



Laboratorio critico 2012, 2 (3), pp. 1-5

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

La «parole antérieure». Giraudoux, *Électre* e la riscrittura del mito

Fabio Battista

City University of New York – Graduate
Center

Il 13 maggio 1937 la pièce *Électre* di Jean Giraudoux debuttava, con un certo successo di pubblico, nello storico Théâtre de l'Athénée, che poco più di quarant'anni prima e sotto il nome di Comédie Parisienne aveva portato a battesimo la controversa, estetizzante *Salomé* dell'esule Oscar Wilde. Approdato alla scrittura drammatica negli anni della maturità, Giraudoux si inserisce fin da principio nel filone, fortunatissimo in terra di Francia, degli autori di "palinsesti", ovvero di riscritture (in chiavi moderne o più tradizionali) basate su miti classici o leggende popolareggianti. Proprio alla seconda categoria appartiene *Siegfried*, opera d'esordio andata in scena il 3 maggio 1928 che si qualifica dichiaratamente come riscrittura su più livelli: da una parte, dell'omonimo, fortunato romanzo autografo pubblicato sei anni prima, dall'altra, della saga germanica del Nibelungo, che la pericolosamente ideologica tetralogia wagneriana aveva, a propria volta, già consegnato ad imperitura memoria. Come si diceva, il gioco dell'*imitatio* e della riformulazione, soprattutto tragica, è erede di una gloriosa tradizione che, in Francia, annovera l'altissima stagione del classicismo come imprescindibile punto di riferimento. Certo, la tecnica di riscrittura adoperata da Giraudoux (ma anche, quasi contestualmente, da Sartre e Anouilh, fino a Yourcenar, solo per limitarsi alle variazioni sul mito di Elettra), non potrebbe essere più discosta dalla statuaria pienezza della tragedia raciniana, in cui tema e forma si accordano nel rispetto per un modello da emulare, più che da portare a nuova vita. Le vette tragiche raggiunte in capolavori come *Phèdre* o *Andromaque* sono difficili da rintracciare nel nuovo volto che le riscritture di miti classici assumono nel XX secolo, particolarmente nel proficuo venticinquennio che separa la fine del primo conflitto mondiale dal crollo dei totalitarismi. Riscrivere il mito diventa, per gli intellettuali e letterati francesi dell'epoca, atto ideologicamente connotato e rischiosamente *engagé*, lontanissimo dalle aspirazioni estetiche del classicismo secentesco. È allora che frammenti del patrimonio storico-culturale si

metamorfizzano e assurgono alle necessità della contingenza: Antigone si fa modello di rettitudine morale, Oreste dello slancio verso una libertà ancora negata¹, Elettra trionfa come figura della ribellione, fiera portatrice di una vendetta agognata e necessaria.

Proprio ad *Électre* è dedicato, appunto, un dramma di Giraudoux che, come l'eroina stessa, ha goduto e continua a godere di fortune alterne. Acclamata come una delle grandi opere teatrali del XX secolo o considerata come il buon frutto di un modesto drammaturgo, *Électre* ha indubbiamente affascinato il panorama della critica, teatrale e letteraria al contempo, come dimostrato dalla rispettabile mole di monografie ed articoli che, dal 1937 ad oggi, vi sono stati tributati. In questo resoconto bibliografico, mi concentrerò sulle voci e posizioni critiche che più hanno contribuito ad illuminare gli angoli oscuri di un dramma enigmatico, sia negli aspetti più strettamente "letterari" che in quelli teatrali della messa in scena. Dall'analisi dei testi selezionati risulta una sorta di biforcazione del discorso critico che cercherò di evidenziare nel corso del presente saggio. Se, da un lato, l'interesse per la riscrittura del mito e la sua categorizzazione dominano la critica letteraria, dall'altro la figura dell'autore e valutazioni sul valore intrinseco dell'opera occupano gli scritti che si concentrano sulla apparenza scenica del dramma. In sostanza, è solo con difficoltà che si incontrano convergenze – non certo di conclusioni, ma almeno d'interessi – tra i due risvolti della medaglia, tra la *performance*, dunque, e la sua lettura.

