



Laboratorio critico 2012, 1 (2), pp. 1-9

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

La vie humaine commence de l'autre côté du désespoir.

La lezione di *Macbeth* ne *Les Mouches*

Fabio Battista

Sapienza - Università di Roma

Palinsesto¹ consciamente organizzato sul modello classico delle *Coefore* di Eschilo, *Les Mouches* di Jean-Paul Sartre² inscena una serie di trasformazioni profonde e delicate, a partire dall'ambientazione in una Argo che poco somiglia alla mitica città greca e che, al contrario, sembra riecheggiare l'alienazione e la mostruosità di una "unreal city" di stampo eliotiano. L'aridità del luogo, la nefasta presenza delle mosche del titolo e una popolazione grigia di paura, risentimento e colpa sono evidenti presagi, quasi una "cornice" che entra nel corpo stesso del dramma, dei futuri sconvolgimenti, pregni di una risonanza che affonda le sue radici in un passato di sangue. Persino la miticità della tomba di Agamennone non trova spazio nella riscrittura del 1943, sostituita dalla religiosità ridicola della statua di Giove, sterile simbolo di un credo che, sempre più, si è fatto superstizione³. La decadenza dei luoghi si configura come indice della corruzione morale non già della sola, dannata coppia regale, estendendosi all'intero popolo degli Argivi. Quasi ad evidenziare un legame, tra sovrani e sudditi, che trova la sua unione in una complicità sanguinosa: il popolo sartriano non vede in Égisthe e Clitemnestre i tiranni che hanno eliminato il buon re Agamemnon, riconoscendoli, al contrario, in qualità di legittimi governanti; accettandone, pertanto, le colpe. È questo un

¹ Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes, ou la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, collection Essais, Paris 1982.

² Per un profilo esaustivo dell'opera e della figura dell'autore si rimanda a G. RUBINO, *Jean-Paul Sartre*, La Nuova Italia, Firenze 1983.

³ A riprova della desacralizzazione della figura della divinità, che qui diviene simbolo di negazione della trascendenza, si prenda la ridicola formula magica cui il dio umanoide Jupiter finge di attribuire il potere di far svanire le mosche: «Je fais un mouvement du poignet, un geste du bras, et je dis: "Abraxas, galla, galla, tsé, tsé" Et voyez: les voilà qui dégringolent et qui se mettent à ramper par terre comme des chenilles» (J.P. SARTRE, *Les Mouches, suivi de Huis Clos*, Folio-Gallimard, Paris 1972, I,1, da cui si citerà nel presente lavoro).

rapporto che, in quanto inspiegato e volontario, parrebbe rimandare ad un tipo di intimità, e di intesa nel peccato, quasi parentale, familiare, paterno. Come se, secondo la lezione biblica, le colpe dei padri siano ricadute sui figli. Le innumerevoli, e discusse, allusioni alla situazione politica della Francia di Vichy sembrano trovare qui un ulteriore appiglio, nel tratteggiare una popolazione dichiaratamente collaborazionista e dannata, in quanto collusa con il male⁴.

Riscrivere, nei primi anni '40 del Novecento, le conseguenze del più famoso ed influente complotto nella storia della letteratura occidentale non può, ad ogni modo, configurarsi come un processo meccanico, o privo di risvolti problematici. La stessa definizione di *riscrittura* tratteggia ed identifica solo una componente - quella, appunto, "meccanica" - del lavoro sartriano, trascurandone gli aspetti che Genette riunisce sotto la categoria di *trasformazione*⁵. L'aspetto di maggior interesse è, a mio avviso, da rintracciare nel tentativo di comprendere cosa, tra le *Coefore* e *Les Mouches*, fornisca il tratto di unione e cosa, più significativamente, rappresenti quello di disgiunzione. O, per meglio dire, come la parabola della tragedia classica e dei suoi eroi giunga all'autore francese radicalmente *trasformata*, fino ad una metamorfosi irreversibile. La riflessione che, sull'eroe tragico, mette in atto Shakespeare rappresenta, sicuramente più della tradizione classicista francese, il più importante banco di prova per Sartre dimostrandosi, allo stesso tempo, probabile fonte per le sue variazioni sul mito di Oreste. Farò riferimento, in particolare, al *Macbeth*, esempio non solo di una rinnovata lezione drammatica ma anche, ed in virtù di numerosi luoghi testuali, anello di congiunzione tra la classicità dell'Oreste eschileo e la modernità dell'eroe sartriano.

1. Eroi del fato, eroi della scelta.

Quando, in apertura delle *Coefore*, Oreste torna ad Argo, l'intento è chiaro: chiede consulto all'amico Pilade⁶, cerca di prender tempo, ma è per adempiere al suo compito, non auto-imposto, di vendicatore dell'assassinio paterno che ripercorre, dopo i lunghi anni dell'esilio, la strada del suo passato. Il dubbio sulla legittimità dell'atto sanguinoso mai si insinua,

⁴ Si rimanda, in proposito, alle riflessioni dello stesso autore sulle motivazioni etiche e politiche sottese alla creazione del dramma raccolte in M. CONTAT - M. RYBALKO (a cura di), *Sartre on Theater*, Pantheon Books, New York 1976, p. 186 e sgg.

⁵ Si veda GENETTE, *Palimpsestes*, passim.

⁶ Cfr. *Coefore* in *Teatro greco. Le Tragedie* con un'introduzione di G. Paduano, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2006.

pur permettendo all'eroe di interrogarsi sull'orribile prospetto di rendersi carnefice della sua stessa genitrice. Il compimento del fatto è dato, in Eschilo, per certo. La tomba di Agamennone è, qui, simbolo della sacralità di un legame paterno innaturalmente spezzato; macchiato, per giunta, dalla mano materna. Dicevo, poco sopra, che la vendetta non è per Oreste un compito auto-imposto, non una decisione presa per sua volontà, o per amore paterno. È, al contrario, il *dover agire* nel solco della tradizione e per scelta, primariamente, di un fato che tutto vede e tutto controlla. Il *daimon* di Oreste e, più in generale, dell'eroe classico prevede che la sua parabola muova entro determinati limiti, all'interno di un destino già stabilito per lui. Ed è, difatti, per volere del dio Apollo che Oreste viene a conoscenza del suo *daimon*, a riprova di una involontarietà di azione che gli varrà l'assoluzione nel corso del processo celeste delle *Eumenidi*, a chiusura della trilogia eschilea. L'eroe classico, dunque, non mette mai in discussione il ruolo che gli è stato imposto, quasi un attore che debba necessariamente recitare il copione deciso per lui dall'autore. Emblematiche, in tal senso, le parole di György Lukács:

L'eroe drammatico non conosce interiorità di sorta [...]: ogni cosa esteriore gli si fa occasione del destino a lui prescritto e proporzionato. L'eroe del dramma non va alla ventura per mettersi alla prova [a differenza dell'eroe epico]; egli è eroe, dal momento che la sua interna sicurezza è garantita a priori, al di là di ogni verifica; l'accadimento, che raffigura il destino, non è per lui che una simbolica obiettivazione, una solenne e dignitosa cerimonia.⁷

L'eroe classico è, quindi, simbolo di un congiungimento di sé e anima⁸ che si configura come dettato e involontario; privo, quindi, di coscienza individuale. L'Oreste di Eschilo è figura libera da dubbi o interrogativi profondi: a partire dal momento in cui viene a conoscenza della sua missione vendicatrice, non vacillerà mai, né mai metterà in discussione la legittimità presunta di quello che, dopotutto, resta un atto di sangue.

Ne *Les Mouches*, Oreste appare sulla scena accompagnato da connotati profondamente distanti da quelli del modello greco. Quasi al pari di Macbeth prima dell'incontro con le Weird Sisters, l'eroe sartriano non sa cosa lo attende: la non-conoscenza del suo destino di assassino e, ancor peggio, di matricida deve, dunque, essere considerato alla luce di una rinnovata interiorizzazione del personaggio che gli permette di muoversi, di oscillare, di prendere una decisione⁹. Per dirla con Lukács, l'eroe

⁷ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo* a cura di G. Di Giacomo, Pratiche Editrice, Roma 1994, p.116. I corsivi sono miei.

⁸ Ibid.

⁹ È lo stesso Sartre a chiarire il suo intento in maniera esplicita, in CONTAT-RYBALK, *Sartre on Theater*, p. 187: «My intention was to consider the tragedy of freedom as

ha raggiunto una interiorità che origina “dalla ostilità, dalla contrapposizione di anima e mondo, dal distacco doloroso di psiche e anima”¹⁰; dal configurarsi, quindi, come internamente scisso. Connotato, questo, che è con la maturità tragica di Shakespeare che viene ad affermarsi: si pensi agli esempi di Otello, Amleto, Macbeth, Lear. Con il tratteggiare eroi costantemente soggetti a dubbi ed incertezze, combattuti tra una dualità interiore che, desacralizzandone la figura, li ricongiunge all'universo dell'umano¹¹, viene con chiarezza a mancare il dato monolitico dell'eroicità classica. Spogliati, così, dell'unità tragica rintracciata da Lukács¹² i personaggi shakespeariani sono in grado di mostrare quelle stesse complessità di individuo e relatività di storia che saranno all'origine del romanzo moderno¹³, segnando un distacco a posteriori irreversibile dalla tradizione classica. L'Oreste di Sartre si inserisce, a pieno titolo, in questo filone; nella categoria di eroi, quindi, cui viene conferita una libertà di azione e scelta che, in modo profondo, rivoluziona la stabilità del *daimon*.

Il passaggio dall'eroe classico all'eroe moderno si compie, pertanto, in relazione al dato che Aristotele identifica come il primo dei tratti distintivi della tragedia¹⁴: l'atto. Senza azione, naturalmente, non c'è tragedia e proprio il suo configurarsi come *conditio sine qua non* segna un ulteriore sviluppo nella drammaturgia shakespeariana. Se all'interno della tradizione classica l'azione è fulcro di interesse in quantità maggiore rispetto al personaggio, in tragedie come *Hamlet* e *Macbeth* il fuoco sembra spostarsi, al punto da rendere possibile che l'intero lavoro divenga una lunga riflessione senza compimento. Nello stesso *Macbeth*, così come ne *Les Mouches*, il ragionamento sull'atto tragico occupa largo spazio nell'economia del dramma¹⁵, con il doppio risultato di offrire una visione quanto più organica e complessa della mente del personaggio e, in

contrasted with the tragedy of fate. In other words, what my play is about can be summed up as the question, How does a man behave toward an act committed by him, for which he takes the full consequences and full responsibility upon himself, even if he is otherwise horrified by his act?».

¹⁰ Ibid.

¹¹ Cfr. H. BLOOM, *Shakespeare. The Invention of the Human*, Riverhead, New York 1998 (ed. it. *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2003, da cui si cita).

¹² LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, pp. 116-118.

¹³ Cfr. N. FUSINI, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Dedalo, Bari 1981.

¹⁴ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, trad. e cura di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.

¹⁵ È sintomatico, del resto, quanto in una tragedia, come lo è *Macbeth*, dal ritmo serrato ed incalzante le domande ed i dubbi di Macbeth in previsione dell'assassinio del Re Duncan si estendano per la quasi totalità dell'Atto I fino alla scena 1 dell'Atto II.

maniera non trascurabile, di creare nel pubblico attesa e tensione quasi pari a quelle provate dai protagonisti stessi. Un ruolo decisivo, su cui tornerò in seguito, è giocato qui dalla presenza di figure complementari, rispettivamente Lady Macbeth ed Électre, che riescono ad influenzare l'eroe tragico, leggendone i desideri, interpretandone i turbamenti e conducendolo, infine, al compimento dell'atto. Con la tragedia shakespeariana, quindi, viene a perdersi quella necessità di azione - in *Macbeth*, sottolinea Nadia Fusini, addirittura "inutile"¹⁶ precedentemente data come ineludibile. L'eroe, in questo modo, non è più tenuto a fornire una risposta immediata, definita o concreta, segno di una poetica autoriale che sempre più si affida alla riflessione e risiede nella possibilità. Possibilità, appunto, di compiere o non compiere; possibilità, quindi, di sbagliare.

