

Alle radici di un personaggio de/genere: *Clytemnestre ou le crime* di Marguerite Yourcenar e il teatro eschileo

di *Stefano Amendola**

Abstract

The paper investigates the relationship between Yourcenar's monologue "Clytemnestre ou le crime" and Aeschylus' tragedy "Agamemnon" in the literary representation of the sexual identity of the mythical queen Clytemnestra. In particular, the purpose is to demonstrate how a *gender fluidity* of the twentieth-century female character is a re-elaboration carried out by Yourcenar of a complex and hybrid sexual identity already present in the classical hypotext.

Keywords: Clytemnestra, Yourcenar, Aeschylus, Gender, Woman, Greek literature, Reception.

I

Premessa: Marguerite Yourcenar e le donne degli Atridi

Nella prima metà del secolo scorso, in poco meno di dieci anni, Marguerite Yourcenar dà vita a ben tre opere incentrate su alcuni momenti del celebre mito classico degli Atridi, ossia le delittuose vicende che coinvolgono e travolgono il *genos* del re greco Agamennone, il vincitore di Troia (Brémond, 1999, p. 99; Poignault, 2018, pp. 45-7): si tratta, in ordine cronologico, di *Apollon tragique* (1935)¹, *Clytemnestre ou le crime* (in *Feux*, raccolta scritta anch'essa nel 1935, ma pubblicata nel 1936) e infine *Électre ou la Chute des masques* (ideata negli anni 1943-1944, ma stampata nel 1954 presso la casa editrice Plon). Viene a delinearsi così un intenso percorso creativo e artistico dell'autrice, articolato in tre tappe che appaiono profondamente diverse tra loro sia per contenuto sia per il genere letterario prescelto (aspetto che determina, tra l'altro, la maggiore o minore estensione delle opere): 1. un breve testo – *Apollo Tragico* appunto –, nel quale si celebra la città di Micene e si ha come protagonista la profetessa Cassandra, giunta come prigioniera di Agamennone e qui uccisa dal dio Apollo, suo amante respinto (Lombardi, 2014; Poignault, 2018, p. 66); 2. un monologo – la penultima nella "serie di prose liriche" (Yourcenar, 1984; 1974, p. 9) di *Fuochi* –, dove Clitennestra espone a una silenziosa giuria come e perché abbia ucciso il marito Agamennone e quali conseguenze abbia prodotto per lei quel crimine; 3. una *pièce* teatrale dedicata alla vendetta

* Università di Salerno.

di Oreste ed Elettra su Clitennestra, con la giovane ben più determinata e feroce del fratello, tanto da soffocare con le proprie mani la madre uxoricida.

Da questa breve e non esaustiva panoramica sull'interesse di Yourcenar per il mito atridico sembra comunque emergere un primo dato rilevante: se la versione antica, dopo l'uccisione di Agamennone, si focalizza sul destino di Oreste, l'eroe maschio chiamato prima al matricidio e poi al successivo processo di espiazione sotto l'egida di Apollo (Poignault, 1995, p. 150; Di Rocco, 2005, p. 563), la scrittrice francese dà invece piena centralità ai personaggi femminili della saga, proponendo un itinerario che ha come protagoniste Cassandra, Clitennestra ed Elettra. Di queste, inoltre, a comparire in tutte e tre le opere citate è la sola moglie di Agamennone: "un même personnage mythologique peut donc être doté par le même auteur successivement de voix différentes" (Poignault, 1995, p. 162). A testimoniare un interesse privilegiato di Yourcenar per la figura di Clitennestra si può richiamare quanto si legge nell'*Avant-propos* di *Elettra o la caduta delle maschere*, dove viene tracciata l'evoluzione (o meglio l'involuzione) che questo personaggio avrebbe avuto nelle tragedie dei tre grandi drammaturghi ateniesi del V secolo a.C., da Eschilo a Sofocle e, infine, ad Euripide (Brémond, 1999, pp. 100-1; Di Rocco, 2005, p. 557; Poignault, 2018, pp. 57-8):

