauvre Électre,
Il ne lui reste que moi.
En tombant, son père l’entraîna dans sa chute,
Lui dans la tombe, elle dans les bas-fonds.
Et pour couronner le tout, Égisthe la força à épouser un homme sans nom.⁷⁹

Cosa ciò abbia comportato, è la stessa Elettra a raccontarlo al fratello:

ÉLECTRE. Je suis bannie des fêtes, des rituels.
Les portes des temples me sont fermées,
Pourtant je suis intacte.
Que veux-tu?
C’est ainsi.
Je vis dans un bordel.
Lorsqu’une vierge prononce mon nom,
Il lui faut d’abord cracher pour conjurer le sort.
Car sache-le, je suis devenue l’emblème de la malchance,
Celle à qui la fortune tourne le dos.⁸⁰

L’eroina dei bassifondi viene così presentata come l’emblema della sofferenza, una *championne de souffrance*, come lei stessa si definisce, rivendicando con orgoglio la propria appartenenza a un mondo sotterraneo che trova preferibile a un palazzo governato da criminali impuniti:

ÉLECTRE. La faim et la misère sont mes dames de compagnie,
Ces guenilles mon plus beau vêtement,
Ma colère mon diadème
Et la vaillance mon étendard.
Mon pays s’est réduit à une peau de misère.
Personne ne peut me battre sur le terrain de la souffrance,
La championne c’est moi,
Et c’est pour moi-même que je cours.
Non je ne fuirai pas ce que je suis devenue.

⁷⁸ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 184).

⁷⁹ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 36).

⁸⁰ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 170).

Je suis Électre des bas-fonds.⁸¹

Costretta a consumare i propri giorni in un lento logorio, nell'attesa del ritorno del fratello vendicatore, perfettamente calata nello stile di vita degradato dell'ambiente che la circonda, la principessa Atride è proiettata in un abisso di disperazione nel quale lo strazio sembra essere tutto ciò che la vita le riserva:

[ÉLECTRE]

Chaque atome en moi se tord de douleur.

Je ne sais plus quoi danser.

Je ne sais plus quoi fumer ou boire.

Rien n'y fait, pas de remède.⁸²

Esiste un unico rimedio per il male che affligge questa principessa e si tratta di un male ancora più grande. Sotto questo aspetto, la carica distruttiva dell'Elettra di Abkarian non è meno estrema dell'omonima *giralducienne*:

[ÉLECTRE]

Je veux que tout brûle.

Je veux que Clytemnestre brûle.

Je veux qu'Égisthe brûle.

Je veux que la Grèce brûle.

Je veux qu'Électre brûle.

Je veux qu'un déluge de feu s'abatte sur tous les hommes.⁸³

Se da un lato, dunque, il testo consolida la figura di Elettra entro l'immagine dell'integerrima figlia devota al padre e alla giustizia fino alle estreme conseguenze, dall'altro fornisce altresì un punto di vista alternativo, che ci consegna un ritratto della giovane completamente differente. Abkarian, infatti, dando seguito al sospetto patologico di matrice novecentesca, sdoppia lo sguardo su Elettra servendosi della prospettiva degli altri personaggi, che fanno emergere un'altra verità, quella degli sconfitti. Esattamente come sosteneva la Clytemnestre di Simone Bertière, Elettra non mente, ma rimodella i fatti. Anche nel testo abkariano viene insinuata quest'idea; in primo luogo, ovviamente, dalla regina. Lo scontro diretto tra le due si colloca nella prima parte del testo, subito dopo l'agguato fallito da Elettra. In quell'occasione, Clitemnestra sentenza causticamente: "Tu joues les miséreuses mais au fond tu restes une princesse gâtée de l'intérieur". Tuttavia, il vero affondo su Électre non viene condotto, come ci si potrebbe facilmente aspettare, dalla sua grande antagonista,

⁸¹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 90). Nella rappresentazione, il sesto verso della battuta è stato riadattato: *sur le terrain de la souffrance* diventa *à la course de la souffrance*.

⁸² (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 50).

⁸³ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 96). La citazione è contenuta nell'estratto riportato in appendice.

bensì da Chrysothémis. Il suo giudizio pare ancora più attendibile rispetto a quello della madre, almeno per due ragioni: in primo luogo, Crisotemi è stata testimone dell'accaduto ed è estranea al crimine; in secondo, dimostra coi fatti di avere a cuore la sorella (altrimenti non si spiegherebbe il motivo per cui acconsenta al vile baratto proposto da Egisto) e il fratello, oltre alla madre. Pur opponendo la moderazione all'estremismo di Elettra, Crisotemi rivela un attaccamento sincero ai membri della propria famiglia, così come un disprezzo profondo per Egisto; motivo in più che ci dà ragione di crederle. Con la schiettezza che solo una sorella può permettersi, la ragazza ci fornisce il negativo della storia rivangata di continuo da Elettra. Il ritratto che prende forma attraverso le parole di Crisotemi è uno dei più lucidi e straordinari mai effettuati nella storia delle riscritture di questo mito. Ciò che rende interessante il dialogo tra le sorelle, in sintesi, è lo svelamento del (presunto) autentico movente che sprona la maggiore alla vendetta. Apprendiamo così che la *hargne* di Électre ha avuto origine ben prima dell'assassinio del padre. Chrysothémis risale fino all'uccisione di Iphigénie e sostiene che sia stata la gelosia per la sorella morta ad aver provocato una frattura nel rapporto tra Clytemnestre e la secondogenita: "Tu étais jalouse d'une morte"⁸⁴ – rimbrocchia Crisotemi - "toi, petite princesse gâtée jusqu'à la moelle, tu ne pouvais pas comprendre"⁸⁵. Ciò che Elettra non ha voluto comprendere (o potuto accettare) è stata la perdita di interesse nei suoi confronti, da parte della madre, in conseguenza del dolore lacerante provato per la morte di Ifigenia, che, come spiega Crisotemi: "avait creusé un abîme infranchissable entre notre mère et le reste de ses enfants."⁸⁶ La disamina della *sœur cadette* pare proprio colpire nel segno, perché Électre è incapace di replicare alle accuse: può solo riprendere il solito ritornello che, per quanto oliato, da tempo ormai sembra poco convincente, come dimostra la mitopoiesi novecentesca. Quella ingenerata da Chrysothémis è una vera e propria *chute des masques* – come l'avrebbe definita Marguerite Yourcenar – che scopre il volto patologico di Elettra e fa emergere la sua propensione all'autocommiserazione, da un lato, e alla teatralità, dall'altro. È lei stessa a essere causa del proprio male, col suo rifiuto ostinato del mondo e la mania di rendersi protagonista di una "sinistre scène"⁸⁷ in cui esibire il proprio calvario e mostrarsi "suppliciée sur la grand-place du monde"⁸⁸. E per quanto faccia valere le ragioni del padre, il suo desiderio di vendetta è in realtà alimentato dalla volontà di punire la madre per l'affetto che le ha negato o che non è più stata capace di dimostrarle. Questo, almeno, è il pensiero di Crisotemi. Possiamo crederle o meno, ma resta il fatto che il testo non la smentisce. Come accennato in precedenza, infatti, alla versione fornita da Elettra non si oppone solo quella dei suoi nemici giurati, ma anche quella di personaggi che la spalleggiano. Tra

⁸⁴ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 90).

⁸⁵ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 92).

⁸⁶ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 90).

⁸⁷ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 94).

⁸⁸ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 86).

loro, le sue compagne di miseria, che partecipano al contrappunto creato da Abkarian in maniera indiretta ma comunque efficace. A differenza di Clytemnestre e Chrysothémis, le donne non ingaggiano mai un confronto diretto con Électre in merito alla questione, ma il loro punto di vista emerge chiaramente. Non solo perché è evidente il loro disprezzo per Agamemnon – in quanto responsabile della caduta di Troia e depredatore rapace di tesori (donne e bambini compresi) – e la loro simpatia per Clytemnestre; ma anche perché contribuiscono a ridimensionare l'idea che sia Elettra a detenere il primato, quanto a sofferenza: “une seule d’entre nous a subi plus que douze Électre réunies./ Mais nous ne faisons pas de notre souffrance un étendard”, rimarca a ragion veduta la corifea. Proprio quest’ultima mette in luce un’altra caratteristica propria della principessa, la testardaggine, come si evince dal rimprovero che le muove quando, scampato il supplizio, Elettra fa ritorno al suo tugurio:

CHOREUTES SIX et SEPT. Quel est ce sang Électre?

Laisse-nous poser nos mains sur cette méchante plaie.

CHORYPHÉE. Laissez-la.

CHOREUTES SIX et SEPT. Elle saigne.

ÉLECTRE. Ne cherchez pas à me soigner.

CHOREUTES SIX et SEPT. Tu saignes.

CHORYPHÉE. Laissez-la.

ÉLECTRE. Oui laissez-moi;

Mon père m’observe par-dessous la terre,

Ah, le parfum de ses mains n’en finit pas de me hanter.

Ah, ce choc sur son crâne n’en finit pas de me frapper.

Une hache et un parfum me tuent.

C’est la vengeance qui me tient éveillée.

CHORYPHÉE. Éveillée mais aveuglée par la haine,

Tu fonces tête baissée et tombes dans le piège.

Tes oreilles toujours pleines de toi,

Tu n’écoutes pas ceux qui savent.

Maintenant va-t’en et laisse-nous travailler.⁸⁹

La corifea è adirata con la protagonista per non aver desistito dal proposito di attentare alla vita dei sovrani con un agguato improvvisato, nonostante lei l’avesse messa in guardia dai rischi cui andava incontro senza avere possibilità di riuscita. A quanto pare, Elettra non dà mai retta a nessuno, nemmeno a Kilissa, la benevola nutrice che, pur senza occhi, assiste a tutto ciò che accade. Tutti i personaggi femminili, in sostanza, concorrono a creare un’immagine alternativa della celebre eroina, da Clytemnestre a Kilissa, passando per il coro di prostitute e soprattutto per Chrysothémis. Ciascuna di loro svela un aspetto torbido del carattere della paladina della giustizia. Tutte però concordano su un punto, compresa la stessa protagonista: Elettra è una creatura dell’odio. Solo da esso, la fanciulla attinge la forza per non soccombere. L’odio di Elettra, nella riscrittura abkariana, è

⁸⁹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 144 e 146).

qualcosa di prodigioso, oltre che di indomabile. È il motore immobile della sua esistenza, al lavoro anche quando è addormentata o quando droghe e alcol le ottenebrano i sensi. Da questo punto di vista, Abkarian si rivela un vero maestro nel creare un personaggio tanto estremo nella sua vocazione alla sofferenza, quanto esemplare nel suo attaccamento all'odio. Il termine *haine*, con le sue circa trenta ricorrenze nel testo, è un cardine fondamentale della narrazione. Non solo qualifica Elettra, che lo rivendica come una qualità distintiva⁹⁰, ma è anche, in realtà, ciò che la unisce alla madre e che la rende tanto simile a lei. Questa “*haine héréditaire*”⁹¹ che le mette l'una contro l'altra, paradossalmente, è anche ciò che le accomuna, nonostante le obiezioni della figlia:

ÉLECTRE. Je ne suis pas ta fille.

CLYTEMNESTRE. Tu es la fille de ton père je sais.⁹²

In effetti, tutti sanno che Elettra è la figlia di Agamennone. Solo che, a conti fatti, la ragazza si rivela in realtà molto più incline a ripercorrere le orme della madre. Entrambe le donne ordiscono una vendetta in nome di una persona cara scomparsa ed entrambe dimostrano una certa propensione alla violenza. In fondo, la figlia aspira a essere una *tueuse de rois*, esattamente come lo è la madre. Il tema della somiglianza tra queste due grandi rivali non è certo nuovo nella storia delle riscritture di questo mito, ma Abkarian arriva persino a mostrarci la regina intenta a dare lezione di vendetta alla figlia. E, in materia, Elettra avrebbe veramente molto da imparare dalla madre, vera maestra in quest'arte, come dimostrano le sue parole:

ÉLECTRE. Me voilà à terre mais vaincue pas encore.

Arès est mon témoin.

CLYTEMNESTRE. Oui, tu comptes te relever, revenir à la charge.

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,

Jusqu'à se fondre dans sa barbe,

Jusqu'à se fondre dans sa gorge, son sang et ses viscères,

Jusqu'à confondre sa vigilance et tenir dans sa main son cœur palpitant.

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 infime des brises en une alarme infaillible.

⁹⁰ «Ma haine est pure comme le feu», afferma Elettra (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 64).

⁹¹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 122).

⁹² (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 78).

Pendant toutes ces années, moi je priais Artémis.
C'est pour elle que je sacrifiais.
Toi, en invoquant Arès des enfers, tu te trompes de dieu.
Tu te trompes de colère.
Ici il n'est pas question de guerre mais de chasse.
Tuer ton père ne fut en rien pénible.
En un seul bond j'étais sur lui.
Entre ma hache et sa gorge, ma main n'a pas tremblé.
Tout s'est joué en amont.
Tout fut pesé et mesuré.
C'est l'attente qui fut longue et laborieuse.
Telle une louve famélique qui combat l'hiver pour sauver sa portée,
Je fus patiente et obstinée.
J'ai attendu dix ans.
À l'abri des regards j'étais tout entière le guet.
Rien n'échappait à mes yeux affamés.
Solitaire, impitoyable, toujours à l'affût, j'attendais que vienne ma proie.
Et lorsqu'enfin elle fut là, je devenais le paysage,
Me camouflais dans cette soumission qui rassure tant les hommes.
Je me couvrais d'insignifiance, masquais ma faim par le sourire et ma haine par la flatterie.
Lorsqu'enfin il fut dans son bain, immobile, figé dans le crime à venir,
Attentive au vent, attentive au terrain, au silence de mon cœur, j'ai frappé.
Jamais je ne laissais ma haine se hâter.
Jamais je ne la laissais ruiner mon stratagème.
Mais par-dessus tout jamais je ne sous-estimais ma proie.
Et toi, armée d'un couteau de cuisine,
Tu penses m'abattre en un tour de main.⁹³

Questo lungo estratto, in cui la madre, quasi incredibilmente, biasima la figlia per non essere stata in grado di progettare un agguato *comme il faut* (nonostante sia lei stessa la vittima designata!), suona come un sinistro consiglio a cambiare approccio. Elettra ha la tempra della madre, ma sembra mancare di stile, perché, accecata da un odio fuori misura, non sa distinguere tra guerra e caccia. Tra Ares e Artemide⁹⁴. In un certo senso, è come se ci trovassimo di fronte a una figlia che sogna di essere come la madre (anche se non lo ammetterà mai), riproponendo però i metodi del padre guerriero, in una sorta di rinnegazione della figura materna che, come Crisotemi rende cospicuo, porta le tracce di un irrisolto risalente all'infanzia e ha un che di patologico. Abkarian in questo modo dimostra di aver saputo sfruttare a pieno il potenziale ambiguo che, dalla notte dei tempi, accompagna l'eroina micenea. Se, da un lato, questa Électre ha la statura di una protagonista tragica e i bassifondi la (s)consacrano icona della sofferenza estrema, dall'altro la sua aura corrosiva sfavilla come non mai.

⁹³ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 78 e 80).

⁹⁴ Per un approfondimento sulla divina Artemide, si veda: (Ellinger 2009).

5.2.3 Il risveglio delle voci taciute

Dopo una prima doverosa focalizzazione sul personaggio centrale, è altrettanto necessario soffermarsi sugli altri personaggi dell'*Électre des bas-fonds*, perché, pur avendo un ruolo secondario, sono fondamentali sia nello sviluppo dell'azione, sia, come abbiamo visto, nel fornire un contrappunto al lamento della protagonista. Particolare attenzione meritano i personaggi femminili, vero punto di forza di una riscrittura che si potrebbe certamente definire femminista. Ci riferiamo, indubbiamente, alle già citate Clytemnestre, Chrisothémis, Kilissa e alle donne del coro, ma, in parte, anche a Oreste, *prince travesti* che, come vedremo, aderisce a un ruolo femminile per quasi tutta la *pièce*.

Il dono più prezioso che Abkarian concede alle “sue” donne è quello della parola. Una parola che la classicità aveva loro per lo più negato e che in questo testo, invece, esonda travolgendo gli argini della tradizione. Le voci femminili vengono risvegliate e finalmente interpellate per ricostruire l'intera vicenda in modo più attendibile. Vi è un aspetto quasi ludico alla base dell'operazione compiuta dall'autore. Abbiamo avuto modo di parlarne durante il nostro primo incontro a Parigi, in un tranquillo locale nei pressi de l'Odéon. In quell'occasione, disquisendo sulla storia di alcune affascinanti figure mitologiche, *Monsieur* Abkarian confermò l'intuizione che avevo avuto leggendo, oltre all'*Elettra*, altre sue opere a soggetto mitologico⁹⁵: egli trova particolarmente stimolante immaginare ciò che nel mito classico è passato sotto silenzio, lasciando aperti numerosi interrogativi.⁹⁶Cosa mai si saranno detti Menelao ed Elena ricongiuntisi dopo la caduta di Troia⁹⁷? Come ha vissuto Penelope la sua lunga attesa? Come si sarebbe espressa Clitemnestra a proposito di Agamennone, se mai le fosse stato concesso farlo? L'idea di colmare i vuoti propri del mito, ricorrente nel periodo contemporaneo, sembra essere la vera cifra attorno cui ruota la drammaturgia abkariana, che dà voce a una femminilità troppo a lunga censurata che, a quanto pare, ha moltissimo da dire. A questo proposito, l'autore stesso ha voluto chiarire:

Je me suis toujours posé la question des captifs, des laissés pour compte et des démunis, des prises de guerre.
J'ai écrit pour redonner sa place à l'anonyme et inverser la prise en charge masculine de la justice.

⁹⁵ Prima dell'*Électre des bas-fonds*, l'autore ha pubblicato, a soggetto mitico, *Pénélope, ô Pénélope* (Abkarian, Pénélope, ô Pénélope 2001) *Ménélas rapsodie* (Abkarian, Ménélas rapsodie 2012). Presentata al Festival d'Avignone nel luglio 2021, pubblicata e portata in scena nel novembre 2023, segnaliamo anche *Hélène après la chute* (Abkarian, Hélène après la chute 2023).

⁹⁶ Conversazione intrattenuta il 9 novembre 2021, a Parigi, a un tavolino de *L'Avant Comptoir de la Mer* (3, Carrefour de l'Odéon).

⁹⁷ Spunto raccolto in *Hélène après la chute*.

La colère, la rage, la douleur ne sont pas atténuées parce qu'on est une fille. Les gens s'extasient lorsque les femmes prennent les armes. Il est justice de défendre ce qu'on a de plus précieux quel que soit notre sexe ou notre condition.⁹⁸

Date queste premesse, possiamo ad osservare in che modo, nell'*Électre des bas-fonds*, la parola delle donne venga amplificata. Cominciamo da Clitemnestra, di cui abbiamo poc'anzi riproposto la lezione impartita alla figlia. La regina abkariana, come si evince dall'ultimo estratto riportato, è in primo luogo un'artista della vendetta. Padrona di sé, indomita e fiera, la sposa di Agamennone ha "sauté l'enclos de la tradition"⁹⁹ e ha strappato il "piquet de la soumission"¹⁰⁰ esattamente come, prima di lei, aveva fatto la sua gemella, abbandonando Menelao per fuggire con Paride. Solo che, mentre Elena aveva fatto valere le ragioni dell'amore, Clitemnestra ha preferito assecondare quelle dell'odio. La regina assassina non prova nessun rimorso per il delitto commesso. Al contrario, il ricordo del momento in cui, con un'ascia, ha aperto in due lo sguardo del marito, continua a procurarle un immenso godimento. Quanto da lei affermato, rivolgendosi al fantasma di Agamennone, non lascia dubbi:

Rien ne me départira de ma joie.
Je ne suis coupable de rien.
Ma conscience dort sur toutes ses oreilles.
Mon sourire reste gravé sur le marbre de ton cadavre.
Il est ton épitaphe et ne s'effacera pas.¹⁰¹

Benché siano trascorsi ormai diversi anni, la ferocia di Clitemnestra nei confronti del marito infanticida pare non essersi per nulla affievolita:

Moi je me suis baignée dans ton sang, le reste m'importe peu.
Ta dépouille est clouée sur le mur de mon exploit.
Ne plus entendre ta voix, là est mon bonheur.
Je voulais que le silence emplisse ta bouche toujours gonflée d'orgueil.
Je voulais que la terre se tasse dans ta gorge toujours gavée de toi.
Je voulais que tu te taises pour que s'apaise enfin cette douleur qui me déchire encore.¹⁰²

La voce finalmente udibile di Clytemnestre racconta di un Agamemnon barbaro e spregevole, padre e marito deplorabile, condottiero guerrafondaio e razziatore: una visione completamente differente rispetto all'immagine del re glorioso avallata dalla tradizione e difesa da *Électre*. Questo

⁹⁸ S. Abkarian, dichiarazione riportata sul libretto del programma. *Infra*, p. 239.

⁹⁹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 112).

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 82).

¹⁰² *Ibidem*.

ribaltamento di prospettiva sull'eroe Acheo apre a una rivalutazione della figura della regina assassina, che, finalmente, può fare valere le proprie ragioni. Sebbene Clytemnestre non abbia bisogno che altri parlino al suo posto, essendosi conquistata il diritto di parola a colpi d'ascia, nella *pièce* abkariana troviamo diversi personaggi esprimersi in suo favore: in primo luogo Chrysothémis – come evidenziato dal confronto con la sorella –, ma anche le prostitute troiane, che vedono in lei una sorta di idolo, una donna che ha saputo rovesciare i dettami patriarcali e farsi giustizia da sola. La corifea, *maîtresse du bordel*, guida le riflessioni del coro esprimendo un parere inequivocabile: “Clytemnestre s'est reconstruite à coups de hache. Elle a eu raison, j'aurais fait pareil à sa place.”¹⁰³ Va notato che l'espressione “colpo d'ascia” è ricorrente quando, nel testo, si fa riferimento alla sposa di Agamennone. Essa si associa simbolicamente all'idea del taglio netto, alla ferita che non si può ricucire, esattamente come quella che la stessa regina porta nell'anima da quando la figlia le è stata sottratta. La lama di Clitemnestra, femminista *ante-litteram*, rappresenta così una risposta radicalmente violenta a un mondo retto da uomini che lacera le donne e che le vorrebbe, per di più, sottomesse. In quest'ottica, la *tirade* conclusiva di Clitemnestra, appena prima che il figlio le tolga la vita, è un ultimo canto che risuona della voce di un intero genere oppresso:

CLYTEMNESTRE. Ne me dicte pas ce que je dois.
 Je n'ai besoin d'aucun homme qui me tiendrait la main pour m'aider à traverser l'étendue de ma pensée.
 Je n'irai pas supplier la pierre d'un tombeau.
 Je me tiens aux portes des enfers mais je reste un esprit libre.
 Et je ne parle pas de cette liberté que les hommes ont tracée à l'usage des femmes,
 Mais de cette lumière indocile qui éclaire mon âme.
 Je ne suis pas cette insoumise que l'on voudrait circonscrire dans le cercle de sa folie.
 L'hystérie que l'on me prête est une insulte à ma douleur.
 La messagère de ma souffrance c'est moi.
 Laisse-moi dire ce qu'elle me dicte, [...].¹⁰⁴

Il ritratto che Abkarian ci consegna di Clytemnestre – che una volta mi ha rivelato essere il suo personaggio preferito¹⁰⁵, tra quelli in scena – è dunque quello di “una figura severa, inflessibile, una regina che non ha bisogno di un re; una donna indurita dall'orrore cui è stata sottoposta, inaridita nel suo cuore di madre, quello che le si è incenerito il giorno che le hanno strappato Ifigenia”¹⁰⁶. Nei confronti di Elettra, mantiene un atteggiamento duro, persino crudele, ma semplicemente perché “tous les alliés d'Agamemnon sont les ennemis de Clytemnestre”¹⁰⁷. Il testo pare tuttavia

¹⁰³ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 114).

¹⁰⁴ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 200).

¹⁰⁵ Oltre a una simpatia particolare per Clitemnestra, l'autore mi ha confidato che il fantasma (come figura non identificata) è il personaggio che più lo affascina, perché, muto, fa in modo che siano gli altri a parlare.

¹⁰⁶ (Mazzella, La riscrittura abkariana del mito di Elettra 2022, 218).

¹⁰⁷ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 84).

suggerire che la madre vorrebbe annientare, più che la figlia, il suo attaccamento al padre. Le umiliazioni alla quale la sottopone vengono presentate più come una reazione ai ripetuti attacchi della giovane, che un esercizio di pura perfidia; e inoltre, ben due volte Clytemnestre interviene per proteggere Électre dalla mano brutale di Égisthe, lasciandosi anche sfuggire un “ne la tue pas”¹⁰⁸ e un “ne la frappe pas”¹⁰⁹. Anche perché, non bisogna scordarlo, il motto della leonessa abkariana è piuttosto chiaro: “Celui qui tue une fillette est un fléau pour la race humaine tout entière.”¹¹⁰ In contrapposizione rispetto a Elettra, che glorifica il padre infanticida “jusqu’à l’obscénité”¹¹¹, Crisotemi appare invece piuttosto allineata con la madre. Il suo personaggio è uno dei più riusciti dell’*Électre des bas-fonds* e occupa un ruolo centrale nella narrazione, sia perché partecipa attivamente allo sviluppo narrativo, sia perché la sua parabola tragica dona al testo una vena struggente che aumenta l’impatto emotivo dell’intera opera. La sua voce, debole e incolore nel mito classico, in Abkarian trova un carattere e una potenza espressiva che non sospettavamo potesse avere e che la rendono più una co-protagonista, che un personaggio secondario. Per alcuni versi, la sua figura è speculare a quella di Électre, dato che anche Chrysothémis sperimenta la caduta; entrambe eredi di un sangue nobile che è in realtà una maledizione, l’unica corona che viene loro concessa è quella della sofferenza. Il patto che siglano con l’abisso ha però ragioni diametralmente opposte, perché, mentre la causa della rovina di Elettra è l’odio, Crisotemi è per amore che si avvia al calvario: per amore (della madre) sceglie di restare a palazzo, dopo la morte del padre, e di “faire face”¹¹², pur esposta alle continue molestie del nuovo re; e per amore (della sorella) si immola alla turpitudine di quest’ultimo. Come un doppio rovesciato, Crisotemi sopporta in silenzio la propria pena, mentre al contempo Elettra esibisce chiassosamente la propria miseria¹¹³. E mentre quest’ultima strepita nel dramma che quotidianamente porta in scena, la prima affonda senza che nessuno se ne accorga:

[CHRYSOTHÉMIS]
 Je suis morte sous le ventre d’un chien.
 J’ai mille ans, personne ne me croit,
 Personne ne le voit.¹¹⁴

¹⁰⁸ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 76).

¹⁰⁹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 80).

¹¹⁰ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 198).

¹¹¹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 92).

¹¹² (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 86).

¹¹³ «La reine et moi n’en pouvons plus de t’entendre médire», afferma Egisto rivolgendosi a Elettra (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 96).

¹¹⁴ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 180).

Crisotemi, a differenza della sorella, non sfoga su nessuno il proprio dolore e collassa su se stessa con nobile contegno. Dopo l'abuso subito, la fanciulla si lascia andare a un monologo che segna un punto di non ritorno, l'inizio della sua catabasi. Ne riportiamo un estratto, dal quale emerge un lirismo intenso che tende quasi all'apocalittico:

Gronde ciel, sors ton habit de tempête.
Et vous nuages, versez sur ma tête tout le sel de vos larmes.
Faites tomber sur moi une pluie torrentielle.
Fleuves et rivières, confondez-vous en un seul lit.
Engloutissez mon corps et l'aversion que je lui porte.
Emportez-nous ma crasse et moi.
Ô vents, terreurs des marins, faites chavirer le vaisseau où s'est blottie mon âme.
Crevez les yeux de ma vigie.
Arrachez les voiles de mon espoir.
Détruisez le compas de ma raison.
Coupez les amarres de mes bras.
Refusez-moi l'accostage.
Brisez la passerelle, empêchez-moi de débarquer.
Et si je foule la terre ferme, que l'on m'enferme quarante fois quarante années.
Désormais ton corps est pour ton âme une source de blâme.
Le regret se mord les doigts de n'avoir pas dit "arrête".
La consolation voudrait poser ta tête au creux de son épaule mais elle n'ose affronter
la noirceur du forfait.
Comment dire encore "ce corps est le mien"
Quand le sceau de l'infamie s'enfonça dans ta chair?
Avec quelle voix clamer sans t'étouffer de honte "je suis pure"?
Quand tu es engluée dans une épaisse fange,
Comment te réclamer encore de la grâce?
Tu t'es jetée toi-même sous le ventre d'un chien.
Ta punition c'est de souffrir sans fin,
De pleurer en cachette ce qu'il te reste de vie.
De gémir en silence une nuit après l'autre.
De cacher ton dégoût derrière un rire forcé.
Tu n'as plus de maison
Ni de chemins pour t'y rendre.¹¹⁵

Tentando di ammorbidire le tensioni tra la madre e la sorella, Crisotemi si trova *malgré soi* a diventare la vera vittima della saga, l'innocente sulla quale si riversa l'orrore. Nella scrittura abkariana, la voce di Chrysothémis è quella della ragione e, in un mondo eroso dall'odio, non può che naufragare. Questo sprofondamento silenzioso trova espressione, nel testo, in una straziante confessione, in cui la giovane confida quanto le è accaduto alla terra che ricopre il padre, manifestando i sintomi di un delirio incipiente:

CHRYSOTHÉMIS. Père je veux te dire sans mentir le récit de ma honte.

¹¹⁵ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 106).

