



Ilaria Dazzi

Egisto nelle riscritture novecentesche dell'*Oresteia*: immagini di potere tra politica e psicanalisi



Abstract

Il saggio ripercorre e analizza la figura di Egisto, amante di Clitennestra, nelle riscritture contemporanee dell'*Oresteia* e di *Elektra*. L'operazione vuole fornire uno spazio specifico a questa figura, che esercita un ruolo determinante nel compimento della vendetta contro Agamennone. Le riscritture prese in esame vanno dagli inizi del Novecento, con *Elektra* di Hofmannsthal (1903), fino a *Il Verdetto* di Parrella (2007).

The essay runs through and analyzes the myth of Egisto, Clitennestra's lover, in the contemporary *Oresteia* and *Elektra* re-writings. The essay wants to give a specific space to this character, whose role is determinant in the revenge against Agamennone. Re-writings examined here go from the beginning of the Xth C. to present times, from the Hofmannsthal's *Elektra* (1903) to Parrella's *Il Verdetto* (2007).



È tutta stesa al sole/ questa vecchia storia/ tutta sulle tue spalle,
vecchio/ e sulla tua parola/ che hai visto piovere sulle rovine...,
Francesco De Gregori, *Tutto più chiaro che qui*

Dal teatro classico non ci è pervenuta alcuna tragedia che abbia per protagonista Egisto eppure, internamente alla saga dell'*Oresteia*, il suo ruolo è stato oggetto di una sensibile curiosità e di un vivace interesse, soprattutto nell'ambito delle riscritture novecentesche.

L'analisi delle riscritture novecentesche dell'*Oresteia* (Dazzi 2008) si presta anche a considerare evoluzioni e varianti nel disegno dei singoli protagonisti. Con questo contributo intendo indagare le rielaborazioni della figura di Egisto, personaggio antierico per eccellenza all'interno della vicenda degli Atridi, i cui natali meritano già una breve panoramica: Tantalos, progenitore della famiglia, è il figlio di Zeus che ha tradito la fiducia degli dei offrendo loro un banchetto con la carne del proprio figlio, Pelope, per verificarne la preveggenza. Pelope verrà poi risuscitato

dagli dei ma, alla sua morte effettiva, saranno Atreo e Tieste, i figli, a contendersi il trono: il primo si rivelerà tanto crudele da far uccidere i nipoti; per vendicarsi, Tieste, accecato dal rancore, cercherà di avere un erede violando Pelopia, sua figlia e sacerdotessa di Atena e, da questo incesto, come predetto dall'oracolo, nascerà Egisto. Pelopia tornerà incinta a Micene e sposerà Atreo, che crescerà Egisto credendolo figlio suo.

Il rapporto tra Agamennone, figlio reale di Atreo nonché marito di Clitennestra, ed Egisto, si presenta dunque già profondamente conflittuale fin dalle origini. Talmente minato dalle fondamenta, da non stupire che Clitennestra, psicologicamente e moralmente ferita dal marito, scelga proprio il nipote acquisito come amante.

La drammaturgia classica

Nell'*Agamennone* di Eschilo Clitennestra ci racconta di aver compiuto autonomamente, armata di scure, l'assassinio del marito e di Cassandra, la più bella fra le figlie di Priamo, sacerdotessa di Apollo, condotta a Micene come bottino di guerra: «Gli getto addosso una rete inestricabile, come quelle per i pesci, [...] lo colpisco due volte, e con due gemiti soltanto egli abbandona le membra lì dove si trova, e un terzo colpo lo aggiungo quando è già a terra, come gradita offerta che accompagna la preghiera allo Zeus sotterraneo salvatore dei morti» (Eschilo 1995, pp. 305-307). Nelle *Coefore* di Eschilo, Egisto usurpa il potere subendo la vendetta di Oreste e Pilade, entrati nella reggia travestiti da mercanti, ma non agisce concretamente al fianco di Clitennestra. Il corpo morto di Egisto in scena rappresenta un caso eccezionale all'interno del teatro classico.