2. Persuasione sessualità follia.

È sola, la moglie di Macbeth, nella sua prima apparizione in scena¹⁷ ed è ugualmente sola, a differenza che nelle *Coefore*¹⁸, l'Électre di Sartre. Un connotato, questo, che oltre a stabilire una certa linea di continuità tra le due eroine, ne costituisce un carattere che sarà evidente sino al termine. Le due donne non hanno connessione con la realtà circostante, quasi che il loro spirito profondo non possa dividerne l'ordine predefinito. Certo, l'Électre sartriana è creatura rabbiosa, piena di un risentimento quasi paranoico nei riguardi di sua madre e dei complici argivi, ma allo stesso modo sembra essere destinata a non poter mai stabilire un vero legame umano, se non con il ritrovato fratello. Le uniche, vere connessioni che le due donne sono in grado di stabilire sono, per l'appunto, con i rispettivi uomini; fino al momento in cui, tuttavia, l'assurdo peso dello *horrid deed* le separerà persino da loro, consegnandole ad un terrore e ad una follia da sperimentare, ancora una volta, sole¹⁹.

L'eredità di Lady Macbeth di cui si fa portatrice la Électre sartriana sembra articolarsi secondo due filoni: un primo che la vede come forza propositiva in relazione all'uomo e, pertanto, al compimento dell'atto di sangue ed un secondo in cui mostra una

¹⁶ FUSINI, *La passione dell'origine* p. 191.

¹⁷ Si noti, peraltro, che l'entrata in scena della donna è del tutto inaspettata, non essendo mai stato in precedenza accennato alla sua stessa esistenza.

¹⁸ È appunto insieme alle *Coefore*, le donne che portano libagioni sulla tomba di Agamennone, che l'Elettra di Eschilo fa il suo ingresso.

¹⁹ Sottolinea Rosy Colombo che, durante il sonnambulismo, Lady Macbeth invoca Lady Macduff. Un legame, questo, che sembra spezzare la cortina di solitudine che circonda la donna (*"Rilettura" del Macbeth* in A. LOMBARDO, *Letture del Macbeth* a cura di R. Colombo, Feltrinelli, Milano 2009, p. 12).

parabola discendente che ne testimonia il passaggio, un'involuzione, dal vigore e dall'attività iniziali al completo crollo emotivo, attraverso una fase di dubbi, incertezze e timori originati dalla comprensione dell'irreversibilità dell'omicidio. Come Lady Macbeth, l'eroina sartriana interpreta il proposito sanguinario covato dal fratello e, conscia della sua insicurezza, fa leva su una serie di tecniche persuasive la cui efficacia si rivela determinante. Pur non ancora esplicitamente a conoscenza della vera identità di Oreste, che a lei si presenta sotto le mentite spoglie del corinzio Philèbe, l'iraconda sorella si abbandona a riflessioni che, al contrario, sembrano alludere ad un effettivo riconoscimento del giovane in qualità di atteso fratello. Il rapporto di complicità nel crimine, dai tratti persino incestuosi, si instaura da subito. Électre non cerca di nascondere il suo risentimento nei riguardi di sua madre Clitemnestre e, in risposta al tentativo del giovane di placare la sua *haine*, si lascia andare ad un giudizio sulla sua mancata virilità il cui peso si manifesterà ancora nelle battute immediatamente successive:

ORESTE Électre, si tu me suis, tu verras qu'on peut souhaiter encore beaucoup d'autres choses sans cesser d'être sage.

ÉLECTRE Je ne veux plus t'écouter; tu m'as fait beaucoup de mal. Tu es venu avec tes yeux afflamés dans *ton doux visage de fille*, et tu m'as fait oublier ma haine [...] C'est par la violence qu'il faut les guérir, car on ne peut vaincre le mal que par un autre mal [...] ²⁰

E ancora, immaginando di poter parlare al fratello atteso:

ÉLECTRE [...] Mon frère n'est pas mort, je le sais. Et je l'attends.

ORESTE S'il ne venait pas?

ÉLECTRE Il viendra, il ne peut pas ne pas venir. Il est de notre race, comprends-tu; il a le crime et le malheur dans le sang, comme moi. [...] Il viendra, cette ville l'attire, j'en suis sûre, parce que c'est ici qu'il peut se faire le plus grand mal [...]. Il faut que je demeure ici *pour guider* son corroux -*car j'ai de la tête, moi- pour lui montrer* les coupables et *pour lui dire: «Frappe, Oreste, frappe: les voilà!»*

ORESTE Et s'il n'était pas comme tu l'imagines? [...] S'il était las de tout ce sang [...]

²⁰ SARTRE, *Les Mouches*, II, 4. I corsivi sono miei.

ÉLECTRE Alors, je lui cracherais au visage et je lui dirais: «Va t-en, chien, va chez les femmes, car tu n'es rien d'autre qu'une femme [...]». Mais le destin viendra te chercher dans ton lit: tu auras la honte d'abord, et puis tu commettras le crime, en dépit de toi-même»²¹

È questo il momento in cui Oreste decide di prendere in mano il suo compito, di assolvere alla sua missione vendicatrice. Si noti, inoltre, come l'insistenza sulla femminilità dell'uomo, prima connotato fisico, poi di ordine morale derivato dall'insicurezza nell'atto, divenga, all'interno del discorso di Électre, rappresentativo sia del presunto Philèbe, sia dell'immaginato Oreste. Un dettaglio, questo, forse rivelatore di un intimo, inconscio riconoscimento che si compie nella dimensione di una debolezza quasi demonizzata. Il giovane è persuaso dalle parole della sorella, al punto da comprendere la necessità di rivelare la propria identità:

ORESTE Électre, je suis Oreste²²

Dissipare il mistero intorno alla propria natura dichiarando il nome non va, dunque, considerato come piana scena di riconoscimento. Le conseguenze dell'ammettere come propria l'identità di Oreste si fondono e sfociano nel prendere su di sé le responsabilità di sangue che Électre ha appena enunciato. Il lapidario "je suis Oreste" sembra quasi assumere un diverso, più complesso valore; dichiarazione non solo di coscienza, ma soprattutto accettazione dell'atto prefigurato. Una volta rivelata la reale identità, Oreste non potrà sottrarsi al destino di sangue al centro delle parole dell'amata sorella. Quasi un tarlo che si fa strada nella sua mente, potente come i tre "Hail to thee" tributati a Macbeth nel primo incontro con le Weird Sisters²³.