<In Sofocle> Clitennestra perde la ricchezza atroce e contraddittoria di sposa, di amante, di madre, di padrona di casa, e di criminale incallita che le aveva riservato Eschilo: l'età classica non concepisce più che un'assassina possa essere una tenera madre, né che una donna possa essere insieme abominevole e innocente, sposa adultera, ma pure ingiustamente trascurata. È bastato il tempo di una mezza generazione a ridurre quell'enorme figura femminile di un'età scomparsa allo stato di acre e lucida incarnazione del male [...]

[...] mostrando Clitennestra disarmata, addolcita dall'età, pronta a curare con le sue mani la finta partoriente, sembra che Euripide voglia farci intenerire sulla madre colpevole [...] (Yourcenar, 1988; 1971, p. 12)².

Da quanto riportato, appare evidente che ad esercitare un notevole fascino sull'autrice contemporanea sia soprattutto la Clitennestra più arcaica, quella di Eschilo, avvertita come una creatura fuori dall'ordinario, nella quale convivono ambiguità e contrasti irrisolti, che, come in una parabola discendente, andrebbero poi perdendosi nelle opere dei due grandi tragici successivi (Poignault, 1995, p. 148). Ed è proprio questa natura ossimorica di "sposa adultera, ma pure ingiustamente trascurata", colta in Eschilo, che Yourcenar ha voluto probabilmente infondere nella protagonista del suo *Clitennestra o del crimine*, dando voce a una donna uxoricida come nel mito antico, ma ancora pienamente innamorata del marito:

L'originalité essentielle de «Clytemnestre ou le Crime» consiste à avoir métamorphosé la mauvaise épouse du mythe en une amante absolue d'un mari assassiné par amour, le meurtre d'Agamemnon devenant un crime passionnel dont la victime est le seul être véritablement aimé par Clytemnestre (Poignault, 1991, p. 36; 1995, pp. 153-4).

Nonostante questa evidentissima rottura con la tradizione classica (Brémond, 1999, pp. 101-2; Brignoli, 2012), la scrittrice sembra dotare la sua eroina di alcune caratteristiche presumibilmente ispirate proprio all'ipotesto eschileo: in particolare, in questa sede si vuole riflettere sul rapporto tra il monologo di *Fuochi e l'Agamennone* – il primo dramma della trilogia *Oresteia* (458 a.C.) – nella rappresentazione dell'identità di genere di Clitennestra, al fine anche di mostrare come una complessa e ibrida mescolanza di specificità sia femminili che maschili rintracciabile nel personaggio novecentesco possa in realtà essere una ripresa – rielaborazione compiuta da Yourcenar di un tratto identitario già presente nell'antecedente classico.

2

Clitennestra uxoricida e la dicotomia di genere

Yourcenar ambienta il monologo della sua Clitennestra in un anfiteatro di pietra popolato da una giuria di uomini anonimi, chiamati a emettere l'ennesimo verdetto di condanna per la donna:

Ora vi spiegherò tutto, Signori della Corte [...] Ho ucciso quell'uomo con un coltello, in una vasca da bagno, con l'aiuto di quel poveraccio del mio amante che non riusciva nemmeno a tenergli fermi i piedi [...] Conoscete la mia storia: non c'è uno fra di voi che non l'abbia ripetuta venti volte [...] e non c'è una fra le vostre donne che per una notte non abbia sognato di essere Clitennestra³ (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 173-4).

