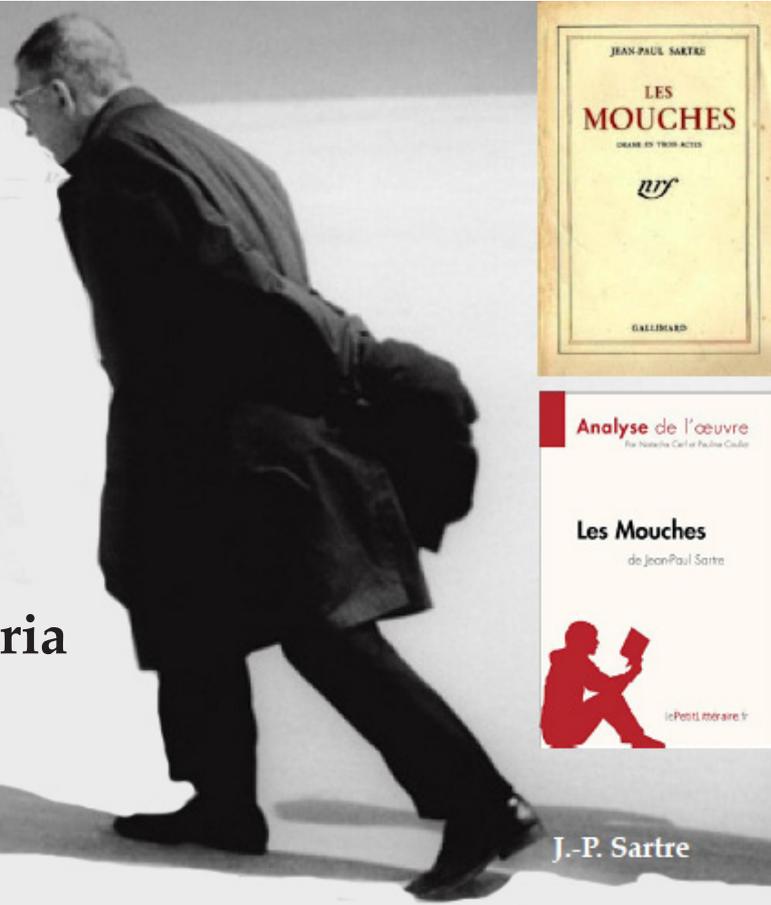


Seconda parte

J.-P. Sartre e La tragedia di Oreste nel Novecento

Oreste tra aspirazione comunitaria e sintassi dell'ego



Un finale sconcertante o francamente deludente – in quanto smentisce tutto l'edificio precedente – non parla in generale a favore della coerenza e dell'unitarietà di un'opera, eppure ha il grande merito di aprire interrogativi che permettono di riproiettare uno sguardo diverso sull'insieme che si dava per già compreso e digerito, di riorientare insomma una lettura che si voleva definitiva. Un finale siffatto potrebbe arrivare a rimettere in discussione l'intera architettura, con il rischio che qualche ala crolli e che gli stessi materiali da costruzione finiscano per rivelarsi differenti da come apparivano alla prima occhiata.

Se l'opera è di quelle che occupano un posto importante nella città dell'uomo – che in essa può sostare o abitare o contemplare altri vasti orizzonti – allora vale la pena di correrlo, questo rischio.

L'inconcludente e contraddittoria conclusione data da Sartre al suo dramma *Les mouches*, di cui già ci si è qui occupati,¹ è uno di questi casi. Oreste non è un personaggio qualunque, ha sulle spalle una tale densità mitica, letteraria ed antropologica da incutere un certo timore sia agli scrittori che se ne sono ispirati, sia ai lettori che ne hanno atteso con Elettra l'arrivo e lo hanno poi seguito nella sua inesorabile marcia verso la sventura.

L'Oreste sartriano è un ragazzo che ha scelto la sua strada, non spinto da alcun dio, e che rifiuta ostinatamente il pentimento per l'azione delittuosa compiuta che intende assumersi senza giustificarsi o attenuarne l'orrore. Uccidendo Egisto, ha messo al mondo la sua libertà, che prima esisteva come libertà astratta senza

radice in un'umana situazione, e al contempo ha liberato gli Argivi da un odioso usurpatore. Proprio adesso, quando, grazie al suo atto, è divenuto *uomo in mezzo agli uomini* abbandona la città, partendosene tutto solo.

Questa chiusa inattesa rispetto al percorso che il giovane ha maturato scena dopo scena non ha mancato di suscitare l'interesse di critici e lettori e di alimentare diverse interpretazioni.