Nell'*Elettra* di Sofocle il centro drammaturgico è costituito dall'odio che anima la figlia di Agamennone, ossessionata dai torti subiti e dalla madre Clitennestra, che immagina mentre divide il letto con il boia del padre; ad Egisto sono riservate poche battute, prima che Oreste muova il pugnale su di lui come ha appena fatto con la madre: «debbo badare che la morte ti sia amara. E questa dovrebbe essere per tutti la pena immediata: chiunque voglia operare contro le leggi, ucciderlo; così non sarebbero tanti i malfattori» (Sofocle 2002, p. 74).

Nell'*Elettra* euripidea Egisto e Clitennestra hanno costretto la protagonista a sposare Teodoro, un pastore nobile d'animo ma privo di mezzi, così da impedire che da lei possa nascere un figlio di stirpe regale, cioè un possibile vendicatore; il drammaturgo non concede battute ad Egisto bensì, in sua vece, al messaggero, a cui spetta il compito di narrare ad Elettra la sua morte: «Mentre Egisto era chino, tuo

fratello, dritto sulla punta dei piedi, lo colpì tra le vertebre e gli spezzò la schiena» (Euripide 2002, p. 104).

Nell'*Orestea* i rapporti amorosi di Clitennestra sia con Agamennone che con Egisto: «appaiono ben poco in una dimensione concreta; sono, piuttosto, rappresentati da una serie di oggetti mediatori, quali il trono, il talamo, la vasca» (Durup 1997, p. 153). Come se il rapporto di coppia, indipendentemente dall'ufficialità che lo caratterizza, si esprimesse attraverso gli oggetti, le metafore che essi sottintendono, non mediante l'affettività: questa resterà una differenza fondamentale in relazione alle riscritture successive e al valore che il tradimento prima e l'usurpazione poi, assumeranno.

Le riscritture contemporanee

L'arroganza amplificata dall'usurpazione del potere contraddistingue Egisto nella fase conclusiva dell'*Elektra* di Hofmannsthal (1903): l'uomo entra nella stanza dove Elettra, ormai divorata dall'odio, lo attende illuminata dalla luce di una fiaccola, volta a renderne l'aspetto ulteriormente sinistro; il patrigno ha saputo della morte di Oreste e cerca conferma attraverso Elettra: «E recano davvero la notizia che è morto, e lo annunciano così che non resta dubbio alcuno?» (von Hofmannsthal 2002, p. 183). L'interessamento di Egisto è determinato solo dalla bramosia di mantenere il ruolo raggiunto: Hofmannsthal non definisce i contorni, le caratteristiche profonde della relazione fra la regina e l'amante, lasciando che sia solo la volontà di comando a definire il personaggio.

L'autentica fusione tra modello eschileo e psicanalisi si compie ne *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill nel 1931 (Fusillo 2005, p. 117). Christine/Clitennestra ama Brant/Egisto, provando invece per Ezra/Agamennone un'assoluta ripugnanza, un rifiuto che sembra dominare anche la volontà di vendetta: «L'eros, nella doppia faccia di attrazione e repulsione, diventa così il nucleo motore del dramma, rispetto al quale la vendetta è ridotta a motivo complementare» (Del Corno 1977, p. 357). Le relazioni sentimentali fra i personaggi sono infatti improntate all'ambiguità, comportando delle trasformazioni all'interno dell'intrigo rispetto alla vicenda eschilea: Orin/Oreste uccide Brant/Egisto e Christine/Clitennestra, una volta appresa la tragica notizia, si toglie la vita. In questo caso la relazione extraconiugale trova la sola giustificazione nell'eros, nel sentimento che attrae profondamente i due e che implica il suicidio dell'una come conseguenza all'omicidio dell'altro. L'uccisione di Brant non è il tentativo di vendicare la morte del padre, ma la manifestazione di un'aggressività edipica, poiché Orin è roso dalla gelosia verso la madre a cui vorrebbe nascondere

quel gesto che, al contrario, Lavinia/Elettra ostenta con soddisfazione: la vendetta si trasforma quindi in una «nevrosi autodistruttiva» (Stamm 1949, p. 245). Christine viene divorata dalla passione per Brant come conseguenza del fallimento del rapporto con Ezra: «mi hai resa madre, ma non sono mai stata tua, neanche una volta, non ho mai potuto! E di chi è la colpa? Ti amavo, quando ti sposai! Volevo essere interamente tua! Ma tu me lo hai reso impossibile! Mi hai colmata di disgusto!» (O'Neill 1962, p. 75).