Dès les premiers mots tu sauras qui je suis.
Sur les pages souillées d'un abject recueil,
Une encre frelatée relate mon malheur.
C'est une triste saga dont je suis l'héroïne.
Celle qui se laisse plaquer contre les murs.
Celle qu'on prend à la va-vite dans l'ombre des couloirs.
Père entends-moi.
Ne me renie pas du fond de ton tombeau.
Je me suis donnée à Égisthe.
Pour sauver les cheveux de ma sœur, j'ai sacrifié mon corps.
Mon honneur je l'ai jeté aux orties comme les joueurs leur dernière pièce sur le tapis.
À la fin j'ai tout perdu.
Me voilà ruinée, prisonnière d'un pacte qu'Égisthe m'a forcé à signer.
Mon nom s'est flétri sous le ventre d'un porc.
Je suis une lettre dont les scellés ont sauté,
Un secret éventé, une missive qui enjoint de me punir,
Un message dont le porteur est mort,
Un registre où est inscrit le plus noir des forfaits.
La colère d'Athéna m'attend sans indulgence.
Le verdict sera sévère,
La sentence irrévocable, qu'elle vienne vite.¹¹⁶

Udendo le parole di Chrysothémis, è difficile non provare compassione per lei. In effetti, la scelta di Abkarian di fare emergere altre voci, oltre a quella di Électre, provoca un singolare effetto di dissociazione emotiva dalla protagonista, che favorisce piuttosto il legame empatico con le altre figure femminili della *pièce*, che, a ben vedere, si fanno carico di una sofferenza maggiore di quella sbandierata dall'eroina eponima.

In questo senso, l'introduzione del coro di prostitute, tutto frutto del genio di Abkarian, oltre a rappresentare una novità assoluta, infonde al testo una notevole carica eccentrica. Torneremo più avanti sulla funzione del coro, di questo coro, nell'impianto tragico nell'*Électre des bas-fonds*, ma per il momento ci limiteremo a soffermarci sulla sua composizione e sul suo impatto sulla narrazione. "Sorelle di miseria" di Elettra, le tredici donne che lo compongono (dodici coreute più la corifea) sono tutte *prises de guerre* troiane scampate al massacro poiché ritenute dai Greci merce di valore, carne di valore. Divenute creature della notte per poter sopravvivere, consumano i loro giorni in una routine degradante che ormai è divenuta la normalità. Insieme formano un gruppo variegato (le coreute hanno età e caratteri diversi tra loro) i cui membri sono accomunati dal medesimo passato di violenza e da un presente aberrante. Ciononostante, la loro presenza nel testo non incupisce l'atmosfera, anzi, al contrario, rappresenta una nota di freschezza nel tetro scenario argivo. Osserviamo, per esempio, il loro ingresso in scena:

¹¹⁶ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 154).

Le jour se lève. Une cour à ciel ouvert. Des tables et des chaises sont empilées. Entrent les prostituées.

CHOREUTE HUIT. Quels sont les deux meilleurs moments avec le client?

CHOEUR. Quand il paye!

CHOREUTE HUIT. Et...

CHOEUR. Quand il s'en va.

CHOREUTE HUIT. Souriez. (*Musique, le chœur entame une danse.*)

Eh!

Le travail ça se fait avec entrain, sinon mieux vaut ne pas le faire.¹¹⁷

Con i loro balli, i canti, i doppi sensi volgari e il loro umorismo nero, i vizi e la disperazione, queste (...) ¹¹⁸ esprimono l'anima dei bassifondi.

Sotto questo alone di leggerezza, tuttavia, le donne del coro sono la triste incarnazione del destino degli sconfitti, umiliati e dimenticati dalla grande Storia. In questo senso, esse si fanno custodi della memoria storica del testo, e permettono di collocare la vicenda di Elettra in un concatenarsi di sciagure che ne amplia i margini. Tra scambi vivaci e intramezzi divertenti, infatti, emergono anche i ricordi dell'inferno vissuto dalle sopravvissute. E, come afferma una di loro:

[CHOREUTE HUIT]

Un seul de mes récits donnerait des cauchemars à ces puceaux qui se prétendent rompus au crime.¹¹⁹

Effettivamente, poco più avanti, nel testo, la coreuta otto racconta una storia che fa rabbrivire: la sua.

CHOREUTE HUIT. La première nuit fut la plus longue, la plus terrible.

Cette nuit-là ils m'ont violée trente, quarante fois peut-être, je ne sais plus.

Ça a duré six jours.

Les premiers jours chez nous dans la salle commune puis dans la cour de l'école sous les platanes.

Troie était la proie des flammes.

Au septième jour, après m'avoir labourée comme on le ferait d'un champ,

Ils m'ont échangée contre un bouclier d'airain.

Le camp des Grecs s'était transformé en un immense marché au troc.

C'est là que j'ai vécu trois mois.

J'appartenais à un guerrier qui s'était distingué lors du premier assaut.

Cet homme vivait avec son amant Libyen.

Longtemps ils ont abusé de moi.

Puis un jour, je ne sais plus par quel hasard,

L'œil d'Agamemnon se posa sur moi.

Il me prit, m'échangea contre un enfant.

Je me souviens de son sourire qui n'en était pas un.

Il était à peine pubère et pourtant déjà vieillard.

¹¹⁷ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 108).

¹¹⁸ «... putains dis-le», suggerisce la coreuta tre (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 156), corsivo mio.

¹¹⁹ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 136).

Ensuite ce furent les bateaux, la traversée avec Cassandre qui les rendait tous fous.
Il fallait les voir ces capitaines grecs trembler devant elle.
Chacun de ses gestes était empreint de grâce et de menace.
Elle me prit sous son aile ou plutôt sous sa coupe.
C'est elle qui m'enseigne l'art de boire.
Elle savait tant de choses cette femme.
Puis il y eut Clytemnestre et ce coup de hache.
Ainsi tomba Cassandre, la dernière prêtresse du château tombé de Troie.
Ma vie je la dois à mon apparence mais surtout à la concupiscence d'Égisthe.
J'avais vingt ans.
Pendant longtemps j'ai été son jouet préféré jusqu'à ce que je me flétrisse sous son
ventre et son haleine.¹²⁰

Non dovrebbe stupire, a questo punto, che le sventurate *captives* decidano, alla fine di un lungo dibattito, di schierarsi con Elettra contro il palazzo degli Atridi, simbolo di un popolo, quello greco, *ravageur* e responsabile della caduta di Troia. “Ce que nous ont fait les Grecs, même les loups buveurs de sang ne l'auraient pas osé”¹²¹, commenta la coreuta undici. La vendetta di Elettra si sovrappone così alla vendetta di queste schiave, cadute vittime prima della concupiscenza di Agamennone, poi di quella di Egisto. Una volta compiuto il massacro, con Électre ormai fuori scena (non ci è dato quindi sapere quale sia la sua reazione alla morte della madre) e Oreste sull'orlo del precipizio, la voce del coro si prende la sua rivincita:

CHORYPHÉE. Maudits Grecs, vous qui avez ruiné mon pays,
Puisse le démon du sang ne jamais vous lâcher.
Puissent les portes de la vie sur vous se refermer.
Puisse le sentier de votre espoir se perdre dans d'éternelles ténèbres.
Soyez perdus comme vous m'avez perdu.
Puisse votre gloire manger vos chairs impies.
Et toi Soleil avant de te coucher,
Va dire à la nuit que cette journée fut la nôtre,
Dis-lui que nos morts sont enfin vengés.¹²²

A proposito dell'ampliamento della prospettiva della vendetta effettuato dall'opera di Abkarian, va notato che tutte le donne presenti nella *pièce* hanno ragione di invocare la terribile Nemese: Électre e Clytemnestre per il proprio lutto, Chrysothémis per lo stupro, le troiane per entrambi i motivi, e infine Kilissa, la più enigmatica delle “personagge”¹²³, perché le è stato strappato il sole. La leale nutrice di Oreste, alla quale Egisto ha cavato gli occhi nel tentativo di estorcerle informazioni relative alla fuga del principino, è una delle sagome appartenenti alla piccola corte dei miracoli che abita i bassifondi. Sebbene il suo nome faccia eco a quello di Cilissa, la nutrice che in Eschilo attira

¹²⁰ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 138 e 140).

¹²¹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 116).

¹²² (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 202 e 204).

¹²³ A proposito dell'uso di questo neologismo, si rimanda a: (Mazzanti, Neonato e Sarasini 2019).

Egisto nella trappola, la Kilissa abkariana differisce dalla (quasi) omonima eschilea non solo nell'aspetto, ma anche nel carattere e nel ruolo che ricopre. Unico personaggio in scena dall'inizio alla fine della tragedia, la nutrice non partecipa direttamente all'azione, ma ne fornisce il commento, assumendo su di sé una funzione che tradizionalmente afferirebbe al coro. Nel disegno abkariano, seppur cieca, Kilissa è l'unica a leggere chiaramente gli eventi e a mettere in guardia i protagonisti dai rischi della vendetta. Intelligenza privata della vista, lei sa senza dover vedere¹²⁴. Appoggiata al suo bastone, attraversa il testo ponendosi come una Tiresia al femminile, presagendo sventure ed elargendo consigli, puntualmente disattesi.

Uno degli interlocutori preferiti di Kilissa è il marito di Elettra, Sparos. Più che una voce risvegliata, quella del custode del lupanare è una voce scoperta dal drammaturgo franco-armeno. Sparos è un nome nuovo nella lunga storia delle riscritture di questo mito: sebbene altri autori, primo fra tutti Euripide, avessero abbracciato l'idea che Elettra fosse stata sposata a forza a un uomo di umili condizioni, un siffatto sposo non era mai stato concepito prima. Ubriacone, goffo, bistrattato dalle donne di cui è custode, in Sparos risiede tanta più saggezza di quanto ci si possa aspettare. Veterano tormentato dai ricordi dei massacri della guerra, onora il suo vecchio comandante Agamemnon vegliando sulla vita e la verginità della figlia. Nella malasorte, pare, tutto sommato, che Électre abbia qualcuno che tiene a lei. Onesto e sincero, con un modo di fare che esula dal tragico, questo personaggio irrompe sulla scena facendosi portatore di un altro destino tragico, quello che riguarda l'uomo comune, sfruttato dai potenti di questo mondo e costretto nondimeno a una vita miserabile. Poco elegante, a tratti goffo, Sparos calca la scena come uno di quei *fools* cari a Shakespeare e ne condivide tutta la forza espressiva. Dispensatore di saggezza quasi involontario, ha un fare schietto e sincero e di lui ci si può fidare. Il suo è un cuore onesto, con molta più nobiltà di quanta non ne possenga il villano che siede sul trono, e lo dimostra non approfittando di Elettra nonostante la situazione gliene conceda il diritto. Amorevole e protettivo nei confronti della moglie, sinceramente preoccupato per la sua salute, questo ex-soldato provato dal vizio e dalla vita conserva un che di cavalleresco, nonostante la sua figura tenda decisamente più verso il comico che verso il drammatico.

Nell'*Électre des bas-fonds*, posta la riserva a considerare Oreste come personaggio maschile, Sparos è l'unica figura virile che non rappresenta una minaccia per le donne della *pièce*. Su un asse diametralmente opposto si colloca, invece, Égisthe, l'altro grande nemico di Elettra, il quale, a differenza di Clytemnestre, riceve il biasimo di tutti i personaggi. Chrysothémis, con la capacità di sintesi che la contraddistingue, ne traccia un profilo impeccabile:

¹²⁴«KILISSA. Tu ne te feras donc pas à l'idée que je suis aveugle? / SPAROS. Tu pourrais savoir sans avoir à voir. / KILISSA. C'est vrai, tu parles bien sans avoir à penser»; (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 152).

CHRYSOTHÉMIS. Tu n'es pas son [de Clytemnestre] roi mais son homme de main,
Son complice par défaut,
Son amant de circonstance.
Un troisième couteau qui attendait son heure.
Mais crois-moi tu vas attendre encore.
Tu te crois arrivé?
Tu n'es même pas parti.
Tu es un pantin, un faire-valoir, un semblant d'homme.
Un escroc, un flatteur, un bonimenteur.¹²⁵

In realtà, Egisto è anche peggio di così. Non solo è incapace di qualunque slancio di bontà, ma è per di più capace di qualunque nefandezza. Empio persino verso le divinità, tracotante, meschino, volgare, “Égisthe est un chacal qui gesticule dans une peau de loup”¹²⁶, accanto a una Clytemnestre che, di contro, “est le soleil qui se lève sur lui”¹²⁷. Mentre Électre si accanisce a considerarlo come una figura antitetica rispetto a quella del compianto padre, il testo pare suggerire invece che tra i due cugini rivali ci fossero diversi punti in comune: entrambi stupratori con inclinazioni pedofile, pronti a tutto pur di ottenere ciò che bramano, sottomettono con la forza e regnano nella disgrazia altrui. Entrambi, seppur con stili diversi, sono, per riprendere la definizione di Clitemnestra, un flagello per l'intera umanità. Ed è proprio Egisto a rendere lampante la sua somiglianza al cugino, raggelando la povera Crisotemi:

ÉGISTHE. Quoi, mon sang ne vaut-il pas le vôtre?
Serait-ce une eau fangeuse qui court dans mes veines?
Mon père Thyeste était-il un homme sans nom?
Suis-je moi un vaurien qui ne mérite pas le sceptre?
Non, mon sang est aussi pur que le vôtre.
Pas moins redoutable que le vôtre.
Je suis aussi noble que vous, aussi envieux, aussi mauvais que vous.
Crois-tu que ma vengeance allait se limiter au père?
Non, je vais vous traquer jusqu'au dernier.
Toi, cette folle qui rêve de me tuer et ce frère qui erre de chemin en chemin.
Tous ceux qui sont issus d'Agamemnon, je vais les tourmenter sans fin.
Le trésor que tu gardes jalousement entre tes cuisses je vais te le ravir.
Te faire pousser des cris que tu ne soupçonnes pas.
Tu vas comprendre petite vierge pourquoi ta mère m'a choisi.¹²⁸

Come ricorda il perfido, lui ed Agamennone sono i degni eredi dell'odio che ha caratterizzato la fratellanza dei rispettivi genitori, Tieste ed Atreo, i due gemelli che, nel mito, sono protagonisti del

¹²⁵ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 98).

¹²⁶ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 54).

¹²⁷ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 120).

¹²⁸ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 100).

più agghiacciante conflitto fraterno¹²⁹ mai raccontato. L'autoritratto di Égisthe contribuisce, nel disegno dell'autore, all'ampliamento della prospettiva sulla vendetta, la quale assume progressivamente una struttura a tela di ragno che intrappola tutti i protagonisti tenendoli legati a uno stesso filo.

Oltre a Egisto vi è un'altra figura maschile, nel testo, che, seppur non malvagia, esibisce una virilità nociva per le donne della *pièce*: Pylade. «La mine de celui-là ne me dit rien qui vaille»¹³⁰, afferma Elettra al primo sguardo, nonostante in realtà il ragazzo sia l'unico a darle pienamente ragione, convinto che Oreste debba procedere al massacro. Pilade incarna un preciso codice di comportamento: è un uomo tutto d'un pezzo, fedele a Oreste e risoluto a far rispettare la volontà di Apollo, il dio che reclama vendetta manifestandosi nei sogni del principe. Pur assolvendo al ruolo di aiutante, la sua figura si rivela essere d'aiuto più alla tragedia che agli altri personaggi. Non solo accompagna l'amico verso la rovina, ma si rende complice anche di quella di Chrysothémis: infatti, pur avendo la possibilità di impedire la violenza di Égisthe sulla ragazza, egli lascia che si compia, affinché Oreste abbia un motivo in più per impugnare la spada. Questo particolare, che nel testo viene sottolineato dall'ammonimento di Kilissa¹³¹, a mio avviso, fa di Pylade l'espressione di una virilità che intende la donna come uno strumento asservito al destino glorioso degli uomini. Resta pertanto un personaggio ambiguo nella galleria di volti maschili ritratti da Abkarian.

L'ambiguità che ritroviamo in Oreste¹³², invece, è di tutt'altra natura. Il suo personaggio pare infatti costantemente conteso da forze di segno opposto ed è in continua evoluzione nel corso della narrazione. Ciò è determinato, in primo luogo, dalla scelta dell'autore di fare di lui un principe *en travesti*, un giovane sotto le mentite spoglie di una danzatrice di strada. La femminizzazione che contraddistingue il principe argivo oppone la sua figura sia a quella del padre sia a quella dell'amico Pylade, depositario nel testo di quel tipo di mentalità che legittima violenza e vendetta in nome di gloria e onore. Il figlio di Agamennone, delicato, dall'attitudine quasi poetica, torna ad Argo solo su insistenza dell'amico, ma si mostra avverso all'ordine impostogli da Apollo e si rifiuta di impugnare la spada¹³³. È importante rimarcare che il travestimento di Oreste non si limita alle

¹²⁹ Oltre al celebre caso di Eteocle e Polinice, i fratelli di Antigone che si uccisero reciprocamente disputandosi il regno di Tebe, ricordiamo anche quello di Danao ed Egitto (i gemelli che regnavano, rispettivamente, sulla Libia e sull'Arabia), avendo il primo ordinato alle cinquanta figlie (le Danaidi) di pugnare a morte i cinquanta figli di Egitto (gli Egittidi) durante la prima notte delle (cinquanta) nozze che avrebbero dovuto pacificare le ostilità tra le due casate.

¹³⁰ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 182). Questa battuta nell'adattamento scenico viene riassegnata alla corifea.

¹³¹ «KILISSA. Ne sauveras-tu l'honneur de cette vierge? / PYLADE. Tais-toi vieille femme, et reste à ta place, ce faux roi, ce n'est pas à moi de le faire taire. / KILISSA. Et ta conscience que lui diras-tu? / PYLADE. Je ferai comme le veut l'époque. / Sur sa bouche je poserai le bâillon de la nécessité. / Il sort. / KILISSA. Fais de ton cœur une pierre, homme sans honneur, et laisse le serpent ramper jusqu'à la fleur de l'innocence perdue». (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 102).

¹³² Interpretato da Eliot Maurel.

¹³³ Sotto questo aspetto, il personaggio abkariano si pone in continuità con quello classico: «Oreste... c'est-à-dire l'homme de la montagne (*oros*), soldat qui use de la ruse et ne fait pas face à l'ennemi. Il n'est pas un hoplite, il est un

apparenze: benché esso venga presentato come un espediente per sfuggire ai sicari di Egisto, la sua valenza simbolica non è trascurabile. Come se la maschera si fosse radicata in lui, recitare la parte della ragazza porta Oreste a comportarsi come se lo fosse davvero: egli pensa e si esprime come una fanciulla, e soprattutto rifiuta l'esercizio della forza brutta. A tal proposito, il diverbio con Pylade, nella prima parte del testo, ben esemplifica la distanza che intercorre tra i due amici:

ORESTE. Apollon me présente une dette que je n'ai pas contractée,
Me pousse dans l'arène où tout se règle au corps à corps.
Devrais-je sacrifier ma conscience?
L'abandonner sur le bord du chemin?
La laisser crever comme on le ferait d'un cheval qui aurait fait son temps,
Livrer sa carcasse à l'ardeur du soleil,
Et laisser les mouches pondre leur peste dans ses yeux innocents?
Si Aujourd'hui je me prive de conscience, avec quels yeux regarderai-je Demain
en face?
PYLADE. Il te faut livrer bataille.
ORESTE. Au nom de quoi? Au nom de quoi?
PYLADE. Au nom d'un sang qui réclame justice.
ORESTE. Je te dis conscience et tu me réponds sang.
Et si ce sang retombe sur ma tête?¹³⁴

La maturazione di Oreste, sulla scena, dà origine a una nuova tipologia di eroe androgino come rilevano le donne del coro:

[CHOREUTES SIX et SEPT]
Regarde-le ce héros taillé dans la grâce.
Arès et Aphrodite confondus se sont glissés en lui.

Il conflitto di coscienza di Oreste, nell'*Électre des bas-fonds*, assume in questo modo la forma di un conflitto di genere che vede contrapporsi Afrodite, la dea della bellezza e dell'amore, ad Ares, il dio della carneficina e dell'odio. Tra queste due divinità, sappiamo già per quale simpatizzi Électre, la quale, sul finale, spazza le esitazioni del fratello con un'ingiunzione chiara: "Et toi, conduis-toi en homme et sois digne de notre nom."¹³⁵ Solamente una volta dismesso il suo *alter ego* femminile, di conseguenza, il giovane Atride può trovare la forza di compiere la strage. Lasciar prevalere Ares, purtroppo, non si rivela essere la scelta migliore; il castigo delle Erinni difatti è immediato e la coscienza di Oreste va in pezzi sotto il peso della colpa, come dimostra il suo assolo conclusivo:

éphèbe qui parvient à l'âge adulte par le meurtre. Tel est le cas de toutes tragédie (sauf l'*Oreste* d'Euripide) dont il est avec Electre le héros», (Vidal-Naquet 2002, 83-84). Una ricostruzione ancor più approfondita della figura di Oreste viene fornita nel quarto capitolo (intitolato *Oreste, fils mimétique*) del saggio di Jean Alaux: *Le Liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V^e siècle*, (Alaux 1995).

¹³⁴ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 34).

¹³⁵ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 174).

ORESTE. Serpents et scorpions me barrent déjà la route.
Panique danse devant mon cœur.
Mon esprit ne sait plus quoi chercher.
Toute hérissée, ma peau crie “sauve qui peut”
Mais mon œil éperdu ne trouve pas d’issue.
Je me cabre au-dessus de mes reins.
Indomptable monture je me défie moi-même,
Me voilà debout sur les pattes de la peur,
M’accroche de toutes mes mains à la crinière de la raison.
Mais je glisse le long de mon échine, tombe du haut de moi-même,
Me voilà à terre.
Et c’est un autre Oreste qui se relève et m’emporte vaincu.
Attends Oreste, résiste encore.
Inassouvie l’épée de la colère tremble dans ta main.
Qui parmi les mortels viendra à bout d’Oreste possédé?
Qui me lavera de cette souillure?
Qui trouvera les mots justes pour dire ma défense?
Quelle défense?
Pour toi il n’y aura ni juge ni tribunal.
Fracasse-toi la tête sur les murs du remords
Et abrège ton calvaire,
Ou bien fuis et consume-toi dans l’haleine du remords.
Je vais fuir oui.
Fuir et souffrir jusqu’au bout de la course,
Jusqu’au bout de mon souffle.
Me livrer aux quatre vents et aux chemins errants.
Puissent-ils me porter loin du regard des hommes
Et faire de l’oubli mon ultime demeure.
Oreste n’est plus.
Il rebrousse chemin.
Recule en lui-même.
Se terre dans la grotte du Jadis où est gravé un mot que l’on ne peut détruire.
Mère, mère, mère, mère, mère.¹³⁶

5.2.4 Il ritorno dell’arte tragica

Dopo aver fatto luce sulla trama e sulle caratteristiche dei personaggi ai quali Abkarian fornisce una nuova voce rispetto a quella classica, è necessario ora soffermarsi su alcuni aspetti caratterizzanti dell’opera, che la rendono, ai nostri occhi, un’opera contemporanea assai riuscita e assolutamente tragica¹³⁷. Il primo passo in questa direzione muove dalla ripresa della lezione steineriana secondo la quale la tragedia, ai giorni nostri, sarebbe ormai un genere morto¹³⁸. L’opinione dello studioso

¹³⁶ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 204 e 206).

¹³⁷ A proposito del ritorno della tragedia in epoca contemporanea, la critica ha manifestato interesse già dalla metà del secolo scorso, come dimostrano: (Jouan 1952) e (Domenach 1967).

¹³⁸ (Steiner, *La morte della tragedia* 2005).

risale al 1961¹³⁹ e nel frattempo altri ne hanno già messo in luce i limiti¹⁴⁰. La comparsa dell'*Électre des bas-fonds*, rappresenta, con ogni evidenza, un'ulteriore smentita al pessimismo di Steiner.

Per cominciare, la presenza del coro, nella riscrittura abkariana, oltre a essere un elemento fortemente caratteristico dell'opera, rappresenta un vero e proprio ritorno all'essenza della tragedia. Come afferma lo stesso Simon Abkarian: "sans le chant et la danse, la tragédie serait irrespirable"¹⁴¹. Da Aristotele a Nietzsche, come abbiamo già visto, il coro è sempre stato ritenuto l'anima stessa del genere. Abkarian lo impiega con tutta l'intenzione di sfruttarne la spettacolarità, reintroducendo la musica, il canto e la danza tra le sue mansioni. L'originalità del coro dei bassifondi è data semmai, oltre che dalla sua composizione, dal fatto che esso sia dispensato dalla funzione di commento di norma attribuitagli, che viene così riassorbita da Kilissa, spettatrice cieca dallo sguardo lungo.

La scelta dell'autore di fare ricorso a un coro di questo genere si rivela interessante anche da un altro punto di vista, che torna a ribadire quanto la modernità di questa riscrittura consista soprattutto nel reimpiego sapiente delle componenti tipiche della tragedia. Mi riferisco, in questo caso, al concetto, di nietzschiana memoria, di dionisiaco, senza il quale la tragedia non potrebbe esistere. Essa è considerata infatti il risultato della fusione dell'influsso di due divinità tra loro antitetiche, Apollo e Dioniso, che stanno rispettivamente per: ordine e disordine, rigore e sregolatezza, compostezza e dissolutezza, luce e tenebra. Il testo abkariano si fa portatore delle tracce di entrambi. Al di là del fatto che i nomi di queste divinità compaiano nelle prime pagine del testo, la loro presenza è trasversale in tutto il testo: da un lato vi è Apollo sovrintendente alla vendetta e mandante della missione di Oreste, dall'altro Dioniso, che emerge nell'ebbrezza, nel vizio e nel delirio che avvolgono i personaggi, così come nel coro danzante di belle di notte che costituiscono il suo seguito¹⁴². La danza stessa, non quella composta ispirata da Tersicore, musa di Apollo, ma quella accesa, quasi tribale, che attraversa tutta l'opera, è intimamente connessa a Dioniso. Nella

¹³⁹ Condivisa pochi anni dopo anche da André-Jean Festugière, il quale affermava: «Il n'y a qu'une tragédie au monde, c'est la grecque, celle des trois Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide. C'est la seule en effet qui conserve le sens tragique de la vie, parce qu'elle en maintient les deux éléments. D'une part les catastrophes humaines, qui sont dues à des puissances surnaturelles, qui se cachent dans le mystère, dont les décisions nous sont inintelligibles, si bien que le misérable insecte humain se sent écrasé sous le poids d'une Fatalité impitoyable, dont il cherche en vain à percer le sens. Supprimez l'un de ces deux facteurs, il n'y a plus de vraie tragédie». (Festugière 1969, 11).

¹⁴⁰ Cfr (Paduano 2005).

¹⁴¹ Estratto dell'intervista a Simon Abkarian di Marie Laure Barbaud di Mlascène, (Abkarian, Interview pour MlaScène 2022). Per approfondire questo aspetto, si rimanda anche al podcast di Radio France pubblicato il 20 novembre 2023: *Simon Abkarian, poète homérique: "Une tragédie sans musique, c'est respirer sans poumons"*, (Abkarian, Simon Abkarian, poète homérique: "Une tragédie sans musique, c'est respirer sans poumons" 2023).

¹⁴² A proposito del legame tra Dioniso e il femminile, nel 1889 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff osservava: «Il est vraiment remarquable que le service du culte de Dionysos ait été très majoritairement féminin. À Elis, à Delphes, à Athènes, l'assemblée de ses prêtres était composée de femmes. C'est en raison de ce culte que la reine d'Athènes conserva sa dignité sacerdotale. L'escorte du dieu elle-même était entièrement féminine chez Euripide»; citazione dall'edizione francese (U. v. Wilamowitz-Moellendorff 2001, 34). Il riferimento a Euripide, chiaramente, allude alle *Baccanti* (Euripide, Baccanti 1977).

rappresentazione teatrale dell'*Électre des bas-fonds*, la componente coreutica risulta rinforzata dall'introduzione di un'entità muta, Monsieur M., che col suo volto di scheletro porta avanti una danza macabra che incalza lo spettacolo dall'inizio alla fine, confermando il valore simbolico, oltre che estetico, del ricorso a quest'arte da parte di Abkarian.

Se Apollo e Dioniso sono sempre presenti sullo sfondo della vicenda garantendo che vi siano le condizioni per imbastire un discorso tragico, nel testo sono reperibili anche altre divinità che concorrono alla resa dell'atmosfera classica e che col loro influsso guidano il comportamento dei personaggi. Presenti *in absentia*, gli dèi convocati da Abkarian sono perfettamente greci nelle caratteristiche che li definiscono, dal nome alle competenze. Tra loro vi sono: Zeus “qui sait tout”¹⁴³, Era “des célébrations”¹⁴⁴, Afrodite “concupiscente et dépravée”¹⁴⁵, Artemide “la vierge”¹⁴⁶, Atena “aux bras blancs”¹⁴⁷, Hermes “gardien de l'honneur”¹⁴⁸, Ade “le maître des enfers”¹⁴⁹; ma anche divinità non olimpiche, quali: Nemesis, la “redoutable déesse”¹⁵⁰ (immancabile in questo scenario¹⁵¹), e altre tre divinità minori, che entrano in scena con Oreste, all'inizio della *pièce*, e fanno parte del gruppo di ballerine erranti presso le quali il principe ha trovato asilo: Emera, Estia ed Ananke, personificazioni del giorno, del focolare domestico e del destino. Proprio in quanto divinità dalla fama modesta, queste tre donne meritano particolare attenzione. Emera è una divinità primordiale, figlia di Erebo e della Notte¹⁵², a loro volta fuoriusciti dal Caos originario¹⁵³; è la luce del giorno che ogni mattina rischiarava il mondo. Non ha relazione con gli umani, ma senza di lei la notte ricoprirebbe perennemente la terra. Estia, invece, secondo Esiodo¹⁵⁴ primogenita del titano Crono e della titanide Rea, pertanto sorella di Zeus, appartiene alla prima generazione olimpica. Dea del focolare¹⁵⁵, specialmente quello domestico, “all'interno della casa Estia presiedeva ai rapporti familiari, al possesso e alla conservazione dei beni; in seguito [...] le funzioni della dea si estesero: da protettrice del focolare domestico, diventò anche *Hestia Koiné*, protettrice della coesione tra i cittadini e dei beni comuni”¹⁵⁶. Inoltre, si racconta che,

¹⁴³ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 110).

¹⁴⁴ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 156).

¹⁴⁵ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 170).

¹⁴⁶ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 54).

¹⁴⁷ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 206).

¹⁴⁸ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 62).

¹⁴⁹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 74).

¹⁵⁰ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 24).