Il meccanismo adottato da Électre è, come accennavo, in larga misura assimilabile a quello impiegato da Lady Macbeth quando, turbato dal prospetto di rendersi carnefice del suo stesso sovrano ed ospite, il marito sembra deciso a non compiere l'atto di sangue. Anch'ella, qui, si affida ad argomentazioni che mettono in gioco non solo la codardia del marito (primo attacco alla virilità di quello che, essenzialmente, è uomo di guerra) ma anche la sua presunta, infamante debolezza di donna. Si avverte, nei versi dell'Atto I del *Macbeth*, un rovesciamento quasi totale dei ruoli maschile-

femminile comunemente intesi. La donna arriva ad invocare che, per meglio sopportare il peso di un *deed* che dà già per necessario, le venga tolto il sesso²⁴, quando l'uomo sembra risoluto a rifugiarsi nel rifiuto, nella negazione di volontà; nella passività, insomma, tradizionalmente associata al genere femminile. Lady Macbeth, tuttavia, non è disposta a veder sfumare il sogno di gloria prospettato a suo marito e, quindi, da lui covato:

LADY Was the hope drunk
Wherein you dressed yourself? Hath it slept since?
And wakes it now to look so green and pale
At what it did so freely? From this time
Such I account thy love. *Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Would'st thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem [...]*?

MACBETH Prithee peace.
I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none.

LADY What beast was't then
That made you break this enterprise to me?
*When you durst do it, then you were a man;
And to be more than what you were, you would
Be so much more the man [...]*²⁵

L'abilità persuasiva di Lady Macbeth fa qui leva, ritengo, su una intenzionale strumentalizzazione delle parole del marito, di quell' "all that may become a man" che per il Thane of Cawdor è simbolo di una *umanità* cui sente ancora di appartenere. Macbeth è pronto a far tutto ciò che appartenga ad un umano escludendo, pertanto, la bestialità dell'omicidio; chi osa andare oltre non può essere qualificato come tale. La sua Lady, invece, gli ritorce quello stesso termine contro, dandone una lettura sessuale, che identifica in "man" l'uomo in qualità di *gender*. Quando ha osato pensare all'atto, quando ha avuto l'ardire di renderla partecipe della cosa, quando ha mostrato attività e coraggio, *allora* era un uomo. Ma adesso sembra temere, vacilla nel suo originario proposito e scivola nella debolezza dell'altro sesso.

È ora il momento, per la Lady, di sferrare l'ultimo colpo, quelle parole immaginifiche e terribili che segnano l'inizio della catastrofe:

LADY [...] I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me;
I would while it was smiling in my face

²¹ SARTRE, *Les Mouches*, II, 4. I corsivi sono miei.

²² Ibid.

²³ W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, a cura di K. Muir, Methuen-Arden Shakespeare, London 1997, da cui si citerà: «[Prima Strega] All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Glamis! / [Seconda Strega] All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor! / [Terza Strega] All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter» (I, 3, vv. 48-50).

²⁴ SHAKESPEARE, *Macbeth*, I, 5, vv. 40-48: «Come, you Spirits / That tend on mortal thoughts, *unsex me here*, / And fill me, from the crown to the toe, top-full / Of direst cruelty! Make thick my blood, / Stop up th'access and passage to remorse; / That no compunctious visitings of Nature / Shake my fell purpose [...] / Come to my woman's breasts, / And *take my milk for gall*, you murth'ring ministers».

²⁵ SHAKESPEARE, *Macbeth*, I, 7 vv. 46-51. I corsivi sono miei.

Have plucked my nipple from his boneless gums
And dashed the brains out, had I so sworn as you
Have done to this²⁶

Macbeth prende su di sé il suo auto-imposto destino. A partire da questo punto, pur contrastato nell'animo, non tornerà indietro nei suoi propositi:

MACBETH If we should fail?²⁷

L'azione è data per compiuta, l'eroe non obietta più l'atto; un atto, tuttavia, di cui non sente di essere unico responsabile, esplicitamente coinvolgendo, tramite l'uso della prima persona plurale, sua moglie, sino ad allora ferma nel proprio ruolo di forza propulsiva. È l'impiego del modale *should* che assume su di sé il sintomo della risolutezza ora acquisita: insieme passato di *shall*²⁸ (e quindi, di un futuro certo) e verbo del dubbio, dà per assunto un *dovere* che qui cessa di essere etimologico facendosi, al contrario, portatore di senso. Come l'Oreste di Sartre riconosce il suo desiderio di vendetta prendendo su di sé il peso di un'identità segnata, così le parole di Macbeth lo proiettano verso l'irreversibilità di un crollo fortemente voluto. E sarà, nuovamente, nei versi successivi all'assassinio di Duncan che Lady Macbeth tornerà ad insistere sulla fragilità del marito, additandolo come "infirm of purpose"²⁹ per il suo rifiuto di rientrare nella stanza del morto.

Come l'immagine del bambino squassato segna l'irreversibile conversione al male in Macbeth, così l'orgoglio delle mani insanguinate³⁰ si fa, per la Lady, cifra del declino verso la follia. Sarà precisamente il gesto di lavare le mani a costituire il *refrain* nella scena del sonnambulismo, allo stesso modo del grido disperato in cui, di quelle stesse mani la donna denuncia l'impossibilità di tornare pulite³¹. L'avvertimento, quindi, che "what's done cannot be undone"³². Ed è proprio nel raggiungimento di una simile, alienante verità che la parabola esistenziale dell'Électre di Sartre si avvicina, ancora una volta, a quella dell'eroina shakespeariana. Di straordinaria potenza è, difatti, l'eco che delle parole di Lady Macbeth si avverte nelle battute che seguono al duplice omicidio di Égisthe e Clitemnestre:

ÉLECTRE [...] Peux tu faire que tout ceci n'ait pas été? *Quelque chose est arrivé que nous ne sommes*

²⁶ Ivi, vv. 54-59.

²⁷ SHAKESPEARE, *Macbeth*, I, 7, v. 59.