La confessione dell'uxoricida appare, da subito, caratterizzata dalla conflittualità uomo/donna, che, però, non si limita alla sola ammissione del crimine contro il marito (accompagnata, inoltre, da una svalutazione anche del *suo* altro uomo, l'amante Egisto; Lombardi, 2014, p. 186): lo scontro di genere sembra venire universalizzato, esteso dal palazzo degli Atridi alle vite e alle case di tutti gli anonimi giurati, dove vi sarebbero molteplici potenziali assassine desiderose di colpire i propri mariti. In questo modo l'esordio yourcenariano non soltanto ribadisce l'ovvia ostilità tra Clitennestra e il mondo maschile (Agamennone, Egisto e i giurati), ma segna da subito anche una distanza tra la stessa Clitennestra e il restante universo femminile: la regina è infatti la sola a possedere l'audacia e la forza necessarie a rendere reale l'azione (l'uxoricidio) che le altre donne si limitano a sognare (Lombardi, 2014, p. 186).

Questa presentazione della Clitennestra yourcenariana come personaggio che, con il suo atto omicida, si colloca ben oltre l'ordinario comportamento femminile sembra riallacciarsi direttamente a quanto accade nel quinto episodio dell'*Agamennone* eschileo, che si apre con il grido del re colpito a morte e prosegue con la sconvolgente apparizione della regina con ai piedi i cadaveri del marito e di Cassandra (Medda, 2017, pp. 127-38). Anche nella tragedia antica la confessione-rivendicazione del delitto è compiuta in prima persona da Clitennestra dinanzi ad una ostile platea maschile – il coro formato dagli anziani della polis – in un'atmosfera processuale, che potrebbe aver ispirato l'ambientazione del

monologo di Yourcenar (Poignault, 1995, p. 150; Di Rocco, 2005; Lombardi, 2014, p. 186 e soprattutto Brignoli, 2019, pp. 519-22⁴). Alla macabra e dettagliata ricostruzione dell'omicidio fatta da Clitennestra, che al pari di un eroe epico si vanta di quanto commesso (Medda, 2017, III, pp. 320-1)⁵, i coreuti reagiscono con sdegnato stupore, condannando la temerarietà blasfema della donna soprattutto perché rivolta contro un uomo (un *anēr*) di straordinario valore come Agamennone. Immediata è la replica della regina:

Cercate di mettermi alla prova come una donna sciocca, ma con cuore che non trema io parlo a chi sa bene, e, che tu voglia lodarmi o biasimarmi, fa lo stesso: questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, ad opera di questa mia destra, artefice di giustizia. Le cose stanno così (vv. 1401-1406; trad. di Medda, 2017, I, p. 361).

Anche nei versi eschilei, come nell'*incipit* di Yourcenar, si ritrova – con maggiore evidenza – la netta separazione tra Clitennestra e il suo genere di appartenenza (McClure, 1999, p. 97; Foley, 2001, pp. 212-3): il secco rifiuto di essere paragonata ad una donna, ossia ad un essere considerato intellettualmente inferiore, il possesso di una virtù propriamente virile quale il coraggio, sono queste le prove che mostrano come la regina voglia essere trattata dal coro maschile “da pari a pari, come un combattente sul campo, capace di rivendicare con la forza i propri diritti” (Medda, 2017, III, p. 332). Assassinato Agamennone, proprio sposo e re della polis, Clitennestra, ancora accanto alle sue vittime, rifiuta la sua identità sessuale, liberandosi in un certo senso anche dall'etichetta amazzonica di *femmina assassina del maschio*, impiegata per lei prima da Cassandra (*Agamennone* v. 1231) e, poi, ripresa dal Coro (vv. 1643-1644) sempre al fine di sottolineare la mostruosità dell'atto socialmente sovversivo compiuto dalla regina (McClure, 1999, p. 99).