¹⁵¹ Nemesis, colei che distribuisce vendetta, appartiene alla stirpe della Notte, di cui è figlia. Si veda: Esiodo, *Teogonia* (223-224) (Esiodo, *Teogonia* 1992, 73).

¹⁵² «Dal Caos nacquero l'Erebo e la nera Notte; dalla Notte quindi nacque l'Etere e il Giorno, che ella partorì dopo averli concepiti unita in amore con l'Erebo»; Esiodo, *Teogonia* (123-125). (Esiodo, *Teogonia* 1992, 67).

¹⁵³ Per un approfondimento sul racconto del tempo dei primordi, può essere utile consultare, oltre alla *Teogonia* di Esiodo: (Lacarrière 1998).

¹⁵⁴ *Teogonia* (453-454) (Esiodo, *Teogonia* 1992, 87).

¹⁵⁵ Presso i Romani sarà identificata con Vesta.

¹⁵⁶ (Biondetti 1997, 268).

Bien qu'elle ait été courtisée par Apollon et Poséidon, elle obtint de Zeus de garder éternellement sa virginité. De plus, Zeus lui accorda des honneurs exceptionnels: elle recevrait un culte dans toutes les maisons des hommes et dans les temples de tous les dieux. [...] Cette immobilité d'Hestia fait qu'elle ne joue aucun rôle dans les légendes. Elle demeure un principe abstrait, l'Idée du foyer, plutôt qu'une divinité personnelle.¹⁵⁷

decisa a resistere alla corte sia di Apollo sia di Poseidone, avesse ottenuto da Zeus di poter serbare eternamente la propria verginità, per poi abbandonare l'Olimpo cedendo il proprio seggio a Dioniso. Infine, l'inflessibile Ananke¹⁵⁸, Necessitas presso i Romani, personificazione del Fato che costringe gli uomini a piegarsi al suo volere. Queste tre potenti figure divine manifestano un particolare interesse per Oreste, e sembrano farsi annunciatrici dei nuclei attorno ai quali prenderà forma la narrazione: il giorno della vendetta, le questioni irrisolte all'interno della famiglia, e il volere del Fato dal quale Oreste non può svincolarsi. Quest'ultima considerazione è decisiva rispetto alla possibilità di riconoscere l'*Électre des bas-fonds* come testo tragico: Abkarian, infatti, pur lasciando emergere le motivazioni personali dei personaggi, enfatizza una visione (tragica, per l'appunto) che consegna il destino degli uomini nelle mani del capriccio divino. Nel testo, la presenza di Ananke, che oltretutto congeda Oreste con una danza minacciosa, garantisce il recupero dell'anima della tragedia, quella che schiaccia gli uomini senza lasciar loro scampo.

Lungi dall'essere una trovata moderna, la fusione di parola, danza e musica proposta da Abkarian ci porta a esperire il teatro tragico nella forma più autenticamente classica, quella in cui queste arti, sotto l'influsso di Apollo e Dioniso congiunti, davano origine a racconti animati da un coro¹⁵⁹, che dimostravano come gli umani non potessero nulla contro la volontà divina.

Se davvero, come Steiner affermava, ad un certo punto della storia letteraria non restava che constatare il decesso del genere, dopo l'*Électre des bas-fonds* è sensato ipotizzare che la tragedia possa essere risorta. Il merito del miracolo va, neanche a dirlo, alla traduzione. È giunto allora il momento di scoprire il processo seguito dall'autore per giungere a una traduzione così riuscita di un mito che ha attraversato il tempo cavalcando, dopo quella greca, soprattutto la letteratura d'oltralpe.

5.2.5 La traduzione polifonica di Abkarian

¹⁵⁷ (Grimal 2002, 187). Tra i dizionari mitologici, annoveriamo anche: (Guirand e Schmidt 2019); (Howatson 1993); (Bonnefoy 1981).

¹⁵⁸ «Non appare in forma personificata in Omero ed Esiodo, al contrario di quanto accade nella filosofia e nella poesia [...]; comunque non si tratta di una divinità che sia oggetto di culto. [...] la dea è l'unica a non possedere altari, né statue, ed è sorda ai sacrifici»; (Biondetti 1997, 35).

¹⁵⁹ Ricorda Claude Calame: «C'est en particulier dans la performance chorale comme chant efficace que s'opère l'articulation entre le "mythe" comme récit héroïque fondateur et le "rite" dans sa gestualité musicale» (Calame, *La tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical* 2017, 55).

Come suggerisce il titolo, l'operazione compiuta dall'autore francese, all'interno di questa ricerca, si fa esemplificativa di quel processo di riscrittura del mito che abbiamo definito 'traduzione polifonica'. In quest'ottica vorremmo evitare di impiegare il termine "influenza", per privilegiare invece, nel solco dell'insegnamento genettiano¹⁶⁰, il concetto di *hypertextualité*¹⁶¹. Va da sé che ogni riscrittura del mito si configuri come un ipertesto e, come tale, possiamo considerare *Électre des bas-fonds* generata dalla convergenza di un fascio di ipertesti che, allo stesso tempo, fungono da ipotesti. L'autore stesso spiega l'origine della sua creazione:

Bien sûr, il y a Euripide et Sophocle, bien sûr il y a Eschyle. J'aurais pu travailler sur l'une de ces pièces qui sont des chefs-d'œuvres absolus. J'ai choisi d'écrire ma version car je veux raconter cela comme on raconte une fable
Une fable à l'envers¹⁶²

Nella riscrittura abkariana, il 'fascio di ipertesti' si configura, in altri termini, come una moltitudine di voci (e di silenzi) che si compenetrano e armonizzano, donando al testo un'*allure* tutta sua. Abkarian chiarisce subito il punto della questione: esiste una tradizione – lui stesso la conosce molto bene¹⁶³ –, ma intende discostarsene, almeno quanto basta per dare vita a una propria versione. *Bien sûr*, quelle dei massimi tragediografi greci sono tra le voci che riecheggiano più limpidamente nell'*Électre des bas-fonds*. Al di là dei dettagli presi in prestito da ciascuna fonte classica, l'autore dimostra di saper fondere diverse atmosfere. L'odio dell'eroina di Sofocle, che qui assume le dimensioni di una landa, nella quale Elettra si è smarrita, viene re-infuso nella trama eschilea, la cui lucidità non fatica a intrecciarsi con l'introspezione euripidea e i suoi inquietanti risvolti. Ma non è tutto, perché, come dicevamo poche righe sopra, il *collage* delle fonti classiche non è sufficiente a restituire la complessità e la ricchezza delle voci che convergono in questa riscrittura. Che siano riferimenti espliciti, suggestioni inconsce o echi lontani, Abkarian è riuscito a comporre una polifonia complessa che ben intercetta il gusto e la sensibilità dei nostri giorni. Il fenomeno nel quale, da lettori, siamo coinvolti, è una '*réception au second degré*'¹⁶⁴, dal momento che ci troviamo a recepire un'opera che è già di per sé frutto della ricezione, da parte dell'autore, del racconto mitico. Un racconto mitico tramandato da diverse voci che si schiudono infine in una sola. Per dirla in altri termini, nell'*Électre des bas-fonds* rivivono le *Électre* che hanno *hanté l'imaginaire* francese senza sosta, in particolare nel Novecento. Leggendo il testo abkariano al termine di una

¹⁶⁰ Cfr. (Genette 1997).

¹⁶¹ Il quarto dei cinque tipi di relazione transtestuale individuati da Genette.

¹⁶² S. Abkarian, dichiarazione riportata sul programma ufficiale dello spettacolo. *Infra* p. 238.

¹⁶³ Ricordiamo che, come attore della compagnia del Théâtre du Soleil, Abkarian ha anche interpretato il ruolo di Agamennone ne *Les Atrides* diretto da Ariane Mnouchkine (1990), spettacolo che incorporava l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e l'*Oresteia* di Eschilo.

¹⁶⁴ Se mi è concesso mescolare gli insegnamenti di Genette e Jauss.

ricerca rivolta alla contemporaneità, è interessante mettere in luce come tutta la letteratura francese incentrata su Elettra trovi valorizzazione nei bassifondi. A dimostrazione di ciò, procederemo evidenziando le reminiscenze letterarie che il testo sembra sollecitare.

Portando l'attenzione, per fornire un primo esempio, sulla cornice spazio-temporale della vicenda, punto di forza dell'opera di Abkarian, si potrebbe sostenere che essa attinga alle note fosche della melodia sartriana. La città putrescente di Sartre pare infatti aver trovato una nicchia nella quale ristabilirsi, nella Argo abkariana, e non solo nel peggior quartiere della città, ma anche a palazzo, dove l'ingiustizia prospera e i criminali governano. A riprova di ciò, anche la ricorrenza festeggiata nelle due città è la medesima: la festa dei morti. Introdotta da Sartre, il cui Egisto aveva inventato un giorno in cui i defunti facevano ritorno sulla terra (cosicché i sudditi vivessero nel terrore delle colpe commesse e, intenti a pentirsi, non si ribellassero a lui), di questa festività Abkarian conserva il carattere grottesco spingendolo però più verso il carnevalesco: essa diventa così una vera *masquarade*, una giornata gioiosa (cade nel primo giorno di primavera), un tributo al mondo al rovescio in cui tutto può succedere. A tal proposito, riproponiamo l'argomento addotto da Clitemnestra perché Egisto non si abbatta su Elettra dopo il tentato agguato:

[CLYTEMNESTRE]

Aujourd'hui, n'est-ce pas la fête des morts?

Aujourd'hui, l'homme et la femme ne se confondent-ils pas?

Tout n'est-il pas un?

Le pauvre insulte le riche,

Le laid couche avec le beau,

Le faible défie le fort.¹⁶⁵

Sfortunatamente per la regina, la festa dei morti è anche il giorno in cui si può vedere “la colombe terrasser le milan”¹⁶⁶ (Oreste che sconfigge Egisto) oppure “une chèvre terrasser une lionne”¹⁶⁷ (Elettra che sconfigge Clitemnestra).

Vi è un altro particolare, nel testo, che riporta all'ipotesto sartriano: quello delle mosche. Evocate nella similitudine in cui la coscienza di Oreste è paragonata a una carcassa in decomposizione sotto l'ardore del sole¹⁶⁸, *les mouches* tornano a simboleggiare il tormento della colpa e vengono abbinate proprio al motivo del sole, che è un altro di quelli dominanti nella riscrittura del filosofo francese. Restando però sulle mosche, abbiamo già sottolineato come, a loro volta, esse siano state una

¹⁶⁵ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 80 e 82).

¹⁶⁶ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 70).

¹⁶⁷ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 80).

¹⁶⁸ (Abkarian, Elettra dei bassifondi 2022, 34).

ripresa dall'*Électre* di Giraudoux. Il comportamento di questi piccoli insetti, nella mitopoiesi riguardante Elettra, esemplifica quanto esposto poco fa a proposito del 'fascio di ipertesti', ovvero come ogni nuova creazione a soggetto mitologico si inserisca in una rete infinita di rimandi intertestuali. Ed è esattamente questo che intendiamo sostenendo che in ogni riscrittura rivivono quelle precedenti. Tale andamento sommatorio è, a ben vedere, tipico di tutto il racconto mitologico, ma la storia del mito e della figura di Elettra lo rende particolarmente cogente.

Quanto alla stessa protagonista, abbiamo ripetuto più volte come il tempo ne abbia indurito, se non estremizzato, i lineamenti. Nell'eroina disegnata da Abkarian confluiscono diverse omonime che l'hanno preceduta, delle quali possiamo divertirci a seguire le tracce. Per cominciare, dato che abbiamo appena fatto cenno a Giraudoux, c'è da dire che la principessa dei bassifondi conserva qualcosa della *femme à histoire ménagère de la vérité* comparsa nel 1937: indubbiamente, la sua determinazione e l'irremovibilità. Solo che, se quest'ultima era *la plus belle fille d'Argos*, la nostra paladina si presenta come "un rebut de femme"¹⁶⁹; due immagini talmente agli antipodi da suggerire l'effetto di un richiamo per contrasto. La nostra *Électre* mi pare inoltre sia dotata dell'irriverenza riconoscibile a quella sartriana, che, oltretutto, si esibiva in una danza provocatoria, rievocatrice a sua volta dell'opera di Hofmannsthal. Vi si intravede anche la ferocia della protagonista *yourcenarienne*, pronta a tramare e a compiere agguati di persona, oltre all'ostinatezza della principessa anouilhiana, che apporta la conformazione labirintica e la circolarità della propria ossessione. In poche parole, le caratteristiche salienti delle Elettra più riuscite del Novecento riemergono tutte nel ritratto della protagonista abkariana, rendendo evidente la dinamica sottesa alla creazione di una 'traduzione polifonica'.

Il gioco che abbiamo intrapreso può essere condotto anche al di fuori del solco propriamente mitico, dato che nell'*Électre des bas-fonds* sono individuabili anche delle contaminazioni che arricchiscono il sottotesto dell'opera e ne denotano la modernità. Mi riferisco, per cominciare, all'evidente componente psicanalitica, abbondantemente discussa in precedenza, depositaria delle inquietudini novecentesche sul caso. Andando a ritroso nel tempo, incontriamo un'altra svolta culturale di cui il testo manifesta i segni: quella generata dal genio shakespeariano. Posto che già Freud e Gilbert Murray avevano messo in evidenza la relazione tra l'*Amleto*¹⁷⁰ e il mito degli Atridi¹⁷¹, l'eredità di Shakespeare si avverte anche nel personaggio di Sparos, nel dichiarato sonnambulismo di Elettra – che l'accomuna a Lady Macbeth¹⁷² – e, ancor di più, nell'apparizione di fantasmi (di Agamennone e

¹⁶⁹ (Abkarian, *Elettra dei bassifondi* 2022, 90).

¹⁷⁰ (Shakespeare, *Amleto* 1977)

¹⁷¹ Cit. in (Steiner, *Le Antigoni* 2003, 150).

¹⁷² (Shakespeare, *Macbeth* 1976)

di Ifigenia) che infestano la memoria dei viventi e reclamano giustizia. Per non parlare del dubbio amletico nel quale è preso Oreste: uccidere o non uccidere? Questo è il suo dilemma¹⁷³.

L'attraversamento della cultura occidentale percepibile nell'affresco abkariano, non da ultimo, porta il mito di Elettra a confrontarsi con la tradizione cristiana. Nel testo, infatti, è evidente la presenza di simboli di retaggio cristiano; tuttavia, la loro assimilazione non nuoce all'atmosfera tragica, al contrario, finisce per infondere al testo una certa sacralità. Mi riferisco, per fornire qualche esempio, all'immagine del rogo evocata da *Électre* durante la prima scena di sonnambulismo; a quella di Cassandre che, come Giovanni Battista, grida nel deserto; o ancora, alla richiesta di Chrysothémis che, in seguito alla violenza di *Égisthe*, vorrebbe essere rinchiusa "quaranta volte quarant'anni", rendendo iperbolici i quaranta giorni di purificazione di Gesù nel deserto. Inoltre, la stessa Kilissa nomina esplicitamente le Sacre Scritture, in un gioco di contaminazione che è efficace nel ridurre la distanza tra lo spettatore contemporaneo e il mondo pagano.

La ricchezza delle relazioni intertestuali che l'*Électre des bas-fonds* lascia intravedere, oltre a essere un dato che impreziosisce l'opera, ne comprova lo statuto polifonico. Alla luce delle osservazioni accumulate fin qui, che hanno messo in luce dapprima la *diversalité* e in seguito i punti di contatto con la tradizione precedente, è giunto il momento di riflettere sulla figura dell'autore provando a definire il suo *modus operandi* in qualità di traduttore.

Nell'intervista già citata rilasciata a Marie Laure Barbaud, Abkarian sosteneva di non aver inventato nulla. Dal suo punto di vista, i miti raccontati dalle tragedie greche non si offrono a noi come storie da modernizzare o rivisitare con l'intento di renderle contemporanee, bensì come vicende di per sé moderne, dei *fondamentaux*. In effetti un traduttore non inventa *ex-novo*, ma piuttosto metamorfizza, affinché al pubblico non venga preclusa la possibilità di comprensione. Questo tipo di procedimento, che è quello dell'*interpres*, mediatore sia linguistico sia culturale, non è certo quello del traduttore 'calchista' interessato più alla forma che al contenuto o alla sua ricezione. In

¹⁷³ A proposito dell'amletizzazione di Oreste, vale la pena rileggere l'estratto, dal capitolo XII de *Il fu Mattia Pascal* (1904), in cui Pirandello fornisce la propria lettura del fenomeno:

– La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! – venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. – Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis.

– La tragedia d'Oreste?

– Già! D'après Sophocle, dice il manifestino. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

– Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle.

– Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo.

– E perché?

– Mi lasci dire. 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 moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.

(Pirandello 1988, 136).

questo senso il drammaturgo francese rivela di aver gestito la mediazione tra la nostra cultura e quella greca senza, per l'appunto, modernizzare (alla maniera di Giraudoux, per intenderci), bensì valorizzando la modernità già contenuta nell'antico. Lo stesso ricorso al coro, alla danza e alla musica, avvalorata tale prospettiva. In un certo senso, Abkarian suggerisce che non è necessario pariginizzare la Grecia per renderla accessibile al pubblico francese. Egli preferisce fare ricorso a una serie di intermediari culturali (il cristianesimo, il teatro shakespeariano, l'insegnamento psicanalitico, la tradizione letteraria) per aumentare la perspicuità di alcuni passaggi senza però stravolgere l'identità culturale di partenza.

La traduzione del mito operata dall'autore franco-armeno si lascia ispirare anche dai dettagli che, in precedenza, altri avevano messo in evidenza, trovando loro una collocazione in un tessuto narrativo coerente. Allo stesso modo, possiamo affermare che egli traduce persino i vuoti del racconto mitologico, servendosi per colmare lo scarto che il pubblico attuale potrebbe avvertire rispetto alla forma espositiva classica, molto essenziale, a cui non è abituato. La voce ritrovata dei personaggi adombrati dalla tradizione, unitamente all'inserimento di alcune varianti d'azione che arricchiscono la trama, fanno sì che il testo acquisisca una maggiore coerenza logica ai nostri occhi. Nel *modus* adottato da Abkarian ritroviamo allora anche una competenza che abbiamo visto essere tipica di un'altra figura ancestrale di traduttore: l'*ἑρμηνεύς*. Il suo compito, infatti, come intermediario del divino, consisteva anche nel rendere noto ciò che la divinità non esprimeva, interpretandone i silenzi e riempiendoli. Esattamente come avviene nell'*Électre des bas-fonds*, tramite i racconti di Crisotemi, delle troiane e di Sparos.

Per come ha saputo (ri)dare vita al mito traducendolo in una tragedia moderna dal sapore antico, Simon Abkarian potrebbe essere considerato un perfetto ermeneuta contemporaneo. Prima, però, di conoscerlo più da vicino, è opportuno fare anche qualche considerazione relativa al suo stile compositivo, ovvero alla poetica traduttiva di cui si serve la sua polifonia.

Per quanto riguarda la struttura, il testo tragico abkariano abbandona lo schema greco classico – composto da parodo, esodo, episodi e stasimi, e suddiviso in atti –, prediligendo una narrazione in atto unico, più d'impatto per il pubblico contemporaneo, in cui le scene si susseguono incalzanti, mantenendo un ritmo sempre alto. Anche la versificazione contribuisce a questo scopo: il verso libero proposto dal drammaturgo non segue nessun metro specifico né schemi rimici (ciò non osta il ricorso alla rima: baciata, alternata, incrociata e al mezzo), ma vive del tempo della recitazione. In sostanza, è il ritmo del parlato a contraddistinguere la scrittura drammaturgica abkariana. La parola di cui si serve l'autore è una parola elegante, che articola un discorso dal tono elevato (come si addice a una tragedia) senza per questo risultare retorico o aulico. Abkarian scrive sfruttando diversi registri e coniugandoli alle ambientazioni, da quello alto, a tratti intensamente poetico (persino

solenne, nelle invocazioni o nei discorsi dei reali), a quello basso che caratterizza il lupanare, nel quale ritroviamo espressioni colorite e una volgarità (per lo più comica) ampiamente accettabile ai giorni nostri. Non mancano inoltre i giochi di parole, i doppi sensi, le figure retoriche. In breve, quella scelta da Abkarian per tradurre il mito e la sua tragicità è una lingua viva, che rende i personaggi ancora più comunicativi, ciascuno con la propria attitudine linguistica. In questo senso, lo stile di traduzione dell'autore francese riduce lo scarto espressivo percettibile dal lettore/spettatore contemporaneo di fronte alla magniloquenza degli scritti classici. E lo rende ancor più partecipe.

5.2.6 A proposito dell'autore

Dopo esserci dilungati sull'opera, vale ora la pena approfondire la conoscenza di colui che è considerato uno dei migliori autori viventi del teatro francese, Simon Abkarian.

Nato a Gonesse¹⁷⁴ il 5 marzo 1962 da una famiglia di origine armena sopravvissuta alla diaspora, all'età di nove anni Simon si trasferisce con la famiglia a Beirut dove “apprend les danses des pays du Caucase, s’initie à la cuisson des brochettes et à la guerre civile...”¹⁷⁵. Allo scoppio della guerra in Libano, Simon rientra in Francia con la madre e i tre fratelli, dove resta dal 1975 al 1977, anno di un nuovo trasferimento (a causa di complicazioni burocratiche per l'acquisizione della cittadinanza francese), questa volta negli Stati Uniti, dove inizia la carriera nel mondo del teatro. A New York, Simon si forma presso l'istituzione dell'*Arménie Europe Centrale Antranik*. A Los Angeles si unisce alla compagnia armena guidata da Gérard Papasian e segue uno *stage* di maschere della Commedia dell'Arte diretto da Georges Bigot. Al suo ritorno in Francia, nel 1985, prima si forma alla scuola di recitazione di Robert Cordier, poi entra stabilmente, per otto anni, nella compagnia del *Théâtre du Soleil* diretto da Ariane Mnouchkine, artista che ha contribuito a rivoluzionare il panorama teatrale francese degli ultimi decenni del Novecento e con la quale non interromperà mai il dialogo.¹⁷⁶

Giovane e talentuoso attore cosmopolita, Simon viene attratto parallelamente anche dal cinema e inizia a collaborare col regista Cédric Klapisch¹⁷⁷, avviando una luminosa carriera che lo porterà,

¹⁷⁴ Cittadina del dipartimento della Val-d'Oise (Île-de-France) situata una ventina di chilometri a nord-est di Parigi.

¹⁷⁵ Citazione dal *dossier* artistico dell'*Électre des bas-fonds*.

¹⁷⁶ In occasione della creazione dello spettacolo, Mnouchkine ha dichiarato: «Je ne sais pas si Simon voudrait l'admettre, mais je crois qu'il se vit comme un enfant d'Homère. Ou, au moins, comme un descendant d'une de ses multiples créatures héroïques et imparfaites parce que si humaines».

¹⁷⁷ Dirige Abkarian in *Ce qui me meut* (Klapisch, *Ce qui me meut* 1989), *Poisson rouge* (Klapisch, *Poisson rouge* 1994), *Chacun cherche son chat* (Klapisch, *Chacun cherche son chat* 1996), *Ni pour ni contre (bien au contraire)* (Klapisch, *Ni pour ni contre (bien au contraire)* 2003), e *Deux moi* (Klapisch, *Deux moi* 2019).

negli anni, a lavorare con artisti del calibro di Jonathan Demme¹⁷⁸, Martin Campbell¹⁷⁹, Sophie Marceau¹⁸⁰, Robert Guédiguian¹⁸¹ e Faith Akin¹⁸², tra molti altri. Ciononostante, Abkarian non mette mai da parte il suo amore per il palcoscenico e inizia a lavorare anche come regista per il teatro, portando in scena *Peines d'Amour Perdues* (Théâtre de l'Épée de Bois, 1998), *L'Ultime Chant de Troie* (MC93, 2000), *Titus Andronicus* (Théâtre National de Chaillot, 2003), e *Projet Mata Hari-Exécution* (Théâtre des Bouffes du Nord / TNT Toulouse, 2010-2011). Come attore, porta avanti collaborazioni con Paul Golub, Silviu Purcarete, Laurent Pelly, Peter Brook, Antoine Campo, Simon Mc Burney, Cécile Garcia Vogel, e Irina Brook, che lo dirige in *Une bête sur la Lune* di Richard Kalinoski, *pièce* nella quale interpreta il ruolo di un sopravvissuto armeno al genocidio, che gli vale il *Molière du meilleur comédien* nel 2001.

Nella vita e nella carriera di questo grande artista, la conservazione della memoria del popolo armeno, deportato e massacrato per tutto il Novecento, è una costante, una responsabilità alla quale, in quanto figlio della diaspora, Abkarian sente di non potersi sottrarre. Da sempre interessato alla questione armena, ha manifestato il proprio sostegno anche con un progetto (mai concretizzato a causa della sopraggiunta pandemia) che prevedeva l'organizzazione di un festival internazionale di teatro a Erevan, capitale dell'Armenia, in collaborazione con il Ministero dello Sport e della Cultura del Paese¹⁸³. A seguito dei recentissimi eventi indicanti una nuova aggressione ai danni dell'Armenia da parte del vicino stato azero, Abkarian ha preso posizione pubblicamente per denunciare il lassismo europeo di fronte alla brutalità dell'Azerbaijan, indirizzando una lettera alla presidente della Commissione Europea, Ursula von der Leyen, pubblicata da *Le Figaro* il 13 ottobre 2022, dal titolo: *Madame Ursula von der Leyen, le gaz de Bakou justifie-t-il de se taire face à l'horreur?*¹⁸⁴

¹⁷⁸ Tra i suoi capolavori: *Il silenzio degli innocenti* (1991) (Demme, *Il silenzio degli innocenti* 1991) e *Philadelphia* (Demme, *Philadelphia* 1993). Dirige Abkarian in *La Vérité sur Charlie* (Demme, *La Vérité sur Charlie* 2003).

¹⁷⁹ Dirige Abkarian in *007 Casino Royal* (Campbell 2006), nel quale interpreta il ruolo del cattivo Dimitrios.

¹⁸⁰ Dirige Abkarian in *La Disparue de Deauville* (Marceau 2007).

¹⁸¹ Dirige Abkarian in *Le Voyage en Arménie* (Guédiguian, *Le Voyage en Arménie* 2006), *L'Armée du crime* (Guédiguian, *L'Armée du crime* 2009), *Une histoire de fou* (Guédiguian, *Une histoire de fou* 2015).

¹⁸² Dirige Abkarian in *The Cut* (Akin 2014).

¹⁸³ (Gardini, *La drammaturgia interculturale di Simon Abkarian tra storia e mito* 2022, 5).

¹⁸⁴ Riportiamo la prima parte della lettera e la sua conclusione:

«Chère Madame, les artistes ne peuvent rester sourds aux fracas du monde. Comme vous, qui occupez le poste prestigieux de présidente de la Commission européenne, nous sommes tenus, à notre manière, de dire si possible l'origine de ses convulsions afin de le soulager autant que nous le pouvons. Un cinéaste ou une cinéaste qui filme des scènes de violence s'interroge forcément sur la forme et le fond. Il lui faut en saisir la source, pour ensuite la transposer à l'écran. Se posent alors les questions de l'écriture, du filmage, de la lumière, du son, de la valeur du cadre de la justesse des actrices et des acteurs. Comment transposer l'horreur? Lorsque les soldats de l'armée régulière azerbaïdjanaise violent, mutilent et démembrant Gayané Abgaryan, la soldate arménienne, ils ne se posent pas la question de la valeur du plan, ni de la lumière, ni du cadre, ni de l'impact de leurs «images». Ils ne se posent aucune question d'ailleurs. Un soldat filme. Il a le soleil dans le dos. Son ombre se projette sur le cadavre couché et mutilé de Gayané. Les bras de la soldate sont entravés dans sa vareuse au-dessus de sa tête. On ne voit pas ses mains. Torse nu, on dirait une prêtresse qui se cambre en brandissant un calice invisible vers d'antiques dieux. Des écritures au feutre noir

Il ripudio della guerra e degli orrori da essa causati (torture, stupri, devastazioni, lutti e vendette annesse) è una delle colonne portanti sulle quali si reggono sia la vita che l'opera dell'artista franco-armeno. La sua *Électre des bas-fonds* ben lo dimostra, fornendo uno sguardo allargato sulla vicenda degli Atridi, che viene riproposta come punto di arrivo di una lunga sequenza di crimini nefandi, oltre che come un dramma familiare. La Storia tragica di cui il coro si fa espressione trova così un seguito nella tragedia individuale dei protagonisti, la vita di ciascuno dei quali (e, soprattutto, delle quali) sarebbe stata differente se la guerra non ci fosse stata.

La *pièce* di cui abbiamo trattato, d'altro canto, non è l'unica a dimostrare la sensibilità di Abkarian per le tematiche menzionate, che viene espressa magistralmente nell'attività di scrittore, alla quale si dedica con assiduità dalla prima decade del Duemila. La sua prima opera, *Pénélope, Ô Pénélope* (2008¹⁸⁵), da lui stesso portata in scena al *Théâtre national de Chaillot*, inaugura un trittico completato da *Le Dernier Jour du jeûne* (2014) e *L'Envol des cigognes*¹⁸⁶ (2017), in cui guerra e vendetta tornano a intrecciarsi con esiti funesti.

Dopo il trionfo alla *nuit des Molières* 2020, nella quale viene celebrato il suo talento come regista e drammaturgo, oltre che come attore, nel 2021 *Monsieur* Abkarian viene nominato *commandeurs des Arts et des Lettres*, onorificenza concessa dal Ministero della Cultura francese alle personalità distintesi per meriti artistici o letterari.