²⁸ Sulla modalità linguistica nel *Macbeth* ed in particolare sulle formulazioni verbali del futuro cfr. I. Plescia, *Macbeth e il dialogo del futuro* in R. Colombo - M. Valentini (a cura di), *Memoria di Shakespeare 7*, Bulzoni, Roma 2010.

²⁹ SHAKESPEARE, *Macbeth*, II, 2, v. 51.

³⁰ Ivi, vv. 63-64: «My hands are of your colour; but I shame / To wear a heart so white [...]».

³¹ Ivi, V, 1 v. 41: «What, will these hands ne'er be clean?».

³² Ivi, v. 64.

plus libres de défaire. Peux-tu empêcher que nous soyons pour toujours les assassins de notre mère?

La tragica risonanza di questa presa di coscienza si concretizza, quindi, nel finale riconoscimento dell'impotenza nei confronti di un tempo che oramai non può essere modificato, né mosso. Il "pour toujours" di Elettra assume lo stesso, simbolico valore del tormentato "ne'er"³³ di Lady Macbeth: prospettare un tempo di dannazione senza fine equivale a negare la possibilità del bene che prima lo riempiva; lo "spot" shakespeariano è figura di un delitto che in Sartre è esplicitamente denunciato. Assassine morali e complici nel sangue, alle due donne è reso impossibile di continuare a portare un carico destinato a sopraffarle: Lady Macbeth morirà forse suicida, Électre sarà condotta dall'orrore a fingere un pentimento che, come la morte, ne dissolverà i tratti, fino a scomparire prematuramente dalla scena³⁴.

3. I disagi della sovranità: gli abiti di Cawdor e la conquista della libertà.

Se nella forma-mondo della tragedia attica l'omicidio per vendetta assume una valenza fortemente connotata, come si diceva, da precise norme che lo rendono giustificabile, ne *Les Mouches* questo aspetto di pretesa legittimità dell'atto di sangue viene, in certo modo, a crollare. Il principio di vendetta, in prima istanza, apre ad aspetti che lo avvicinano ad un disvalore. Sottolineavo, all'inizio, come l'Oreste di Sartre, a differenza del suo antecedente eschileo, non faccia cenno all'intenzione di compiere il duplice assassinio o, ancor meno, al proposito di vendicare la morte

³³ Il riferimento è alla cosiddetta scena del sonnambulismo. Lady Macbeth, in un sonno vigile osservato dalla Gentlewoman e dal Doctor, si lancia in una disperata presa di coscienza degli atti compiuti e della vertiginosa discesa nel male di cui il marito si è reso protagonista con l'assassinio di Banquo e della famiglia di Macduff. Ricorre, nella scena, un ossessivo riferimento alla sozzura del sangue che non potrà essere lavato via dalle sue mani e che culmina nello straziato ammonimento per cui "ciò che è fatto non può essere disfatto": «Yet here's a spot / [...] Out, damned spot! Out, I say! - One: two: why then, 'tis time to do't. - Hell is murky! - Fie my lord, fie! A soldier and afeard? [...] Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him? [...] What, will these hands ne'er be clean? [...] Here is the smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. [...] What's done cannot be undone. To bed, to bed, to bed» (Ivi, V, 1, vv. 31-64)

³⁴ Anche Lady Macbeth, difatti, scompare dalla scena molto prima della fine del dramma. L'ultima apparizione è proprio nella sopracitata scena del sonnambulismo e l'annuncio della sua morte verrà data al marito, che l'accoglie con un alienante «she should have died hereafter» (V, 5, v. 17).

innaturale del padre Agamemnon. Non c'è posto, ne *Les Mouches*, per il delitto d'onore, poiché è proprio la concezione classica di onore ad uscire, per ovvie distanze temporali ed ideologiche, distrutta dal dramma. Denunciando la perdita di legittimità della vendetta sugli assassini viene, quindi, a crollare l'intero sistema di valori su cui si fondava l'*Oresteia* e in cui il suo eroe trovava ragione di esistere e di agire. Si noti, peraltro, quanto la colpa imputata all'Oreste eschileo non risiedesse nell'omicidio *tout court*, se non piuttosto nell'aver compiuto un atto di sangue ai danni della *madre*: non è, quindi, la giustizia dell'atto ad essere messa in questione, quanto l'aver violato il sacro legame con una seppur colpevole genitrice. È per questo che Oreste viene sottoposto a giudizio nelle *Eumenidi* ed è solo grazie alla riconosciuta influenza del dio Apollo che può guadagnarsi l'assoluzione.

Ne *Les Mouches* l'atto sanguinoso resta, ma al prezzo di un completo svuotamento di ogni connotazione sacrale. Un pragmatismo, quindi, naturalmente e dolorosamente libero dalle valenze "ideologiche" classiche. Si rappresentano, qui, i sintomi di una modernità consciamente strutturati da un autore, come Sartre, che è insieme intellettuale *engagé*, e che, tuttavia, trovano espressione nell'annichilimento di definiti sistemi di valori. In quest'ottica, l'epilogo di Oreste, con il suo slancio verso la *possibilità* di una libertà fuori dalle mura di Argo, è comunque cifra del soccombere ad un esistenzialistico *néant*³⁵ che, dall'astrattezza ideologica, sfocia nell'esistenza tutta. Certo, il finale de *Les Mouches* si potrebbe, ed in senso pedante, leggere come ultima apertura verso il bene, nota positiva al termine di un dramma che ha inscenato la distruzione. Ma c'è *davvero* qualcosa di positivo nell'epilogo sartriano? Ovviamente Oreste scappa alla morte, ma un dramma che nel titolo porta "le mosche", simboli di male e corruzione, non può essere ridotto ad apologia dell'eroe. Argo resta nel pantano del suo peccato senza tentare di sollevarsi, Électre scompare dalla scena in preda ad una disperazione dai tratti patetici, il popolo piange la morte dei propri sovrani-assassini. Dopo la fuga di Oreste, l'ultima didascalia accenna alle mosche-erinni che "se jettent en hurlant derrière lui"³⁶, a riprova di una persecuzione che, in Sartre, non troverà fine. Così come, a scapito della suggestiva lettura di Agostino Lombardo³⁷, anche il

³⁵ Cfr. N. ABBAGNANO, *Introduzione all'Esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano 2001, coll. «Università Il Saggiatore».