3

Un percorso normativo di iniziazione: da bambina a donna

Se l'omicidio del marito è di certo l'azione decisiva che pone in crisi definitivamente la femminilità di Clitennestra, fornendo all'assassina un *ethos* più propriamente maschile, il testo di Yourcenar racconta di come questa sorta di *defemminilizzazione* sia, in realtà, l'esito di un lento processo, che ha come causa l'incontro con lo stesso Agamennone. Rispetto a quanto evidenziato dal mito classico, la scrittrice si sofferma brevemente anche sull'adolescenza della figlia di Leda:

Io ho aspettato quell'uomo prima che avesse un nome, un viso, quando non era ancora per me che una sciagura lontana [...] È per lui che la mia nutrice mi ha fasciata quando uscivo da mia madre; è per tenere i conti della sua casa di uomo ricco che ho imparato il calcolo sulla lavagna della scuola. Per ricoprire la strada dove si sarebbe forse posato il piede di quello sconosciuto che avrebbe fatto di me la sua serva, ho tessuto lenzuola e stendardi d'oro. Per troppa applicazione ho lasciato cadere qua e là sul morbido tessuto qualche goccia del mio sangue⁶. La scelta è stata dei miei genitori: e anche se rapita da lui all'insaputa della mia famiglia, avrei comunque obbedito al desiderio di mio padre e di mia madre dal momento che da loro vengono i nostri

gusti, e che l'uomo che noi amiamo è sempre quello che le nostre bisavole hanno sognato (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 175-6).

Per Clitennestra si immagina un percorso di crescita e di costruzione della propria identità interamente consacrato al futuro sposo; l'educazione della giovane è conforme a quella comune alle donne della Grecia antica ed è chiaramente finalizzata alla formazione di una moglie e madre da asservire ai bisogni del marito (Lombardi, 2014, pp. 189-90; Poignault, 2018, p. 51), come evidenziato dai riferimenti a conoscenze e arti tipicamente femminili, quali la gestione – anche economica – della casa e la tessitura. Lo stesso matrimonio è presentato secondo i canoni tradizionali della società greca, con la donna chiamata a trasferirsi dalla casa d'origine a quella dello sposo non per propria scelta, ma a seguito di una decisione sociale e finanziaria presa dal padre (Yourcenar coinvolge anche la madre). Clitennestra viene quindi cresciuta ed educata per occupare e svolgere i ruoli e le mansioni standardizzati per qualsiasi altra donna, cosa che puntualmente si realizza dopo le nozze con Agamennone, con piena soddisfazione della stessa regina:

Io sola gli sono stata vicina quand'era un dio. Era dolce per me portargli su un grande vassoio di rame quel bicchiere d'acqua che avrebbe infuso in lui le sue riserve di freschezza. Era dolce per me, nella cucina che ardeva, preparare le pietanze che avrebbero soddisfatto la sua fame procurandogli nuovo sangue. Era dolce per me, greve del peso del seme umano, posarmi le mani sul ventre gonfio dove lievitavano i miei figli. La sera, al ritorno dalla caccia, mi buttavo con gioia contro il suo petto d'oro (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 176-7).

Emerge così un ritratto sorprendente di una Clitennestra 'moglie ideale', che, da un lato, sa farsi carico anche del più piccolo bisogno del marito, dall'altro adempie al primario compito sociale di madre procreatrice degli eredi del sovrano.

Che la moglie di Agamennone sia in realtà ben consapevole di quanto richiesto alla donna in una società patriarcale emerge già dal testo eschileo (McClure, 1999, pp. 75-6):

Mi adoprerò per ricevere nel modo migliore possibile il mio sposo venerabile che è tornato. La luce di quale giorno è più dolce a vedersi per una donna di questo, il giorno in cui apre la porta dopo che un dio ha salvato il suo uomo da una spedizione di guerra? Dai a mio marito questo annuncio, che venga al più presto, lui che è l'amore della città; e al suo arrivo possa trovare che in casa sua moglie è fedele come l'ha lasciata, cagna da guardia della casa, devota a lui, ostile ai nemici, e in tutto il resto simile, e che nell'arco di un lungo tempo non ha infranto alcun sigillo. Né d'altro uomo conosco piacere o discorso che meriti biasimo più di quanto non conosca l'arte di temprare il bronzo. Questo è il vanto, carico di verità, che per una donna nobile non è vergogna levare a gran voce (vv. 600-614; trad. di Medda, 2017, I, pp. 291-3).