L'amore, l'attaccamento, spentosi completamente all'interno del legame fra marito e moglie, si 'traferisce' nel rapporto fra figlia e padre, lasciando alla relazione fra Christine e Brant la passione, l'*eros*.

Giraudoux in *Elettra* (1937), pur seguendo la versione di Euripide, tratteggia in modo molto deciso la figura di Egisto già dalla scena terza del primo atto (Giraudoux, 1959, p. 358). Questo Egisto è un uomo di Stato, che polemizza con gli dei, che li immagina giunti ad un tale livello di serenità e universalità da non poter essere altro che incoscienti: «Essi sono incoscienti al vertice della scala delle creature come alla base di essa è incosciente l'atomo» (Giraudoux 1959, p. 359). Egisto ritiene indispensabile allontanare Elettra dalla famiglia reale perché in questa città ha condotto «una guerra senza pietà a quelli che facevano segnali agli dei» (Giraudoux, 1959 p. 361). Egli non ha più alcuna forma di dipendenza da Clitennestra, non è semplicemente un amante scelto per vincere il desolante senso di abbandono causato da Agamennone, bensì un capo pronto ad uccidere, che vuole togliere dalla scena chiunque costituisca una possibile minaccia al proprio potere.

La figura del mendicante (Oreste sotto mentite spoglie) sottolinea ulteriormente la bassezza di Egisto: «E il problema oggi, se volete credermi, è sapere se il re si rivelerà in Egisto prima che Elettra riveli se stessa» (Giraudoux 1959, p. 364), poiché è assai più facile uccidere la moglie di un giardiniere, quale Elettra è, che non una principessa in un palazzo. Lasciare Elettra ad una sorte meno in vista, meno pubblica, illude Egisto di riuscire a tenere lontano le disgrazie che questa 'epifania' potrebbe comportare.

Elettra si è alimentata dell'attesa del padre di ritorno da Troia, Clitennestra ha dovuto superare invece questa dimensione per non esserne sopraffatta, per non perdere il senso di sé, l'attaccamento alla vita: «Sì, amo Egisto. Lo amo da dieci anni. Da dieci anni rimando queste nozze per riguardo a te, Elettra, e per il ricordo di tuo padre» (Giraudoux 1959, p. 409).

Egisto, roso dalla brama di potere, parla invece dell'unione con Clitennestra come di un legame che si trascina «tra indifferenza e oblio», aggiungendo che le nozze sono il solo strumento per difendere Argo. L'amante incarna l'ideale borghese minacciato, metaforicamente, dall'invasione corinzia; sposare Clitennestra è

semplicemente un modo per ufficializzare il proprio ruolo salvando la città. Giraudoux trae evidentemente ispirazione dalla figura di Creonte delineata in *Antigone* da Jean Anouilh: «Riconosci che, se sposo Clitennestra, la città si calma e gli Atridi si salvano? Se no sarà la rivolta, l'incendio?» (Giraudoux 1959, p. 414).

Il tema del potere e della politica sono centrali nella riscrittura di Jean Giraudoux: la distruzione della città di Argo sarà certa se Egisto verrà ucciso; la crisi 'mitica' è, in realtà, la crisi interna alla Francia di quel periodo storico, travolta dall'ipocrisia e dalla corruzione.

Il potere assoluto su Argo è la caratteristica-guida anche dell'Egisto delineato ne *Le Mosche* (1943) di Sartre: in questo caso il dominio da parte dell'uomo è talmente assoluto da spingere la stessa Clitennestra ad esortare Elettra a non opporsi a lui. La città si sta preparando alla festività dei morti, quei morti che Egisto davanti alla folla definisce coloro che: «non sono più – comprendete queste parole implacabili – ed è per questo che son diventati i guardiani incorruttibili dei vostri delitti» (Sartre 1975, p. 43).