La più immediata, non priva di fondamento, ma fin troppo diretta per non peccare di semplicismo mette al centro la peculiare condizione storica in cui il dramma è stato rappresentato la prima volta: nella Parigi occupata dal Terzo Reich era cosa saggia, se si aveva l'intenzione di rivolgersi ad un pubblico, smussare la dimensione politica della *pièce* – l'uccisione di un tiranno – a profitto di quella filosofica, calando il sipario sull'immagine di un Oreste perennemente in fuga, sospinto forse da un demone interiore, piuttosto che su quella di un Oreste impegnato a ricostruire la città a fianco dei suoi abitanti. D'altra parte, il discorso del giovane, il suo confronto dialettico con gli altri personaggi segue un filo conduttore che è quello della necessità di trovare la propria strada, attraverso un'azione che sia sua, il che suggerisce che gli Argivi debbano intraprendere la medesima ricerca senza appoggiarsi ad un salvatore.

Volendo, poi, concentrare l'attenzione sulla dimensione filosofica, non si può evitare di rimarcare che, all'epoca, Sartre non aveva ancora focalizzato la sua riflessione teoretica sul problema posto dalla relazione tra libertà individuale e presenza dell'altro, affrontato,

poi, in opere successive attraverso il concetto della responsabilità. A tale proposito, non è sfuggito ad un critico attento come Lucien Goldmann, che la prospettiva ontologica espressa nel saggio *L'Être et le Néant* (che è del 1943, cioè contemporaneo a *Les mouches*) conduce l'autore a sostenere una posizione che egli definisce *amorale*, in quanto riconosce come solo valore fondante l'autonomia del singolo, la libera e consapevole scelta in merito all'orientamento della propria esistenza. Il punto è che a partire da questo «*victime ou bourreau, rien ne permet d'établir une hiérarchie entre ces deux choix, à condition qu'ils aient été faits avec le même degré de conscience et liberté*» («vittima o carnefice, nulla permette di stabilire una gerarchia fra queste due scelte, a condizione che esse siano state fatte con lo stesso grado di coscienza e libertà»)². D'altronde, è ipotizzabile che il problema morale solo a prezzo di contraddizioni difficilmente sanabili possa prescindere da un'assunzione del concetto di *natura umana* che Oreste (e il suo creatore con lui) rifiuta orgogliosamente, indulgendo, in un testo peraltro caratterizzato da una efficace stringatezza di linguaggio, in una compiaciuta rivendicazione di extra-ordinarietà.

«*Hors nature, contre nature, sans excuse, sans autre recours qu'en moi*» («Fuori natura, contro natura, senza scuse, senza altro ricorso che in me stesso»): tale è, di fronte a Zeus, la rivendicazione del ragazzo in una delle scene finali. È certo un grido di rivolta contro l'ordine instaurato dalla divinità e il limite imposto dall'esterno alla propria condizione, ma, a ben considerare, è la rivolta stessa ad autorizzare l'idea di una natura umana. L'osservazione, molto pertinente, viene avanzata da Camus (che non cita Sartre nel suo *L'homme révolté*, ma che non ignorava certamente *Les mouches* che aveva visto al Théâtre de la Cité nel 1943), il quale si chiede perché ci si dovrebbe ribellare se in sé non c'è nulla di permanente da preservare. Non solo: la rivolta, che può pure avere determinazioni egoistiche, nasce tuttavia sul terreno dell'identificazione con una comunità naturale, del sentimento anche confuso di un valore comune a tutti gli uomini.³ Il rischio, altrimenti, è quello di una deriva nichilistica della rivolta, magistralmente tratteggiata da Camus nel suo saggio attraverso molteplici riferimenti a pensatori, politici ed artisti. In effetti, questo Oreste che abbandona Argo e gli Argivi al loro destino potrebbe anche incamminarsi verso la negazione assoluta, sospinto dalle mosche-Erinni ben decise a farne la loro preda.

L'incongruenza dell'improvvisa partenza del solitario Oreste affonderebbe dunque la sua radice nel cuore stesso della filosofia sartriana, almeno nella sua prima fase.

È questa una direzione interessante da seguire, sia per un'adeguata comprensione dell'opera, sia perché investe una questione divenuta ineludibile sullo stesso piano culturale e sociale per le sue profonde implicazioni antropologiche. L'attacco all'idea

di natura umana, infatti, si presenta come il fulcro concettuale su cui fondare la concezione transumanistica della manipolabilità, permeabilità e fluidità degli umani che apre al mercato e all'ingegneria sociale infinite e laute possibilità. Accomunare l'intellettuale brillante e rigoroso e il militante generoso che è stato J.-P. Sartre a questi filosofi post-moderni – peraltro ben inseriti nel sistema accademico e mediatico – significa operare un'inaccettabile semplificazione, se non applicare al suo pensiero una lente deformata, ma è altrettanto doveroso non distogliere lo sguardo dalle zone d'ombra dei grandi autori sulle cui spalle si abbrancano fisiologicamente intraprendenti nani, particolarmente abili nello scavare da queste zone oscure vere voragini. Se il finale della *pièce* chiama in causa direttamente la filosofia sartriana, non manca tuttavia un'altra direzione da esplorare, non sufficientemente percorsa a mio avviso, la quale ci riporta nel bel mezzo dell'azione drammatica, il cui snodo è rappresentato dall'incontro fra Oreste e la sorella.