Dinanzi a due rappresentanti maschili della città – il messaggero, che ha annunciato il prossimo arrivo di Agamennone, e il coro degli anziani– la Clitennestra eschilea, che

attende il marito esclusivamente per potersi vendicare, mette in mostra tutta la sua straordinaria capacità simulatrice nell'offrire di sé "il ritratto di una fedele donna di casa, che protegge i beni del marito e difende l'integrità dei sigilli lasciati da lui" (Medda, 2017, II, p. 352). Il drammaturgo ateniese offre dunque un'immagine della regina non dissimile da quella elaborata nel ventesimo secolo da Yourcenar: l'affermazione di virtù tipicamente femminili, legate in particolare alla gestione e alla salvaguardia dello spazio domestico, rientra nell'abile strategia retorica di Clitennestra, volta a far sì che prima gli uomini della polis e poi lo stesso Agamennone la vedano come donna obbediente e sottomessa alle norme sociali e non come una temibile minaccia per il marito-sovrano.

4

Donna e (è) madre: Ifigenia

Alla luce di quanto appena detto, si può sostenere che sia la tragedia antica che il monologo contemporaneo raffigurino una Clitennestra che ben conosce la funzione sociale della donna, riassumibile nel binomio *moglie e madre*: proprio sull'aspetto materno della protagonista si può registrare una delle più significative innovazioni introdotte da Yourcenar rispetto al mito classico. Se in *Fuochi*, come si legge in un brano precedentemente riportato, Clitennestra annovera tra i gesti d'amore compiuti per il marito la gestazione dei figli ("Era dolce per me, greve del peso del seme umano, posarmi le mani sul ventre gonfio dove lievitavano i miei figli"), poco prima la stessa protagonista ha però accolto senza alcuna ribellione la subordinazione degli stessi figli alle virili aspirazioni di Agamennone:

Ho lasciato che sacrificasse l'avvenire dei nostri figli alle sue ambizioni d'uomo: non ho nemmeno pianto quando mia figlia è morta per questo. (Yourcenar, 1984; 1974, p. 176).

Si ha qui il solo e anonimo riferimento alla tragica vicenda di Ifigenia: volendo dare vita a una Clitennestra eternamente innamorata di Agamennone, la scrittrice cancella quasi del tutto una delle principali ragioni che, secondo i poeti antichi (ma non in Omero: Montanari, 2018), ha nutrito l'odio della moglie nei confronti dello sposo, ossia il sacrificio della figlia per mano paterna (Poignault, 1995, pp. 149-50; Di Rocco, 2005, p. 561; Brignoli, 2012; 2019, p. 517).

Sulla morte di Ifigenia ben diversi sono i toni impiegati dalla Clitennestra eschilea nel già richiamato confronto con il Coro dopo l'uccisione di Agamennone:

Adesso per me pronuci la condanna all'esilio dalla città e a incorrere nell'esecrazione dei cittadini e nelle maledizioni gridate dal popolo, senza sollevare affatto lo stesso argomento contro quest'uomo, che, senza tenerne alcun conto, come se si trattasse della morte di una bestia quando le greggi abbondano di pecore lanose, sacrificò sua figlia, il frutto carissimo delle mie doglie, come incantesimo per i venti di Tracia. Non è lui che avresti dovuto mandare in esilio da questa terra, come pena per quelle sozzure? All'udire le mie azioni, invece, sei un giudice severo. (vv. 1412-1421; trad. di Medda, 2017, I, pp. 361-3)

Venuta meno la necessità di dissimulare le proprie intenzioni per colpire più facilmente lo sposo, nell'*Agamennone* la gerarchia marito/figlia è del tutto rovesciata rispetto a *Fuochi*: a prevalere è, infatti, l'amore materno (almeno verso Ifigenia, "il frutto carissimo delle mie doglie") della donna, la quale accusa, inoltre, i vecchi argivi, pronti a condannarla, di complice e violenta solidarietà maschile nei confronti di Agamennone, lasciato impunito per l'effeata uccisione della figlia.