Nella scena terza del secondo atto emerge un nuovo aspetto di Egisto: egli si dichiara stanco, «son quindici anni che tengo su, con tutte le mie forze, il rimorso di un intero popolo. Son quindici anni che mi trucco da spaventacchio: tutte queste vesti nere hanno finito con lo stringersi sulla mia anima» (Sartre 1975, p. 66). Egisto è infelice, il re è stanco, il 'gioco' della guerra, del potere, non lo divertono più: «sono un guscio vuoto: una bestia mi ha mangiato quello ch'era dentro senza che io me ne accorgessi. Ora guardo in me stesso e vedo che sono più morto di Agamennone. [...] Ah! Darei il mio regno per versare una lacrima!» (Sartre 1975, p. 67). Egisto si lamenta dell'indifferenza divina, dubita della "simpatia" degli dei verso di lui, e afferma di aver compiuto un compito che, in fondo, serviva proprio agli dei: «Il doloroso segreto degli Dei e dei re: è che gli uomini sono liberi. Sono liberi, Egisto. Tu lo sai e loro non lo sanno» (Sartre 1975, p. 72). L'uomo andrà incontro ad Oreste consapevole che sarà proprio lui ad ucciderlo. Nello sforzo compiuto da Oreste ed Elettra per convincere i cittadini di Argo a rinnegare il senso di colpa collettivo in cui Egisto e Giove li hanno costretti, Sartre colloca un reale appello al pubblico francese.

Sempre di ambito francese è *Elettra o la caduta delle maschere* (1944): Marguerite Yourcenar, pur ispirandosi dichiaratamente ad Euripide, amplifica le tensioni nel rapporto fra Elettra, Clitennestra ed Egisto. L'astio fra madre e figlia è talmente profondo da lacerare ogni forma di rispetto, al punto che è Elettra a strangolare la madre, vendicando così Agamennone, mentre Oreste, vigliaccamente, si tappa le orecchie (Yourcenar 2002, p. 225). È proprio Egisto, tuttavia, a svelare l'amara verità: «Elettra, tua madre soffriva da due anni di un male incurabile. Le hai risparmiato mesi di terribile agonia [...] Mi sono ormai rassegnato all'idea che tutto

finisce male, che i folli trionfano e agli innocenti non resta che passare alla storia come assassini» (Yourcenar 2002, p. 229).

Egisto, in questa riscrittura, non è più soltanto l'amante della regina, bensì il padre di Oreste. La rivelazione shock non spinge solo Oreste alla consapevolezza di aver pianto per dodici anni un falso padre, ma soprattutto ad una trasformazione dei rapporti familiari e di forza all'interno del nucleo. «Nascondere suo padre ad Oreste era la più grande prova d'amore possibile» (Yourcenar 2002, p. 236): in questa frase l'uomo non è uno spietato tiranno ma un padre che finalmente ritrova il figlio e che gli propone di recuperare il tempo perduto, di evitargli «tutto quello che lo ha fatto soffrire» (Yourcenar 2002, p. 237) e trovare riscatto attraverso quel figlio. La confessione non basta a salvare la vita ad Egisto, che viene pugnalato proprio da Oreste, ma conferisce un valore assolutamente nuovo alla vendetta, trasformando il rapporto tra i due che ci giunge dalla tradizione.