Un "honorable limbo". Giraudoux drammaturgo e la questione della "grandezza"

Si è detto in precedenza che Giraudoux arriva al teatro dopo essersi affermato in qualità di romanziere di successo. Quella della scrittura scenica è, pertanto, scelta deliberata piuttosto che slancio naturale. La strada di Giraudoux, si potrebbe affermare, è quella della prosa narrativa; eppure va singolarmente rimarcato che la fama dell'autore – peraltro relativamente negletto nel panorama attuale della francesistica – è legata proprio alla sua produzione teatrale, più che a quella romanzesca. Eccetto per il già citato *Siegfried et le Limousin*, è ad oggi difficile pensare ad un suo romanzo. Al contrario, i drammi godono di maggior fortuna, pur non essendo rappresentati in scena che di rado. Il problematico rapporto tra l'attività di narratore e quella di drammaturgo si traduce in un cruciale nodo critico affrontato in maniera diretta ed esplicita in una delle più famose recensioni di *Électre*, quella scritta da

¹ Cfr. il mio, *La vie humaine commence de l'autre côté du désespoir*. La lezione di *Macbeth* ne *Les Mouches*, «Laboratorio Critico», 1(2), 2012.

John Gassner e pubblicata nel 1959 nella *Tulane Drama Review*.²

Il critico, con pungente acribia, dedica il suo contributo, più che alla tragedia di Elettra riformulata da Giraudoux, alla questione della "grandezza" dell'autore, in altre parole al tentativo di decidere se il drammaturgo francese sia o meno degno di essere inserito nella schiera dei "grandi" del secolo, accanto a nomi come Ibsen, O'Neil e Pirandello. Come intuibile, le conclusioni di Gassner sono sostanzialmente negative, sebbene al talento drammatico di Giraudoux venga comunque riconosciuta una propria stabile collocazione.³ Enigmaticamente intitolata *At War with Electra*, la recensione di Gassner ripercorre alcuni degli stadi più rappresentativi nell'evoluzione drammaturgica dell'autore francese, nella prospettiva del finale approdo ad *Électre*, giustamente considerata tra le più alte espressioni del suo teatro. Sin dall'inizio, è chiaro come nella mente del recensore la personalità artistica di Giraudoux si articoli secondo due direttrici che, nel caso specifico di *Électre*, si incontrano con evidenza. L'orientamento di Gassner, favorito dalla predilezione per il precedente *Intermezzo* («unsuccessfully presented on Broadway, [*Intermezzo*] seems to me his best play»⁴), assume come carattere preponderante nella scrittura scenica di Giraudoux un deciso *penchant* per il comico, un gusto per la leggerezza che si esprime con riuscita altalenante:

One aspect of Giraudoux' artistry, his comic leverage, has never given me pause. Whenever he was consistently light of heart or light of fancy, he was thoroughly enchanting. His success was then complete within the bounds of his favorite mixed genre of comedy and fancy. [...] I can level no more serious charge against his entertaining one-actor *The Apollo of Bellac* than that its farcical oversimplifications are somewhat too strenuous for my conservative taste. I have not found *The Apollo* as captivating as some reviewers have, but this little comedy is good literature of "fancy," if not of "imagination" [...]. His *Amphitryon 38* is an entrancing comedy. It is equally satisfactory as a literary *tour de force* and as bedroom comedy, although it would be difficult to notice any marked distinction between the two in this instance.⁵

In sostanza, il carattere esplicitamente comico dei primi drammi (e de *L'Apollon de Bellac* [1942]) di Giraudoux accoglie con facilità e sostanziale successo il medesimo talento del drammaturgo. Pro-

² J. GASSNER, *At War with Electra*, «The Tulane Drama Review», Vol. 3, No. 4, May 1959.

³ Negativa, per aspetti piuttosto vicini, è anche la conclusione di Gabriel Marcel, recensore della prima di *Électre*: «L'auteur se livre à ses dons mais tente aucunement de les contrôler et de les dominer: je le dis très nettement, je ne pense pas que le caractère soit chez lui à la hauteur du don.»

⁴ Gassner, *At War*, cit. p. 43.