Mentre i restanti personaggi, ad eccezione di Zeus, sono privi di uno spessore autonomo e sembrano spesso muoversi come pedine di una partita giocata da altri, Elettra ha ben diversa consistenza e la sua presenza pesa sulla sorte del nostro eroe in misura decisiva.

Anzi, Oreste diventa tale solo dopo averla incontrata: è attraverso un serrato confronto con lei che smette i panni di Filebo, giovane patrizio corinzio, per indossare quelli scomodissimi di figlio di Agamennone e Clitemestra. Nasce a se stesso, a un nome, a un suolo, a un destino, attraverso il riconoscimento della ragazza che non senza esitazione e lotta interiore sostituisce all'attesa coltivata per anni al fuoco dell'odio un volto preciso, in cui i tratti vagheggiati di un soldatuccio dagli occhi arrossati e facile alla collera, con il sangue avvelenato dall'infelicità e dal crimine, lasciano poco alla volta spazio al dolce viso dello straniero dalla nobile fronte e dallo sguardo luminoso.

È la forza del desiderio di Elettra ad armare la mano di Oreste, a maturare il frutto di una decisione nata sul ramo dell'indefinito sentimento della propria inutile vita che via via prende forma e sostanza fino a divenire consapevole ricerca di un atto liberatore e al tempo stesso creatore del proprio essere al mondo.

La rivelazione di trovarsi davanti a colui che ha tanto aspettato non è ancora riconoscimento: troppo giovane l'auspicato vendicatore e probabilmente inesperto in fatto d'armi. E poi la vuole salvare, spingendola a fuggire con lui, ma non è la speranza della salvezza ad averla sorretta per lunghi anni. Argo è un destino per l'Oreste covato nel sogno del riscatto e nell'odio impotente: la città lo attira, perché solo lì «*può fare il male più grande, può farsi più male possibile*».

E le cose stanno proprio così: il giovane Filebo, fra i tanti posti che avrebbe potuto visitare con il suo precettore, è voluto tornare in quel luogo desolato; forse la sua vaga nostalgia del suolo natale ha incrociato senza saperlo, per una sorta di sotterranea affinità elettiva, la tenace brama di vendetta della sorella.

Se Oreste è alla ricerca di un'azione che gli consenta di essere, il dramma trova il suo motore nell'incontro/scontro con questa ragazza, il cui volto tradisce da subito "una promessa di temporale" che non tarderà ad investire lo stesso fratello.

Sartre recupera appieno nei dialoghi fra i due quell'elemento conflittuale che sta alla base della definizione reciproca dei personaggi nella grande tragedia greca.⁴ Fratello e sorella definiscono se stessi attraverso lo scontro polemico. Se questo è evidente per il primo che ha maggiore urgenza di essere riconosciuto e identificato come Oreste (abbandonando la fragile ed insoddisfacente parvenza di Filebo), anche Elettra giungerà, attraverso il conflitto con il fratello, ad una nuova definizione di sé, non più «*giovane dea dell'odio*» (come gli è apparsa nelle prime scene), ma «*una poveretta*» non dissimile da un bue scorticato su cui le mosche sono pronte a gettarsi.

Sono uno di fronte all'altra come in uno specchio rovesciato: in un momento centrale in cui sta maturando la fatidica risoluzione, lei, che non smette di diffidare della sua capacità di assumersi davvero quel carico di attesa e di esecrazione che si cristallizza intorno ad un crimine da compiere, lo provoca, chiamandolo «*anima bella*», un tipo cresciuto negli agi e nella fiducia del prossimo, convinto in fondo che il mondo non sia poi così male e che la cosa migliore sia lasciarvisi andare come in un bagno tiepido. A lui allora di rivendicare il bisogno di darsi, per riuscire ad odiare e ad amare, riscattandosi dalla vita da fantasma condotta fino ad allora e che si frapponne fra loro due, impedendogli di essere Oreste e di occupare il suo posto che non può che essere lì, accanto a lei che ne ha nutrito il ricordo per quindici anni, quando tutti lo credevano morto. E deciderà di restare e di fare ciò che un Atride non può non fare, scoprendo che libertà è necessità. L'azione che lo impegna irrimediabilmente lo allontanerà da Elettra, la quale, davanti al duplice omicidio, si ritrova paradossalmente in una situazione molto simile a quella dell'*anima bella* che non riesce a volere fino in fondo ciò che vuole, pronta per un po' di pace a rinnegare un'intera esistenza, trascorsa tra avversione verso la coppia reale ed attesa del fratello. L'odio si è dileguato dopo la morte di Egisto e quanto al fratello, essa se ne discosta con paura e disgusto, perché, compiuta la vendetta, si trova confrontata ora con il suo essere diventata nulla, una povera cosa tremante, in cerca di perdono e consolazione, proprio ciò che Oreste non è disposto ad offrirle. Mentre uno conquista un suo spessore – dove a pesare sono in egual misura libertà ed angoscia – con il quale può ora accedere all'età adulta e al mondo, l'altra si svuota e si ripiega sulla propria colpa. Ma anche Oreste, abbandonando improvvisamente gli Argivi all'indomani della liberazione dall'usurpatore, vira verso l'*anima bella* che non vuole sporcare la sua azione, mescolandola al governo della città dove potrebbe essere re. È forse questa la maledizione degli Atridi sartriani, quella di essere *anime belle*?