Ciò che nella classicità è considerato tragico, nella modernità diventa spesso patologico e la grandezza della sventura non è che la sublimazione del conflitto familiare, conflitto che, in realtà, resta privo delle ragioni che lo avevano animato in origine. Oreste vendica infatti l'assassinio di un uomo che non è suo padre, pertanto la motivazione politica della successione al potere scema; lo stesso rapporto tormentato con la madre smette di avere significato poiché la morte di Agamennone non turba le dinamiche familiari, né i rapporti di sangue e, soprattutto, non rappresenta un tradimento da punire. Per dirla con le parole di Marguerite Yourcenar: «Noi sappiamo che nessuna decisione di un Areopago umano restituirà loro la pace, né potrà esorcizzare questo destino che essi forse preferiscono alla pace. Il problema della giustizia non è di competenza di questi sventurati; quello della verità meno ancora. È già tanto se quel che è avvenuto ha fatto tabula rasa delle motivazioni tradizionali, dei pretesti eroici o utilitaristici ai quali essi si appoggiavano per agire o per giudicare, e che i volti abbiano divorato le maschere» (Yourcenar 1999, p. 22). La caduta di queste suggerita dal titolo, funziona piuttosto come rivelazione delle finzioni, delle realtà ipocrite di ciascuno (Poli 1990, p. 136), al punto che ogni personaggio deve affrontare in se stesso dilemmi probabilmente irrisolvibili.

Altro dato essenziale che emerge da questo testo è la presenza di una forte attrazione da parte di Elettra verso il patrigno: attrazione che pone in conflitto Clitennestra e la figlia, in competizione, trasportando il sentimento per Agamennone verso Egisto, come in una sorta di coazione a ripetere, di ricorso storico del modello edipico.

La consistenza e il ruolo di Egisto in *Elettra o la caduta delle maschere*, è probabilmente anche il frutto di una trasformazione che trae origine dal precedente *Clitennestra o del crimine*, contenuto in *Fuochi* (1936). In questo monologo la regina,

davanti alla corte che giudicherà il delitto, racconta di sé, del proprio amore per Agamennone e di Egisto come una sorta di diversivo: «Ho ucciso quell'uomo con un coltello, in una vasca da bagno, con l'aiuto di quel poveraccio del mio amante che non riusciva nemmeno a tenergli fermi i piedi» (Yourcenar 1984, p. 85). L'incontro con Egisto è una debolezza, una ventata d'aria fresca durante il periodo di vedovanza: «Non lo vedevo tanto come un amante quanto come un figlio che mi fosse nato dall'assenza; [...] Egisto non era per me che l'equivalente delle donne asiatiche o dell'ignobile Arginna» (Yourcenar 1984, p. 88). L'adulterio non è dunque che «una forma disperata della fedeltà», in cui il tradimento non avviene nei confronti di Agamennone ma dell'amante, poiché la regina ammette di aver avuto bisogno di lui per comprendere quanto il marito fosse insostituibile: «Inutilmente gli avevo tagliato i piedi per impedirgli di uscire dal cimitero: questo non gli impediva di sgusciare da me, la sera, tenendosi i piedi sotto il braccio come portano i ladri le loro scarpe per non far rumore» (Yourcenar 1984, p. 93). Egisto è una presenza accessoria, uno strumento per sopportare la sofferenza e la nostalgia di Agamennone.

Sia sotto il profilo teatrale che sotto quello letterario, operazione volutamente differente è quella di Dacia Maraini ne *I sogni di Clitennestra* (1978): in questo caso Egisto è un disoccupato qualunque, amante di una Clitennestra ex-operaia tessile, sposata con Agamennone, un siciliano emigrato a Prato. Si tratta di un individuo assolutamente privo di spessore, di consistenza: un ventottenne fuoricorso, che si trascina all'università mantenuto dalla madre. Anche in questo caso non c'è amore da parte di Clitennestra, si tratta piuttosto di un sentimento che sembra affondare le proprie radici nell'atto di rivincita ottenuto attraverso il tradimento (Maraini 1981, Milano). Clitennestra rimane incinta: «pazza, incosciente e gravida: sarà meglio che abortisci mamma, pensa cosa dirà il quartiere» (Maraini 1981, p. 35), le rinfaccia Elettra. La maternità della donna non può infatti che amplificare la contrapposizione con la figlia, esasperata dall'odio: «Ifigenia forse, lei era tua figlia. Io no» (Maraini 1981, p. 34).