³⁶ SARTRE, *Les Mouches*, III, 6.

³⁷ Cfr. LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, pp. 277-278: «Ma non una scena di morte, bensì un'immagine di vita conclude la tragedia – ed è la prima volta che la vita ferve all'interno del castello. [...] L'ambiguità ha fatto luogo alla chiarezza, l'irrazionalità alla ragione, il non umano all'umano. Se le streghe avevano potuto dire: "Bello è il brutto e brutto è il bello", ora il mondo può distinguere che cosa sia il bello e che cosa il brutto, dove sia il male e

Macbeth si chiude sul *nothing*³⁸, su una dissoluzione totale che trova espressione nell'annientamento del suo dannato eroe. Pedantemente, l'ordine sembra ristabilirsi grazie a Macduff e Malcolm ma il dramma, qui, è tutto dell'eroe. E se l'eroe soccombe, soccombe l'opera. L'invito ad assistere all'incoronazione del nuovo sovrano Malcolm a Scone certo non cancellerà i tremendi *deeds* di Macbeth così come, nell'economia del testo, non aggiungerà valore ad un finale che avrebbe potuto chiudersi sulle deliranti, e valorose, ultime parole dell'eroe³⁹.

Se l'esperienza della sovranità si riassume, in entrambi i drammi, su un più o meno pacifico "nulla di fatto" e se, come ritengo, l'inettitudine di Macbeth ed Oreste al governo trova terreno comune nella raffinata metafora dei vestiti, allora la "conquista" del potere si fa cifra stessa dell'avvicinarsi della sconfitta⁴⁰. Perché è questo che il *Macbeth* ci rivela ed è questo che *Les Mouches* vuole rinforzare. Il crollo dei valori morali, sia negli eroi di Sartre che in quelli di Shakespeare, corrisponde all'approssimarsi cruento ad una entità -il potere di governare- che ha già perso le sue connotazioni sacrali, che già si è fatto simbolo di quello "sporcarsi le mani" che lo stesso Sartre metterà in piena discussione ne *Les mains sales*.

Il potere, per Macbeth, arriva in forma di predizione; è la certezza della promessa delle Weird Sisters ad accendere nel valoroso guerriero la scintilla di un'ambizione con tutta probabilità già covata⁴¹. Macbeth ha meritato, sulla scorta della sua abilità in battaglia, una prima ricompensa dal sovrano: sarà, come annunciato dalla seconda strega e presto confermato dai legati reali, Thane of

dove il bene: attraverso il dubbio e l'oscurità, ha riconquistato la luce e le sue certezze. [...] L'amicizia e l'onore, il coraggio e gli affetti: tutti i valori e le virtù dell'uomo tornano a vivere, nel castello riconquistato [...].».

³⁸ Proprio questa connotazione sembra emergere dal famoso monologo successivo all'annuncio della morte della Lady (V, 5). Macbeth afferra il non-senso della vita, un "nothing" che, illudendo, si ripiega e si esaurisce in se stesso: «Life's but a walking shadow; a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» (V, 5, vv. 24-28).

³⁹ SHAKESPEARE, *Macbeth*, V, 8, vv. 27-34: «I will not yield, / To kiss the ground before young Malcolm's feet, / And to be baited with the rabble's curse. / Though Birnan wood be come to Dunsinane, / And thou oppos'd, being of no woman born, / Yet I will try the last: before my body / I throw my warlike shield: lay on, Macduff; / And damn'd be him that first cries, "Hold, enough!"».

⁴⁰ Cfr. R. LEMON, *Sovereignty and Treason in Macbeth*, in N. Moschovakis (a cura di), *Macbeth. New Critical Essays*, Routledge, New York and London 2008.

⁴¹ Cfr. N. FUSINI, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2010, in particolare il cap. "Atto quinto: Macbeth, la paura".

Cawdor (si noti, peraltro, l'assonanza con l'aggettivo *coward*, di cui è anagramma). Ma è precisamente all'attribuzione di questo titolo che l'uomo oppone razionalità pragmatica: se il suo possessore è in vita non vede perché si debba tributare a lui un onore che, seppur meritato, non gli spetta di diritto; perché, insomma, si debba vestirlo "in borrowed robes"⁴². Ma il Thane of Cawdor, spiegano gli emissari di Duncan, sta per essere messo a morte, ed in qualità di traditore⁴³:

Ma le parole di Angus sono, per Macbeth, la conferma che la profezia si sta avverando, che i suoi oscuri desideri possono trovare realizzazione; il suo pensiero corre, d'un lampo, più oltre: egli è Glamis, è Cawdor, ma "the greatest is behind" (v. 117); a questa può seguire una più alta gloria, quell'"onore più grande" cui aveva accennato Rosse (v. 104)⁴⁴.

Macbeth, tuttavia, non sembra accorgersi che quel riconoscimento appena tributatogli, quei vestiti in prestito, sono macchiati del sangue del tradimento. Chiaro è già al lettore/spettatore quale destino cruento attenda l'eroe: se la profezia della terza strega⁴⁵ avrebbe potuto lasciar spazio ad una evoluzione lineare e legittima, ricevere il titolo di un traditore messo a morte fuga ogni incertezza e lo relega nella medesima schiera. Gli "abiti" di Cawdor sempre saranno, nel corso della tragedia, il punto di inizio e riferimento, primo emblema di una sanguinaria discesa nel delirio. Il sangue, per Macbeth, sarà di conseguenza la soluzione necessaria e "naturale": quei vestiti, come quelli di Duncan, perpetuamente resteranno in prestito, inadatti, altrui. L'amministrazione del potere, insomma, non gli spetta ed è la stessa efferatezza dei *deeds* a rimarcarlo, crimine dopo crimine. Perché, ed è il caso di sottolinearlo, è proprio dalla coscienza dell'illegittimità del suo potere regale che originano l'assassinio di Banquo e la strage dei Macduff: certo, Macbeth è memore delle profezie delle Weird Sisters⁴⁶, ma è proprio nella veridicità

⁴² SHAKESPEARE, *Macbeth*, I, 3, vv. 108-109: «The Thane of Cawdor lives: why do you dress me / In borrowed robes?».