5

L'amore di una donna abbandonata

Dagli esempi fin qui riportati, dovrebbe già apparire evidente come Yourcenar, nel creare la Clitennestra di *Fuochi*, abbia recuperato dal dramma eschileo diversi elementi legati all'identità di genere caratterizzanti il personaggio mitico, talvolta conservandoli inalterati (ad esempio, la natura 'fuori dall'ordinario' di Clitennestra rispetto alle altre donne), talvolta reinterprestandoli e adattandoli al nuovo contesto narrativo (la diversa caratterizzazione della protagonista quale moglie e madre). A ulteriore dimostrazione di come in *Clitennestra o del crimine* l'autrice si dimostri lettrice e interprete attenta e sensibilissima dell'*Agamennone*, è opportuno soffermarsi su un altro momento del monologo, ossia il comportamento di Clitennestra in assenza dello sposo. Così la protagonista descrive il proprio stato d'animo dopo la partenza di Agamennone alla volta di Troia:

Ma gli uomini non sono fatti per passare l'intera vita a scaldarsi le mani alla fiamma di un unico focolare: eccolo partire verso nuove conquiste, lasciandomi dov'ero, come una grande casa vuota. Il tempo passato lontano da lui scorreva senza senso, goccia a goccia o a ondate, simile a sangue perduto, lasciandomi ogni giorno più povera d'avvenire. Dei soldati in licenza che si erano ubriacati mi raccontavano la sua vita negli accampamenti di retroguardia: l'armata d'Oriente era infestata di donne [...] Ricevevo delle lettere per i miei compleanni; passavo la vita a spiare sulla strada il passo claudicante del postino. Lottavo di giorno contro l'angoscia, di notte contro il desiderio, sempre contro il vuoto, questa forma codarda della sciagura. Gli anni si susseguivano lungo le strade deserte come una processione di vedove; la piazza del villaggio era nera di donne in lutto. Invidiavo quelle infelici che per rivale avevano soltanto la terra, sicure almeno che il loro uomo dormisse da solo (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 177-8).

Coerentemente alla natura stessa di *Fuochi* ("Nato da una crisi passionale, *Fuochi* si presenta come una raccolta di poesie d'amore [...]": Yourcenar, 1984; 1974, p. 9)⁷, la lontananza dell'amato (Agamennone) si traduce in un lamento passionale dell'amante (Clitennestra): nel brano appena riportato prevalgono infatti gli accenti della gelosia, che si traduce nell'ostilità, venata di xenofobia, verso le altre donne – delle quali Cassandra, "la sua gialla strega turca" (Yourcenar, 1984; 1974, p. 190) sarà la successiva incarnazione – e nel timore costante del tradimento da parte di Agamennone, e del desiderio erotico insoddisfatto. In un simile registro espressivo, finanche l'eventuale morte in guerra dello sposo è trasfigurata in qualcosa di consolatorio per la moglie, ossia la fine di ogni possibile infedeltà (Poignault, 1995, p. 155). Questi toni non dovrebbero

appartenere invece alla Clitennestra eschilea, segnata dall'odio e non dall'amore per il marito; ad esempio, a proposito dell'uccisione di Cassandra, si può rintracciare non gelosia, bensì un senso dell'onore da riscattare, una volontà di riaffermare la dignità di donna e regina:

Giace morto l'uomo che ha oltraggiato questa donna, la delizia delle Criseidi di Ilio, e con lui questa prigioniera, indovina e compagna di letto, profetessa, fedele concubina, che strofina l'albero sui banchi delle navi. Non è immeritata la sorte che hanno subito: lui così come ho detto; lei invece, la sua amante, giace dopo aver cantato come un cigno l'ultimo lamento di morte; e per me ha apportato la delizia del loro letto che si aggiunge alla mia voluttà (vv. 1438-1447; trad. di Medda, 2017, I, p. 365)