La visione del teatro come grande palcoscenico in cui rappresentare le inquietudini legate al lato oscuro dell'umanità viene esplicitata dalle stesse parole dell'autore:

J'avais besoin d'écrire sur mon monde aujourd'hui. Quel meilleur espace que le tragique, sa démesure et ses excès pour dire la condition humaine dans toute sa noirceur ? Je voulais remettre la langue au centre de mon travail. La parole nous fait défaut, Beaucoup de gens sont

souillent sa peau blanche. Un caillou est enfoncé dans l'orbite de son œil gauche, sûrement parce qu'il osait les prendre pour cible. L'ombre du «caméraman» s'éloigne, élargit le plan, se promène sur d'autres cadavres. Cette fois ce sont des hommes, des militaires arméniens. Ils sont méconnaissables. C'est un Golgotha. Puis l'homme qui filme revient sur le cadavre de Gayané qu'il semble affectionner. Elle est la «pièce maîtresse» de cette œuvre macabre. Sa peau de marbre irradie ce triste spectacle. Un léger coup de botte fait bouger ses seins dénudés. Dans sa bouche dépasse un doigt qui se termine par un ongle manucuré, rose pâle. Le sien, celui de Gayané. Où sont les autres? Sous la vareuse? Ce doigt manucuré enfoncé dans sa bouche, était-ce celui qui appuyait sur la gâchette de son fusil de précision ? Est-ce pour cela qu'ils l'ont coupé? Pour la punir? Gayané était tireuse d'élite. J'éteins la vidéo. Puis je me dis: «Pourquoi ses jambes sont-elles enterrées jusqu'à son vagin?». Je visionne de nouveau la vidéo, et je vois ce que je n'ai pas voulu voir la première fois. Ses jambes ne sont pas enterrées, mais ont été découpées à la hauteur de son bassin. Elles ne sont plus là, ses jambes. Une Vénus de Milo à l'envers, une «œuvre» contre nature. Pourquoi lui couper les jambes? J'essaie de comprendre. Est-ce parce qu'elle repoussait de ses pieds ses agresseurs, qui tentaient de la violer? Je m'imagine la taille de la lame qui mène à l'horrible scène puis je tombe sur le regard éperdu de Gayané et je renonce. [...] Madame la présidente, pourquoi ne pas condamner «ces courts-métrages» de l'horreur qu'affectionnent les soldats de l'armée régulière azerbaïdjanaise? Pourquoi financer et «coproduire» le «long-métrage» à venir, celui qui racontera la chute définitive du peuple des Arméniens? Comment pouvez-vous accepter un si mauvais scénario? Pourquoi le faites-vous? Pour le gaz azerbaïdjanais? C'est le même que le russe et vous le savez!» (Abkarian, Madame Ursula von der Leyen, le gaz de Bakou justifie-t-il de se taire face à l'horreur? 2022)

¹⁸⁵ La pubblicazione del testo risale invece al 2009.

¹⁸⁶ (Abkarian, *L'Envol des cigognes* 2017).

pris au piège de leur limite verbale. Il est important de savoir parler donc de dire. J'ose croire que le théâtre est un des endroits où on peut encore développer de la pensée par le langage. Là, la parole devient une arme de subversion puisqu'elle se risque sur le chemin du beau et du juste. Le dernier champ de bataille est l'imaginaire.¹⁸⁷

La personalità di Simon Abkarian, di cui la biografia mette in evidenza lo spessore culturale e artistico, tuttavia, non è restituibile solo attraverso una sequenza di opere e riconoscimenti, seppur sempre più numerosi. Motivo per il quale, questa nota biografica viene completata dal racconto dell'esperienza personale di chi scrive, che ritiene sia stato un immenso onore poter conoscere da vicino questo grande autore del nostro tempo. In lui convivono la leggerezza di uno spirito goliardico e la gravità di un'anima che ha avvertito il grido di dolore dell'umanità. A dispetto della stazza imponente e dell'aspetto ombroso (che spesso gli hanno procurato ruoli da cattivo), è un uomo dai modi gentili, persino cavallereschi, che pure non incorrono in cerimoniosità. L'enorme statura artistica che ha saputo far valere in circa un quarto di secolo di carriera non gli ha impedito di rimanere una persona ancorata ai valori dell'amicizia, della fratellanza, e soprattutto della famiglia. Ho avuto modo di conoscerne alcuni suoi membri, coinvolti nel progetto dell'*Électre*, e di avvertire la profondità del legame tra loro. Con il fratello maggiore Abka, con la sorella Maral, l'enigmatica Kilissa dei bassifondi, ma anche con la moglie Catherine¹⁸⁸, magnifica Clytemnestre sulla scena, e il figlio Djivan¹⁸⁹, musicista estremamente dotato che infiamma lo spettacolo con la musica del suo trio, gli *Howlin' Jaws*, suonando diversi strumenti. Una vera e propria armonia familiare che si effonde anche sugli altri membri della compagnia, che formano un gruppo coeso che prende parte attivamente alla creazione e si lascia guidare con fiducia dal suo mattatore. Ho appreso, dai racconti della "coreuta cinque"¹⁹⁰, che la *mise en scène* dello spettacolo è stata realizzata in sette settimane, a un ritmo di lavoro ai limiti del sostenibile, dentro e fuori dal palco; essa ha coinvolto i membri della compagnia non solo in qualità di attori, ma anche permettendo loro di esprimere la loro creatività (quasi tutti hanno competenze artistiche che vanno al di là della recitazione), nello sviluppo delle scene, ma anche nella creazione dei costumi¹⁹¹, in uno straordinario sforzo corale orchestrato da Abkarian, maestro dialogante che non fatica a riconoscere i meriti dei propri collaboratori. Per esempio, durante una delle nostre conversazioni Simon ha ammesso, facendo riferimento alla complicità artistica che lo lega alla moglie: "Catherine est très intelligente, elle m'aide beaucoup. Elle a une vision des choses très intelligente".

¹⁸⁷ S. Abkarian, dichiarazione riportata sul libretto del programma dell'*Électre des bas-fonds*. *Infra*, p. 239.

¹⁸⁸ Catherine Schaub-Abkarian, attrice, coreografa e ballerina di fama internazionale.

¹⁸⁹ Nato nel 1994.

¹⁹⁰ Suzana Thomaz, giovane artista di origini brasiliane, con la quale ho piacevolmente dialogato il 26 giugno 2022, al termine della rappresentazione dello spettacolo al Théâtre du Soleil, presso la Cartoucherie de Vincennes (Paris).

¹⁹¹ «Ce li cucivamo addosso man mano, li arricchivamo mentre lo spettacolo prendeva forma», ricorda ancora Suzana Thomas.

Ricordo con emozione il momento in cui gli domandai se fosse consapevole del fatto che gli si potesse riconoscere una sensibilità fortemente femminista.¹⁹² “Moi j’ai vu ma mère” – mi rispose con gli occhi che si colmavano di lacrime – “ma mère a souffert. Et si tu veux, moi je veux être un meilleur homme, un meilleur garçon. Je veux faire juste ça”. E proseguì dicendo “Tu sais, quand elle [la corifée, pendant le spectacle] dit *va faire un café* et elle me tape dans le cul comme-ça. Je l’ai écrit consciemment: j’ai vu toute ma vie mon père dire à ma mère *va faire un café* et hop... [coup par derrière]”. Notando la commozione nei suoi occhi, rievocando la madre, non mi riuscì di chiedergli altro, ma lui stesso mi raccontò un aneddoto che vale la pena riportare: quando la madre lo portava ancora in grembo, non sapendo di che sesso sarebbe stato il nascituro, fece un voto, e cioè che, se avesse avuto un maschio, lo avrebbe *habillé en moine*. E così, per il primo anno di vita, Simon venne *habillé en moine*, fatto che egli considera in qualche modo rivelatore di una sorta di predestinazione: “Moi je suis né pour faire du bien, je n’aime pas la violence. Mais elle est là donc je la raconte. Parce que moi, je viens d’un endroit d’extrême violence. Je suis arménien, je viens du Liban, du Moyen Orient”.

Fine conoscitore della mitologia greca, del mondo arabo e di quello giudaico-cristiano, in lui rivive un crogiolo di popoli. A proposito di questo legame con il Sud e il Mediterraneo, Simon ha affermato: “Quand je vais en Sicile je me sens à la maison. Quand je vais en Sicile je suis à la maison, à la maison!” Nella terra del Sole, a seguito di una *tourné*e che, da giovane, lo aveva portato nei teatri di pietra antichi di Selinunte e Segesta, vi ha persino vissuto qualche mese, a Mazara del Vallo, a Palermo e sull’isola di Levanzo¹⁹³, di cui serba ancora uno splendido ricordo. A fronte di questa vita itinerante, fu spontaneo domandargli se fosse d’accordo nel definirsi un “cittadino del mondo”. La risposta che diede completa il rapido ritratto che abbiamo cercato di tratteggiare ed è degna di un autore che, ne siamo certi, non finirà di stupire: “Je suis –rispose – un citoyen de la poésie. Moi, la seule chose qui m’intéresse, c’est la poésie, c’est la beauté. C’est ça qui m’intéresse”.

¹⁹² Le citazioni che seguono provengono dalla conversazione intrattenuta il 26 giugno 2022, alla Cartoucherie de Vincennes (Paris), al termine della rappresentazione dello spettacolo.

¹⁹³ Una delle isole Egadi, di fronte alla costa trapanese.

5.3 *Électre ou Le crépuscule des rois* di Matthieu Desquilbet

L'ultima opera sulla quale vogliamo indugiare è una *pièce* che, a differenza delle altre incontrate, è stata portata in scena, ma non è stata (ancora) edita. Tuttavia, grazie alla gentile concessione del suo giovane autore, che mi ha fornito il testo autorizzandomi a citarne alcuni passaggi, siamo in possesso degli strumenti necessari per formulare un commento e delle osservazioni. D'altra parte se, come afferma Jeanyves Guérin, “une pièce n'est vraiment achevée qu'après avoir été représentée”¹⁹⁴, l'opera di Matthieu Desquilbet¹⁹⁵ ha tutte le carte in regola per poter figurare nella nostra rassegna.

Électre ou le crépuscule des rois debutta sulle scene francesi nell'estate del 2022, al Théâtre Essaïon di Parigi, diretta dal suo stesso autore, con tre soli interpreti: i giovanissimi Baptiste Znamenak, Laura Moretti (italiana da parte di padre) e Caroline Tempere, rispettivamente Oreste, Clytemnestre ed Électre.

Questa riscrittura del mito di Elettra, concepita, come illustrato dal suo autore, durante l'estate del 2021, ci immerge nel mito mediante un'inquadratura inedita, mettendo lo *zoom* su un momento preciso della narrazione, quello che intercorre tra l'omicidio di Egisto e quello di Clitemnestra. L'azione si svolge in un unico luogo, la sala da banchetti del palazzo reale di Argo, restata imbandita dal giorno del ritorno (e dell'assassinio) di Agamennone. Nella sala polverosa, in cui lo striscione riportante la scritta *Ἀγαμέμνων ἀναζωοτῆρ*¹⁹⁶ pende ormai lacero sui resti imputriditi della grande tavola apparecchiata, si conserva il trono del re legittimo, ancora macchiato del suo sangue. Elettra vi si reca ogni giorno, da dieci anni, per restare rintanata in una nicchia sporca e buia, aspettando il ritorno del fratello.

¹⁹⁴ (Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950* 2019, 13).

¹⁹⁵ Nato nel 1990 a Toulouse, dove cresce, si trasferisce a Parigi per portare avanti gli studi in ingegneria. Qui si avvicina al mondo del teatro e inizia la sua formazione con Jerzy Klesyk.

¹⁹⁶ «Agamennone re salvatore».

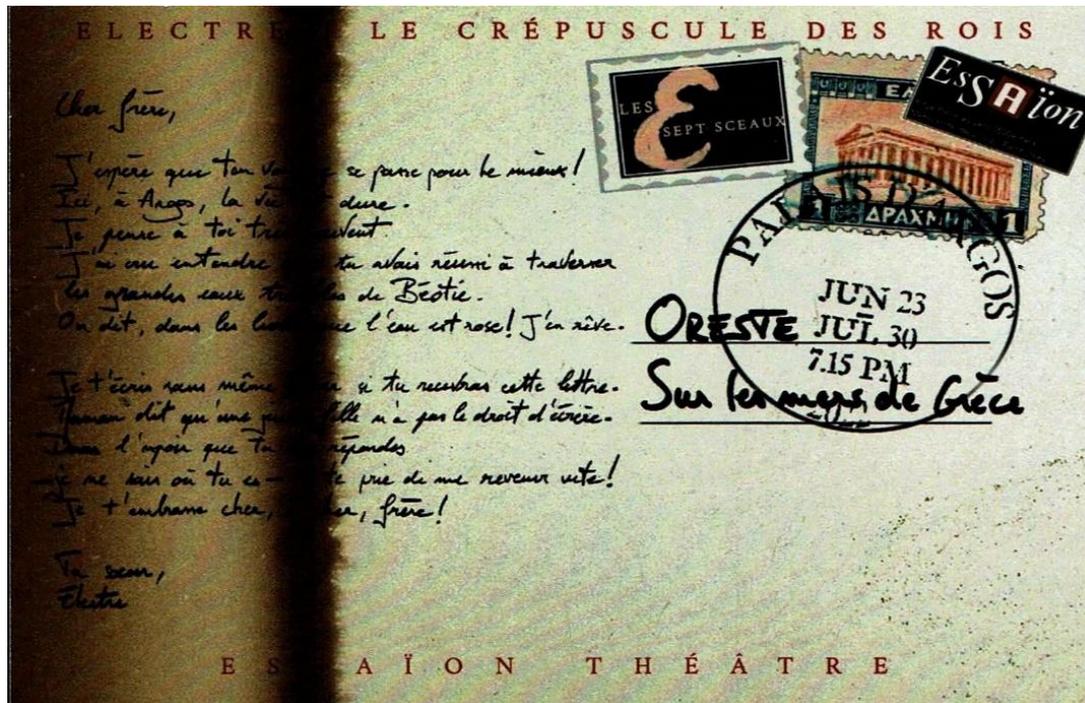
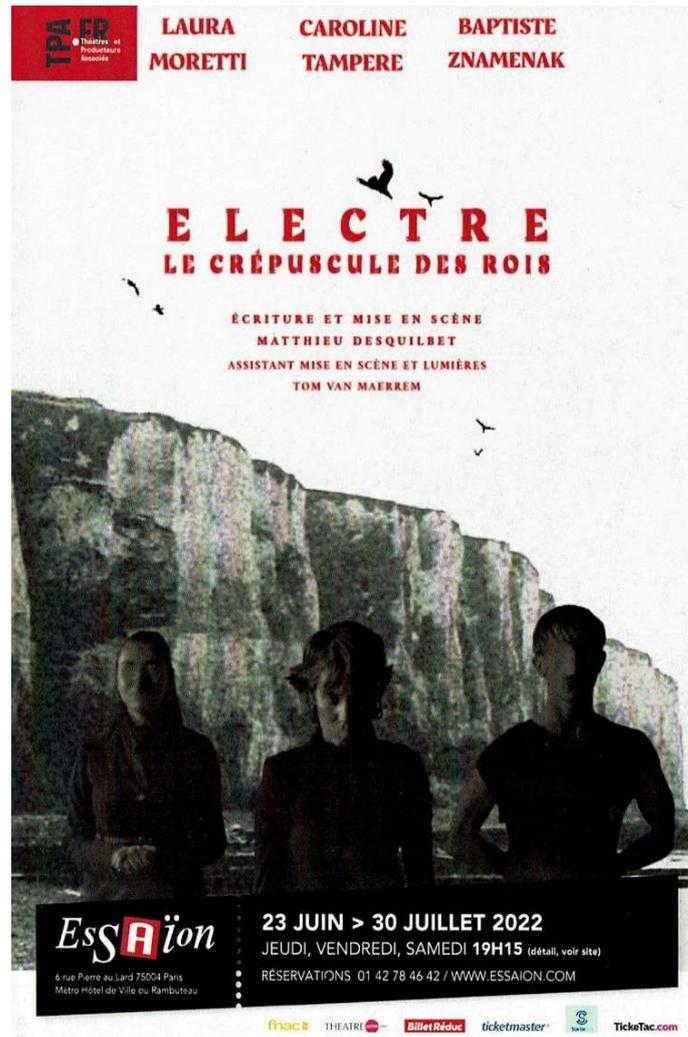


Figura 33: Fronte e retro del foglietto di sala della rappresentazione dell'Électre ou le crépuscule des rois tenutasi al Théâtre Essaïon di Parigi (2022).

Organizzata in tre parti, la narrazione prende avvio con l'arrivo del giovane principe, il quale rivela di avere appena ucciso Égisthe e di voler occupare il trono che gli spetta di diritto. Ritrovata la sorella, Oreste è deciso a eliminare la madre, ultimo ostacolo che lo separa dal regno. In ciò, avvertiamo un'inversione di tendenza, per quanto riguarda questo personaggio, rispetto alla tradizione più recente, che ne aveva invece amletizzato i contorni. Il figlio di Agamennone, qui, è determinato ad accostare il suo nome a quello del padre e a renderlo fiero. Elettra, al contrario, seppur condivida lo slancio omicida del fratello, pare essere intimorita dalla madre. Dal dialogo tra i due emerge una prima descrizione della regina, della quale, oltre alle ombre, viene messo in risalto il legame che aveva con la primogenita, Iphigénie. Citiamo dal testo in visione:

ÉLECTRE

Clytemnestre... Je la hais autant qu'Égisthe. Mais elle, je la crains. Elle a des profondeurs qui m'échappent, je lui ressemble trop. Entre elle et moi, il y a un précipice: sa fille Iphigénie. Ma sœur qui devrait nous rapprocher semble nous éloigner.

ORESTE

Iphigénie? Je n'ai qu'un vague souvenir d'elle. Je ne peux pas me souvenir de toutes les ombres de mon passé. Elle a été sacrifiée aux Dieux, c'est tout ce que je sais. Finalement peu, simplement ce qu'on m'a enseigné.

ÉLECTRE

Tu ne te souviens pas que notre mère et elle passaient leur temps sur les rives à traîner leurs robes dans le vent, en haut des falaises? Qu'est-ce qu'elles pouvaient bien se raconter? C'est de leur faute si je suis sauvage! De sa faute à elle! Et maintenant elle joue les farouches comme si elle voulait me prouver que j'étais toujours la dernière, et que même ça ne m'appartenait pas...

ORESTE

Tuons-la, ma sœur, tuons-la! Ainsi je te venge et je sers mes intérêts; il n'y a rien de plus simple, c'en est presque beau! Comme prendre la mer par vent arrière, on sent qu'on prend la voie logique, qu'on obéit à un ordre supérieur, la nature est avec nous, c'est elle qui ordonne.

ÉLECTRE

La tuer? Ben oui, la tuer. Éteindre ainsi définitivement ce regard vide sur le monde. Oh je ne peux plus le supporter ce regard! Dix ans qu'il me pèse chaque jour un peu plus. C'en est arrivé au point où elle n'a plus besoin d'être présente pour que ses yeux me hantent et que tout le néant dont ils sont les témoins m'envahisse. Argos m'est devenue insupportable à cause de ce regard. Ah si tu voyais ses yeux, Oreste! Même là tu vois ils me font peur.

ORESTE

Comment? Tu as peur d'un regard? Allons, ma sœur, reprends-toi.

ÉLECTRE

Arrête de rire! Tu ne sais pas ce que c'est que ce regard qui hurle «à quoi bon», qui détruit tout ce qu'il voit, qui tue jusqu'à l'espoir de vivre. Et puis tu ne sais pas ce que ça peut faire une mère, tu n'en as jamais eu qu'une théorique, toi, qu'une idée de mère.

ORESTE

Que peut bien une paire d'yeux contre toi? Contre ce regard noir et fier, contre cette haine?

Il ritratto della Clytemnestre di Desquilbet è quello di una donna oscura, il cui sguardo cela un abisso che raggela. È uno schizzo estremamente riuscito, di un personaggio che, come abbiamo

visto, affascina sempre più il pubblico contemporaneo. La regina nera, la regina in lutto, ha un'aura oscura che le dona una certa solennità.

CLYTEMNESTRE

[...] C'est déjà assez ingrat d'être reine dans cette Argos où il y a si peu de bon goût, je me serais bien passé d'une déception à l'égard de mes enfants. Oreste, on ne t'a rien appris d'où tu viens? Faut-il donc aussi que je vous apprenne ce que c'est qu'être roi? Tu m'en veux de t'avoir laissé grandir dans un palais? Ce n'est pas le palais qui fait le roi, mon petit. Il faut avoir de la royauté dans nos attitudes, dans nos mots et jusque dans nos désirs. Vous croyez peut-être qu'il suffit d'avoir des envies de rois pour régner? Vouloir se venger par exemple, cette volonté-là est à la portée de tout le monde, le premier venu peut vouloir se venger. Mais il faut un roi pour savoir s'y prendre. Oh, et quand je vois ces serviettes... D'où vient qu'on soit si sensible aux destins des reines? Ce n'est pas qu'une reine soit plus belle qu'une autre femme, qu'elle soit plus fière ou plus responsable. C'est qu'une reine se doit d'être grande. Elle se doit d'être noble. Le reste des hommes peut se permettre la nécessaire excuse d'être fragile parfois face à la vie, pas la reine. Mais pourquoi est-ce que je me fatigue? Les reines sont comme la mer. Elles ont son calme, ses profondeurs, ses tempêtes. Être reine c'est être aussi vaste que l'océan. Vous qui essayez d'agir, posez-vous cette question, à quelle dimension vous placez-vous? Pour naviguer contre moi, il ne vous faut pas moins que l'immensité.

L'ingresso in scena di Clitemnestra, che non pare affatto turbata dal ritorno del figlio vendicatore, chiude la prima parte e apre la seconda, nella quale, in un confronto a tre portato sulla tavola apparecchiata, in ripresa dell'antico banchetto, emergono segreti di famiglia che non erano mai stati rivelati. Il più sconcertante riguarda Ifigenia, della quale apprendiamo una verità mai raccontata prima. In prima battuta, è Elettra a ricordarla, nel racconto che fa al fratello:

ÉLECTRE

Oh oui! Non, c'est dans cette salle que se joue ma destinée. J'ai l'impression de ne pas m'appartenir à moi-même. J'appartiens à cette salle et tous (sic) ce qui la hante. Cette salle où il y a dix ans on tuait mon père, et dix ans encore auparavant, on emmenait ma sœur au supplice. Oh, Oreste! Elle était si belle, si tu pouvais la voir comme je l'ai vue ce jour-là! Elle était si triste! Dans sa robe blanche, lumineuse... C'était une lumière, et ce jour-là, on l'a éteinte. J'ai mal, Oreste, j'ai si mal. J'appartiens à cette salle maudite! Tout se joue là! C'est là que la lumière a disparu! Tu as eu une bonne idée de la [Clytemnestre] tuer, Oreste. Tant que je ne l'ai pas tué cette maudite mère je la transporterai en moi comme un poison, et je ne pourrai pas sortir d'ici.

La figura di Iphigénie qui evocata pare confermare l'immagine luminosa alla quale ci ha abituati la tradizione, in cui il suo nome è sinonimo di purezza e innocenza. Tuttavia, dal confronto tra Elettra e la madre scopriamo un'altra verità:

ÉLECTRE

Je te hais. Tu me contamines avec ton néant. Tu tues tout ce qui t'entoure, c'est à se demander comment tu as pu un jour donner la vie! Ce n'est pas de toi que nous sommes nés, mais de Papa. Lui avait une sérénité au fond, un calme et un sourire qui ne s'éteignait jamais. Avec toi c'est la nuit.

CLYTEMNESTRE

Tu me hais parce que tu n'es qu'une enfant et que tu dois haïr tes parents. Ton père n'est plus là (l'a-t-il jamais été?) c'est facile de l'aimer!

ÉLECTRE

De ce qu'on en dit dans Argos, je suis bien heureuse de ne pas l'avoir connu en tant que roi. Mais je t'en veux de m'avoir pris un père. Moi aussi je voulais qu'Iphigénie vive! Je voulais la joie de vivre de ma sœur et celle de mon père et celle de ma famille. Au lieu de cela, Iphigénie a été sacrifiée, père tué. Il serait vivant je le haïrais lui de m'avoir privé du rire de ma sœur, mais il est mort. C'est donc toi que je hais de m'avoir privée de celui de mon père.

CLYTEMNESTRE

La joie de vivre d'Iphigénie? Le rire de ta sœur? Elle n'a jamais ri, jamais même souri, ma fille. Elle avait hérité de tout le poids mortifère de cette famille et elle le traînait avec elle partout.

ÉLECTRE

Qu'est-ce que tu racontes, encore, perfide?

CLYTEMNESTRE

Elle vivait comme une ombre. Elle marchait comme la mort parée de la vie. C'était au-delà du mal-être, c'était le seuil de l'oubli. Ses doigts, ses jambes... On aurait dit qu'elle s'était appliquée à y mettre le moins de chair possible... Juste le nécessaire pour arriver jusqu'au tombeau. Quand Agamemnon l'a prise pour la faire mourir, elle en était à sa troisième tentative de suicide... À chaque fois je l'avais sauvée, sauvée des falaises, sauvée des flots. C'est éreintant de laisser vivre quelqu'un qui veut mourir. Et tu sais, le Dieu n'a pas demandé à Agamemnon de sacrifier sa fille. Il lui a dit «Sacrifie-moi ton envie de mourir et je te promets une mer calme.»

ÉLECTRE

Et qu'est-ce que ça veut dire «ton envie de mourir» ?

CLYTEMNESTRE

La parole du Dieu est rarement compréhensible. Alors Agamemnon a embarqué Iphigénie.

ÉLECTRE

Elle voulait mourir...

Silence.

Mais, pourquoi alors avoir tué Agamemnon ?

CLYTEMNESTRE

Il a tué ma fille comme un lâche! Quel roi est-on quand on honore pareille demande? Non! Je suis reine. Je veux et ma mort et l'agitation des profondeurs de la mer.

ÉLECTRE

Ça t'était égal qu'il prenne Iphigénie...

CLYTEMNESTRE

Je l'ai méprisé de faire ce sacrifice, de vouloir la mer calme et de quand même se prétendre guerrier. Quelle gloire y a-t-il alors à traverser? Et quand dix ans plus tard il est revenu triomphant, avec ces bannières «Agamemnon notre sauveur», accueilli en héros, c'était plus que du mépris, c'était devenu du dégoût. Argos voyait son rédempteur, je ne voyais plus qu'un lâche qui avait sacrifié le risque qu'on prend à naviguer. Tous ses sourires rassurés et confiants sur l'avenir qui faisaient tant de bien à tous autour de lui n'étaient pour moi que le gain issu d'une tricherie. C'est seulement à son retour que j'ai pris la décision de le tuer, en le voyant descendre du pont, revenant de sa mer calme comme un marin aguerri. Il n'avait plus peur de mourir : il fallait le tuer. J'ai pris le premier des prétendants qui pendant dix ans avaient frappé à ma porte. C'était Égisthe. Il allait faire l'affaire aussi bien qu'un autre, mieux peut-être aux vues des rancœurs familiales. Et je l'ai tué. Je l'ai tout simplement tué. C'est si simple à tuer un homme qui n'a pas peur de mourir.

Lo scambio riportato, come dicevamo, solleva un dubbio inquietante sull'unico membro della famiglia che, da sempre, era parsa immune dalla maledizione degli Atridi. Ifigenia viene riscoperta

da Matthieu Desquilbet come una giovane anoressica che rifiutava qualunque dono potesse offrirle la vita. Tanto che il gesto di Agamennone pare persino assumere un'altra connotazione. Ciò non toglie che, nel racconto effettuato da Clitemnestra, Agamennone si confermi un uomo dall'eroismo ambiguo, un padre assente, interessato solo alla guerra, ma in fondo codardo; un guerriero che ha voluto dar prova del proprio valore attraversando un mare calmo. Abbiamo già avuto modo di osservare, d'altra parte, come la gloria del grande re dei Danai abbia perso lustro, con l'avanzare del tempo, sia per via dell'allentamento della stretta della cultura patriarcale, sia per via del riscoperto interesse per la tutela dell'infanzia (Ifigenia è poco più che una bambina quando viene sacrificata dal padre). L'ultima parte di *Électre ou le crépuscule des rois*, invece, segue una pista decisamente poco battuta nella rielaborazione di questo mito.

È l'alba. Clitemnestra tiene in mano una bottiglia. Dopo la cena con i figli e il bagno di veleno che ha comportato, la regina ha trascorso la notte a bere e, ubriaca, torna in scena per la resa dei conti. Il finale è tutt'altro che scontato. Mentre Oreste si spinge sempre più verso l'orlo dell'esaltazione, Elettra torna in scena rigenerata, sobria e, soprattutto, improvvisamente matura; l'ebbrezza del vino e le rivelazioni della madre hanno sortito un effetto inaspettato sulla protagonista, che decide di lasciare la città e lasciarsi tutto alle spalle:

CLYTEMNESTRE

Mais où va-t-elle encore.

ÉLECTRE

Où tu ne peux me suivre, Maman.

CLYTEMNESTRE

Ça va être la scène d'Électre. Comme son père. Quand auras-tu fini d'étaler ta haine?

ÉLECTRE

Les pères, ça n'existe pas. Tu croyais que c'était la scène de la haine d'Électre? Non. Non, mère, non. Tu t'es trompée ici comme dans toutes les manœuvres avec ta fille. Laisse-moi te dire, qu'à Électre, tu as beau lui amputer un père, lui exiler un frère et lui agiter un Égisthe, elle ne se laisse pas vaincre. Je suis plus grande que toi, désormais. Plus femme, plus reine et – ce qui pour toi est le pire – plus libre. Oreste, tu t'acharnes à devenir un homme, toi à être une reine. Vous avez créé la race des rois, des hommes supérieurs. Et vous avez nié avec une maladresse criminelle ce que c'est qu'un homme. Et moi, qui n'arrivais pas à être de ces hommes que vous dessiniez, je me morfondais [...].

Vous n'êtes pas des rois puisque vous ne vous prenez pas pour des hommes! J'ai tué tous tes mirages: Égisthe d'abord, mon père ensuite et puis Oreste lui-même. Tout à l'heure, tu m'as rendu le plus grand service que tu pouvais me rendre: tu m'as rendu ma sœur. Et avec elle ma raison d'être: mon envie de mourir. Pour toi ce n'était rien, la connaissance profonde d'Iphigénie tu n'as pas été capable de la voir; pour moi j'étais née une seconde fois. Mais cette fois-ci née de ma vraie naissance: née de moi-même. Hier Électre devait ses jours aux autres hommes, on parlait d'elle comme la fille de Clytemnestre, la sœur d'Oreste, la belle-fille hargneuse d'Égisthe. Aujourd'hui, Électre ne se doit plus qu'à elle-même. Oreste, inutile de la tuer, elle ne m'importe plus. Ni toi non plus. Va-t'en régner sur Argos, va. Tu t'es trouvé de belles chaînes. Être roi, c'est savoir ce que c'est qu'être libre, et malgré ça, l'être quand même. Toi, Oreste, tu es comme Papa, tu ne sais pas. Maman sait, elle, je le vois maintenant. Mais elle

n'a pas été capable de l'être. Tu crois en trop de choses. Tu crois même que vieillir ça s'apprend.