E così, appena riconosciutisi, i figli di Agamennone si perdono di nuovo, una si rifugia nell'abbraccio protettore di Zeus, dismessa ogni fierezza, l'altro si ritrova solo ancora una volta, dopo avere assaporato lo spazio di una giornata la forza di un legame denso come il sangue che scorre nelle loro vene e che hanno versato.

Rifiutandolo, lei lo ha ricondotto alla sua condizione di straniero, parola chiave della *pièce* per occorrenza linguistica e per centralità semantica. Già *straniero* nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Oreste* euripideo, dove però la parola custodisce e prepara il disvelamento, è la maschera necessaria a mettere in moto efficacemente l'azione, l'Oreste novecentesco realizza in essa la sua essenza. Se mai ha una natura, questo personaggio che grida la sua estraneità ad ogni natura, ha proprio questa e su ciò non si è ingannata Elettra, cui la precoce esperienza del male ha insegnato a leggere negli sguardi e nei cuori. Straniero a se stesso in cerca di un suolo dove essere uomo tra gli uomini, come appassionatamente spiega ad una Elettra perplessa, egli finirà più tardi, con la sua partenza da Argo, per darle ragione, quando lei gli ribatterà che, vivesse pure tra loro per cento anni, sempre straniero resterebbe.

Figura per eccellenza dell'*apolis* – in senso ontologico e in senso politico – ha creduto di uscire dall'isolamento, dalla separazione dal mondo, facendosi complice di Elettra che un complice e non un'anima bella aveva chiesto. Ma il loro ritrovarsi è già minato da un'intima, appena accennata riserva della fanciulla che, attratta dal primo istante da Filebo e dal suo dolce volto, deve subito dirgli addio per stringere tra le sue braccia Oreste che la incatena al suo destino, mentre il primo le aveva aperto uno spiraglio su altre vite possibili. La sottile incrinatura dell'orgogliosa Elettra, allargandosi dopo il crimine in una crepa spalancata sull'autoannientamento, riporta il fratello ad una «*sintassi dell'ego*»⁵ culminante nel congedo dalla città e nel conseguente rifiuto di un discorso comunitario, il che equivale a declinare il proprio atto alla prima persona del singolare.

Filebo è certamente morto, ma Oreste è ancora esule e solo, più orfano che mai, avendo perso anche colei che lo aveva rimesso al mondo per la seconda volta, riconoscendogli il suo vero nome.

Nessun rapporto più di quello fra fratello e sorella sembra rilevare di un'affinità capace di trascendere il biologico per diventare elettiva e dunque di arrogarsi un carattere di pienezza non turbato da quegli elementi di interesse egoistico o di sensuale passionalità caratterizzanti le altre relazioni familiari o sentimentali. La stessa componente erotica che lega fratelli e sorelle nel mito e nella letteratura – messa in risalto da tantissimi studi e che ritroviamo anche nel dramma di Sartre, il quale, notoriamente poco amante della famiglia, faceva eccezione solo per il vincolo sororale che si sovrapponeva per lui a quello materno – viene sublimata in un sentimento di fusione spirituale che ne neutralizza la portata altrimenti distruttrice.

Ora, se l'Altro che per la sua prossimità assoluta è sia altro, sia se stesso e che con il suo solo apparire ha dischiuso una promessa, ha suggerito un progetto, ha alluso ad una avventura (*ad ventura*, un futuro), tutto ha disconosciuto, si ritrovano minacciate sia l'alterità, sia quella faticosa identità che solo attraverso l'incontro, anche conflittuale, con quest'ultima si definisce.