⁵ *Ivi* pp. 42-43.

blematica, al contrario, è la situazione dei drammi successivi, in cui il tema non si accorda più con il mezzo espressivo: è precisamente in queste opere (*Électre*, ma anche *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* [1935], *Ondine* [1939] e *La Folle de Chaillot* [1945]) che la personalità artistica di Giraudoux affiora nel suo ibridismo e complica l'incarico di chi, come il recensore, si sforza di collocarlo in una precisa schiera d'appartenenza. Gassner, insomma, riconosce una certa "grandezza" nelle capacità dell'autore francese, soprattutto quando meglio incanalate in modalità leggere e, persino, farsesche, ma il suo giudizio viene frenato proprio nel momento in cui quello stesso dono comico si misura con argomenti discordi. Il recensore è, tuttavia, attento a rimarcare come la mancata classificazione di Giraudoux nel regno dei "grandi" (un regno che è, in parte, anche negato ad una personalità come Bertolt Brecht) non indichi mancanza di qualità:

In view of the unquestioned talent of the writer – his intelligence, verve, and mastery of language – my conclusion seemed to me grossly unfair. Yet such was my reaction or, for that matter, my verdict, and such it remains.⁶

Esemplificazione dei difetti del drammaturgo, allo stesso modo che dei suoi pregi, *Électre* occupa una posizione di rilievo nella considerazione che il recensore ci consegna di Giraudoux. Alla permanenza, sebbene incostante, della modalità comica, la riscrittura classica accosta un altro carattere già manifesto nella produzione romanzesca, ovvero il gusto per una parola sofisticata, per un linguaggio smaccatamente "artistico" che sembra quasi denunciare se stesso. È in questo dramma che le due direttrici cui accennavo prima arrivano ad incrociarsi e, in qualche modo, a collaborare:

Electra has continued to fluctuate, in my impression of the play, between profundity and arty sophistication. It is alternately tragic and arch, now devastatingly ironic and now merely clever, now penetrating and now boulevardishly bedroomy, now dedicated to dramatic truth and now to dramatic legerdemain.⁷

E ancora:

But it is his spirited *Electra* that carried him to the altitudes of tragic art, and so it is in this work that we may best observe the distractions, discrepancies, and divided aims of his artistry – the qualities, in brief, that made him so fascinating a playwright but also left him stranded midway in his dramatic ascent. *Electra* may be described as a perfect example of the dilemma of ultra-modern, ultra-civilized play-writing whenever the playwright wants to be tragic yet urbane, passionate

⁶ *Ivi* p. 44.

⁷ *Ibidem*.

yet detached, emotional yet intellectual, vigorous yet literary, all at the same time.⁸

La persistenza del comico, l'elaboratezza espressiva e l'ambiguità degli obiettivi dell'autore concorrono, per Gassner, a delineare il profilo di un'opera fallata ma, comunque, "grande". Allo stesso tempo, la prova della mancata riuscita (almeno completa) del dramma poggia proprio sul suo essere «a work of over-insistent wit», come peraltro evidente nel brillante lamento del Giardiniere, con il suo insistente argomentare sul contrasto (l'ennesimo) tra l'apparenza e ciò che vi si nasconde dietro. In qualche misura, il nodo critico centrale nello scritto di Gassner è, appunto, ascrivibile ad un carattere simile: è l'opposizione tra ciò che il dramma si dimostra e ciò che avrebbe potuto essere a marcare l'ossimorico punto di forza e, assieme, a consegnare il suo autore allo «honorable limbo of distinguished playwrights who have just missed giving greatness to the modern drama»⁹.

Spolverare il busto di Elettra. Giraudoux ed il lavoro sul mito

Nell'intervista rilasciata ad André Warnod di *Le Figaro* alla vigilia della prima di *Électre*¹⁰, Giraudoux confessa, con semplicità, di aver acquistato tutti i testi che «trahaient de ce sujet – de quoi remplir une bibliothèque» ma di non averne «encore ouvert aucun»¹¹. Se l'affermazione del drammaturgo sia effettivamente affidabile non è dato sapere ma, per i fini del presente studio, è il suo risvolto a fornire motivi d'interesse e spunti di riflessione. Negando, per quanto concepibile, di aver subito l'influenza di opere precedenti, Giraudoux indica un percorso ben diverso, che ricollega l'originale classico alla sua riscrittura novecentesca con linea diretta. Il lavoro sul mito è stato, nelle parole dell'autore, piuttosto un atto di memoria teso a riportare a galla l'attualità del suo senso:

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 jeune 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. La thèse que je soutiens dans ma pièce est celle-ci: l'humanité, par une faculté d'oubli et par la crainte des complications, résorbe les

grands crimes. Mais, à chaque époque, surgissent des êtres purs qui ne veulent pas que ces grands crimes soient résorbés, et empêchent cette résorption, quitte à user les moyens qui provoquent d'autres crimes et de nouveaux désastres.¹²