Électre sort, légère, en riant.

ORESTE

Ce n'est pas une fin, ça, Électre! Tu crois que tu peux vivre sans nous, en nous ignorant? Je l'ai essayé, déjà, pendant ces dix ans loin d'ici, ça ne marche pas comme ça.

CLYTEMNESTRE

Ce qu'elle vient de faire n'a rien à voir avec ce que tu faisais alors.

ORESTE

Ah oui?

CLYTEMNESTRE

Elle sait exactement ce qu'elle sacrifie.

ORESTE

Tu acceptes, comme ça, qu'elle s'enfuie?

CLYTEMNESTRE

Elle ne s'est pas enfuie. Elle nous a quittés. Quitter est une des choses les plus difficiles à faire, mon fils. C'est la deuxième fille que je perds. La première allait mourir, celle-ci va vivre. Au fond, je ne lui en veux pas, je l'admire. Peut-être qu'elle reviendra, un jour, si elle le veut. Alors je serai là.

Oreste s'avance vers elle puis la serre dans ses bras. De cette étreinte, il commence à l'étrangler jusqu'à la tuer. Sa folie éclate, il prend alors la banderole comme linceul, et le trône pour pleurer sa mère.

Un tale epilogo, che nessun autore prima aveva mai previsto, ci consegna un'eroina completamente rinnovata, capace di uscire dal cerchio di follia e violenza sul quale gli Atridi si rincorrono da sempre. Dietro questa metamorfosi del mito si cela un progetto di riscrittura che annovera, tra le voci che partecipano alla sua polifonia, non solo quelle classiche. Per stessa ammissione del drammaturgo, le fonti sulle quali poggia il testo sono principalmente tre: Eschilo, Sofocle e Giraudoux. Lo sviluppo, tuttavia, non prevede un intrigo vero e proprio: esso viene dato per implicito, viene riassunto nei racconti dei personaggi che, dopo essersi ritrovati, hanno solo il tempo di una cena, prima che il matricidio si consumi. In questo caso, è evidente, non è l'azione a essere portata in scena, bensì la riflessione. Sia quella che induce Électre a voler abbandonare il progetto di vendetta, sia quella che riguarda il contesto, politico e ideologico, in cui il celebre dramma familiare si consuma. Dietro questo risultato vi è la scelta, apertamente dichiarata, di Matthieu Desquilbet, di riscrivere il mito di Elettra mettendolo in dialogo con la filosofia nietzschiana. Questa relazione, sottolineata anche dal titolo, che è una chiara allusione al *Crepuscolo degli idoli*¹⁹⁷ del filosofo tedesco (avvalorata anche da un'affermazione della protagonista¹⁹⁸ sul finire della seconda parte), viene tracciata in particolare con il concetto nietzschiano di morte di Dio¹⁹⁹, alla quale si sovrappone, metaforicamente, quella di Agamennone. Il mito degli Atridi diventa allora uno spunto

¹⁹⁷ (Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli* 1983)

¹⁹⁸ «Le peuple d'Argos est bien bête. [...] Il est retombé dans ce que Père avait banni du royaume d'Argos: les idoles».

¹⁹⁹ Formulato da Nietzsche ne *La Gaia scienza* (Nietzsche, *La gaia scienza* 1977) e in *Così parlò Zarathustra* (Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* 1976).

per confrontare le diverse reazioni degli uomini di fronte alla morte di Dio. In questo senso, la protagonista si configura come un'eroina nietzschiana *qui se dépasse elle même*. Mentre Oreste resta ancorato al passato, imprigionato da un dovere che può solo renderlo folle, Électre apre invece la sua strada a qualcosa di diverso. Lei che, come l'omonima *giralducienne*, avverte la spina che è nel piede dell'umanità, abbandona il sentiero della violenza per volgere verso quello della solitudine. Elettra così supera Elettra, in una sorta di slancio evolutivo verso la fase, auspicata dal filosofo tedesco, del superuomo²⁰⁰.

Questa commistione tra mito antico e filosofia contemporanea, benché non rappresenti un caso isolato (basti pensare a quanto abbiamo esposto sulle *Mouches* di Sartre) e proprio per questo, ci racconta una delle modalità con le quali le traduzioni del mito possono essere realizzate: introducendo nella polifonia anche voci esogame rispetto alla letteratura. La duttilità della materia mitologica consente anche questo.

Ad ogni modo, la pista filosofica battuta dal giovane autore *toulousain* non rappresenta l'unico elemento sul quale concentrare la nostra attenzione. Indipendentemente da essa, possiamo considerare *Électre ou le crépuscule des rois* una riscrittura ben riuscita, con una certa coerenza interna e degli spunti notevoli. Non ci riferiamo solo alle coraggiose variazioni relative al personaggio di Iphigénie e al finale, ma anche alla caratterizzazione degli altri personaggi e, ancor di più, alla singolarità dell'atmosfera restituita, cupa e inquietante. La sala del trono, nella quale Elettra si aggira come una presenza infestante, si prefigura come una dimensione maledetta in cui sperimentare tendenze *horror* al quale il pubblico contemporaneo, soprattutto quello più giovane, si dimostra sensibile.

Per concludere, vi è un'ultima questione degna di nota a proposito di quella che è la più recente traduzione in lettere francesi del mito di Elettra e riguarda una curiosità relativa alla sua stesura. Infatti, l'autore, che ancora ringrazio per avermi dato la possibilità di soffermarmi sulla sua creazione, mi ha confessato che è stata l'insistenza di Caroline Tampere, giovane attrice ventiquattrenne, a convincerlo a lavorare sul soggetto di Elettra. A quanto pare, anche la generazione dei cosiddetti *millennials* non è immune dal fascino del mito²⁰¹. Matthieu Desquilbet, con i suoi trent'anni da poco compiuti, si fa garante di un messaggio a cui ci sentiamo di voler dare risonanza: il crepuscolo del mito è ancora lontano.

²⁰⁰ La famosa trasformazione da leone a bambino che gioca, in (Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*. Un libro per tutti e per nessuno 1976).

²⁰¹ *Facendo eco a:* (Carena 2013).

Riflessioni conclusive. Elettra in divenire

Seguendo la migrazione del mito di Elettra, abbiamo percorso un itinerario letterario transculturale che ci ha condotti dall'antichità ai giorni nostri, lungo il quale abbiamo potuto constatare quanto sia stato fecondo il suo passaggio nella letteratura francese. Il mito come “parola che viaggia” si è rivelato essere, per riprendere l'espressione usata da Jean-Jacques Wunenburger, “une parole ouverte”¹, impossibile da ridurre a un testo immutabile e dogmatico, e destinata a una storia infinita. In questo senso, il mito “serait par nature «mytho-phorique», c'est-à-dire condamné, comme l'image dans la métaphore, au déplacement, au transport”². Questo continuo trasferimento, cui è soggetto, implica che il mito sia incessantemente tradotto, da un punto di vista culturale oltre che linguistico, mediante diverse tipologie e stili traduttivi, che convergono in un transfer che origina nuove opere, qui definite come ‘traduzioni polifoniche’. Si tratta, ad ogni modo, di un fenomeno di riscrittura, pertanto ascrivibile all'ambito della transtestualità. In proposito, Laura Brignoli osserva:

Certo, chi riscrive rende implicitamente omaggio al testo fonte, ne riconosce l'importanza, anche se non sempre ne condivide l'ideologia. In effetti riscrivere significa piegare il modello a nuovi significati e più adatti al nuovo contesto, o più consoni all'ideologia del riscrittore. Non può limitarsi ad adattare al nuovo contesto l'opera originaria: quando si riscrive un testo si mette inevitabilmente in evidenza la differenza fra l'ipotesto e l'ipertesto, scarto cronologico che fa emergere il fluire del tempo, il senso dell'appartenenza a una data cultura.³

Quando si tratta di mito, il tessuto intertestuale si offre come cifra irrinunciabile della creazione. Pur non avendo informazioni certe circa la sua origine e non potendo fornire una spiegazione univoca in relazione alle sue funzioni, riprendendo Maurizio Bettini,

[...] sappiamo come è cresciuto nel tempo: ciascuno vi ha aggiunto del suo, ri-raccontando in maniera diversa le storie tradizionali e, in questo modo, facendone narrazioni parzialmente nuove e parzialmente vecchie. La mitologia dei greci è un'opera individuale e collettiva nello stesso tempo, in essa la tradizione e l'innovazione si mescolano e si susseguono senza posa, come le onde del mare [...].⁴

Sappiamo anche che il mito greco costituisce di fatto la tela universale dalla quale si è diramata la produzione artistica dell'intera civiltà occidentale. La letteratura francese manifesta una costante fascinazione per il repertorio mitico, tuttavia il caso di Elettra, al suo interno, si rivela

¹ (Wunenberger 1994, 51).

² *Ibidem*

³ (Brignoli, Introduzione. *Interartes, o delle migrazioni delle diegesi* 2019, 12).

⁴ (Bettini, *C'era una volta il mito* 2007, 251).

particolarmente emblematico del processo di traduzione che garantisce la sopravvivenza del *μύθος*. Icona del lutto, della vendetta, della giustizia implacabile, ma anche della resistenza e della rivolta, la figlia di Agamennone e Clitemnestra, con i suoi regolari ritorni e le affinità che la legano alla storia di Francia, permette, da un lato, di cogliere a pieno la dinamica metamorfizzante sottesa al *transfert culturel*, dall'altro, di individuare la specifica parabola della sua figura all'interno dell'immaginario francese. *Elettra in divenire*, titolo scelto per la nostra conclusione, allude precisamente all'andamento in crescendo che questo personaggio ha conosciuto nella rielaborazione del mito, da Eschilo in poi, e soprattutto nella letteratura francese contemporanea. Lungo i secoli, lasciando la Grecia per trovare asilo in terra francese, Elettra, da anodina figura del lamento, passa a essere un personaggio dotato di uno spessore e una complessità via via crescenti. In questo senso, possiamo intravedere un processo di vera e propria maturazione del personaggio, raggiunta attraverso un numero cospicuo di ri-narrazioni che ne hanno, di volta in volta, riscoperto il talento da protagonista. Se “la force de renaître et de se dépasser grâce au pouvoir de l'imagination, qui est faculté de la métamorphose”⁵ è ciò che mantiene in vita il mito letterario e ricrea il suo significato, Elettra, o meglio, gli autori che l'hanno omaggiata, dimostrano di aver saputo valorizzare la potenza fruttifera del mito e dei suoi vuoti, così come quella dell'immaginazione. La produzione novecentesca, nella varietà delle sue voci, pare insistere principalmente sull'indagine introspettiva, sviluppando così quella che nel mondo greco era solo una traccia. Osservando il modo in cui l'eroina ha saputo conquistare le scene francesi, facendosi carico anche di una certa simbologia rivoluzionaria, la mitopoiesi novecentesca, protesa verso un'intima esplorazione del personaggio, delle sue ragioni e della sua psiche, pare completare, senza per questo esaurire, la riflessione che questo mito ha attivato oltralpe fin dal Rinascimento. Il passaggio attraverso i meandri della personalità di Elettra ha indubbiamente avuto un effetto deciso sull'immaginario, tant'è che l'aura luminosa che per secoli l'ha avvolta è diventata sempre più flebile, risucchiata da un'oscurità sovrastante. Di fatto, l'integrità statuaria della principessa argiva, nel corso del tempo, è andata sgretolandosi sotto il peso delle riflessioni psicologiche, etiche e politiche che la sua vicenda ha saputo stimolare. Nel XX secolo, Elettra giunge a essere *femme à histoires*, macchinatrice, assassina, *bref*, sovrana dell'odio. L'accentuazione della tenebrosità di questo mito è confermata dalle riscritture del terzo millennio, in particolare quelle di Abkarian e Desquilbet, che propongono, per tradurre l'atmosfera oscura del mito, una rappresentazione scenica tendente al *dark*, il primo ammiccando al teatro espressionista tedesco, il secondo attingendo dal genere *horror* il motivo della stanza maledetta – infestata dalla presenza inquietante di Elettra.

⁵ (Eigeldinger, *Lumières du mythe* 1983, 13). Dello stesso autore, segnalo anche il saggio (*Eigeldinger, Mythologie et intertextualité* 1987).

Le traduzioni polifoniche del mito di Elettra che la letteratura francese ha prodotto sembrano avvalorare la lezione della scuola di Tel Aviv, sia per quanto sostenuto dalla teoria dei polisistemi⁶ di Itamar Even-Zohar, secondo il quale la letteratura tradotta rientrerebbe nell'insieme di tutte le forme letterarie di una data cultura, stabilendo una relazione con gli altri co-sistemi che la compongono⁷, sia per quanto affermato da Gideon Toury, secondo la cui prospettiva⁸ (*cibliste* o *target oriented* che dir si voglia) “i traduttori operano innanzitutto, e principalmente, nell'interesse della cultura *in cui* stanno traducendo, e non certo in ragione del testo di partenza, mettendo così di fatto tra parentesi la cultura da cui il testo ha tratto origine”⁹. La traduzione del mito comporta un'inevitabile metamorfosi dello stesso, allorché nel testo tradotto convergono sia la cultura di partenza, sia quella di arrivo. Come abbiamo visto, la vicenda degli Atridi ha assorbito elementi della storia di Francia e della sua cultura e, senza per questo risultare stravolta, è riuscita di volta in volta a risemantizzarsi, così da rendere il proprio messaggio spendibile nel nuovo contesto. L'azione metamorfizzante di cui la traduzione si fa portatrice interessa diversi aspetti della nuova composizione, dal codice linguistico allo stile di scrittura, dalla struttura narrativa all'atmosfera riprodotta.

Di conseguenza, in ultima battuta, torniamo a ribadire la necessità di superare l'atteggiamento critico secondo il quale il mito vada concepito come struttura di senso rigida e qualunque operazione di riscrittura che si discosti dalle fonti classiche costituisca uno snaturamento. Abbiamo già spiegato che, data la pluralità e la varianza che contraddistinguono il racconto mitico, qualunque pretesa di autenticità o di autorevolezza è retta solo da una visione distorta del fenomeno stesso. Su questo punto, analizzando il caso di Antigone, Steiner è molto chiaro:

[...] la versione sofoclea non fu, per lo meno all'inizio, la sola disponibile e accolta. Questo indica o l'esistenza di varianti all'interno della materia leggendaria o la libertà di invenzione che si prendevano i singoli poeti. [...] Ciò che appare abbastanza plausibile, sulla base delle testimonianze in nostro possesso, è l'ipotesi secondo cui la sfida di Antigone all'editto di Creonte, lanciata la notte seguente la battaglia cruenta, e lo scontro tragico provocato da questa sfida siano un'«idea» di Sofocle.¹⁰

Se ne deduce, nello specifico, che Sofocle in realtà non abbia fatto nulla di diverso rispetto agli autori che lo hanno seguito: egli ha, di fatto, tradotto una storia per renderla accessibile ai propri contemporanei e ha risemantizzato una parola portata dal vento nel proprio contesto culturale,

⁶ Cfr. (Even-Zohar 1979).

⁷ Cfr. (Even-Zohar 1995).

⁸ Cfr. (Toury, Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico 1995) e (Toury, Descriptive Translation Studies and Beyond 1995).

⁹ (Toury, Principi per un'analisi descrittiva della traduzione 1995, 186).

¹⁰ (Steiner, Le Antigoni 2003, 131).

esattamente come hanno fatto gli altri, in maniera più o meno riuscita. Il fatto è che la difformità evidente tra le diverse versioni che di un mito vengono date, dovrebbe, a parer nostro, costituire un semplice dato di fatto, non un elemento probante l'inferiorità dell'una rispetto all'altra. Possiamo pertanto continuare a ritenere (o meno) i classici dei capolavori ineguagliabili, ma ad ogni modo varrebbe la pena chiedersi: ai giorni nostri, le versioni classiche riscuoterebbero uguale o maggior successo rispetto a quelle contemporanee?

Per concludere, tornando sulla particolarità del rapporto tra mito e traduzione, che ha ispirato tutto il nostro percorso, ricordiamo quanto sosteneva il celebre antropologo Claude Lévi-Strauss:

On pourrait définir le mythe comme ce mode du discours où la formule *traduttore, traditore* tend pratiquement à zéro. A cet égard, la place du mythe, sur l'échelle des modes d'expression linguistique, est à l'opposé de la poésie, quoi qu'on ait pu dire pour les rapprocher. La poésie est une forme de langage extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère, et toute traduction entraîne de multiples déformations. Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction. [...] La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée.¹¹

¹¹ (Lévi-Strauss 1958, 232), corsivo dell'autore.

Appendici

Appendice 1 Cronologia delle opere francesi

RITORNANZA DI ELETTRA IN FRANCIA

TRADUZIONI PROPRIAMENTE DETTE DEI CLASSICI	ANNO	OPERE CHE RIPRENDONO IL MITO DI ELETTRA
Traduzioni monodiche		Traduzioni polifoniche
	1500	
Lazare de Baïf – <i>Elettra</i> di Sofocle	1537	
Charles Toutain – <i>Agamennone</i> di Seneca (<i>La Tragédie d'Agamemnon avec deux livres de chants de Philosophie et d'Amour</i> – prima rappresentazione 1556)	1557	
Le Duchat – <i>Agamennone</i> di Seneca	1561	
Roland Brisset – <i>Agamennone</i> di Seneca	1589	Pierre Matthieu, <i>Clytemnestre ou l'Adultère, De la vengeance des injures perdurable à la postérité des offencez, et des malheureuses fins de la volupté</i> (prima rappresentazione 1578)
	1600	
Benoît Bauduyn – tutto Seneca	1629	
	1642	Arnaud, <i>Agamemnon</i>
Pierre Linage – tutto Seneca	1651	
Michel de Marolles, Abbé – tutto Seneca	1659	
	1677	Jacques Pradon, <i>Électre</i> (testo non conservato)
André et Anne Dacier – <i>Elettra</i> di Sofocle	1692	
	1700	
	1702	Hilaire-Bernard de Longepierre, <i>Électre</i>
	1709	Prosper Jolyot de Crébillon, <i>Électre</i> (prima rappresentazione 1708)
Pierre Brumoy, Père – tutto il teatro greco	1730	
	1731	Blaise Henri de Corte de Waleff, <i>Électre</i>
Pierre-Henri Larcher – <i>Elettra</i> di Euripide	1750	Voltaire, <i>Oreste</i>

	1761	Louis-Léon-Félicité de Brancas comte de Lauraguais, <i>Clitemnestre</i>
Jean-Jacques Le Franc de Pompignan – tutto Eschilo	1770	
Pierre Prévost, Abbé – <i>Oreste</i> di Euripide	1778	
	1780	Stanislas Champein, <i>Électre</i> (libretto per opera)
Pierre Prévost, Abbé – <i>Elettra</i> di Euripide	1782	Nicolas Guillard, <i>Électre</i> (libretto per musica di Lemoyne) Guillaume Dubois de Rochefort, <i>Électre</i>
	1784	Jean-Georges Noverre, <i>Agamemnon vengé</i> (ballet composto da un <i>Agamemnon</i> seguito da un' <i>Électre</i>)
	1787	Louis-Guillaume Pitra, <i>Clytemnestre</i> (tragedia lirica con musica di Piccinni)
André-Charles Brotier – tutto il teatro greco	1789	
Jean-Marie-Louis Coupé – tutto Seneca	1795	
	1800	
	1808	Thilorier, <i>Électre</i>
	1813	Auguste Godeville de Mont-Riché, <i>Égisthe et Clytemnestre</i>
	1821	Mély-Janin, <i>Oreste</i>
	1822	Alexandre Soumet, <i>Clytemnestre</i>
	1824	Marie Joseph Chénier, <i>Électre</i>
Nicolas Artaud – tutto Sofocle	1827	
Eugène Greslou – <i>Agamennone</i> di Seneca	1834	
J.-J.-J. Puch – <i>Le Coefore</i> di Eschilo	1836	
Alexis Pierron – tutto Eschilo	1841	
C. Pons – traduzione parziale dell' <i>Elettra</i> di Sofocle		
Nicolas Artaud – tutto Euripide	1842	
François Robin – tutto Eschilo	1846	

Appendici

Victor Faguet – tutto Sofocle	1849	
François Robin – tutto Sofocle	1850	
Théodore Guiard – tutto Sofocle	1852	
	1856	Alexandre Dumas (père), <i>L'Orestie</i>
Monnanteuil – <i>Elettra</i> di Sofocle	1863	
Paul Mesnard – <i>Oresteia</i> di Eschilo		
Adolphe Bouillet – tutto Eschilo	1865	
Émile Pessonneaux – tutto Sofocle	1870	
Leconte de Lisle – <i>Oresteia</i> di Eschilo	1872	
	1873	Leconte de Lisle, <i>Les Érinyes</i> (musicata da Jules Massenet)
Pessonneaux – tutto Euripide	1874	
Leconte de Lisle – <i>Elettra</i> di Sofocle	1877	
Louis Bellaguet – tutto Sofocle	1879	
Gustave Hinstin – tutto Euripide	1884	
Henri Weil – tutto Eschilo		
Leconte de Lisle – <i>Elettra</i> di Euripide		
F.E. Callot – <i>Elettra</i> di Sofocle	1891	
Henri Weil – <i>Elettra</i> di Euripide	1893	
Charles Chabault – <i>Elettra</i> di Sofocle	1895	
Paul Claudel – <i>Agamennone</i> di Eschilo	1896	
	1900	
Paul Mazon – <i>Oresteia</i> di Eschilo	1903	
	1905	André Suarès, <i>La tragédie d'Électre et d'Oreste</i>
	1907	Alfred Poizat, <i>Électre</i> (musicata da C. Renvoisé)
André-Ferdinand Hérold – <i>Elettra</i> di Euripide	1908	
Henri-Étienne Beaunis – tutto Eschilo	1917	
Paul Claudel – <i>Le Coefore</i> e <i>Le Eumenidi</i> di Eschilo	1920	
Paul Masqueray – tutto Sofocle	1921	
Léon Herrmann – <i>Agamennone</i> di Seneca	1926	

	1936	Simone Weil, <i>Électre</i> (progetto di articolo)
	1937	Jean Giraudoux, <i>Électre</i>
	1943	Jean-Paul Sartre, <i>Les Mouches</i>
	1954	Marguerite Yourcenar, <i>Électre ou La Chute des masques</i>
	1965	Jean-Pierre Giraudoux, <i>Électre</i>
Jean Grosjean – <i>Elettra</i> di Sofocle, <i>Oresteia</i> di Eschilo	1967	
	1969	Jean-Jacques Varoujean, <i>La ville en haut de la colline</i>
	1972	Jean Anouilh, <i>Tu étais si gentil quand tu étais petit</i>
	1966, 1971, 1986	Antoine Vitez, <i>Trois fois Électre</i>
Antoine Vitez – <i>Elettra</i> di Sofocle	1986	
Ariane Mnouchkine – <i>Agamennone</i> di Eschilo	1990	
Léon Parmentier – <i>Elettra</i> di Euripide		
Florence Dupont – <i>Agamennone</i> di Seneca	1991	
Jacques Lacarrière – <i>Elettra</i> di Sofocle	1992	
Ariane Mnouchkine – <i>Le Coefore</i> di Eschilo		
François-Régis Chaumartin – <i>Agamennone</i> di Seneca	1994	
Pierre Garivier – <i>Elettra</i> di Sofocle	1996	
François Rosso – <i>Elettra</i> di Euripide	1998	
	2000	
Daniel Loayza – <i>Oresteia</i> di Eschilo	2001	
Pierre Judet de la Combe – <i>Agamennone</i> di Eschilo	2004	Simone Bertière, <i>Apologie pour Clytemnestre</i>
Victor-Henri Debidour – <i>Le Coefore</i> di Eschilo, le <i>Elettra</i> di Sofocle ed Euripide	2005	

Jean et Mayotte Bollack – <i>Elettra</i> di Sofocle	2007	
Jean et Mayotte Bollack – <i>Le Coefore</i> e <i>Le Eumenidi</i> di Eschilo	2009	
Robert Davreu – <i>Elettra</i> di Sofocle	2011	Jean-Pierre Siméon, <i>Électre</i>
	2019	Simon Abkarian, <i>Électre des bas-fonds</i>
	(2021)	Matthieu Desquilbet, <i>Électre ou Le crépuscule des rois</i> (opera non edita)

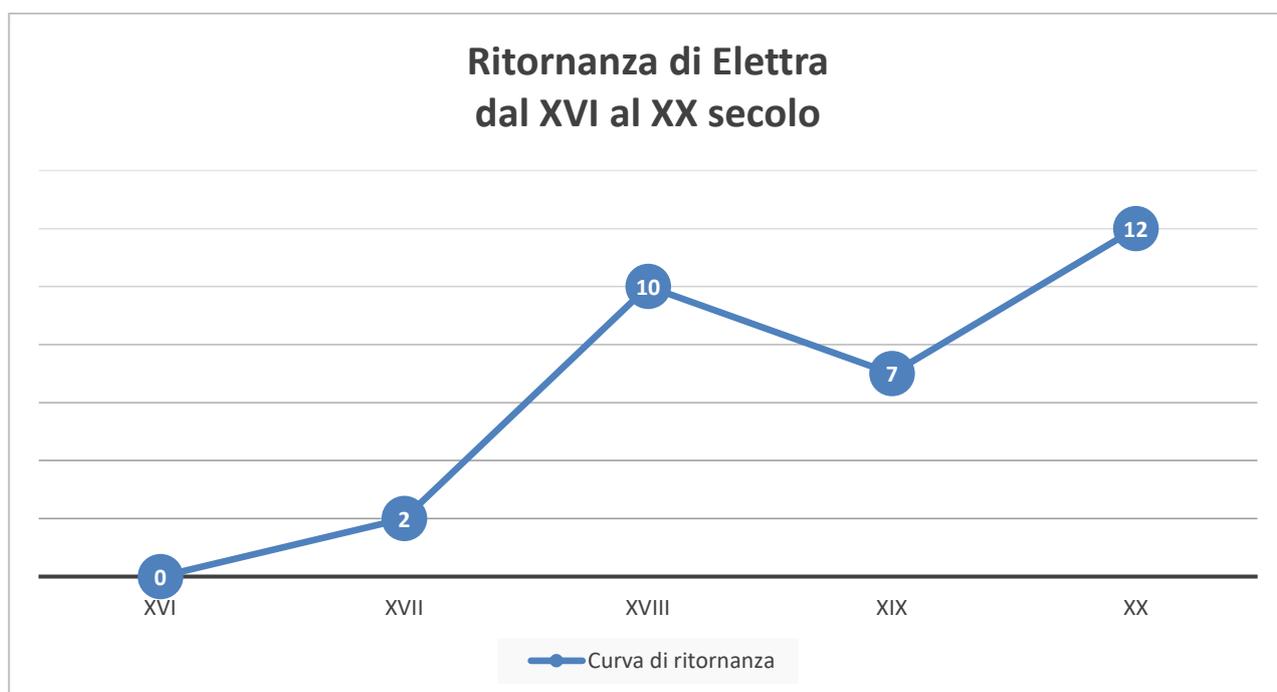


Figura 34: Grafico della curva di ritornanza di Elettra.

Appendice 2 Immagini dai bassifondi

Figura 35: Programma originale della *mise en scène* dell'*Électre des bas-fonds* di Simon Abkarian. Redazione e illustrazioni: Catherine Schaub Abkarian.





ÉLECTRE DES BAS-FONDS

TEXTE ET MISE EN SCÈNE : SIMON ABKARIAN
 POUR 14 COMÉDIENNES-DANSEUSES
 ET 5 COMÉDIENS-DANSEURS
 MUSIQUE ÉCRITE ET JOUÉE PAR LE TRIO HOWLIN'JAWS

Bien sûr, il y a Euripide et Sophocle, bien sûr
 il y a Eschyle. J'aurais pu travailler sur l'une
 de ces pièces qui sont des chefs-d'œuvres absolus.
 J'ai choisi d'écrire ma version car je veux
 raconter cela comme on raconte une fable

Une fable à l'envers

C'est la fête des morts.
 Une fête de théâtre, une fête imaginée, une vraie
 fête donc.
 Les hommes jouent les femmes,
 les femmes jouent les hommes.
 La fille veut être fils.
 Le pauvre provoque le puissant.
 Le laid se rit du beau!



Nous sommes dans le quartier le plus pauvre
 d'Athènes. C'est le premier jour du printemps, on y
 célèbre la fête des morts, prostituées, serbeuses, et
 esclaves, les femmes se préparent pour le grand
 soir, les meilleurs musiciens sont là. La fête
 va se refermer comme un piège sur Clytemnestre
 et son amant Egisthe. À force de prières, Electre
 a fait revenir le père vengeur Oreste.

LE TEXTE EST PUBLIÉ CHEZ ACTES SUD-PAPIERS
 La musique originale du spectacle est disponible

AVEC, par ordre d'apparition
 LES MUSICIENS: Djivan Abkarian, Lucas Humbert
 Baptiste Léon.
 MONSIEUR M: Simon Abkarian, Laurent Clauwaert
 KILISSA, la moussaie aveugle: Maral Abkarian
 ÉLECTRE: Aurore Frémont

Le chœur des danseuses sacrées:
 ANANKÉ, chorégraphie de la danse: Nathalie Le Boucher
 HÉMÉRA: Catherine Schaub Abkarian
 HÉSTIA: Annie Rumani
 et Chouchane Agoudjian, Amal Amel, Chloé Astor,
 Maud Brethenoux, Christina Galstian Agoudjian,
 Rafaela Jirkovskij, Nedjma Merahi, Manon Pelissier,
 Suzana Thomas, Frédérique Voruz.