All'agone del tempo che precede l'azione succede il dialogo tra sordi del terzo atto: il primo è dinamico, mette in gioco visioni diverse che finiscono per ritrovarsi e maturare la terribile decisione, nel secondo le strade di Oreste ed Elettra divergono sempre di più, malgrado gli sforzi del giovane di trattenere la sorella. Lo scontro dialettico, così vivace e fecondo nelle fasi dell'incontro, della rivelazione e della scelta si spegne nell'incomunicabilità delle scene finali: la ragazza, fra la salvezza offertale da Zeus in cambio di una briciola di pentimento e l'infelicità e il disgusto che può darle il fratello (e una difficile e dubbia libertà) sceglie la prima. Lei è una Atride autentica, lotta, ma soccombe al suo destino di colpa ed espiazione; Oreste vuole fare della necessità una libertà duramente conquistata, assunta fino in fondo in quanto ha di più pesante ed intollerabile. Ha poco da offrire, se non questo carico di angoscia che la sorella rifiuta, rifugiandosi nel sogno, nel delirio, nella contrizione. Potrebbero gli abitanti di Argo accettarlo, loro che avevano accettato Egisto e la sua messinscena penitenziale, scaturita proprio dalla sua mancanza di coraggio nel rivendicare l'assassinio di Agamennone? Sono pronti a vivere nella solitudine e nella vergogna, a lasciarsi strappare gli orpelli in cui Zeus li ha avvolti e guardare in faccia la loro misera esistenza? È quanto lo stesso dio chiede al giovane dopo la morte della coppia reale. Oreste ancora auspica una comunanza di sorte con la sua gente: perché mai dovrebbe rifiutare loro la disperazione che lo abita, poiché è la loro parte nella vita?

C'est leur lot: qui l'autore gioca con le sfumature semantiche della parola, tradotta comunemente con "sorte"; letteralmente *lot* è la parte di un tutto suddivisa fra più persone. Opponendosi dialetticamente al *Tout* di cui rappresenta una porzione, porta in sé l'idea del *partage*, della condivisione. È incline a scivolare verso l'idea di distribuzione casuale di cui reca traccia evidente la *lotteria*, e metaforicamente si apparenta al destino che tocca senza ragione apparente a ciascuno.

Oreste, richiamandosi al *lot* degli Argivi nel corso di un incalzante confronto con il padre degli dèi, sembra pronto ad accettare, oltre al carico del suo crimine, quello della condivisione: una comune condizione, a partire dall'infelicità. Da lì a poco, il suo congedo, dopo avere annunziato ai suoi concittadini di essere il loro re legittimo e, pertanto, di volere rinunciare ad ogni suo diritto che non sia l'assunzione delle loro colpe, dei loro rimorsi, delle loro angosce, e l'uscita di scena con il solo seguito delle Erinni urlanti.

Fra i due momenti, l'abbandono definitivo di Elettra che coincide per lui con l'intuizione che la solitudine gli sarà compagna fino alla morte, insieme alle mosche

vendicatrici, e l'ultimo incontro con il suo maestro, venuto a proporgli una fuga notturna e al quale Oreste chiede invece di aprirgli la porta dietro cui si è assiepata la folla, intenzionata a lapidare lo straniero che ha ucciso il suo sovrano.

Cosa è successo nel frattempo, da spingere il ragazzo a caricarsi il suo *lot* sulle spalle e lasciare che gli Argivi si carichino il loro, minando per sempre la possibilità di quella totalità che si era illuso di ricomporre? Aggiungo che, andandosene, non rinuncia a lasciare loro un dono: una raccomandazione dal tono vagamente gnomico, un invito a cercare di vivere, lì dove ora è tutto nuovo e tutto da ricominciare. Le sue ultime parole rievocanti la fiaba del pifferaio magico che allontana al suono del suo flauto i topi dalla città come lui sta allontanando da Argo le mosche che lo seguono sembrano richiamare figure di sacrificio – cristologiche o capri espiatori – piuttosto lontane dalla sensibilità e dal pensiero sartriani, ciò che rende ancora più oscuro e spiazzante l'epilogo.

Non senza ragione, è stato rimarcato che, in virtù di tale abbandono, Oreste, lungi da ergersi ad eroe *engagé*, dà voce, piuttosto, all'uomo moderno, di cui il *déracinement* rappresenta una significativa sfaccettatura.⁶ Tuttavia, è difficile seguire questa pista, quando allo sradicamento unisce una tentazione ludica che male si coniuga alla presenza delle mosche ed all'accettazione dell'angoscia come ineliminabile contropartita della libertà scaturita dall'azione.

Un finale con un'una certa dose di ironia indubbiamente, assicurata dalla sovrapposizione al quadro narrativo del mito di questo ulteriore elemento fiabesco che consente ad Oreste un'uscita ad effetto, ma che non autorizza ad apparentare il suo gesto ad un qualche atto gratuito dal sapore provocatorio e buffonesco, smentito dall'insistenza con la quale sino alla sua uscita di scena Oreste rivendica il suo delitto e i suoi morti. D'altro canto, il registro ironico – che pervade tutto il testo – ne sostiene la forza drammatica, stroncando qualsiasi tentazione retorica o intellettualistica sempre in agguato quando ci si confronta con grandi storie consacrate dalla tradizione e, per di più, affrontate con spirito filosofico.