⁴³ Ivi, vv. 109-116: «Who was the Thane, lives yet; / But under heavy judgment bears that life / Which he deserves to lose. Whether he was combin'd / With those of Norway, or did line the rebel / With hidden help and vantage, or that with both / He labour'd in his country's wrack, I know not; / But treasons capital, confess'd and prov'd, / Have overthrown him».

⁴⁴ LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, p. 54.

⁴⁵ SHAKESPEARE, *Macbeth*, I 3, v. 50: «All hail, Macbeth! That shalt be king hereafter!».

⁴⁶ Nel primo incontro, Banquo invita le streghe a profetizzare su di lui: «[Prima strega] Lesser than Macbeth, and greater. / [Seconda strega] Not so happy, yet much happier. / [Terza strega] Thou shalt get kings, though thou be none: / So all hail, Macbeth and Banquo!» (Shakespeare, *Macbeth*, I, 3, vv. 65-68). Ciò che

che egli vi attribuisce che sorge la dolorosa consapevolezza di non esser designato per l'"imperial theme". Insomma, Macbeth non è che un usurpatore e, pur malvolentieri, se ne rende conto⁴⁷. Si pensi, inoltre, alla scena della visione di Banquo, poco dopo la sua morte per mano dei sicari di Macbeth:

ROSSE [...] Please't your Highness
To grace us with your royal company?

MACBETH *The table's full.*

LENNOX Here is a place reserv'd, Sir.

MACBETH Where?

LENNOX Here, my good Lord. What is't that moves
your
Highness?

MACBETH Which of you have done this?⁴⁸

Il fantasma dell'amico ucciso prende il suo seggio al tavolo del banchetto regale; per Macbeth, dunque, non c'è posto. Non alla tavola, non al potere. La proiezione mentale, frutto dell'incipiente cammino del rimorso, assume quindi un'efficacia simbolica ed evocativa di grande spessore. Non è, tuttavia, il solo senso di colpa a farsi strada nel nuovo sovrano, quanto piuttosto la delirante certezza del suo essere inadeguato; di indossare, dunque, abiti non suoi. Ma se gli omicidi di Banquo, di Lady Macduff e del di lei figlioletto sono "comprensibili" nell'ottica cui si accennava poco sopra, il primo e fondamentale atto sanguinario, quello ai danni di Duncan, rappresenta quanto meno un enigma. Poco importa, qui, la profezia della terza strega: lui sarà re "hereafter", ma di certo la via cruenta dell'assassinio non viene suggerita, né assunta come condizione necessaria. Dopotutto, è lo stesso Macbeth, nei tormentati *a parte* che puntellano l'incontro con Angus e Rosse a dar forma e parola al dubbio in questione:

immediatamente turba Macbeth è, come al solito, la terza profezia: lui sarà re "hereafter", ma non i suoi eredi, bensì quelli di Banquo, siederanno sul trono regio. Il timore per Macduff, invece, risale al successivo incontro con le Weird Sisters, quando Macbeth si reca da loro in preda al terrore per il suo futuro e l'apparizione di una testa corazzata gli predice: «Macbeth! Macbeth! Macbeth! Beware Macduff; / Beware the Thane of Fife [...]» (IV, 1, vv. 71-72).

⁴⁷ Cfr. BLOOM, *Shakespeare*, p. 415: «Lo stesso Macbeth può essere definito il più sfortunato tra i protagonisti shakespeariani, perché è il più fantasioso. Il drammaturgo conferisce al suo personaggio, una grandiosa macchina di morte, un'intelligenza lievemente inferiore al normale, ma un'immaginazione tanto fervida da assomigliare a quella dello stesso Shakespeare».

⁴⁸ SHAKESPEARE, *Macbeth*, III, 4, vv. 43-48. I corsivi sono miei.

MACBETH: [*Aside*] If Chance will have me King,
why, Chance may crown me,
Without my stir.⁴⁹

Il ragionamento è squisitamente logico, corroborato inoltre dalla positiva rivelazione del suo nuovo titolo, ottenuto in maniera indiretta. Ma perché, dunque, Macbeth sceglie di agire, e di agire secondo la più cruenta delle possibilità a lui riservate? Rispondere in maniera definitiva sarebbe impossibile, ed è proprio in questa impossibilità che credo risieda gran parte, se non tutto, il fascino di quest'opera e del suo straordinario eroe. Naturalmente la brama di potere, l'ambizione, persino la smodata necessità di sangue al centro della tesi di Jan Kott⁵⁰, possono costituire argomentazioni suggestive e soddisfacenti; per me, invece, il fulcro del meccanismo innescato dalla riflessione sull'assassinio di Duncan e dalla sua conseguente attuazione è da rintracciare in una ricerca, per quanto paradossale, di libertà; un'affermazione individuale (al confine con l'insubordinazione, cui rimandano gli abiti di Cawdor) che trova strada nel crimine a danno di un innocente, per giunta suo superiore ed ospite. È proprio l'innocenza di Duncan, la sua bontà di uomo e sovrano, a non venir mai messa in dubbio nel corso del dramma, quasi a riprova della scelleratezza in sé del *deed* e del suo autore. È certo nel solco tracciato dalla terza profezia e con il fermo sostegno della Lady che Macbeth arriva a compiere un gesto tanto folle; ma se l'atto è davvero innecessario ed il suo autore non è uno squilibrato, allora impersonare un carnefice non può che essere sintomo di una scelta individuale, affermazione di libertà d'azione e, soprattutto, di uomo. Il primigenio gesto omicida di Macbeth è ancor più emblematico di un progetto interiore che va al di là del concreto calcolo per interesse se si pone l'accento sui due dati che caratterizzano in modo profondo il suo rapporto con Duncan. Macbeth è, innanzitutto, un militare agli ordini del re; di un re, per giunta, che ha ben delineati tratti di paternità. Il sottoposto che si ribella al suo diretto comandante, così come il figlio che mette in questione l'autorità del padre fino a rifiutarla sono entrambe figure dell'emancipazione, della conquista di una libertà individuale che non può compiersi se non attraverso il rifiuto, o l'eliminazione, del modello da emulare. Certo, nell'associare il concetto di libertà a Macbeth non intendo riferirmi al valore di stampo positivistico, ma piuttosto al suo risvolto oscuro; è la sua crisi, dunque, che ritengo Shakespeare abbia cercato di dipingere con la singolarità del suo dannato eroe. La libertà cercata da Macbeth, e ottenuta attraverso l'assassinio di Duncan, non

⁴⁹ Ivi, I, 3 vv. 143-144.