ORESTE: Eliot Mauvel
 PYLADE: Victor Fradet

SPAROS, gardien du lutanar, mari d'Electre:
 Simon Abkarian

LA CHORYPHÉE, captive troienne:
 Frédérique Voruz

LE FANTÔME D'AGAMEMNON:
 Laurent Clauwaert

LE CHŒUR DE LA FÊTE DES MORTS:
 Chouchane Agoudjian, Amal Amel, Chloé Astor,
 Maud Brethenoux, Christina Galstian Agoudjian,
 Nathalie Le Boucher, Nedjma Merahi, Manon
 Pelissier, Annie Rumani, Suzana Thomas,
 Laurent Clauwaert, Victor Fradet.

CLYTEMNESTRE: Catherine Schaub Abkarian

EGISTHE: Olivier Mandard

CHRYSOTHÉMIS: Rafaela Jirkovskij ou Chloé Astor

LE FANTÔME D'IPHIGÉNIE: Chouchane Agoudjian



LE CHOEUR DES CAPTIVES, AU LUPANAR :

CHOREUTE No 8 : Nedjma Merahi
 CHOREUTE No 10 : Maud Brethenoux
 CHOREUTE No 4 : Kristina Galstian Agoudjian
 CHOREUTE No 3 : Nathalie Le Boucher
 CHOREUTE No 12 : Chouchane Agoudjian
 CHOREUTE No 9 : Catherine Schaub-Abkarian
 CHOREUTE No 11 : Annie Riamani
 CHOREUTE No 6 et 7 : Manon Pélissier
 et Amélie Amel ou Chloé Astor
 CHOREUTE No 2 : Rafaela Jirkovsky ou Chloé Astor
 CHOREUTE No 1 : Aurore Frémont

avec la participation de Eliot Mauvel à la percussion
 au chant : Maud Brethenoux, Amélie Amel,
 Manon Pélissier, Rafaela Jirkovsky
 et le chœur des captives.

COLLABORATION ARTISTIQUE : Pierre Ziade
 ASSISTANT À LA MISE EN SCÈNE : Arman Savibekyan
 CRÉATION LUMIÈRE : Jean-Michel Bauer et Geoffroy Adraama
 CRÉATION MUSICALE : Howlin' Jaws : Djivan Abkarian, Baptiste Léon
 Lucas Humbert

CRÉATION ET RÉGIE SON : Ronan Mandard
 CRÉATION COLLECTIVE DES COSTUMES sous le regard de : Catherine Schaub-Abkarian
 L'ATELIER MASQUE : Manon Pélissier
 CRÉATION DÉCOR : Philippe Jablo et Simon Abkarian
 CHEF CONSTRUCTEUR : Philippe Jablo avec l'aide de la troupe
 CHORÉGRAPHIE : La troupe
 RÉPÉTITRICES : Nedjma Merahi, Kristina Galstian Agoudjian, Catherine
 Schaub-Abkarian, Nathalie Le Boucher, Annie Riamani.

PRÉPARATION VOCALE : Rafaela Jirkovsky
 RÉGIE PLATEAU : Philippe Jablo
 RÉGIE COSTUMES : Micha Liebgott

CO-DIRECTRICE : Pascale Boeglin-Rodier
 ASSISTANT : Andrea Nicolodi
 PRESSE : Catherine Guizard

PROGRAMME et DESSINS : Catherine Schaub-Abkarian
 GRAPHISME : Lucas Humbert



Je me suis toujours posé la question des
 captifs, des laissés pour compte et des démunis,
 des prises de guerre.
 J'ai écrit pour redonner sa place à l'anonyme
 et inverser la prise en charge masculine de la
 justice.
 La colère, la rage, la douleur ne sont pas
 atténuées parce qu'on est une fille. Les gens
 s'extasiaient lorsque les femmes prenaient les
 armes. Il est juste de défendre ce que l'on a de
 plus précieux quelque soit notre sexe ou notre
 condition.

J'avais besoin d'écrire sur mon monde
 au jour d'hui. Quel meilleur espace que le tragique,
 sa démesure et ses excès pour dire la condition
 humaine dans toute sa noirceur? Je voulais
 remettre la langue au centre de mon travail.
 La parole nous fait défaut. Beaucoup de gens
 sont pris au piège de leur limite verbale. Il
 est important de savoir parler donc de dire.
 J'ose croire que le théâtre est un des endroits où
 on peut encore développer de la pensée par
 le langage. Là, la parole devient une arme
 de subversion puisqu'elle se risque sur le chemin
 du beau et du juste. Le dernier champ de
 bataille est l'imaginaire.

SIMON ABKARIAN



Nous remercions.

Ariane Mnouchkine et la troupe du Théâtre du Soleil de nous avoir à nouveau ouvert les portes de leur beau théâtre. (Electre des bas-fonds a été créé au Théâtre du Soleil le 25 septembre 2019)

Nous remercions aussi le précieux soutien du bureau du Théâtre du Soleil : Charles-Henri Bradier, Astrid Renoux, Liliana Andreone, Sylvie Papandréou, Svetlana Dukovska, Franck Pendino, Margot Blanc, Joséphine Supe, Mylène Heymann.

L'ARTA, le Théâtre de l'Épée de Bois, le Théâtre de l'Aquarium pour leur accueil.

Antoine Gariet et le Théâtre de Gascogne pour son soutien indéfectible à notre travail.

Merci aussi Antoine à Agoudjian et Just A Pics, ainsi que Frédéric Ferranti pour les photos.

Pour la construction, nous remercions David Buizard, Martin Claude, Kaveh Kishipour, Joséphine Revena, Aman Aldajeh et Didier Véron.

Lila Meynard pour la lumière.

Pour les masques, la peinture et les costumes, Charlotte Léo, Nuria Mallena, Madeleine Péliissier, Rosalie Grand d'Esnon, Jérôme Raphose, Pooja Freyche, Karen Twidle, Amanda Tedesco...

A Marie-Hélène Bouvet, nous disons merci pour la coupe et la couture, et aussi à Louise Watts et Annie Tran

Merci aux stagiaires pour leur engagement et passion, Lilou Clipet, Lucie Baudrillart, Lisa Quiesse, Mathilde Juillard, Luc Ménège, et tous les bénévoles.

Nous remercions aussi pour leur aide et précieux conseils:

Françoise Berge, Jean-Jacques Lemêtre, Etienne Lemasson, Eugénie Agoudjian, Maria Adroher Baus, Elaine Méric, Elise Haba, Paul Platel, Lucile Brunette, Juliette Nonn, Annaëlle Bouticourt, Guillaume Le Prince Ringuet, Marie Vermillard.

Notre président, Jean-Marc Schaub.

La réserve des Arts - Pantin pour les matériaux recyclés.

La société Chirag.

Les Studios d'Asnières - ESCA.

Bleu Citron & La Prod.

Bertrand Dauphant et Andrei Velitchoko pour le prêt des projecteurs (ARRI).

Antoine Coudert (43).

Jérôme Franot (Normandie Transfert).

Un immense merci à nos donatrices et donateurs : Hourig Baghdassarian et famille, Elie Kleiman, Liliana Andreone.

Merci enfin à Sarah Ford et à Anne de Amezaga qui ont aidé notre spectacle à prendre son envol.



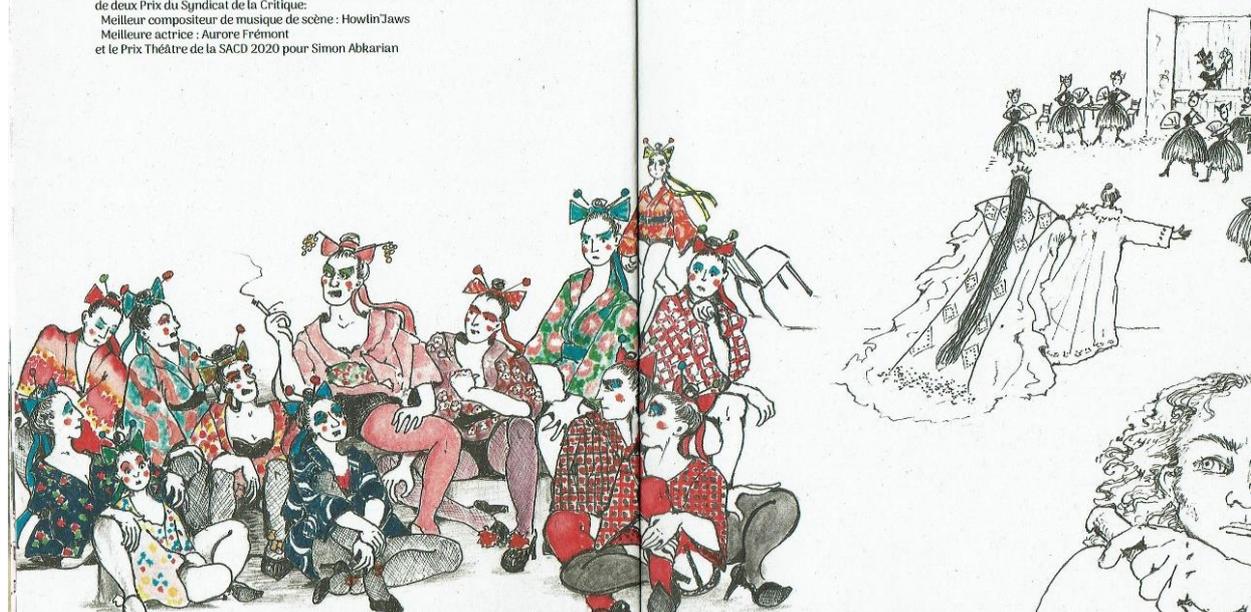
Production : La Compagnie des 5 Roues

Avec l'aide et le soutien du Ministère de la Culture, de l'Adami, de la Spédidam
Coproducteur : Théâtre national de Nice

Aide à la reprise : le Théâtre de Gascogne - Mont de Marsan, les Célestins - Théâtre de Lyon, la Scène nationale Châteaullon-Liberté, le Théâtre Molière de Sète, le Théâtre national de Nice

Le spectacle été récompensé de trois Molières :

Molière du spectacle de Théâtre public
Molière de l'Auteur francophone vivant
Molière de la mise en scène d'un spectacle de Théâtre public.
de deux Prix du Syndicat de la Critique:
Meilleur compositeur de musique de scène : Howlin'Jaws
Meilleure actrice : Aurore Frémont
et le Prix Théâtre de la SACD 2020 pour Simon Abkarian



CLYTEMNESTRE : Fille de Tyndare et de Leda. Soeur jumelle d'Hélène, mais tandis qu'Hélène est fille de Zeus uni à Leda sous la forme d'un cygne, Clytemnestre est la fille de Tyndare. Epouse d'Agamemnon, mère d'Iphigénie d'Électre, de Chrysothémis et d'Oreste. Pendant la guerre de Troie menée par son mari, elle prend comme amant Egisthe resté à Argos, et fait disparaître son fils Oreste (sauvé par sa nourrice Kléïssa) qui devait être la cause de sa mort selon un oracle. Elle assassine son mari Agamemnon de retour de la guerre de Troie, vengeant ainsi sa fille Iphigénie. Elle est tuée par son fils Oreste, qui venge ainsi la mort d'Agamemnon.

DIONYSOS : Dieu du vin, de l'inspiration et du théâtre. Fils de Zeus et de Sémélé. Homère décrit le dieu comme "la joie des hommes" et Hérodote comme "le Joyeux". Héra, épouse de Zeus, jalouse, persuade Sémélé de demander à Zeus de se révéler dans toute sa splendeur divine. La mortelle fut foudroyée. Zeus s'empressa d'arracher l'enfant qu'elle portait dans son sein et le couvrit dans sa cuisse pour le mener jusqu'à son ferme. Dionysos sortit ainsi de la cuisse de son père. Dionysos voyagea beaucoup, même jusqu'en Inde et répandit son culte dans toute la Grèce. Des rituels orphiques avaient lieu en son honneur où les participants étaient saisis d'une frénésie dionysienne de danse et de joie à tel point qu'ils se transcendaient eux-mêmes.

EGISTHE : Fils de Thyeste et de sa propre fille Pélopie. Il règne sur Argos en prenant comme amante Clytemnestre et attend la retour d'Agamemnon pour se venger du crime commis par Atreïde à l'encontre de ses frères. Il est tué par Oreste. (voir Thyeste)

ELECTRE : Fille d'Agamemnon et de Clytemnestre.

ERYNIES : Déesse infernales, anciennes divinités du panthéon hellénique. Quand elles s'emparent d'une victime, elles la rendent folle la torturant de toutes les manières. Souvent on les compare à des chimères qui poursuivent les hommes. Leur fonction essentielle est la vengeance du crime, en particulier du matricide.

HADES : Dieu des morts. Il règne sur le monde souterrain des Enfers.

HELÈNE : Fille de Zeus et de Leda. Epouse de Ménélas, enlevée par Paris : c'est pour elle que les grecs combattirent dix années devant Troie.

HÉRA : La plus grande des déesses Olympiennes, soeur et épouse de Zeus.

HERMÈS : Fils de Zeus et de Maïa. Il est le messager de Zeus, guide des âmes des morts en enfer, symbole de prospérité chez les humains et protecteur des voyageurs, des marchands et des voleurs. Il est chaussé de sandales ailées.

IPHIGÉNIE : Fille de Clytemnestre et d'Agamemnon. Elle fut sacrifiée par son père à Aulis sur l'autel d'Artemis.

MÉNÉLAS : Roi de Sparte, Fils d'Atreïde, frère d'Agamemnon, mari d'Hélène.

ORESTE : Fils d'Agamemnon et de Clytemnestre. Il vit son enfance en exil et caché. Il reçoit d'Apollon l'ordre de venger son père en tuant Egisthe et sa propre mère.

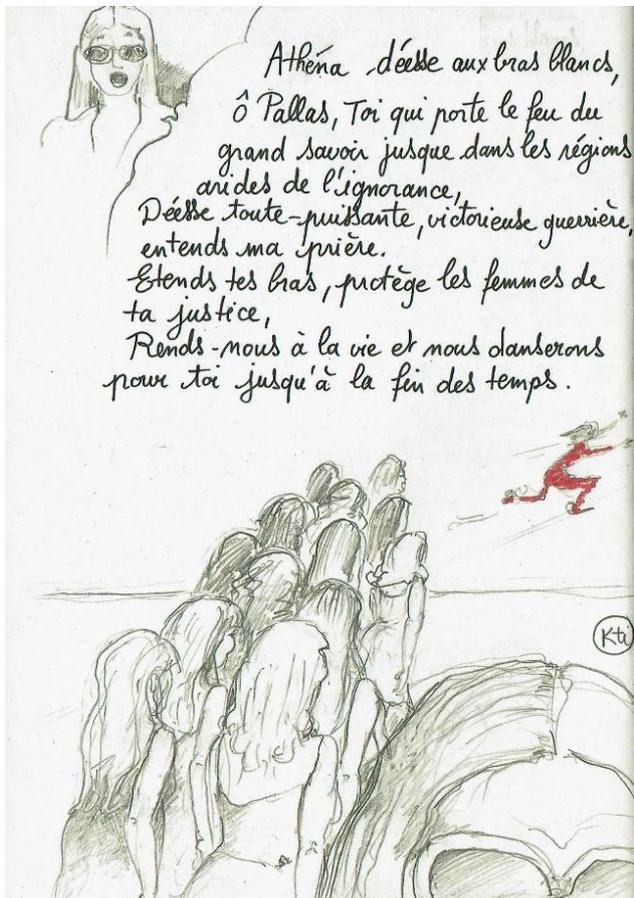
PÂRIS : Prince troyen, fils de Priam et d'Hécube, frère d'Hector, de Deïphobe, de Polyxène et de Cassandre. Amant d'Hélène. (voir Aphrodite)

PROMÉTÉE : C'est un "cousin" de Zeus. Bienfaiteur de l'humanité, il déroba le feu à la roue du soleil et l'apporta sur terre. Zeus le punit en l'enchaînant par des liens d'acier sur le Caucase et envoya un aigle pour lui dévorer le foie qui renaissait toujours.

THYESTE : Frère jumeau d'Atreïde, père d'Egisthe. Thyeste devint l'amant d'Aérope, la femme d'Atreïde. Pour se venger Atreïde conçut alors le projet horrible de donner à son frère ses enfants à dévorer. Un oracle apprit à Thyeste que seul pourrait le venger de son frère un fils qu'il aurait d'un inceste avec sa fille Pélopie. Ce fils, Egisthe, réussit à tuer Atreïde et rendit à Thyeste le royaume d'Argos. Plus tard Agamemnon et Ménélas reprirent Argos et en châtèrent Thyeste.

ZEUS : Maître de l'univers, roi des hommes et des dieux, trônant dans les hauteurs lumineuses du Ciel, au sommet du mont Olympe. C'est le père et le mari d'Héra. Ses aventures amoureuses sont nombreuses avec déesses et mortelles. Il provoque la pluie, lance la foudre et les éclairs. Il maintient l'ordre et la justice dans le monde.

A lire : Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine de Pierre Grimal.
Les mythes grecs de Robert Escouffé
Tout HOMÈRE : L'Illiade, l'Odyssée, avec les textes inédits de la légende de Troie, sous la direction d'Hélène Monnier.



Athéna déesse aux bras blancs,
ô Pallas, Toi qui porte le feu du
grand savoir jusque dans les régions
arides de l'ignorance,
Déesse toute-puissante, victorieuse guerrière,
entends ma prière.
Étends tes bras, protège les femmes de
ta justice,
Rends-mous à la vie et nous danserons
pour toi jusqu'à la fin des temps.



Indice delle figure

Figura 1: Frontespizio e prima pagina dell’Elettra di Sofocle nella traduzione di Lazare de Baïf (1537). Fonte: BNF Gallica.	80
Figura 2: Frontespizio del primo tomo della raccolta di Brumoy (1730). Fonte: BNF Gallica.....	88
Figura 3: Frontespizio del primo tomo della raccolta curata da Brotier (1785). Fonte: BNF Gallica.	89
Figura 4 (a sinistra): Frontespizio dell’ <i>Électre</i> di Crébillon (1709). Fonte: BNF Gallica.....	91
Figura 5 (a destra): Frontespizio dell’ <i>Oreste</i> di Voltaire (1750). Fonte: BNF Gallica.....	91
Figura 6: Frontespizio della partitura musicale scritta da Champein (1780). Fonte: BNF Gallica. ..	94
Figura 7: Frontespizio dell’ <i>Électre</i> di Guillard (1782). Fonte: BNF Gallica.....	95
Figura 8: Grafico delle rappresentazioni dell’ <i>Électre</i> di Crébillon. Registri della <i>Comédie Française</i>	97
Figura 9: Grafico delle rappresentazioni dell’ <i>Oreste</i> di Voltaire. Registri della <i>Comédie Française</i>	97
Figura 10: Isadora Duncan ritratta da Antoine Bourdelle (1917 c.a.).....	112
Figura 11: Kleines Theater, Berlino, 1903: Gertrud Eysoldt nel ruolo di Elektra nella <i>pièce</i> eponima di Hugo von Hofmannsthal. (Reproduction by Max Reinhardt Archive and Library. Binghamton University Libraries’ Special Collections and University Archives. Binghamton University, Binghamton, New York).....	113
Figura 12: Partitura de <i>Les cigognes, extrait de la tragédie d’Électre, poème d’Alfred Poizat</i> , musicato da C. Renvoisé. Fonte: BNF Gallica.	120
Figura 13 (a sinistra): Fotografia di Renée Devilliers, l’attrice che interpreta il ruolo protagonista, dal programma originale dell’ <i>Électre</i> di Giraudoux portata in scena da Jouvet.....	127
Figura 14 (a destra): Louis Jouvet, Gabrielle Dorziat et Renée Devilliers in una foto di scena dell’ <i>Électre</i> di Giraudoux al Théâtre de l’Athénée di Parigi, il 13 maggio 1937. Interpretano, rispettivamente, il mendicante, Clytemnestre ed <i>Électre</i>	127

Figura 15: Locandina della prima rappresentazione di <i>Électre ou la Chute des masques</i> al Théâtre des Mathurins di Parigi.	142
Figura 16: Laurent Terzieff in una foto di Raymond Voinquel del 1954.	142
Figura 17 (a sinistra): Eleonore Hirt in un'immagine di repertorio <i>hors contexte</i>	143
Figura 18 (a destra): Jany Holt in un'immagine di repertorio <i>hors contexte</i>	143
Figura 19: Locandina dello spettacolo <i>Tu étais si gentil quand tu étais petit</i> , in scena al Théâtre Antoine.	148
Figura 20: Foglio di distribuzione dei ruoli, dal programma originale della rappresentazione di <i>Tu étais si gentil quand tu étais petit</i>	149
Figura 21 (a sinistra): Danièle Lebrun, <i>Électre</i> , nella fotografia riportata sul programma della rappresentazione di <i>Tu étais si gentil quand tu étais petit</i>	149
Figura 22 (a destra): Hervé Bellon, Oreste, nella fotografia riportata sul programma della rappresentazione di <i>Tu étais si gentil quand tu étais petit</i>	149
Figura 23: Évelyne Istria in due fermo-immagine catturati dal video della rappresentazione del 1966.	159
Figura 24: Évelyne Istria in due fermo-immagine catturati dal video della rappresentazione del 1971. A sinistra, con la sorella Chrysothémis (Jany Gastaldi); a destra, mentre punta il dito contro la madre Clytemnestre (Arlette Bonnard).	160
Figura 25: Évelyne Istria in due fermo-immagine catturati dal video della rappresentazione del 1986. A sinistra, con la sorella Chrysothémis (Maité Nahyr); a destra, riflessa nello specchio mentre la madre Clytemnestre (Valérie Dréville) si passa sul volto del cerone bianco.	161
Figura 26: Irene Papas nel ruolo di Elektra in due fermo-immagine catturati dalla pellicola di Cacoyannis. A destra è con Oreste (Yannis Fertis).	163
Figura 27: Fotografia di scena dell' <i>Électre</i> diretta da Christian Schiaretti. A destra: Élizabéth Macocco nel ruolo di <i>Électre</i> . Juliette Rizoud, a sinistra, è invece Chrysotémis.	173
Figura 28 (a sinistra): Copertina della prima edizione francese dell' <i>Électre des bas-fonds</i> (2019) di Simon Abkarian.	177
Figura 29 (a destra): Copertina dell'edizione italiana dell' <i>Elettra dei bassifondi</i> (2022).	177
Figura 30: Fronte e retro della custodia del cd originale della colonna sonora degli Howlin' Jaws.	179

Indice delle figure

Figura 31: Foto di rito alla <i>nuit des Molières</i> 2020 (23 giugno 2020). Simon Abkarian, al centro, circondato dalle “sue” attrici. Da sinistra a destra: Christina Galstian Agoudjian, Nathalie Le Boucher, Aurore Frémont, Catherine Schaub Abkarian, Anaïs Ancel e Frédérique Voruz.	179
Figura 32: Fronte e retro del foglio di sala distribuito al Théâtre du Soleil in occasione della rappresentazione dell’ <i>Électre de bas-fonds</i> di Simon Abkarian.	180
Figura 33: Fronte e retro del foglietto di sala della rappresentazione dell’ <i>Électre ou le crépuscule des rois</i> tenutasi al Théâtre Essaïon di Parigi (2022).	217
Figura 34: Grafico della curva di ritornanza di Elettra.	237
Figura 35: Programma originale della <i>mise en scène</i> dell’ <i>Électre des bas-fonds</i> di Simon Abkarian. Redazione e illustrazioni: Catherine Schaub Abkarian.	239

Bibliografia

Corpus primario

- Abkarian, Simon. *Elettra dei bassifondi*. A cura di Michela Gardini. Traduzione di Francesca Mazzella. Pisa: Edizioni ETS, 2022.
- Anouilh, Jean. *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. Paris: La Table Ronde, 1972.
- Bertièrre, Simone. *Apologie pour Clytemnestre*. Paris: Éditions de Fallois, 2004.
- Giraudoux, Jean. «Électre.» In *Théâtre complet*, di Jean Giraudoux, a cura di Jacques Body, 593-685. Paris: Gallimard, 1982.
- Sartre, Jean-Paul. *Le mosche*. Traduzione di Giuseppe Lanza . Milano: Bompiani, 2019.
- Siméon, Jean-Pierre. *Électre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- Sophocle. *Électre*. Traduit par Antoine Vitez. Arles: Actes Sud, 2023.
- Varoujean, Jean-Jacques. *La ville en haut de la colline*. Paris: Gallimard, 1969.
- Weil, Simone. *Électre*. Vol. 2 t.2 Écrits historiques et politiques – L'expérience ouvrière et l'adieu à la révolution (juillet 1934 – juin 1937), in *Œuvres complètes*, di Simone Weil, 339-348. Paris: Gallimard, 1991.
- Yourcenar, Marguerite. «Électre ou la Chute des masques.» In *Théâtre II*, di Marguerite Yourcenar, 7-79. Paris: Gallimard, 1971.

Altri Testi

- AA.VV. *Jean Giraudoux. Du réel à l'imaginaire*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1982.
- . *Le Parnasse contemporain*. 3 vols. Paris: Alphonse Lemerre, 1866-1876.
- Abkarian, Simon. «Madame Ursula von der Leyen, le gaz de Bakou justifie-t-il de se taire face à l'horreur?» *Le Figaro*, octobre 2022.
- Abkarian, Simon, interviewer par Marie Laure Barbaud. *Interview pour MlaScène* (2022).
- Abkarian, Simon, interviewer par Jean-Baptiste Urbain. «Simon Abkarian, poète homérique: "Une tragédie sans musique, c'est respirer sans poumons".» *L'invité(e) du jour*. Radio France. 20 novembre 2023.
- Abkarian, Simon. *Dernier jour du jeûne*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2014.
- . *Électre des bas-fonds*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2019.
- . *Hélène après la chute*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2023.
- . *L'Envol des cigognes* . Arles: Actes Sud-Papiers, 2017.

- . *Ménélas rapsodie*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2012.
- . *Pénélope, ô Pénélope*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2001.
- Agamben, Giorgio. «Aby Warburg e la scienza senza nome.» Dans *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, de Giorgio Agamben, 121-151. Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- The Cut*. Réalisé par Faith Akin. 2014.
- Alaux, Jean. *Le Liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve siècle*. Paris: Belin, 1995.
- Albérès, René Marill. *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*. Paris: Librairie Nizet, 1957.
- Albina, Alma Tomàs. «De vuelta a la esencia original del mito. El ejemplo de tres reescrituras del siglo XX del mito de los Atridas.» *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, novembre 2015: 69-82.
- Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin, 1969.
- Alexandre, Pascale. *Traduction et création chez Paul Claudel. L'Orestie*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- Alfieri, Vittorio. *Agamennone*. Vol. IV, t.I, chez *Il teatro italiano – Vittorio Alfieri. Tragedie*, édité par Luca Toschi, 123-178. Torino: Einaudi, 1993.
- Alfieri, Vittorio. *Oreste*. Vol. IV, t.I, chez *Il teatro italiano – Vittorio Alfieri. Tragedie*, édité par Luca Toschi, 179-239. Torino: Einaudi, 1993.
- Allard, Odette. *Isadora, la danseuse aux pieds nus, ou, La révolution isadorienne : d'Isadora Duncan à Malkovsky*. Paris : Ecrivains associés, 1997.
- «Allocution du Marechal Pétain .» INA - Institut national de l'audiovisuel. 1941. <https://www.ina.fr/video/AFE85000577/allocution-du-marechal-petain-video.html> (accès le octobre 24, 2022).
- Alonge, Tristan. *Les origines grecques de la tragédie française. Une occasion manquée*. Paris: Hermann Éditeurs, 2021.
- Anouilh, Jean. *Antigone*. Vol. II, chez *Théâtre*, édité par Bernard Beugnot, 943-1000. Paris: Gallimard, 2007.
- . *Eurydice*. Paris: Gallimard, 2007.
- . *L'Alouette*. Paris: La Table Ronde, 1953.
- . *Medée*. Paris: Flammarion, 2014.
- . *Cœdipe ou le Roi boiteux*. Paris: La Table Ronde, 1986.
- . *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. Paris: La Table Ronde, 1972.
- Apel, Friedman. *Il manuale del traduttore letterario*. Édité par Emilio Mattioli et Gabriella Rovagnati. Milano: Guerini, 1993.

- Apollonio Rodio. *Le Argonautiche*. Traduit par Guido Paduano. Milano: BUR, 2007.
- Aristotele. *Poetica*. Traduit par Pierluigi Donini. Torino: Einaudi , 2008.
- Arnaud, François. *Agamemnon*. Paris: Hachette BNF, 2022.
- Arntz, Reiner, éd. *La traduzione. Nuovi approcci tra teoria e pratica*. Napoli: Cuen, 1995.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Vol. IV, chez *Œuvres complètes*, de Antonin Artaud, 9-171. Paris: Gallimard, 1964.
- Avallone, Lucia. «Miti e leggende del Mediterraneo nella letteratura araba moderna.» Dans *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, édité par Michela Gardini, 217-235. Milano-Udine: Mimesis, 2021.
- Avezzù, Guido. «Lontananza di Elettra.» Dans *Elettra. Variazioni sul mito*, édité par Guido Avezzù, 7-22. Venezia: Marsilio, 2002.
- Aygon, Jean-Pierre, Corinne Bonnet, et Cristina Noacco, . *La mythologie de l'antiquité à la modernité. Appropriation – adaptation – détournement*. Rennes: PUR , 2009.
- Bachmann-Medick, Doris. «Introduction: The translational turn.» *Translation Studies*, january 2009: 2-16.
- Bachofen, Johann Jakob. *Il matriarcato*. Traduit par Furio Jesi et Giulio Schiavoni. Torino: Einaudi, 1988.
- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Traduit par Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi, 1968.
- Backès, Jean-Louis. *Le mythe dans les littératures d'Europe*. Paris: Le Cerf, 2010.
- . *Oreste*. Paris: Bayard, 2005.
- Bajma Griga, Stefano. *Elettra e altre Elettre*. Torino: Trauben, 2007.
- Ballard, Michel . *Qu'est-ce que la traductologie?* Arras: Artois Presses Université , 2006.
- Ballard, Michel. *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*. Bruxelles: De Boeck, 2013.
- Balzac, Honoré, de. *La signorina Corman*. Traduit par Francesco Monciatti. Palermo: Sellerio, 2015.
- Bani, Luca. «Volgarizzare e tradurre di Gianfranco Folena. Storia e prassi della traduzione.» Dans *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi*, édité par Fabio Scotto, 83-99. Milano: Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, 2021.
- Banoun, Bernard, Isabelle Poulin, et Yves Chevrel, . *Histoire des traductions en langue française, XXe siècle (1914-2000)*. Vol. IV. Lagrasse: Verdier, 2019.
- Bassnett, Susan. *La traduzione, teoria e pratica*. Milano: Bompiani, 1993.