L'indubbia modernità di questo Oreste rivisitato, se traspare con chiarezza nel fatto che sceglie il suo destino, piuttosto che farsi strumento di una qualche divinità (trasposizione sul piano della narrazione dell'idea sartriana della *liberté comme fatalité retournée*), si coagula in questo enigmatico finale così arduo da collocare nel contesto, la cui chiave, a mio parere, è nelle mani di Elettra, mani che lasciano cadere quella spada, la cui lama lei ha lungamente affilato, proprio nel momento in cui essa colpisce.

Rifiutato dalla sorella che rifiuta se stessa – l'intrepida eroina tratteggiata da Sofocle – il giovane non può che rifiutare l'eredità paterna tenuta in vita dall'odio di Elettra, che lo aspettava per consegnargliela. Spezzato il solo legame che poteva trattenerlo e stanco di tutto quel sangue che ha innaffiato la terra di Argo, egli è rigettato *fuori da ogni natura* e non gli resta che riprendere la via

di un perpetuo esilio. Il sangue – quello del vincolo familiare e quello versato – avrebbe dovuto unirli per sempre, sigillare la loro reciproca appartenenza, come Oreste dichiara alla sorella subito dopo avere ucciso la madre. Il ribrezzo del sangue- questo elemento naturale per eccellenza – invece finirà per offuscare agli occhi di Elettra il viso appena ritrovato del fratello e per separarli. Uniti per natura, il gesto per eccellenza innaturale – il matricidio – li divide, confermando Oreste nel suo sospetto per una natura che ha in orrore – come, d'altronde, gli dèi – l'uomo, condannato per ciò stesso a non avere altra legge che la propria, condannato alla libertà, a cercare una personale strada nella solitudine e nell'angoscia.

Ecco allora Oreste divenire piuttosto che il liberatore di un regno che non gli interessa, il vendicatore di un padre che non ha quasi conosciuto, o il prototipo di un intellettuale *engagé* l'erede di una lunga tradizione letteraria che, dal romanticismo in poi, dà forma ed espressione ad un uomo che, affrancatosi dalla trascendenza, in rivolta contro l'assurdità del mondo e alla ricerca disperata di un senso da dare alla propria esistenza, si ritrova stretto nella morsa del male di vivere, talora non senza un certo compiacimento dettato dalla coscienza della propria unicità.

La sua ribellione, innanzitutto metafisica, stenta a diventare politica, a calarsi cioè in una dimensione collettiva, per quanto sia inevitabile intravedere nell'opera un richiamo alla situazione della Francia occupata e all'esigenza di reagire in qualche modo. Leggere, tuttavia, *Les mouches* come un dramma della Resistenza mi sembra azzardato, una forzatura che risponde alla volontà di Sartre, attivo nella Resistenza intellettuale, ma non in quella del *maquis*, di acquisire dopo la Liberazione una reputazione di combattente antinazista superiore all'effettiva portata del suo operato in quel frangente. Ciò non toglie nulla all'impatto che la rappresentazione poté avere sugli spettatori, all'impulso che poté trasmettere in direzione di un attivo coinvolgimento nella lotta in corso, ma aiuta anche a comprendere perché, malgrado certi malumori, la *pièce* non sia stata né proibita, né censurata.

Vittima o carnefice, nessuna gerarchia di valore, purché la scelta nell'uno o nell'altro senso sia fatta in libertà ed autonomia: è quanto rimproverava, come si è ricordato, Lucien Goldmann all'autore de *L'être et le néant*: alle spalle di Oreste il disincantato scetticismo insegnatogli dal suo pedagogo, ma davanti a lui, emancipatosi pure dal suo maestro, un cammino che può portare ovunque, verso il Mathieu de *Les chemins de la liberté* che dà un senso alla propria frammentaria esistenza fatta di rinvii ed esitazioni impegnandosi, insieme ai compagni sopravvissuti del suo plotone, in una impossibile azione contro i Tedeschi vittoriosi o verso il suo vecchio amico Daniel che, nella sua brama di autodistruzione, esulta all'entrata in Parigi delle truppe d'occupazione che liquideranno un mondo da cui si è sempre sentito escluso.⁷

Oreste, dopo avere trionfato di dubbi e dilazioni, si è appena congedato dalla giovinezza ed è entrato nell'età della ragione con un fardello sulle spalle pesante quanto il macigno di Sisifo e la morte nell'anima, oltre che tutt'intorno a sé. Prima che Elettra lo lasci definitivamente, per trattenerla cerca di evocare per loro due una strada che li porterà dall'altro lato dei fiumi e delle montagne dove un Oreste ed una Elettra che bisognerà cercare pazientemente li attendono. Sappiamo che la sorella sceglie il cammino del ritorno, verso la legge di Zeus, verso il rimorso e la penitenza. Resta in città, nella sua città, mentre lui riprenderà i suoi vagabondaggi, forse incontrando se stesso, forse una sempre maggiore estraneità. Compagno non gli sarà più il saggio e sorridente pedagogo, cui deve la leggerezza dei suoi giovani anni, ma le tenaci mosche che non abbandonano la preda.