Amplificando questa prospettiva si delinea la figura di Egisto secondo Testori: più ancora che il celebre caso di *sdisOrè* (1991), è interessante percorrere l'inedita *Elettra*: pur non essendo mai stato pubblicato, il testo si presenta suddiviso in due atti e completo. È Elettra a definire Egisto «ganzo», «un attore che imbiancava i capelli e andava a gozzovigliare con i giovani più depravati di Atene» (Testori s.d.). Anche in questo caso Clitennestra confessa di non avere mai voluto realmente l'amante, solo: «la distruzione di quella mafia» in cui ha la sensazione di aver sempre vissuto. Il ritorno di Oreste ha generato due opposte 'fazioni': Egisto afferma che i dignitari sembrerebbero optare per un atto di clemenza verso il figlio di Agamennone, mentre

lui stesso ne propone l'esilio (Testori s.d.). Se il tribunale optasse per la clemenza o per l'esilio del figlio, Clitennestra spodesterebbe Egisto e passerebbe dalla parte di Oreste (Testori s.d.): la regina è una stratega che amministra il potere con lucidità e con intraprendenza.

Il primo ad essere ucciso è proprio Egisto: Elettra brandisce un pugnale da sotto le vesti e lo colpisce, cercando di proteggere il fratello (Testori s.d.), imprecando: «Prendi, verme schifoso!». Un re era necessario per contrastare la logica successione al potere e, tra quanti Clitennestra conosceva, Egisto era il più debole e il più forte insieme ma, soprattutto, il solo che le avesse dimostrato qualche attenzione. Ancora una volta dunque Egisto e Clitennestra non sono uniti dalla passione, dal sentimento autentico, bensì da una sorta di necessità reciproca, in cui componente psicologica e brama di potere finiscono per unirli.

L'Eghistos di *sdisOré* acquisisce una maggiore carnalità, quella caratteristica di un amante usurpatore, quella tipica del linguaggio testoriano che consente di entrare nel nucleo viscerale del personaggio e della vicenda (Testori 1991, p. 16): è evidente che il mito degli Atridi permette al drammaturgo di operare sull'«ossessione del corpo» (Bisicchia 2001, p. 5).

In ordine cronologico, l'ultima riscrittura di questa vicenda appartiene a Valeria Parrella che, nell'atto unico *Il Verdetto*, narra in prima persona la vicenda di Clitennestra, sul modello appunto di *Clitennestra o del Crimine* di Marguerite Yourcenar a cui la stessa drammaturga allude nell'introduzione (Parrella 2007, p. 7). «Ah, Egisto, mi fate sorridere: è stata debolezza, stanchezza, comodità. Egisto è stato facile: io sono Clitennestra, la Moglie, la Regina, chiunque vuole giacere al mio fianco» (Parrella 2007, p. 39): attraverso queste parole è evidente che, ancora una volta, la relazione fra i due non è un profondo legame ma, piuttosto, una manifestazione di solitudine, il frutto della mancanza opprimente di Agamennone, «Vendetta è figlia di Dolore che è figlio di Amore, se fossi io a decidere le genealogie, fonderei questa per me e Agamennone» (Parrella 2007, p. 41), dirà Clitennestra.

Vero padre di Oreste in *Elettra o la caduta delle maschere*, despota tirannico, amante giovane e passionale in *Fuochi* e ne *I sogni di Clitennestra*, piacevole diversivo secondo Parrella, in Testori vile burattino assetato di potere verso cui la stessa regina non nutre alcuna forma di rispetto, Egisto si delinea prevalentemente come un uomo di scarso spessore morale, con limitate attitudini politiche che, tuttavia, colma la solitudine sofferta da Clitennestra.

Nessun tragediografo greco aveva lasciato spazio all'eventualità di un intrigo tra Elettra ed Egisto: «il faut attendre l'ère freudienne où s'abolit le sens classique des

convenances (car enfin Égisthe est le cousin d'Électre) et où jouent en pleine lumière les motivations sexuelles cachées jusqu'alors» (Brunel 1971, p. 123).