- . «The Translation Turn in Culture Studies.» Dans *Constructing Culture: Essay on Literary Translation*, édité par Susan Bassnett et André Lefevere, 123-140. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- . *Translation*. London-New York : Routledge, 2014.
- Bassnett, Susan, et André Lefevere, . *Translation, History and Culture*. London-New York: Pinter Publishers, 1990.
- Bastin-Hammou, Malika. «Introduction. Brumoy, pédagogue et passeur du théâtre grec.» *Anabases*, 2011: 27-41.
- Beauvoir, Simone, de. *Il secondo sesso*. Traduit par Roberto Cantini et Mario Andreose. Milano: Il Saggiatore, 2008.
- . *La force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1960.
- . *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard, 1958.
- Benjamin, Walter. «Il compito del traduttore.» In *Angelus Novus*, di Walter Benjamin, cura e traduzione di Renato Solmi, 39-52. Torino: Einaudi, 2014.
- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1995.
- . *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- Berthier, Patrick. «Préface.» Dans *La Vénus d'Ille, Colomba, Mateo Falcone*, 5-19. Paris: Gallimard, 1999.
- Bertière, Simone. *Apologie pour Clytemnestre*. Paris: Éditions de Fallois, 2004.
- . *Les Reines de France au temps des Bourbons: 1. Les deux régentes*. Vol. I. IV vols. Paris: édition de Fallois, 1996.
- . *Les Reines de France au temps des Bourbons: 2. Les femmes du Roi-Soleil*. Vol. II. IV vols. Paris: éditions de Fallois, 1998.
- . *Les Reines de France au temps des Bourbons: 3. La Reine et la favorite*. Vol. III. IV vols. Paris: éditions de Fallois, 2000.
- . *Les Reines de France au temps des Bourbons: 4. Marie-Antoinette, l'insoumise*. Vol. IV. IV vols. Paris: éditions de Fallois, 2002.
- . *Les Reines de France au temps des Valois: 1. Le beau XVIIe siècle*. Vol. I. II vols. Paris: éditions de Fallois, 1994.
- . *Les Reines de France au temps des Valois: 2. Les années sanglantes*. Vol. II. II vols. Paris: éditions de Fallois, 1994.
- Bettini, Maurizio. *Affari di famiglia: la parentela nella letteratura e nella cultura antica*. Bologna: il Mulino, 2009.

- . *C'era una volta il mito*. Palermo: Sellerio, 2007.
- . «Il mito tra autorità e discredito.» *L'immagine riflessa*, 2008: 27-64.
- . *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino: Einaudi, 2012.
- . *Il grande racconto dei miti classici*. Bologna: il Mulino, 2015.
- Bettini, Maurizio, a cura di. *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico*. Torino: Einaudi, 2021.
- Blanchot, Michel. «Traduire.» Dans *L'amitié*, de Michel Blanchot, 69-73. Paris: Gallimard, 1971.
- Blenkinsop, Sean. «Martin Buber: Educating for Relationship.» *Ethics, Place & Environment* 8, n° 3 (2006): 285-307.
- Blumenberg, Hans. *Elaborazione del mito*. Traduzione di Bruno Argenton. Bologna: il Mulino, 1991.
- Boblet, Marie-Hélène, éd. *Chances du roman charmes du mythe. Version et subversion du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2013.
- Bodmer, Johann Jacob. *Elektra oder die gerächte Übeltat*. Zurich: Conrad Orell und Comp., 1760.
- Body, Jacques. «Commentaires.» Dans *Électre*, de Jean Giraudoux, 193-215. Paris: Grasset, 2018.
- . *Jean Giraudoux*. Paris: Gallimard, 2004.
- . *Jean Giraudoux: la légende et le secret*. Paris: PUF, 2002.
- Bonali Fiquet, Françoise. «Destin et liberté dans *Électre ou La Chute des masques*.» *Bulletin de la SIEY*, novembre 1990: 99-108.
- . «Du 'Lamento du jardinier' de Giraudoux au dialogue de Theodore et Électre dans *Électre ou La Chute des masques* de Marguerite Yourcenar.» *Bulletin de la SIEY*, novembre 1991: 61-72.
- Bonali Fiquet, Françoise. «Du temps mythique au temps historique dans *Électre ou La Chute des masques*.» Dans *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, édité par Bruno Blanckeman, 137-149. Rennes: PUR - Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Bost-Fievet, Mélanie, et Sandra Provini. «Incarnations du mythe.» Dans *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, édité par Mélanie Bost-Fievet et Sandra Provini, 163-174. Paris: Garnier, 2014.
- Bouchardeau, Huguette. *Simone de Beauvoir*. Paris: Flammarion, 2007.
- . *Simone Weil : biographie*. Paris: Éditions Julliard, 2008.
- Boulogne, Jacques. «L'éclairage de la figure d'Électre par Giraudoux, un essai de lecture.» *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 2007: 118-131.
- Boyer, Claude. «Agamemnon.» *theatre-classique.fr*. 1680. http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/BOYER_AGAMEMNON.xml.

- Bray, René. *La Formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet, 1977.
- Brémond, Mireille. «Marguerite Yourcenar et les Atrides : discours critique et création littéraire.» *Bulletin de la SIEY*, décembre 1999: 99-112.
- Brignoli, Laura. «Introduzione. Interartes, o delle migrazioni delle diegesi.» In *Interartes. Diegesi migranti*, a cura di Laura Brignoli, 9-41. Milano-Udine: Mimesis, 2019.
- Brignoli, Laura. «Marguerite Yourcenar. Fonti antiche per estinguere i Fuochi.» In *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, a cura di Laura Brignoli, Lia Giachero et Silvia Giorcelli Bersani, 51-72. Roma: Iacobelli Editore, 2012.
- Brillaud, Jérôme. *Sombres Lumières. Essai sur le retour à l'antique et la tragédie grecque au XVIIIe siècle*. Laval: Éditions du CIERL, 2010.
- Brisson, Pierre. «« Electre », pièce en 2 actes de Jean Giraudoux.» *Le Figaro*, mai 1937.
- Brock, Sebastian Paul. «Aspects of Translation Technique in Antiquity.» *Greek Roman and Byzantine Studies* XX (1979): 69-87.
- Brower, Reuben Arthur. *On translation*. Édité par Brower. Cambridge: Harvard University Press, 1959.
- Bruera, Franca. «Pour un nouveau paradigme de réception du mythe littéraire au fil du XXe siècle.» *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, novembre 2015: 37-47.
- . «Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes.» *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, novembre 2015: 7-12.
- Brumoy, Pierre. *Le theatre des Grecs*. Paris: Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin fils, 1730.
- . *Le Théâtre des Grecs*. Édité par André-Charles Brotier. 13 vols. Paris: Cussac, 1785-1789.
- Brunel, Pierre. «Giraudoux et le tragique grec.» *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, juin 1983: 198-205.
- . *Le mythe d'Électre*. Paris: Honoré Champion, 1995.
- . *Mythocritique : théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.
- . *Pour Électre*. Paris: Armand Colin, 1982.
- Brunel, Pierre. «Préface.» Dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, édité par Pierre Brunel, 7-15. Monaco: Éditions du Rocher, 1988.
- Bruni, Lorenzo. «Tradurre correttamente.» In *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di Siri Nergaard, traduzione di C. Marmo, 73-97. Milano: Bompiani, 1993.

- Burke, Peter. *Ibridismo, scambio, traduzione culturale. Riflessioni sulla globalizzazione della cultura in una prospettiva storica*. Traduit par Alessandro Arcangeli. Verona: QuiEdit, 2009.
- Cacchioli, Emanuela. *Relectures du mythe d'Antigone dans les littératures francophones extraeuropéennes*. Paris: L'Harmattan, 2017.
- Caillois, Roger. *Il mito e l'uomo*. Traduzione di Alfredo Salsano. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- . *L'uomo e il sacro*. Traduzione di R. Guarino. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- Calabresi, Stefano, e Sara Uboldi. *Aby Warburg. Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*. Bologna: CLUEB, 2011.
- Calame, Claude. *La tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*. Paris: Les Belles Lettres, 2017.
- . *Le récit en Grèce ancienne*. Paris: Belin, 2000.
- . *Poétique des mythes dans la Grèce antique*. Paris: Hachette, 2000.
- . *Qu'est-ce que la mythologie grecque?* Paris: Gallimard, 2015.
- Calasso, Roberto. *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi, 1988.
- Cantarella, Eva. *Gli inganni di Pandora*. Milano: Feltrinelli, 2018.
- . *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Roma: Editori Riuniti, 1981.
- . *L'amore è un dio: il sesso e la polis*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- Cardwell, Sarah. *Adaptation revisited. Television and the classic novel*. Manchester : Manchester University Press, 2002.
- Carena, Carlo. *Il fascino del mito. Mitologia classica e letterature europee*. Roma: Salerno Editrice, 2013.
- Castoldi, Alberto. *"In carenza di senso". Logiche dell'immaginario*. Milano: Bruno Mondadori, 2012.
- Chateaubriand, René, de. «René.» Dans *Atala - René*, de René, de Chateaubriand, 153-200. Paris: Le Livre de Poche , 2007.
- Chénier, Marie Joseph. *Électre*. t. I, chez *Œuvres posthumes de Marie-Joseph Chénier*, de Marie Joseph Chénier, 445-468. Paris: Guillaume, 1824.
- Chevilly, Philippe. «L'électrique « Electre » de Simon Abkarian.» *LesEchoes.fr*, octobre 2019.
- Chevrel, Yves, Annie Cointre, et Yen-Mai Tran-Gervat. *Histoire des traductions en langue française, XVIIe et XVIIIe siècles (1610-1815)*. Vol. II. Lagrasse: Verdier, 2014.
- Chevrel, Yves, et Camille Dumoulié. *Le mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*. Paris: PUF, 2000.

- Chevrel, Yves, et Jean-Yves Masson. *Avant-propos*. Vol. III, chez *Histoire des traductions en langue française, XIXe siècle (1815-1914)*, édité par Yves Chevrel, Lieven D'Hulst et Christine Lombez, 7-14. Lagrasse: Verdier, 2012.
- Chevrel, Yves, Lieven D'Hulst, et Christine Lombez. *Histoire des traductions en langue française, XIXe siècle (1815-1914)*. Vol. III. Lagrasse: Verdier, 2012.
- Ciani, Maria Grazia, a cura di. *Antigone. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio, 2004.
- Cicerone, Marco Tullio. *Dell'oratore*. Milano: BUR, 1994.
- Collin, Franck. *Antiquités décentrées. Walcott, Quignard, Ransmayr*. Paris: Garnier, 2021.
- Cometa, Michele. *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Condello, Federico. *Elettra: storia di un mito*. Roma: Carocci, 2010.
- Crébillon, Prosper Jolyot, de. Dans *Œuvres de Crébillon*, de Prosper Jolyot, de Crébillon, 181-278. Paris: Didot l'aîné, 1812.
- Curtius, Ernst Robert. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Traduzione di Anna Luzzatto. Macerata: Quodlibet, 2022.
- D'Almeida, Pierre. *Lire Électre de Jean Giraudoux*. Paris: Dunod, 1994.
- Dauboin, Emmanuelle. «Dia de muertos à Argos.» *M de Montmartre*, octobre 2019.
- Dawkins, Richard. *Il gene egoista*. Traduzione di Giorgio Corte e Adriana Serra. Milano: Mondadori, 1979.
- De Biasio, Anna. *Le implacabili. Violenza al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*. Roma: Donzelli Editore, 2016.
- De Launay, Marc Buhot. *Qu'est-Ce Que Traduire*. Paris: J. Vrin, 2006.
- De Romilly, Jacqueline. *La Modernité d'Euripide*. Paris: PUF, 1986.
- Debidour, Victor-Henry. *Jean Giraudoux*. Paris: Éditions Universitaires, 1958.
- Del Corno, Dario. «La discendenza teatrale dell'Oresteia.» *Eschilo e l'"Oresteia"*. Atti del VI Congresso Internazionale di studi sul dramma antico (19-22 maggio 1977). Siracusa: Istituto nazionale del dramma antico, 1977. 343-367.
- Delcourt, Marie. *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*. Bruxelles: Lamertin, 1925.
- Delmas, Christian. «La représentation des Érinyes dans Les Mouches de Sartre.» Dans *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, 317-332. Paris: Droz, 1985.
- Delmas, Christian. «Les fonctions de Euménides dans Électre de Giraudoux.» Dans *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, 307-316. Paris: Droz, 1985.
- Denailles, Corinne. «Electre des bas-fonds de Simon Abkarian.» *WebThéâtre*, octobre 2019.

- Deremetz, Alain. «Petite histoire des définitions du mythe: le mythe, un concept ou un nom ?» Dans *Mythe et création*, édité par Pierre Cazier, 15-32. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1994.
- Detienne, Marcel. *L'invenzione della mitologia*. Traduzione di Flavio Cuniberto. Torino: Boringhieri, 1983.
- Detienne, Marcel, éd. *Transcrire les mythologies*. Paris: Albin Michel, 1994.
- Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris: Ed. de Minuit, 2002.
- . *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Traduzione di Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.
- Domenach, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris: Seuil, 1967.
- Donello, Dashiell. «« Électre des bas-fonds » de Simon Abkarian, tout l'or du théâtre tragique.» *MediaPart*, septembre 2019.
- Dossena, Marina. «Prefazione. Tradurre e diffondere conoscenza.» In *Mondi e modi della traduzione*, a cura di Stefano Rosso e Marina Dossena, 7-8. Verona: ombre corte, 2018.
- Du Bellay, Joachim. *La Deffence, et Illustration de la langue francoyse*. Édité par Jean-Charles Monferran. Genève: Droz, 2001.
- Dubois, Claude-Gibert. *Mythologie de l'Occident: les bases religieuses de la culture occidentale*. Paris: Ellipses, 2007.
- Duché, Véronique, éd. *Histoire des traductions en langue française, XVe et XVIe siècles (1470-1610)*. Vol. I. Lagrasse: Verdier, 2015.
- Dufay, Philippe. *Jean Giraudoux*. Paris: Éditions Julliard, 1993.
- Dufourmantelle, Anne. *La Femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*. Paris: Éditions Denoël, 2007.
- Dumas, Alexandre. *L'Orestie*. t. XX, chez *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, de Alexandre Dumas, 117-187. Paris: Michel Lévy Frères, 1874-83.
- Duncan, Isadora. *La danse de l'avenir*. Édité par Sonia Schoonejans. Bruxelles-Paris: Editions Complexe, 2003.
- Dupont, Florence. *L'insignifiance tragique: «Les Choéphores» d'Eschyle, «Électre» de Sophocle, «Électre» d'Euripide*. Paris: Le Promeneur, 2001.
- Durand, Gilbert. *Champs de l'imaginaire*. Édité par Daniele Chauvin. Grenoble: ELLUG, 1996.
- Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Paris: Berg International, 1979.
- . *Introduction à la mythodologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- . *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.

- . «Permanence du mythe et changement de l'histoire.» *Colloque de Cerisy. Le mythe et le mythique*. Paris: Cahiers de l'Hermétisme Albin Michel, 1987.
- . «L'alogique du mythe.» *Religiologiques*, automn 1994: 27-47.
- Durand, Gilbert, et Chaoying Sun. *Mythe, thèmes et variations*. Paris: Desclée de Brouwer, 2000.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- . *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962.
- Eigeldinger, Marc. *Lumières du mythe*. Paris: PUF, 1983.
- Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève: Slatkine, 1987.
- Ellinger, Pierre. *Artémis, déesse de tous les dangers*. Paris: Larousse, 2009.
- Eschilo. «Agamennone.» In *Tragici greci*, a cura di Raffaele Cantarella, 17-70. Milano: Arnoldo Mondadori, 1977.
- . «Coefore.» In *Tragici greci*, a cura di Raffaele Cantarella, 71-108. Milano: Arnoldo Mondadori, 1977.
- . «Eumenidi.» In *Tragici greci*, a cura di Raffaele Cantarella, 109-145. Milano: Arnoldo Mondadori, 1977.
- . «I Sette a Tebe.» In *I tragici greci*, traduzione di Leone Traverso, 47-76. Roma: Newton-Compton Editori, 2016.
- Esiodo. «Catalogo delle donne.» In *Opere*, di Eschilo, a cura di Aristide Colonna, 123-245. Milano: TEA, 1992.
- Esiodo. «Teogonia.» In *Opere*, di Esiodo, a cura di Aristide Colonna, 123-245. Milano: TEA, 1992.
- Espagne, Michel, et Michael Werner. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.
- Espagne, Michel. *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.
- . «La notion de transfert culturel.» *Revue Sciences/Lettres [En ligne]*, 2013.
- Euripide. «Baccanti.» In *Tragici greci*, a cura di Raffaele Cantarella, 567-623. Milano: Mondadori, 1977.
- . *Elena*. Traduzione di Massimo Fusillo. Milano: BUR, 1997.
- . «Elettra.» In *Ecuba, Elettra*, di Euripide, traduzione di Umberto Albinì e Vico Faggi, 103-207. Milano: Garzanti, 1983.
- . «Ifigenia in Aulide.» In *Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, di Euripide, traduzione di Franco Ferreri, 197-317. Milano: BUR, 2018.

- . «Ifigenia in Tauride.» In *Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, di Euripide, traduzione di Franco Ferrari, 89-195. Milano: BUR, 2018.
- . «Ippolito.» In *Medea, Ippolito*, di Euripide, Traduzione di Umberto Albin, 99-197. Milano: Garzanti, 2010.
- . *Le fenicie*. Traduzione di Enrico Medda. Milano: BUR, 2006.
- . «Le Troiane.» In *I tragici greci*, a cura di Enzo Mandruzzato, Filippo Maria Pontani, Leone Traverso e Manara Valgimigli, traduzione di Filippo Maria Pontani, 825-858. Roma: Newton Compton, 2018.
- . *Oreste*. Traduzione di Enrico Medda. Milano: BUR, 2004.
- Evans-Pritchard, Edward Evan. *The Translation of Culture*. London: Routledge, 1951.
- Even-Zohar, Itamar. «La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario.» Dans *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, traduzione di Stefano Traini, 225-238. Milano: Bompiani, 1995.
- Even-Zohar, Itamar. «Polysystem Theory.» *Poetics Today*, autumn 1979: 287-310.
- Evrard, Franck. *Électre: de Sophocle à Giraudoux*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997.
- Faini, Paola. *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*. Roma: Carocci, 2004.
- Ferry, Ariane, et Sylvie Humbert-Mougin. *Théâtre*. Vol. III, chez *Histoire des traductions en langue française, XIXe siècle (1815-1914)*, édité par Yves Chevrel, Lieven D'Hulst et Christine Lombez, 443-535. Lagrasse: Verdier, 2012.
- Fessier, Guy. *Électre de Jean Giraudoux*. Paris: PUF, 1997.
- Festugière, André-Jean. *De l'essence de la tragédie grecque*. Paris: Aubier-Montaigne, 1969.
- Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1991.
- Forestier, Georges. *La tragédie française. Règles classiques, passions tragiques*. Paris: Armand Colin, 2016.
- Fornaro, Sotera. *Le ragioni di Crisotemi*, 2019.
https://www.academia.edu/38517868/4_Fornaro.Le_ragioni_di_Crisotemipdf.pdf
- . *Antigone: storia di un mito*. Roma: Carocci, 2012.
- Fraisse, Simone. *Le Mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin, 1974.
- Freud, Sigmund. *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi*. Vol. 10, *Opere*, di Sigmund Freud, traduzione di Ermanno Sagittario, 203-217. Torino: Boringhieri, 1978.
- . *Compendio di psicoanalisi*. Vol. 11, *Opere*, di Sigmund Freud, traduzione di Renata Coloni, 567-634. Torino: Boringhieri, 1978.

- . *Il tramonto del complesso edipico*. Vol. 10, *Opere*, di Sigmund Freud, traduzione di Ermanno Sagittario, 23-33. Torino: Boringhieri, 1978.
- . «Lettera 142 del 15 ottobre 1897 a Wilhelm Fliess.» In *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904*, de Sigmund Freud, a cura di Jeffrey Moussaieff Masson, traduzione di Anna Maria Massimello, 305-308. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- . *Psicogenesi di un caso di omosessualità femminile*. Vol. 9, *Opere*, di Sigmund Freud, traduzione di Renata Colorni, 141-166. Torino: Boringhieri, 1977.
- . *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*. Vol. 9, *Opere*, di Sigmund Freud, traduzione di E. A. Panaitescu, 257-330. Torino: Boringhieri, 1978.
- . *Sessualità femminile*. Vol. 11, *Opere*, di Sigmund Freud, traduzione di Sandro Candreva e Ermanno Sagittario, 61-80. Torino: Boringhieri, 1978.
- Frissone, Flavia. «Paradigmi di donne: Elettra, Alceste e i modelli di legittimità “al femminile”.» *Galaesus*, 2017: 46-57.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. *Ouvrages des dames: Ariane, Hélène, Pénélope...* Paris: Seuil, 2009.
- Fusillo, Massimo. «Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi.» Dans *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di Delia Gambelli e Fausto Malcovati, 113-136. Roma: Bulzoni Editore, 2005.
- Fusillo, Massimo, e Mirko Lino. «Prefazione. La sfida degli adattamenti.» In *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, a cura di Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese, 7-16. Bologna: il Mulino, 2020.
- Gaeta, Giancarlo. «Prefazione.» In *Il racconto di Antigone ed Elettra*, di Simone Weil, 7-11. Genova: il melagogo, 2009.
- Galand, Perrine. «Préface.» Dans *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique*, édité par Mélanie Bost-Fievet et Sandra Provini, 9-13. Paris: Garnier, 2014.
- Gallo, Simona. «Prometeo nella Cina moderna: la traduzione culturale di un mito.» In *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, a cura di Michela Gardini, 179-196. Milano-Udine: Mimesis, 2021.
- Galster, Ingrid. *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques: Les mouches et Huis clos*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- . *Sartre devant la presse de l'occupation*. Rennes: PUR - Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Gardini, Michela. «Introduzione.» In *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, a cura di Michela Gardini, 7-19. Milano-Udine: Mimesis, 2021.
- . *Giovanna d'Arco e i suoi doppi*. Bergamo: Sestante Edizioni, 2009.

- . «La drammaturgia interculturale di Simon Abkarian tra storia e mito.» In *Elettra dei bassifondi*, di Simon Abkarian, a cura di Michela Gardini, traduzione di Francesca Mazzella, 5-13. Pisa: Edizioni ETS, 2022.
- . «L'altra Antigone. Processi mitopoietici nella letteratura contemporanea di lingua francese.» In *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, a cura di Michela Gardini, 237-255. Milano-Udine: Mimesis, 2021.
- Gargam, Adeline, et Bertrand Lançon. «La féminité maléfique dans la mythologie gréco-romaine et biblique.» Dans *Histoire de la misogynie - Le mépris des femmes, de l'antiquité à nos jours*, de Adeline Gargam et Bertrand Lançon, 25-49. Paris: Arkhê, 2020.
- Gauvin, Lise. *Giraudoux et le thème d'Électre*. Paris: Lettres Modernes, 1969.
- Gély, Véronique. «Les Anciennes et nous: la littérature contemporaine et la matière antique.» *Bulletin de l'Association Budé*, 2009: 19-40.
- . «Mythes et littérature: perspectives actuelles.» *Revue de littérature comparée*, 2004: 329-347.
- Gély, Véronique, Sylvie Parizet, et Anne Tomiche, eds. *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.
- Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Traduzione di Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.
- Gernet, Louis, et André Boulanger. *Le Génie grec dans la religion*. Paris: Albin Michel, 1970.
- Gerratana, Anna. «Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne.» *BAIG IV*, gennaio 2011: 25-33.
- Giglioli, Daniele, e Alessandra Violi, a cura di. *Locus Solus. L'immaginario dell'isteria*. Vol. III. Milano: Mondadori, 2005.
- Giove, Marianna. «Électre à Paris. J. Giraudoux, J.-P. Sartre, M. Yourcenar.» *Revue italienne d'études françaises [En ligne]*, 2012.
- Giraudoux, Jean, interviewer par André Warnod. *J'ai épousseté le buste d'Électre* Le Figaro, (11 mai 1937).
- Giraudoux, Jean. «Amphytrion 38.» Dans *Théâtre complet*, de Jean Giraudoux, édité par Jacques Body, 113-195. Paris: Gallimard, 1982.
- . «La Folle de Chaillot.» Dans *Théâtre complet*, de Jean Giraudoux, édité par Jacques Body, 947-1031. Paris: Gallimard, 1982.
- . «La Guerre de Troie n'aura pas lieu.» Dans *Théâtre complet*, de Jean Giraudoux, édité par Jacques Body, 481-551. Paris: Gallimard, 1982.

- . «Ondine.» Dans *Théâtre complet*, de Jean Giraudoux, édité par Jacques Body, 757-851. Paris: Gallimard, 1982.
- . *Littérature*. Paris: Gallimard, 1941.
- Giuliani, Silvia. *Cara vendetta. Elettra e Oreste sulle scene del Novecento*. Roma: Aracne editrice, 2011.
- Goffe, Thomas. *The Tragedy of Orestes*. London, 1633.
- Gondeville de Mont-Riché, Auguste. *Égisthe et Clytemnestre*. Paris: Janet et Cotelte, 1813.
- . *Égisthe et Clytemnestre*. Paris: Janet et Cotelte, 1813.
- Gorrillot, Bénédicte, éd. *L'Héritage gréco-latin dans la littérature française contemporaine*. Genève: Droz, 2020.
- Gottschall, Jonathan. *L'istinto di n come le storie ci hanno resi umani*. Traduit par Giuliana Olivero. Torino: Bollati Boringhieri, 2018.
- Graves, Robert. *I miti greci*. Traduzione di Elisa Morpurgo. Milano: Longanesi, 2018.
- Guérin, Jeanyves, éd. *Le Nouveau théâtre 1946-2017*. Paris: Honoré Champion, 2019.
- . *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*. Paris: Honoré Champion, 2019.
- Guérin, Jeanyves, éd. *Le théâtre français des années noires. 1940-1944*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- Guidère, Mathieu. *Introduction à la traductologie. Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles: De Boeck, 2010.
- Guidorizzi, Guido. *Il mito greco*. Vol. 1 Gli dèi. Milano: Arnoldo Mondadori, 2009.
- Guirand, Félix, et Joël Schmidt. *Mythes et mythologie*. Paris: Larousse, 2019.
- Guyon, Bernard. «Sartre et le mythe d'Oreste.» *Bulletin de l'Association Guillaume Budé, Actes du Congrès d'Aix en Provence 1-6 avril 1964*. 1964. 42-54.
- Heidmann, Ute. «Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes.» *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, novembre 2015: 15-34.
- Heidmann, Ute, éd. *Poétique comparée des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*. Lausanne: Payot, 2003.
- Heidmann, Ute, Maria Vamvouri Ruffy, et Nadé Coutaz. *Mythes (re)configurés. Création, dialogues, analyses*. Lausanne: Université de Lausanne - collection du CLE, 2013.
- Hofmannsthal, Hugo, von. *Elettra*. A cura di Paola Gheri. Traduzione di Nicoletta Giacon. Venezia: Marsilio, 2012.
- Hölderlin, Friedrich. *Scritti sulla poesia e frammenti*. Torino: Bollati Boringhieri, 1958.

- Holmes, James. «The Name and Nature of Translation Studies.» Dans *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, de James Holmes, 67-80. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Hubert, Marie-Claude. *Le Nouveau Théâtre (1950-1968)*. Paris: Champion, 2008.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Littérature et mythe*. Paris: Hachette, 2001.
- Hugo, Victor. *Les Misérables, IVe partie L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis, livre VII L'Argot*. Paris: Hachette, 1881-82.
- Hutcheon, Linda. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Traduzione di Giovanni Vito Distefano. Roma: Armando Editore, 2011.
- Ieranò, Giorgio. *La tragedia greca. Origini, storie, rinascite*. Roma: Salerno Editrice, 2010.
- Iotti, Gianni. *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*. Paris: Honoré Champion, 1995.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München: Fink, 1976.
- Iser, Wolfgang. «Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Bedingung literarischer Prosa.» Dans *Rezeptionsästhetik -Theorie und Praxis*, édité par Rainer Warning, 228-252. München: Fink, 1970.
- Jacobsen, Eric. *Translation a Traditional Craft*. Copenhagen: Nordisk Forlag, 1958.
- Jakobson, Roman. «Aspetti linguistici della traduzione.» In *Saggi di linguistica generale*, di Roman Jakobson, a cura di Luigi Heilmann, 56-64. Milano: Feltrinelli, 1981.
- Jauss, Hans Robert . *Estetica della ricezione*. A cura di Antonello Giugliano. Napoli: Guida Editori, 1988.
- Jesi, Furio. «La festa e la macchina mitologica.» In *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, di Furio Jesi, a cura di Andrea Cavalletti, 81-120. Torino: Einaudi, 2001.
- . *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi , 1968.
- . *Mito*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1980.
- Joly, Michelle. «La Présence archétypique de la culture grecque dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et son sens.» Dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, édité par Camillo Faverzani, 145-160. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995.
- Jouan, François. «Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain.» *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, juin 1952: 62-79.
- Jung, Carl Gustav. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Traduzione di E. Schanzer e A. Vitolo. Torino: Bollati Boringhieri, 1977.