Questa storia che non si conclude, questo ragazzo che si aggira da un luogo all'altro senza riposo fa di Oreste una presenza sottilmente ossessiva sia per il lettore – diviso tra il sospetto di essere stato defraudato nelle sue aspettative da un finale "aperto" e l'inclinazione a fantasticare su possibili sviluppi – sia probabilmente per l'autore che cercò nei lavori successivi di risolvere il nesso tra l'azione individuale e le sue implicazioni collettive, tra liberazione personale ed emancipazione politica.

Tuttavia, come si accennava in apertura, la chiusa proietta una luce differente su quanto la prepara e, a maggior ragione, su quanto non la prepara. Partita all'incontro con un Oreste resistente – indirizzata dalla lettura precedente di altri testi narrativi dell'autore – ho scoperto in realtà un eroe problematico che concentra in sé diversi tratti salienti della crisi dell'uomo moderno, ampiamente messa a tema da tanta letteratura europea. È di casa nella contraddizione, lo attraversano non pochi conflitti, a partire dal più lacerante: si vuole, in un impeto di ribellione totale, *hors nature*, ma cosa altro cercava, in Argo e nella sorella, se non una qualche forma essenziale dell'umano che gli consentisse di riconoscersi tale e di essere riconosciuto tale dagli altri umani? Ed è proprio da questa contraddizione irrisolta che nasce il suo rifiuto di sporcarsi le mani nella città avita (*Les mains sales – Le mani sporche* – è, non casualmente, il titolo di un altro dramma di Sartre del 1948, dove impegno politico e problema morale si intrecciano indissolubilmente) e la sua vocazione all'esilio.

Non solo: apprezza la libertà astratta in cui è stato educato, la libertà di non avere vincoli ed impegni, di essere disponibile a tutto e a nulla, ma avverte una fastidiosa mancanza, una *superba assenza* che proprio da essa scaturisce e che lo porta a cercare l'esatto contrario: un peso, una direzione, un atto che lo obblighi. È deciso a seguire solo una propria regola di condotta, non dettata dall'esterno, ma con l'esterno deve fare sempre, necessariamente i conti e se è relativamente facile liquidarli con un dio paternalistico e spietato al contempo, non lo è altrettanto con un'Elettra dimentica di sé e della promessa di cui è portatrice.

Ancora: il vagheggiamento di un orizzonte comunitario – premessa per un'autentica realizzazione di sé e di cui è intermediaria la sorella – si nega nell'opzione individualistica.

Il grande interesse della sua figura risiede nella peculiarità del suo carattere tragico che non è più quello dell'Oreste del mito, ma non è meno radicale e risiede innanzitutto proprio nell'irrisolta conflittualità che ho cercato di abbozzare nelle sue linee essenziali e che, per essere sviscerata, chiama in gioco il contesto storico e il retroterra culturale in cui maturano insofferenza e nausea verso la condizione umana, ribellione, messa in discussione di se stessi e del mondo, aspirazione ad una pienezza irraggiungibile.

Resta da indagare – ed è forse questa la materia più affascinante – il rapporto che l'Oreste sartriano ha con il destino, il suo fare della necessità una libertà rovesciata che ci porta nel cuore dell'universo tragico della modernità. Recuperare la profondità di tale universo si configura come uno dei compiti prioritari per chi cerca un antidoto alla distopia del transumano.

Fernada Mazzoli

Note della Seconda parte

¹ <http://blog.petiteplaisance.it/fernanda-mazzoli-j-p-sartre-e-la-tragedia-di-oreste-nel-novecento-una-prima-proposta-di-approfondimento-rivolta-a-quantum-muovendo-dalla-lettura-di-les-mouches-sian/>

² L. Goldmann, http://classiques.uqac.ca/contemporains/goldmann-lucien/Problemes_philosophiques_et_politiques/Problemes_philo_et_pol_texte.html Per il critico, Oreste, abbandonando Argo che egli crede di avere liberato, in realtà dà prova di perdita di lucidità, conformemente al modulo narrativo tradizionale che lo vede affondare nella follia. Il problema morale diverrà centrale solo a partire da *L'existentialisme est un Humanisme*, uscito nel 1945, cfr. R. Badii, *Il problema della giustizia nella "tragedia della libertà": Les Mouches di Jean-Paul Sartre*, in *Dike Polipoinos Archetipi di giustizia fra tragedia greca e dramma moderno*, CLEUB, Padova 2004.