Dalla tragedia classica, Giraudoux vuole passare ad una tragedia "borghese" spogliata, quindi, di un lirismo poetico che più non può appartenere. Questo il punto chiave rintracciato da Michel Raimond nel suo studio (o meglio, nella sua silloge di studi) *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, in cui *Électre* rappresenta il punto intermedio in un discorso che avrebbe toccato altri due testi canonici come *La Guerre de Troie* e *Ondine*. Secondo il critico, la grande innovazione nel confronto tra Giraudoux ed il mito di Elettra risiede nel suo aver voluto adattarlo alla «mentalité du public de son temps»¹³. Questo tentativo si traduce, nella pièce, in quella medesima mescolanza di registri¹⁴ che il critico teatrale John Gassner aveva additato come sintomo tanto di forza nel dramma, quanto di debolezza nel talento del drammaturgo. La tesi di Raimond – peraltro facilmente condivisibile – vede come cardine del lavoro giraudouiano precisamente lo spostamento della tragedia dalla dimensione tragica classica a quella borghese, piuttosto che in senso strettamente temporale. È l'ideologia societaria che viene messa in gioco nell'*Électre* di Giraudoux, ed è proprio il derivante gusto per la – talvolta grottesca – coesistenza di comico e tragico, di aulico e volgare, di lirismo e grettezza a proporsi come simbolo di un processo di *embourgeoisement* di cui l'autore mette a nudo i meccanismi più devianti. Per ricongiungersi alla discussione proposta all'inizio di questo studio, riscrivere il mito per le scene (francesi e non solo) del XX secolo è un processo che si allontana dalla sfera estetica ed entra, con decisione, in quella morale. La serie di contrasti rintracciabile nel dramma è spiegata, da Raimond, proprio alla luce di questa missione ideologica:

Giraudoux [...] tendait à une tragédie bourgeoise, susceptible de laisser sa part à la gaîté. S'il fallait illustrer ces deux mots de *tragédie bourgeoise*, on proposerait volontiers Clytemnestre pour l'aspect tragique, et Agathe pour l'aspect bourgeois; celle-ci est en quelque sorte l'incarnation bourgeoise et comique de celle-là. La même haine conjugale connaît son avatar bourgeois en Agathe trompant son mari; et son avatar princier en Clytemnestre qui n'hésite pas à aller jusqu'au meurtre.¹⁵

⁸ Ivi p. 45.

⁹ Ivi p. 42

¹⁰ L'intervista venne pubblicata su *Le Figaro* dell'11 maggio 1937.

¹¹ Le dichiarazioni di Giraudoux sono riportate in M. RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux: La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*, Paris: Librairie Nizet, 1982, p. 87.

¹² Raimond, *Sur trois pièces* cit. pp. 87-88.

¹³ Ivi p. 95.

¹⁴ Cfr. W. ALBERT, *Structures of Revolt in Giraudoux's Électre and Anouilh's Antigone*, «Texas Studies in Literature and Language», Vol. 12, No. 1 Spring 1970, pp. 137-150: «It is a romantic theatre, in the best meaning of the term, in its diversity of tone and incident, freed from the conventions of a more classical theatre».

¹⁵ RAIMOND, *Sur trois pièces*, p. 97.

E ancora:

Toute la scène II de l'acte II est traitée délibérément comme une pièce de boulevard; c'en est même la parodie presque caricaturale. Le comique n'est qu'un élément de la gaîté giralducienne.¹⁶