Il presentarsi come vittima di una grave offesa, l'allusione alla costante infedeltà di Agamennone mediante il riferimento alla schiava prediletta dal re (la figlia del sacerdote troiano Crise), la stessa uccisione di Cassandra testimoniano non una ipotetica gelosia verso la profetessa troiana (diversamente Poignault, 1995, p. 155 n. 20), ma il disprezzo e la rabbia di Clitennestra nei confronti dello sposo.

Purtuttavia Yourcenar, nel creare il lamento di Clitennestra abbandonata nella reggia deserta, potrebbe aver impiegato un altro passaggio dell'ipotesto eschileo. Come già visto in precedenza, nel dramma antico la regina sa recitare – dinanzi a personaggi maschili – la parte della donna perfettamente conforme alle regole della società patriarcale; similmente a quanto accaduto con il nunzio, Clitennestra, nell'accogliere il marito rientrate da Ilio, pronuncia un discorso pubblico da moglie innamorata e devota:

Cittadini, nobili anziani di Argo qui presenti, non avrò ritegno di parlare di fronte a voi dell'amore per il mio uomo [...] Racconterò, non certo avendola appresa da altri, la mia vita, dura da sopportare, per tutto il tempo in cui quest'uomo è stato a Ilio. Prima di tutto è una sciagura tremenda che una donna resti sola in casa senza il maschio, ad ascoltare voci odiose, e che uno arrivi, e subito un altro sopraggiunga a portare una nuova sofferenza, peggiore della precedente, e ne fanno riecheggiare la casa [...] Se invece fosse morto tante volte quanto si accrescevano le voci, novello Gerione dai tre corpi, potrebbe vantarsi di avere avuto triplice veste di terra, essendo morto una volta per ciascuna forma. A causa di tali voci ostili, più volte altri sciolsero a forza i lacci che già stringevano dall'alto il mio collo [...] A me davvero si sono esaurite le fonti prorompenti del pianto, e non n'è rimasta una goccia; ho rovinato i miei occhi che tardavano ad addormentarsi a forza di piangere per i segnali di fuoco che ti riguardavano, sempre trascurati (vv. 885-876; trad. di Medda, 2017, I, p. 315).

Il lungo tempo dell'assenza, la solitudine nella casa deserta, l'attesa spesso vana di notizie da Troia, l'angoscia delle notti, sono questi alcuni elementi che avvicinano il testo antico a quello contemporaneo (McClure, 1999, pp. 78-9; Brignoli, 2012): Yourcenar sembra così essersi servita dell'amore falso e pubblicamente simulato della Clitennestra eschilea per creare la passione, stavolta sincera e tormentata, del proprio personaggio.

6

La donna dal maschio volere

Ancor più significativo ai fini dell'individuazione di rapporti tra l'opera moderna e quella antica è un secondo effetto che la lontananza di Agamennone determina nella protagonista del monologo yourcenariano. In assenza del proprio uomo la donna vive un processo di transizione che la porta ad assumere – senza che ne abbia volontà o desiderio (Poignault, 1995, p. 148; Brignoli, 2012) – non solo ruoli e funzioni proprie dello sposo-re, ma anche tratti identitari propriamente maschili:

Seguivo al suo posto i lavori dei campi e le rotte del mare; immagazzinavo i raccolti; facevo inchiodare la testa dei briganti al palo del mercato; mi servivo del suo fucile per sparare alle cornacchie; battevo i fianchi della sua giumenta da caccia con le mie uose di tela scura. Mi sostituiivo a poco a poco all'uomo che mi mancava e che mi ossessionava. Finivo per guardare con il suo stesso occhio il collo bianco delle serve [...] (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 178-9).