- Jung, Carl Gustav. *Saggio di esposizione della teoria psicanalitica*. Vol. 4, *Opere*, di Carl Gustav Jung, traduzione di Lucia Personeni e Silvano Daniele, 109-242. Torino: Boringhieri, 1973.
- Jung, Carl Gustav, e Károli Karényi. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Torino: Boringhieri, 1972.
- Kemp, Robert. «Électre ou la Chute des masques.» *Le Monde*, novembre 1954.
- Korzeniowska, Victoria B. «Feminine Justice and Morality in Giraudoux's *Électre* and Yourcenar's *Électre ou La Chute des Masques*.» *Forum for Modern Language Studies*, 2002: 14-23.
- . «Les mythes de la féminité dans l'œuvre de Jean Giraudoux.» Dans *Giraudoux et les mythes*, édité par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, 81-90. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- Kristeva, Julia. «Le mot, le dialogue et le roman.» Dans *Σημειοτική. Recherches pour une sémanalyse*, de Julia Kristeva, 143-173. Paris: Seuil, 1969.
- Lacarrière, Jacques. *Au cœur des mythologies. En suivant les Dieux*. Paris: Gallimard, 1998.
- Ladmiral, Jean-René. *Sourcier ou cibliste*. Paris: Les Belles Lettres, 2014.
- . *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1979.
- Lagrange Chancel, François-Joseph, de. *Cassandre*. Paris: Christophe Ballard, 1706.
- Lalou, René. «Giraudoux auteur dramatique.» *Les Nouvelles Littéraires*, juin 1937.
- Lanza, Diego. *Tempo senza tempo. La riflessione del mito dal Settecento a oggi*. Roma: Carocci, 2017.
- Lauraguais, Louis Léon de Brancas, comte de. *Clitemnestre, tragédie en cinq actes et en vers*. Paris: Michel Lambert, 1761.
- Le Blanc, Charles. *Histoire naturelle de la traduction*. Paris: Les Belles Lettres, 2019.
- . *Le Complexe d'Hermès. Regards philosophiques sur la traduction*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2009.
- Le Bris, Michel, et Jean Rouaud. *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.
- Lechevalier, Claire, et Laurence Marie. Vol. II, chez *Histoire des traductions en langue française, XVIIe et XVIIIe siècles (1610-1815)*, édité par Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Mai Tran-Gervat, 855-948. Lagrasse: Verdier, 2014.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René. *Les Érinyes*. Paris: Alphonse Lemerre, 1873.
- Lemercier, Louis-Jean-Népomucène. *Agamemnon, tragédie en cinq actes*. Paris: BARBA, 1797.
- Leopizzi, Marcella, et Celeste Boccuzzi, eds. *Henri Meschonnic théoricien de la traduction*. Paris: Hermann Éditeurs, 2014.
- Lévi-Strauss, Claude. «La Structure des mythes.» Dans *Anthropologie structurale*, de Claude Lévi-Strauss, 227-255. Paris: Plon, 1958.

- Lioure, Michel. «Mythe et littérature chez Giraudoux.» Dans *Giraudoux et les mythes*, édité par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, 11-17. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- Loroux, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette, 1985.
- . *La voce addolorata*. Traduzione di Monica Guerra. Torino: Einaudi, 2001.
- . *Les expériences de Tirésias: Le féminin et l'homme grec*. Paris: Gallimard, 1990.
- . *Les Mères en deuil*. Paris: Seuil, 1990.
- . *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*. Paris: Seuil, 1996.
- Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country - Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- . *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Macé, Nathalie. «Tu étais si gentil quand tu étais petit.» Dans *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*, édité par Jeanyves Guérin, 595-596. Paris: Honoré Champion, 2005.
- Macrì, Sonia. *Antigone. La ragione di Stato*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2019.
- Macrobio, Teodosio. *I Saturnali*. Traduzione di Nino Marinone. Torino: UTET, 1977.
- Magny, Claude-Edmonde. *Précieux Giraudoux*. Paris: Seuil, 1945.
- Magris, Claudio. «Antigone creola.» *Atti di Convegni Lincei*. Roma: Scienze e Lettere editore commerciale, 2014. 27-43.
- Maillard, Michel. «Les Électres modernes.» *Magazine littéraire*, décembre 1997: 43-46.
- Malcovati, Fausto. «Introduzione.» In *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di Delia Gambelli e Fausto Malcovati, 5-13. Roma: Bulzoni Editore, 2005.
- Mancini, Lucia. *Interpretare Elettra. Tragedia greca, pathos, avventura, attualità: un'eroina del passato, una donna dei nostri tempi*. Firenze: Atheneum, 2005.
- Manguel, Alberto. «Europa: il mito come metafora.» *Le Grand Continent*, febbraio 2022.
- Marker, Chris. *Giraudoux par lui-même*. Paris: Seuil, 1952.
- Mattioli, Emilio. *Il problema del tradurre (1965-2005)*. A cura di Antonio Lavieri. Modena: Mucchi Editore, 2017.
- . *L'etica del tradurre e altri scritti*. Modena: Mucchi Editore, 2009.
- . *Ritmo e traduzione*. Modena: Mucchi Editore, 2001.
- . «La poetica del tradurre di Henri Meschonnic.» *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 2003: 29-36.
- . *Studi di poetica e retorica*. Modena: Mucchi Editore, 1983.

- Mazouer, Charles. «Anouilh et la tragédie grecque.» Dans *Jean Anouilh, artisan du théâtre*, édité par Elisabeth Le Corre et Benoît Barut, 17-28. Rennes: PUR -Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Mazzanti, Roberta, Silvia Neonato, e Bia Sarasini. *L'invenzione delle personagge*. Roma: Iacobelli Editore, 2019.
- Mazzella, Francesca. «L'ossessione di Elettra nella letteratura francese contemporanea.» In *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, a cura di Michela Gardini, 79-96. Milano-Udine: Mimesis, 2021.
- Mazzella, Francesca. «La riscrittura abkariana del mito di Elettra.» In *Elettra dei bassifondi*, di Simon Abkarian, a cura di Michela Gardini, traduzione di Francesca Mazzella, 209-222. Pisa: Edizioni ETS, 2022.
- McDonald, Christie, et Susan Rubin Suleiman. *French Global – Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*. Paris: Garnier, 2014.
- Mcfarlane, Brian. *Novel to film. An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Meletinskij, Eleazar. *Il Mito. Poetica Folclore Ripresa Novecentesca*. A cura di Guy Lanoue. Traduzione di Aldo Ferrari. Roma: Editori Riuniti, 1993.
- Mély-Janin. *Oreste*. Paris: Pillet aîné, 1821.
- Menini, Romain. *Langues Anciennes – La traduction du grec*. Vol. I, chez *Histoire des traductions en langue française, XVe et XVIe siècles (1470-1610)*, édité par Véronique Duché, 441-460. Lagrasse: Verdier, 2015.
- Mercier-Campiche, Marianne. *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*. Paris: Éditions Domat, 1954.
- Meschonnic, Henri. *Au commencement, Traduction de la Genèse*. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.
- . *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- . *Étique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 2007.
- . *Gloires, Traduction des psaumes*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.
- . *Jona et le signifiant errant*. Paris: Gallimard, 1981.
- . *Les cinq Rouleaux*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 2008.
- . *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- Meschonnic, Henri. «Traduire, c'est mettre en scène.» Dans *Le devoir de traduire*, de AA.VV., 106-144. Arles: Actes-Sud, 2017.

- . *Un colpo di Bibbia nella filosofia*. A cura di Emilio Mattioli. Traduzione di R. Campi. Milano: Medusa, 2005.
- Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca*. Vol. III Dal realismo alla sperimentazione (1820-1979), t. 2 Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970). Torino: Einaudi, 2002.
- Monneyron, Frédéric. «Gilbert Durand et l'étude des mythes.» *Sociétés*, 2014: 41-49.
- Montboron. «Électre VIII, de Jean Giraudoux, pièce hellénistique au visage parisien.» *L'Intransigeant*, mai 1937.
- Moreau, Alain. «Naissance d'Electre.» *Pallas, Revue d'études antiques*, 1984: 63-82.
- Moreau, Marie-Christine. *Électre ou L'intransigeance*. Toulouse: CRDP Midi-Pyrénées, 1997.
- Mounin, Georges. *Les Belles Infidèles*. Paris: Cahiers du Sud, 1955.
- . *Linguistique et traduction*. Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976.
- . *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Einaudi, 1965.
- Muhleisen, Laurent. «Introduction.» Dans *Le devoir de traduire*, de AA.VV., 7-9. Arles: Actes-Sud, 2017.
- Mullahy, Patrick. *Œdipe, du mythe au complexe, exposé des théories psychanalytiques*. Paris: Payot, 1951.
- Brunel, Pierre, éd. «Mythe et littérature.» *Actes du 2e Congrès du Centre de recherche en littérature comparée de Paris IV, Paris, 23-25 mai 1991*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
- Nasi, Franco, a cura di. *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*. Ravenna: Longo editore, 2001.
- Newmark, Peter. *La traduzione: problemi e metodi*. Traduzione di Flavia Frangini. Milano: Garzanti, 1988.
- Nietzsche, Friedrich Wilhem. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Traduzione di Mazzino Montinari. Milano: Adelphi, 1976.
- . *Crepuscolo degli idoli*. Traduzione di Ferruccio Masini. Milano: Adelphi, 1983.
- . *La gaia scienza*. Traduzione di Ferruccio Masini. Milano: Adelphi, 1977.
- . *La nascita della tragedia*. A cura di Vivetta Vivarelli. Torino: Einaudi, 2009.
- Noisette, Philippe. *Le Corps et la danse*. Paris: Éditions de La Martinière, 2005.
- Noudelmann, François. *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1993.
- Noverre, Jean-Georges. *Agamemnon vengé, ballet tragique en cinq actes*. Paris: Hachette BNF, 2016.
- Omero. *Iliade*. Novara: EDIPEM, 1974.
- . *Odissea*. Traduzione di G. Aurelio Privitera. Milano: Fabbri Centauria, 2017.

- O'Neill, Eugene. *Il lutto di addice a Elettra*. Torino: Einaudi, 1962.
- Orazio. *Ars poetica*. Torino: Loescher, 2002.
- Ortega y Gasset, José. «Miseria e splendore della traduzione.» In *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di Siri Nergaard, traduzione di Amparo Lozano Maniero e Claudio Rocco, 181-206. Milano: Bompiani, 1993.
- Ortoleva, Peppino. *Miti a bassa intensità*. Torino: Einaudi, 2019.
- Oséki-Dépré, Inês. *De Walter Benjamin à nos jours (Essais de traductologie)*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- Ovidio. *Metamorfosi*. A cura di Nino Scivoletto. Torino: UTET, 2009.
- Paduano, Guido. «Morte della tragedia?» In *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di Delia Gambelli e Fausto Malcovati, 15-42. Roma: Bulzoni Editore, 2005.
- Pallone, Cristian. «Denti, candele e veleni: trasfigurazioni di Medea in Mishima Yukio.» In *Nelle trame del mito. Processi mitopoietici e traduttivi nelle letterature straniere*, a cura di Michela Gardini, 197-215. Milano-Udine: Mimesis, 2021.
- Paul, Salomé. *Avatars contemporains du tragique grec sur les scènes françaises et irlandaises*. Paris: Garnier, 2022.
- Pausania. *Guida della Grecia, libro II - La Corinzia e l'Argolide*. A cura di Domenico Musti e Mario Torelli. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 1986.
- Pavese, Cesare. «Il mito.» *Cultura e Realtà*, maggio-giugno 1950.
- Perrotta, Gennaro. *Sofocle*. Messina-Firenze: D'Anna, 1935.
- Pigeaud, Jackie. *Que veulent les femmes?* Paris: Payot et Rivages, 2010.
- Pinckering, John. *The Interlude of Vice (Horestes)*. London: Malone Society, 1567.
- Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadori, 1988.
- Poignault, Rémy. «Les deux Clytemnestre de Marguerite Yourcenar.» *Bulletin de la SIEY*, novembre 1991: 25-48.
- . *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*. 2 vols. Bruxelles: Latomus, 1995.
- . *Présence de l'antiquité grecque et romaine au XXe siècle*. Tours: Publications du Centre de Recherche André Piganiol, 2002.
- Raimond, Michel. *Sur trois pièces de Jean Giraudoux: «La Guerre de Troie n'aura pas lieu», «Électre», «Ondine»*. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2002.
- Rialland, Ivonne. «La mythocritique en questions.» *Acta fabula*, printemps 2005.
- Ricœur, Paul. «Défi et bonheur de la traduction.» Dans *Sur la traduction*, de Paul Ricœur, 7-20. Paris: Bayard, 2004.

- Ricœur, Paul. «Défi et bonheur de la traduction.» Dans *Sur la traduction*, de Paul Ricœur, 7-20. Paris: Bayard, 2004.
- . *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004.
- Ries, Julien. *Il Mito - Il suo linguaggio e il suo messaggio attraverso le civiltà*. Milano: Jaca Book, 2005.
- Rigo, Georges. «Les trois Électre.» *Revue Informatique et Statistique dans les sciences humaines*, 1992: 217-233.
- Ritsos, Ghiannis. «Crisotemi.» In *Tre poemetti*, di Ghiannis Ritsos, a cura di Nicola Crocetti, 1-57. Parma: Guanda, 1977.
- Ritsos, Ghiannis. «Ismene.» In *Tre poemetti*, di Ghiannis Ritsos, a cura di Nicola Crocetti, 103-147. Parma: Guanda, 1977.
- Rivière, Jean-Loup. «Électre, le temps retrouvé .» Dans *Trois fois Électre*, de AA.VV. Paris: la Maison d'à côté, 2011.
- Rivière, Jean-Loup, et Jean-Bernard Caux. «Souvenirs Souvenirs d'Électre.» Dans *Trois fois Électre*, de AA.VV., 123-133. Paris: la Maison d'à côté, 2011.
- Robichez, Jacques. *Le théâtre de Giraudoux*. Paris: CDU et SEDES réunis, 1976.
- Rochefort, Guillaume Dubois, de. *Électre*. Paris: Michel Lambert et F. J. Baudouin, 1782.
- Rochefort. *Électre, Tragédie en cinq actes*. Paris: Lambert et Baudouin, 1782.
- Ronnet, Gilberte. «Réflexions sur la date des deux Électre.» *Revue des Études Grecques*, juillet-décembre 1970: 309-332.
- Rougemont, Denis, de. *Comme toi-même. Essais sur les mythes de l'amour*. Paris: Albin Michel, 1961.
- Roussel, Frédéric. «Simon Abkarian électrifie les Atrides.» *Libération*, octobre 2019.
- Saïd, Suzanne. *Introduzione alla mitologia greca. Letture antiche e moderne*. Roma: Editori Riuniti univ. press, 2012.
- . «Le mythe d'Electre dans le théâtre français du vingtième siècle.» In *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di Delia Gambelli e Fausto Malcovati, 43-77. Roma: Bulzoni Editore, 2005.
- . «Couples fraternels chez Sophocle.» Édité par Albert Machin et Lucien Pernée. *Sophocle: le texte, les personnages, Actes du colloque international d'Aix en Provence des 10, 11 et 12 janvier 1992*. Publications de l'Université de Provence, 1993. 299-328.
- Saint Martin, Marie. *L'urne et le rossignol: représentations d'Électre, antiques et modernes*. Paris: Garnier, 2019.

- Sainte-Marie Perrin, Marie. «Antoine Vitez (20 décembre 1930-30 avril 1992).» *Coulisses*, n° 5 (hiver 1992): 38-43.
- Salmon, Christian. *Storytelling*. Traduzione di Giuliano Gasparri. Roma: Fazi Editore, 2008.
- Salustio. *Sugli dei e il mondo*. Traduzione di Riccardo Di Giuseppe. Milano: Adelphi, 2000.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2005.
- . *Traduction et violence*. Paris: Seuil, 2020.
- Santi, Agnès. «Électre des bas-fonds de Simon Abkarian.» *La Terrasse*, n° 289 (décembre 2019).
- Santoro, Maria Evelina. *Elettra: ricezione e fortuna nella cultura tedesca*. Bari: Levante, 2011.
- Sarde, Michèle. *Vous, Marguerite Yourcenar: la passion et ses masques*. Paris: Robert Laffont, 1995.
- Sartre, Jean-Paul. *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 1981.
- . *Un théâtre de situation*. Édité par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973.
- Savignac, Jean-Paul. *Le Mythe antique. Pourpre et ors*. Paris: Éditions de la Différence, 2008.
- Savigneau, Josyane. *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*. Paris: Gallimard, 1990.
- Schnyder, Peter, éd. *Métamorphose du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- Scott, Jill. *Electra after Freud: myth and culture*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2005.
- Scotto, Fabio. *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*. Roma: Donzelli Editore, 2013.
- . «Prefazione.» In *La circolazione dei saperi in Occidente. Teoria e prassi della traduzione letteraria*, a cura di Fabio Scotto e Marina Bianchi, VII-XVI. Milano: Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, 2018.
- Sellier, Philippe. «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?» *Littérature*, 1984: 112-126.
- Semon, Richard. *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: Engelmann, 1904.
- . *Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen zu den Originalempfindungen*. Leipzig: Engelmann, 1909.
- Seneca, Lucio Anneo. *Agamennone*. Traduzione di Guido Paduano. Milano: BUR, 1995.
- Seznec, Jean. *La Survivance des dieux antiques – Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Paris: Flammarion, 1980.
- Shakespeare, William. *Amleto*. Vol. III - I drammi dialettici, *Teatro completo di William Shakespeare*, di William Shakespeare, a cura di Giorgio Melchiori, 1-327. Milano: Arnoldo Mondadori, 1977.
- . *Macbeth*. Vol. IV - Le tragedie, *Teatro completo di William Shakespeare*, di William Shakespeare, a cura di Giorgio Melchiori, 837-1050. Milano: Arnoldo Mondadori, 1976.

- Shirley, William. *Electra, a tragedy*. London: W. Faden. To be had of J. Newbery, And R. Davis, 1765.
- Siméon, Jean-Pierre. *Électre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- . *La mort n'est que la mort si l'amour lui survit: histoire d'Orphée*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs di Besançon, 2011.
- . *Philoctète*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- Sjöholm, Cecilia. *Il complesso di Antigone: etica e invenzione del desiderio*. Traduzione di E. Somenzi. San Bonifacio: L'iguana, 2014.
- Sofocle. «Antigone.» In *Tragici greci*, a cura di Raffaele Cantarella, 285-335. Milano: Arnoldo Mondadori, 1977.
- . «Edipo a Colono.» In *Tragici greci*, a cura di Raffaele Cantarella, 213-283. Milano: Mondadori, 1977.
- . «Edipo re.» In *Tragici greci*, a cura di Raffaele Cantarella, 151-211. Milano: Mondadori, 1977.
- . «Elettra.» In *Elettra. Variazioni sul mito*, traduzione di Bruno Gentili. Venezia: Marsilio, 2002.
- Soumet, Alexandre. *Clytemnestre*. Paris: Ponthieu, 1822.
- Speziari, Daniele. «Stratégies de traduction de l'Agamemnon de Sénèque dans la France de la Renaissance: Charles Toutain, François Le Duchat, Roland Brisset (1556-1589).» *L'UNIVERSO MONDO*, 2017: 44-52.
- Steiner, George. *La morte della tragedia*. Traduzione di Giuliana Scudder. Milano: Garzanti, 2005.
- . *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Traduzione di Ruggero Bianchi e Claude Béguin. Milano: Garzanti, 2004.
- . *Le Antigoni*. Traduzione di Nicoletta Marini. Milano: Garzanti, 2003.
- Suarès, André. *La Tragédie d'Électre et Oreste*. Paris: Cahiers de la Quinzaine, 1905.
- Teissier, Guy. «Une dramaturgie divagante.» Dans *Électre de Jean Giraudoux: Regards croisés*, édité par Jacques Body et Pierre Brunel, 65-80. Paris: Klincksieck, 1997.
- Teissier, Guy, et Mauricette Berne. *Les Vies multiples de Jean Giraudoux*. Paris: Grasset&Fasquelle, 2010.
- Tertulliano. *Apologetico*. A cura di Anna Resta Barrile. Milano: Mondadori, 1994.
- Thibaudat, Jean-Pierre. «Simon Abkarian porte Electre dans son cœur.» *MediaPart*, septembre 2019.
- Thilorier, Jean-Charles. *Électre*. Paris: Chaignieau aîné, 1808.
- Thinat, Bernard. «Voici revenu le temps des Atrides...» *Mon Tétras-lyre*, octobre 2019.
- Tonnet-Lacroix, Éliane. «Une interprétation politique du mythe d'Électre : Giraudoux et la France de 1936-1937.» *Revue d'Histoire du Théâtre*, octobre-décembre 1989: 333-348.

- Toubiana, Dany. «Électre des bas-fonds, de Simon Abkarian.» *Théâtrorama*, juin 2020.
- Toury, Gideon. «Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico.» In *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, traduzione di Andrea Bernardelli, 103-119. Milano: Bompiani, 1995.
- . *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins, 1995.
- Toury, Gideon. «Principi per un'analisi descrittiva della traduzione.» In *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, traduzione di Andrea Bernardelli, 181-223. Milano: Bompiani, 1995.
- Toury, Gideon. «Principi per un'analisi descrittiva della traduzione.» In *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, traduzione di Andrea Bernardelli, 181-223. Milano: Bompiani, 1995.
- Trochim, William, James P. Donnelly, e Kanika Arora. *Research Methods: The Essential Knowledge Base*. Toronto: Cengage, 2015.
- Turrettes, Cécile. «Électre ou la Chute des masques et le renouveau de la tragédie.» *Bulletin de la SIEY*, décembre 1998: 69-83.
- . «Électre ou la chute des masques: une nouvelle image des parricides.» *Bulletin de la SIEY*, décembre 1999: 113-124.
- Valéry, Paul. «Petite lettre sur les mythes.» Dans *Variété II*, de Paul Valéry, 243-258. Paris: Gallimard, 1930.
- Valéry, Paul. «Piccola lettera sui miti.» In *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, di Paul Valéry, a cura di Elio Franzini, traduzione di Renata Gorgani, 49-56. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1988.
- Van Hoof, Henri. *Histoire de la traduction en occident*. Paris-Louvain-la-Neuve: Duculot, 1991.
- Vandromme, Pol. *Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages*. Paris: La Table Ronde, 1965.
- Vassilev, Kris. *Le Récit de vengeance au XIXe siècle. Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- Vetel, Marie. «« Electre des bas-fonds », la version très rock'n roll de Simon Abkarian.» *Le Bruit du Off Tribune*, octobre 2019.
- Venuti, Lawrence. *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Roma: Armando Editore, 1999.
- . *The Translation Studies Reader*. London-New York : Routledge, 2012.
- Vernant, Jean-Pierre. «Frontières du mythe.» Dans *Mythes grecs au figuré: de l'antiquité au baroque*, édité par Jean-Pierre Vernant et Stella Georgoudi , 25-42. Paris: Gallimard, 1996.
- . *Les Origines de la pensée grecque*. Paris: Quadrige/PUF, 1988.

- . *L'universo, gli dèi, gli uomini*. Traduzione di Irene Babboni. Torino: Einaudi, 2014.
- . *Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique*. Paris: La Découverte, 2005.
- . *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 2004.
- Vernant, Jean-Pierre. «Mythologie et citoyenneté.» Dans *Démocratie, citoyenneté et héritage gréco-romain*, de Pierre Vidal-Naquet, Jean-Pierre Vernant, Jean-Paul Brisson et Elisabeth Brisson, 43-74. Éditions Paris: Liris, 2000.
- Vernant, Jean-Pierre, et Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 2001.
- Veron, Robert. *Le mal dans la tragédie grecque*. Paris: Maisonneuve&Larose, 2003.
- Vidal-Naquet, Pierre. *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- Vitez, Antoine. «Dits et écrits sur Électre.» Dans *Trois fois Électre*, de AA.VV. Paris: la Maison d'à côté, 2011.
- Vitez, Antoine. «Le devoir de traduire.» Dans *Le théâtre des idées*, édité par Danièle Sallenave et Georges Banu, 287-298. Paris: Gallimard, 2015.
- Vitez, Antoine. «Le devoir de traduire.» Dans *Le devoir de traduire*, de AA.VV. Arles: Actes-Sud, 2017.
- Voltaire. «Epître à Madame la Duchesse du Maine.» Dans *Oreste*, de Voltaire, i-xxj. Paris: P.G. Le Mercier, 1750.
- Voltaire. *Alzire ou Les Américains*. Paris: Jean-Baptiste-Claude Bauche, 1736.
- . *Oreste*. Paris: P.G. Le Mercier, 1750.
- . *Correspondances*. Vol. III (1749-1753). Paris: Gallimard, 1975.
- . *L'enfant prodigue ou L'École de la jeunesse*. Paris: Didot l'aîné, 1772.
- . *Mérope*. Paris: FB Editions, 2015.
- . *Zaire*. Édité par Vincenzo De Santis et Mara Fazio. Pisa: ETS Editore, 2015.
- Vovelle, Michel. *La Chute de la monarchie, 1787-1792*. Paris: Seuil, 1972.
- Waleff, Blaise-Henri de Corte, baron de. *Électre*. Vol. III, chez *Réflexions nouvelles sur l'Iliade d'Homère, avec la tragédie d'Électre*, de Blaise-Henri de Corte, baron de Waleff, 174-256. Liège: Everard Kints, 1731.
- Warner, Marina. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- . *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. Oakland: University of California Press, 2020.

- Weber Henking, Irene. *La traductologie, une nouvelle science à partir de 1960*. Vol. IV, chez *Histoire des traductions en langue française - XXe siècle (1914-2000)*, édité par Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel, 277-324. Lagrasse: Verdier, 2019.
- Weil, Simone. *La Source grecque*. Paris: Gallimard, 1953.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich, von . «Die beiden Elektren.» *Hermes, Zeitschrift für classische Philologie*, 1883: 214-263.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich, von. *Qu'est-ce que la tragédie attique? Introduction à la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- Wolf, Christa. *Cassandra*. Traduzione di Anita Raja. Roma: edizioni e/o, 2011.
- . *Medea. Voci*. Traduzione di Anita Raja. Roma: edizioni e/o, 2000.
- Woolf, Virginia. *Les vagues*. Traduit par Marguerite Yourcenar. Paris: Plon, 1957.
- . *Una stanza tutta per sè*. Traduzione di J. Rodolfo Wilcock e Livio Bacchi Wilcock. Milano: Feltrinelli, 2013.
- Wunenberger, Jean-Jacques. «Mytho-phorie: forme et transformation du mythe.» *Religiologiques*, automn 1994: 49-70.
- Yeremian, Florence. «Simon Abkarian transforme Électre en fable festive.» *Syma News*, octobre 2019.
- Yourcenar, Marguerite. *Carnet de notes d'Électre*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 2017.
- . «Clytemnestre ou le crime.» Dans *Feux*, de Marguerite Yourcenar, 119-130. Paris: Gallimard, 1974.
- . «Électre ou la Chute des masques.» Dans *Théâtre II*, de Marguerite Yourcenar, 7-79. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Feux*. Paris: Gallimard, 1974.
- . *La Nouvelle Euridice*. Paris: Grasset, 1931.
- . «Le Mystère d'Alceste.» Dans *Théâtre II*, de Marguerite Yourcenar, 81-161. Paris: Gallimard, 1971.
- . «Mythologie.» *Lettres Françaises*, 1 janvier 1944: 41-46 .
- . «Mythologie III. Ariane-Electre.» *Lettres Françaises*, 1 janvier 1945: 35-45.
- . «Mythologie grecque et mythologie de la Grèce.» Dans *En pèlerin et en étranger*, de Marguerite Yourcenar, 28-34. Paris: Gallimard, 1989.
- . *Œuvres Romanesques* . Paris: Gallimard, 1982.
- . «Qui n'a pas son Minotaure?» Dans *Théâtre II*, de Marguerite Yourcenar, 163-231. Paris: Gallimard, 1971.

- Zeitlin, Froma. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: Chicago University Press, 1995.
- Zerbetto, Riccardo. «Sul complesso di Oreste e l'archetipo del matricidio.» *Giornale Storico del centro studi di psicologia e letteratura*, aprile 2012: 159-172.

Dizionari

- Biondetti, Luisa. *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroi, feste*. Milano: Baldini&Castoldi, 1997.
- Blanckeman, Bruno. *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- Bonnefoy, Yves, éd. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris: Flammarion, 1981.
- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco: Éditions du Rocher, 2002.
- . *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Monaco: Éditions du Rocher, 1999.
- . *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, 1988.
- Job, André, e Sylviane Coyault. *Dictionnaire Jean Giraudoux*. Paris: Honoré Champion, 2018.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF, 2002.
- Guérin, Jeanyves, éd. *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 2005.
- Guirand, Félix, e Joël Schmidt. *Mythes et mythologie*. Paris: Larousse, 2019.
- Howatson, Margaret. *Dictionnaire de l'antiquité. Mythologie, littérature, civilisation*. Paris: Robert Laffont, 1993.

Sitografia e filmografia

Centre d'analyse stratégique. 2005. <http://archives.strategie.gouv.fr/cas/content/violences-urbaines-de-1%E2%80%99automne-2005.html>.

INA - Institut national de l'audiovisuel. 1941. <https://www.ina.fr/video/AFE85000577/allocution-du-marechal-petain-video.html>.

Registres de la Comédie-française. s.d. <https://ui.cfregisters.org/>.

Elettra. Diretto da Michael Cacoyannis. 1962.

007 Casino Royal. Diretto da Martin Campbell. 2006.

Il silenzio degli innocenti. Diretto da Jonathan Demme. 1991.

La Vérité sur Charlie. Diretto da Jonathan Demme. 2003.

Philadelphia. Diretto da Jonathan Demme. 1993.

L'Armée du crime. Diretto da Robert Guédiguian. 2009.

Le Voyage en Arménie. Diretto da Robert Guédiguian. 2006.

Une histoire de fou. Diretto da Robert Guédiguian. 2015.

Ce qui me meut. Diretto da Cédric Klapish. 1989.

Chacun cherche son chat. Réalisé par Cédric Klapish. 1996.

Deux moi. Diretto da Cédric Klapish. 2019.

Ni pour ni contre (bien au contraire). Diretto da Cédric Klapish. 2003.

Poisson rouge. Diretto da Cédric Klapish. 1994.

La Disparue de Deauville. Diretto da Sophie Marceau. 2007.

Electra. Diretto da Hugo Santiago. 1986.