La strada interpretativa della critica sociale era stata proposta, un decennio prima della pubblicazione organica degli studi di Raimond, in un volume che, a scapito di un impianto teorico oggi un po' datato, può a giusto titolo essere ancora considerato il contributo più completo all'analisi del teatro di Giraudoux. La monografia *Le théâtre de Giraudoux. Étude psychocritique*, di Charles Mauron¹⁷, legge la produzione drammatica giralduciana sotto la lente della psicocritica¹⁸ e regala una visione di *Électre* che tende a focalizzarsi sulla componente etica. Il 1971 è, tra l'altro, l'anno in cui, accanto al lavoro di Mauron, compare – stavolta negli Stati Uniti – un altro volume, di livello buono ma successo inferiore, specificamente dedicato al problema del riuso mitico: *Le traitement des mythes dans le théâtre de Giraudoux*, di Renée Zenon Amon.¹⁹ Se, da un lato, quest'ultimo si indirizza esplicitamente verso l'analisi del lavoro giralduciano sul mito, dall'altro lo studio di Mauron sembra, a primo impatto, quasi negligere questo aspetto pur fondativo. In realtà, naturalmente, la sottigliezza argomentativa del critico non può che dedicarsi alla questione, sebbene in maniera obliqua e, sempre, seguendo una prospettiva lontana da quella di Amon. *Le théâtre de Giraudoux*, soprattutto nel denso capitolo su *Électre*, tende a sottolineare come la dimensione contemporanea – della Francia negli anni trenta – sia appunto uno dei motori dietro la macchina teatrale del drammaturgo e come, lungi dall'essere confinato alla riscrittura del mito, la missione etica arrivi ad abbracciare la natura stessa del Teatro. Condividendo, *mutatis mutandis*, la visione disincantata e la voglia di riscatto della sua eroina,

Giraudoux voit la France comme une demeure encore provinciale où bâtiments, jardins et vergers doivent être entretenus ou rénovés pour que des Français sains de corps et vifs d'esprit y vivent heureux. Dans cet ensemble, il attribue au théâtre une fonction biologique et spirituelle: chaque soir, l'homme, empoisonné par les toxines de sa vie sociale harassante, devrait venir se ré-oxygéner au contact de purs sentiments, de pures valeurs et de pur langage, qui lui redonnent la joie de vivre, l'innocence, la force de recommencer le lende-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ch. MAURON, *Le théâtre de Giraudoux: étude psychocritique*, Paris: Corti, 1971.

¹⁸ La teoria psicocritica (che, naturalmente, propone l'applicazione analitica del concetto freudiano di inconscio) fu, peraltro, elaborata da Mauron stesso.

¹⁹ R. ZENON AMON, *Le traitement des mythes dans le théâtre de Jean Giraudoux*, University Press of America, 1971.

main. Comme Louis XIV soutenait Molière, l'État, dit Giraudoux, devrait soutenir le théâtre en le chargeant précisément de cet office, fonction et mission à la fois [...].²⁰

La tesi di Mauron, dopo la convincente argomentazione storico-politica, procede, in linea con l'impianto psicocritico, verso la meno interessante disamina delle fonti "affettive" del dramma. Per il critico, difatti, la tragedia greca e la scena francese degli anni trenta non sono che due delle spinte che hanno condotto Giraudoux alla riscrittura del mito, accanto alla forte connotazione emozionale che i temi affrontati avrebbero suscitato nell'inconscio autoriale. Di nuovo, le posizioni metodologiche di Mauron appaiono, dopo decenni di dibattiti teorici, datate e spesso opinabili, ma non si può comunque non riconoscerne il merito di aver proposto chiavi di lettura suggestive quando non interessanti. È tale il caso del – mi si permetta, immancabile – riferimento all'archetipo edipico, affascinante nella disamina della materia mitica (il parricidio, l'incesto suggerito), di impatto decisamente minore nel tentativo di ricondurre un'opera d'arte al complesso disegno della psiche autoriale.²¹

Lontani, temporalmente e metodologicamente, dallo studio di Mauron, si configurano gli importanti contributi raccolti nel volume *Giraudoux et les mythes*, editato da Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau e Michel Lioure.²² Gli atti del colloquio della *Société Internationale d'Études Giralduciennes* tenuto presso il *Centre de recherche en Littérature Comparée* dell'università Paris IV-Sorbonne che compongono la colletanea dimostrano quanto forte sia ancora l'attenzione nei confronti di un aspetto della critica giralduciana che può «paraître attendu, rebattu, peut-être»²³, nelle parole di Pierre Brunel

²⁰ Ch. MAURON, *Le théâtre de Giraudoux*, p. 120.