⁵⁰ Cfr. il cap. su *Macbeth* in J. KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. di V. Petrelli, Feltrinelli, Milano 1963.

conduce, naturalmente, al prosperare di un bene che egli implicitamente rinnega al compimento dell'atto di sangue, ma ad una progressiva degradazione; allo sperimentare, dunque, tutto ciò che "may *not* become a man".

Per l'Oreste di Sartre, similmente, l'atto sanguinario appare come tentativo, per quanto disperato, di affermazione individuale. Quella che ritengo essere la lezione di Macbeth trova, qui, una collocazione certamente più esplicita e scevra dai dubbi che infondono la tragedia shakespeariana. Difatti, se l'assassinio di Clitemnestre sembra conservare tratti di pretesa necessità, quello dell'usurpatore Égisthe è la chiave di volta della sua parabola personale: l'atto è indispensabile non tanto per l'ascesa ad un potere che egli non appare desideroso di ottenere o per una vendetta paterna cui mai egli fa cenno, quanto piuttosto per la perpetrazione di un destino cruento che vuole come proprio:

ORESTE: J'ai fait *mon* acte, Électre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui [...]⁵¹

È in un ossimoro, dunque, che i due eroi guadagnano la loro libertà. Macbeth, certo, è trascinato da una fascinazione del potere in parte estranea ad Oreste, ma anche per lui l'assassinio di Duncan si iscrive nella medesima ricerca di affermazione; nel desiderio, ribadisco, di libertà individuale. Ma l'ossimoro resta impossibile da ignorare, allo stesso modo delle sue tragiche conseguenze. Pur mostrando più o meno labili segni di pentimento per i loro atti criminosi, gli eroi sono determinati a sopportare, fino al possibile, i tormenti che hanno meritato; una conquista difficile come quella della loro libertà deve, giocoforza, comportare un prezzo elevato⁵²:

ORESTE: [...] Mais qu'importe: je suis libre. Par-delà l'angoisse et les souvenirs. Libre.⁵³

E ancora, rivolgendosi a Jupiter:

ORESTE: Je ne suis pas un coupable, et tu ne saurais me faire expier ce que je ne reconnais pas pour un crime.⁵⁴

⁵¹ SARTRE, *Les Mouches*, II, 8.

⁵² Cfr. quanto dice Sartre in CONTAT - RYBALKA, *Sartre on Theater*, p. 187: «I wished to take the case of someone freely circumstanced who does not simply remain content with imagining himself free, but emancipates himself at the cost of an exceptional act, no matter how atrocious, because only an act of that kind can bring him final liberation from himself».

⁵³ SARTRE, *Les Mouches*, III, 1.

⁵⁴ Ivi, III, 2.

Ma la libertà di Oreste, come quella di Macbeth, si ripiega su se stessa; il suo non evolvere giunge a coincidere, a sovrapporsi alla scia di male che da essa trae origine. L'eroe sartriano, come accennato sopra, si mostra pronto all'idea di dover convivere con il suo crimine e con la spaventosa minaccia delle mosche/Erinni. Sarà, difatti, Électre a cedere ad un pentimento dettato, più che da crisi di coscienza, dal tormento di una esistenza che ormai affonda nel dolore: anche le mani di Électre non torneranno mai ad essere pulite, e la personificazione del rimorso e della vendetta che Sartre riassume nelle Erinni non è che dato sensibile di ciò che per Lady Macbeth resta nella sfera mentale.

Come accennavo, allo stesso modo di Macbeth, l'inadeguatezza di Oreste nell'amministrazione di un potere ottenuto tramite il sangue prende forma, a livello testuale, in una metafora, quella del vestiario, che sembra esplicitamente rimandare a Shakespeare, riflettendo più in generale la profonda comprensione di un meccanismo metaforico di cui già si fa largo uso nel teatro spagnolo del Siglo de Oro⁵⁵. Pur esasperando un meccanismo ironico, ad opera dell'umanoide dio Jupiter, del tutto assente nel *Macbeth*, le parole di Oreste ne *Les Mouches* mantengono la medesima carica drammatica:

ORESTE: Et j'endosserai les vêtements tièdes encore du defunt roi?

JUPITER: Ceux-là ou d'autres, peu importe.

ORESTE: Oui, pourvu qu'ils soient noirs, n'est-ce pas?

JUPITER: N'es tu pas en deuil?

ORESTE: En deuil de ma mère, je l'oubliais [...].⁵⁶

I vestiti che Oreste dovrebbe indossare sono, dunque, quelli dell'usurpatore re Égisthe; di una persona che, come il Thane of Cawdor, si è macchiata di tradimento ed omicidio. Ma la "necessità" dell'atto nell'economia di un individuale percorso verso la libertà di scelta non può, come per Macbeth, essere intaccata dalla consapevolezza dell'errore. Oreste, dopotutto, non ha alcuna ambizione governativa: il popolo di Argo è, certo, il "suo popolo" ma non è il ruolo di Égisthe ad esercitare su di lui attrazione; piuttosto che ambizione, il possesso dei suoi abiti è, per l'eroe sartriano, mera conseguenza.

La lezione del *Macbeth* si articola, dunque, seguendo diversi livelli di influenza e riflessione. A partire dai più immediatamente sensibili dati

⁵⁵ Mi riferisco, per esempio, al *Cavaliere di Olmedo* (1620-1625) di Lope de Vega.

⁵⁶ SARTRE, *Les Mouches*, III, 2. I corsivi sono miei.

intertestuali, il riuso che Sartre opera della materia shakespeariana arriva ad infondere un nuovo spessore drammatico ed umano al mito di Oreste, certo tradendo, in più occasioni, il senso autentico delle tragedie di Eschilo. Ma è proprio sul tradimento, o almeno sull'irriverenza, verso i modelli precedenti che la letteratura si rinnova ed evolve dal suo interno, in una sorta di meccanismo di auto-rigenerazione; anche qui, dopotutto, sovversione è cifra di libertà.