In O'Neill, Brant obbedisce a Christine quando lei lo prega di procurarle del veleno, come ad una sorta di fidato collaboratore, in Giraudoux invece dà dimostrazione di un'inconfutabile autorità malgrado «sa situation fragile de régent» (Brunel 1971, p. 124). L'Egisto di Dacia Maraini è un giovane disoccupato che riconosce la grandezza del rivale e lo descrive come un grande uomo coraggioso e forte, vittima - in un certo senso - dell'emigrazione e delle sue conseguenze, al contrario del vile e perverso uomo delineato da Testori che, pur tentando di fare sfoggio del proprio potere, è in realtà un semplice fantoccio nelle mani di una Clitennestra disposta a spodestarlo in qualunque momento qualora il tribunale dimostrasse clemenza verso Oreste.

Egisto è una figura che subisce di fatto la devalorizzazione mitica (Brunel 1971, p. 111): nell'età contemporanea i valori di cui i miti sono metafora, tendono a modificarsi, e il mito stesso finisce per adattarsi al cambio di prospettiva, allontanandosi spesso anche dai suoi caratteri originari e costitutivi. Egisto compie la vendetta soltanto ne *Le Mosche*, dove è lui ad alzare la scure contro Agamennone (II, 5): l'amante agisce per ordine di Clitennestra, vivendo senza desideri, senza amore, senza speranza.

Nel complesso panorama mitico, Egisto resta un personaggio secondario che, tuttavia, serve al drammaturgo o, in determinati casi, al regista, per delineare ancora più in profondità le dinamiche sociali che caratterizzano la riscrittura e il suo tempo: pensiamo all'*Orestea* allestita da Ghiannis Kokkos (Albini 2005, p. 42) nel 2001 in Tessaglia dove proprio Egisto, nel finale dell'*Agamennone*, strappa il velo mortuario dal volto del re assassinato. O ancora nell'*Elettra* di Euripide rappresentata a Empoli nel 2002 per la regia di Pietro Maccarinelli, dove il corpo di Egisto avvolto in un lenzuolo è consegnato nelle mani di Elettra, ma lo scalpo dell'usurpatore viene conficcato da Oreste sul tetto di casa: non sempre insomma il giustiziere esulta nel proprio trionfo (Albini 2005, p. 43).

Passione, brama di potere, nevrosi, sono i cardini attorno a cui ruotano le rivisitazioni del personaggio di Egisto, in assoluta analogia con quanto avviene per molti altri personaggi mitici, ma con una particolarità: attraverso questa figura e la distorsione progressiva, talora, esasperata del suo rapporto con Clitennestra, notiamo come, tendenzialmente, la figura mitica maschile, specie nel Novecento, tenda a ridurre il proprio valore, a perdere consistenza, rispetto al personaggio femminile che, al contrario, acquisisce forza e potere. Del resto l'*Orestea* è divenuta «charter myth» (Bierl 2004, p. 151) del patriarcato moderno, dell'impero autoritario, talora della democrazia occidentale o dello stato di diritto.

Storicamente, ad un certo punto, il dominio della Grande Madre giunse al termine: fu il maschio a stabilire le leggi e a governare. Per definire il cambiamento sociale non servirono nuovi personaggi: bastò modificare i rapporti di parentela nelle vicende già conosciute; l'attesa del ritorno dell'eroe è, in realtà, una sorta di ricomparsa del personaggio maschile, abbandonato da bambino, cresciuto lontano da casa oppure solo partito temporaneamente (Sermonetti, 1990, p. 65, Milano). Mosè, Romolo, Perseo, Ciro ed Edipo, ad esempio, rientrano in questa tipologia, come vi rientra Agamennone. Ma, nel caso di Egisto, l'apparenza inganna: quel gesto originariamente compiuto dalla sua mano, già la classicità decide di affidarlo a Clitennestra, dandoci in noi un 'nuovo' interrogativo: è mai effettivamente tramontato il dominio della Grande Madre? La figura di Egisto sembrerebbe continuare a dimostrarci di no.

L'autore

Laureata in Lettere Classiche all'Università di Parma con una tesi in Storia del Teatro intitolata *Antigone: Una, Nessuna, Centomila*, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Discipline Filosofiche, Artistiche, Teatrali e Cinematografiche presso l'Università Cattolica di Milano con una tesi interdisciplinare intitolata *Elettra nel Novecento: frammenti di riscritture possibili*. È autrice della postfazione alla raccolta *Io Confesso* (Lepisma 2006), della prefazione al poemetto *La Vergine delle Rocce* (sezione prima della raccolta *Sono Stata Via Settecento Anni*, LaVitaFelice 2007) e al romanzo *Le Vele di Astrabat* (Il Foglio, 2010).