²¹ Si prenda, ad esempio *id.* p. 153: «Voilà, sur notre plan (celui des mythes psychiques profonds), l'héritage que Giraudoux recueille. Qu'en a-t-il fait? L'a-t-il personnellement revécu? Autrement dit, son *Électre* reflète-t-elle le conflit personnel en lui de deux œdipes er peut-être de deux Giraudoux? Nous risquons ici une simplification grossière, la réduction d'une personnalité à un conflit archétypique. Il faut savoir, cependant, que ces schémas structurels existent et qu'ils ont une importance humaine, spécifique: c'est pourquoi nous les avons évoqués ici, mais non pour abandonner, à leur profit, la connaissance concrète, singulière que nos analyses nous ont apportée des constances de Giraudoux. Si nous en tenons à notre lecture, il faut bien constater que dans ce mythe archétypique d'*Électre*, et se branchant sans doute sur sa polarisation, Giraudoux a logé un mythe personnel qui se distingue de lui.»

²² S. COYAULT – P. BRUNEL – A. DUNEAU – M. LIOURE (a cura di), *Giraudoux et les mythes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

²³ *Ivi* p. 5.

(autore, peraltro, del classico *Le mythe d'Électre*²⁴). Tra gli interventi, degno di particolare pregio è quello del co-editore Michel Lioure, il cui comprensivo *Mythe et Littérature chez Giraudoux* mette a fuoco, sulla scorta degli studi sopra discussi, il rapporto tra drammaturgo ed eredità (ma il termine è improprio) mitica. Ciò che emerge dagli argomenti di Lioure – e che, al contempo, sembra definire in maniera esemplare l'attività di Giraudoux – è la modalità in cui i caratteri del mito assumono contorni propri della letteratura *tout court*, in certo modo razionalizzando e circoscrivendo idee già avanzate da Roland Barthes in *Mythologies* (1957). Il mito appare, sostiene Lioure, come esemplificazione e sostenimento della condizione umana e, di conseguenza, fondamento dell'artificio letterario:

[...] Les héros de la littérature et du théâtre, échappant par nature à la réalité, sont néanmoins des êtres à caractère humain, "dont la raison et la vérité sont strictement humaines", et dont "le caractère fictif ne sert qu'à pousser à la perfection le geste et la décision humains". De là, selon Giraudoux, la profonde affinité du génie français avec le génie grec, et la propension des écrivains français à s'inspirer des mythes antiques.²⁵

Da qui il mito giunge ad essere assunto come elemento fondante di qualsiasi esperienza creativa, non in qualità di archetipo (come vorrebbe la psicocritica di Mauryon) ma, si potrebbe suggerire, di processo cognitivo. Lioure sottolinea come Giraudoux avesse sviluppato, riguardo alla questione mitica, una sensibilità che fornisce risposta all'uso sovrabbondante cui si assiste nella sua produzione drammatica, giustificando il gusto per il mito – e per la sua riscrittura – con la totalizzante passione per la letteratura:

Littéarité, irréalité, idéalité, humanité: les traits fondamentaux que Giraudoux se plaît à retenir dans sa conception du mythe appartiennent aussi à la littérature. Le mythe, à ses yeux, est donc doué de tous les caractères et de tous les pouvoirs qui le destinent à constituer le matériau et le ferment privilégiés de la création littéraire. [...] "Au commencement était la Fable", écrivait Valéry. La fable et le mythe, étymologiquement, associent les mêmes notions de discours et de fiction, qui sont les éléments constitutifs de toute littérature. Giraudoux aurait pu paraphraser le mot de Valéry, sans en trahir l'esprit, et conformément à sa propre intuition, en l'inscrivant au seuil de son oeuvre critique, intitulée précisément et significativement *Littérature*, où il n'a cessé de supposer et de suggérer qu'au commencement était la littérature.²⁶

Il lavoro di Giraudoux, tanto sul concetto di mito quanto sul "problema" di Elettra, è un andare a ritroso verso il gesto primigenio. Ritrovare nell'origine non un modello, ma la fonte di ciò che sarebbe arrivato spiega con nettezza il perché di un mito che, nel novecentesco teatro di Giraudoux, si impone con orgoglio come strumento creativo, drammatico e, soprattutto, letterario. Il ricorso del drammaturgo alla materia mitica, dunque, segnala la necessità di utilizzare, senza imitare, una «parole antérieure»²⁷ di cui si avverte l'urgente attualità.

²⁴ Cfr. P. BRUNEL, *Le mythe d'Électre*, Paris: Champion, 1995. Alla *Électre* di Giraudoux è, dedicato un, seppur breve, capitolo.

²⁵ COYAULT *et al. cit.* p. 16.

²⁶ *Ivi* p. 17.

²⁷ *Ivi* p. 13.