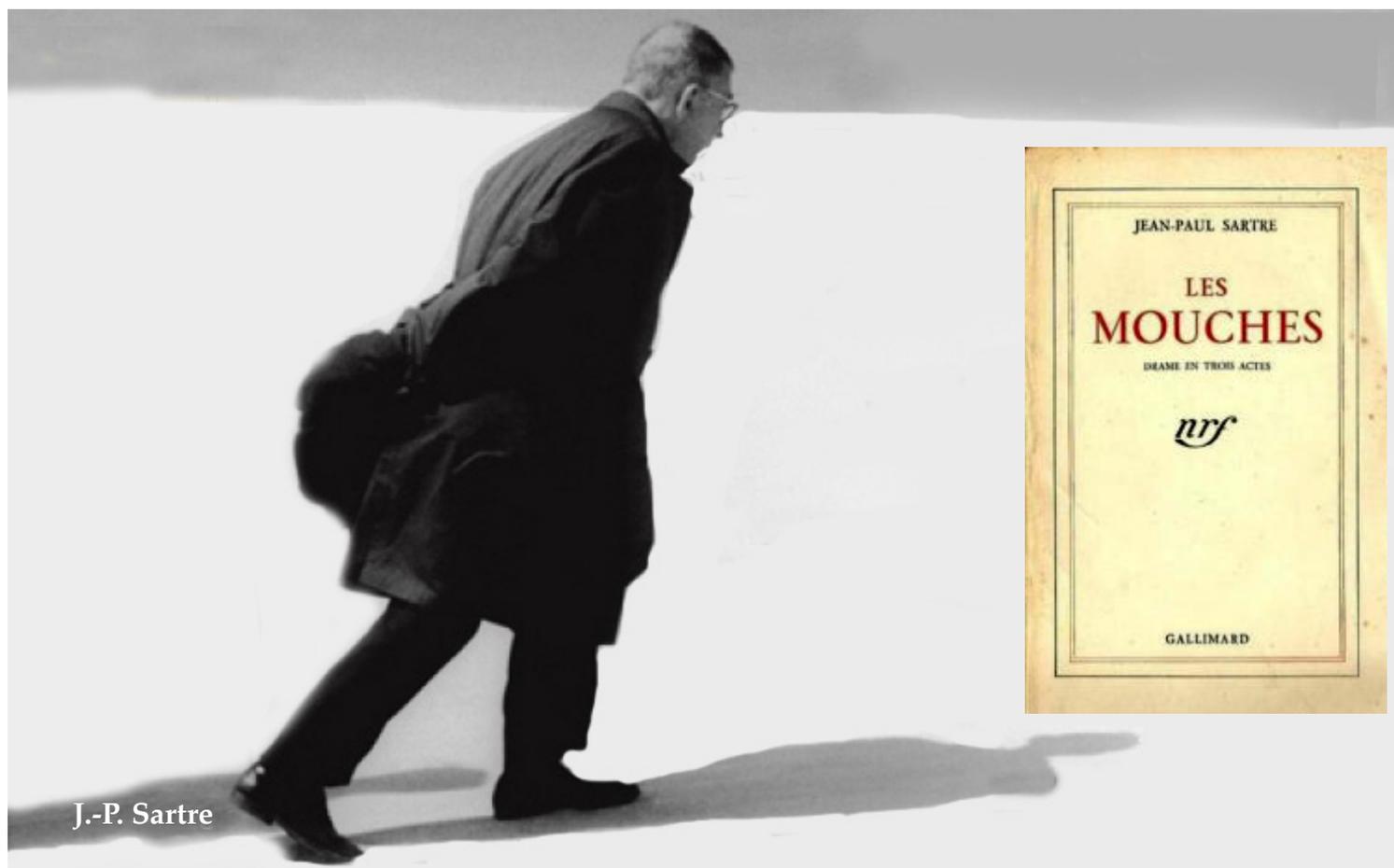
³ A. Camus, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1951, pp. 30-31. Non è un caso se la pubblicazione di questo saggio segnerà la fine dell'amicizia fra Sartre e Camus, il quale, richiamandosi ai Greci, esprime il suo rifiuto dei postulati del pensiero contemporaneo in merito alla negazione della natura umana.

⁴ L'osservazione di G. Steiner riguarda in particolare *l'Antigone* di Sofocle, senza ad essa vincolarsi: cfr. G. Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 1990, p. 260.

⁵ Riprendo l'espressione da G. Steiner che nelle *Antigoni* la riferisce a Edipo e a sua figlia Antigone, identificandone il *daimon* con l'isolamento volontario.

⁶ Insiste su questa modernità A. Van den Hoven, in *Forger des mythes: le théâtre de Sartre, un théâtre de situations Les mouches*, <http://revel.unice.fr/lloxias/index.html?id=1323> che parimenti respinge, alla luce dell'ateismo di Sartre, possibili interpretazioni in senso religioso della figura di Oreste.

⁷ Mathieu et Daniel sono due personaggi della trilogia romanzesca sartriana *Les chemins de la liberté* (*L'âge de raison*, *Le sursis*, *La mort dans l'âme*), pubblicata da Gallimard fra 1945-1949.



J.-P. Sartre