Ha conseguito nel dicembre 2009 il Master in Scienze e Tecniche dello Spettacolo-Organizzazione di Eventi promosso dall'Università di Parma insieme alla Fondazione Umberto Artioli e Mantova Terre di Teatro.

Ha collaborato con magazine on-line (fra i quali: www.castlerock.it, sezione libri, www.nonsolocinema.com, sezione teatro, www.locandalmayer.it) e con il mensile *INSIEMEDOVE?*. Collabora stabilmente con la rivista *Il Cavallo di Cavalcanti*, Azimut Edizioni.

E-mail: ilaria.dazzi@yahoo.it

Riferimenti bibliografici

Albini, U 2005, *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*, Garzanti, Milano.

Bier, A 2004, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne*, traduzione di L. Zenobi, Bulzoni, Roma.

Bisicchia, A 2001, *Testori e il teatro del corpo*, San Paolo, Milano.

Brunel, P 1971, *Le mythe d'Électre*, Armand Colin, Paris.

Dazzi, I 2008, *Elettra: frammenti di riscritture possibili*, tesi di dottorato di ricerca, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (rel. Annamaria Cascetta).

Del Corno, D 1977, 'La discendenza teatrale dell'Oresteia', in *Dioniso*, XLVIII, Siracusa.

Durup, S 1997, 'L'espressione tragica del desiderio amoroso' in *L'amore in Grecia*, a cura di C. Calame, Laterza, Roma-Bari.

Eschilo 1995, 'Agamennone' in *Oresteia*, introduzione di V Di Benedetto, traduzione e note di E Medda, L Battezzato & MP Pattoni, Rizzoli, Milano.

Euripide 2002, 'Elettra', traduzione di C Barone, in *Elettra. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

Fusillo, M 2005, 'Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi' in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D Gabelli & F Malcovati, Bulzoni, Roma.

Giraudoux, J 1959, *Teatro scelto*, prefazione e traduzione a cura di V Pandolfi, Guanda, Parma.

Hofmannsthal, H 2002, 'Elektra' in *Elettra. Variazioni sul mito*, traduzione di N Giacon, Marsilio, Venezia.

Maraini, D 1981, *I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Bompiani, Milano.

O'Neill, E 1962, *Mourning becomes Electra*, traduzione a cura di B Fonzi (Il lutto s'addice ad Elettra), Einaudi, Torino.

Parrella, V 2007, *Il Verdetto*, Bompiani, Milano.

Poli, G 1990, *Invito alla lettura di Marguerite Yourcenar*, Mursia, Milano.

Sartre, J P 1975, *Huis clos; suivi de Les Mouches*, traduzione, introduzione e note a cura di G Lanza & M Bontempelli (A porte chiuse; Le Mosche), Bompiani, Milano.

Sermonti, G 1990, *Il mito della Grande Madre: dalle amigdale a Çatal Hüyük*, Mimesis, Milano.

Sofocle 2002, 'Elettra', traduzione di B Gentili in *Elettra. Variazioni sul mito*, a cura di G Avezzù, Marsilio, Venezia.

Stamm, R 1949, 'The Orestes Theme in three plays by Eugene O'Neill, TS Eliot and J P Sartre' in *English Studies. A journal of English Letters and Philology*, Routledge, 30, London.

Testori, G s. d., *Elettra*, dattiloscritto.

Testori, G 1991, *sdísOré*, Longanesi, Milano.

Yourcenar, M 2002, 'Électre ou la chute des masques', traduzione a cura di L Coppola & G Prati, (Elettra o la caduta delle maschere) in *Elettra. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

Yourcenar, M 1999, *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano.

Yourcenar, M 1984, *Feux*, Grasset, Paris, traduzione a cura di ML Spaziani (Fuochi), Bompiani, Milano.