Clitennestra, educata, come si è visto, al governo dello spazio domestico e ai lavori femminili come la tessitura e ben consapevole dei limiti imposti ad una donna, subentra al marito in attività proprie degli uomini, quali il lavoro fuori casa (la cura dei campi e il commercio navale), la caccia e l'utilizzo delle armi, l'amministrazione della giustizia (Poignault, 1995, pp. 154-5; Brémond, 1999, p. 99): questa trasformazione arriva a coinvolgere anche l'orientamento sessuale di Clitennestra, che eredita da Agamennone perfino l'interesse prettamente fisico per donne sottomesse al suo potere virile (Poignault, 1995, p. 152).

In questa sorta di transizione di genere viene coinvolta anche la relazione adulterina con Egisto; la presenza di un amante più giovane non sembra, in realtà, appagare il desiderio della donna rimasta temporaneamente 'vedova' del marito:

Non lo vedevo tanto come un amante quanto come un figlio che mi fosse nato dall'assenza; gli pagavo i conti del sellaio e dei mercanti di cavalli. Infedele a quell'uomo, continuavo a imitarlo: Egisto non era per me che l'equivalente delle donne asiatiche o dell'ignobile Arginna (Yourcenar, 1984; 1974, p. 179).

Egisto, da un lato, appartiene alla natura femminile di Clitennestra, ma esclusivamente come oggetto di un sentimento materno (Di Rocco, 2005, p. 560), una premura che non ha nulla di erotico, dall'altro, è la testimonianza di un ulteriore tratto maschile che la donna avrebbe acquisito da Agamennone: l'infedeltà tipica del maschio. Che nella coppia di amanti Clitennestra-Egisto l'elemento virile sia rappresentato dalla prima è efficacemente dimostrato dalla descrizione dell'assassinio di Agamennone: mentre Clitennestra, ingannato il marito, impugna l'arma e uccide, il ruolo assegnato nell'omicidio all'imbelle Egisto ("[...] atterrito gli afferrò le ginocchia, forse per chiedere perdono": (Yourcenar, 1984; 1974, p. 187) è non solo del tutto marginale, ma ne sottolinea la mancanza di coraggio e la totale sottomissione al sovrano morente (Di Rocco, 2005, p. 561).

Se Yourcenar delinea per la sua protagonista un processo di virilizzazione che, avviato dalla partenza di Agamennone (Brignoli, 2019, p. 518), si completa con l'assassinio dello stesso nel giorno del suo ritorno in patria, anche nell'*Agamennone*, che inscena appunto il *nostos* e la morte del re, è possibile cogliere le tracce di un mutamento simile che coinvolge il personaggio femminile. A tal proposito, si consideri la prima e immediata presentazione che di Clitennestra dà la sentinella argiva, che la stessa regina ha posto sul tetto della reggia per avvistare i segnali di fuoco provenienti da Troia:

così esercita il suo potere (*kratei*) il cuore pieno di speranza di una donna capace di decisioni da uomo (vv. 10-11; trad. di Medda, 2017, I, p. 239).

Questi versi del prologo delineano l'ambigua e ossimorica natura di Clitennestra, ancor prima che compaia in scena: comando e potere decisionale, attributi propri del maschio, vengono qui riferiti al cuore di una donna che è sì capace di nutrire speranze (aspetto ritenuto propriamente femminile), ma è soprattutto dotata di una volontà virile (McClure, 1999, p. 73; Brignoli, 2012; Medda, 2017, II, pp. 19-20). Clitennestra non è quindi semplicemente immaginata come la nemica del maschio (l'assassina del marito), ma la sua identità di genere risulta fin da subito composita, caratterizzata, come visto, dalla compresenza di elementi sia maschili sia femminili (Goldhill, 1984, pp. 9-10; Moreau, 1985, pp. 185-95; MacEwen, 1990, pp. 7-13). La regina eschilea non respinge la mentalità virile, mira piuttosto a tenere per sé alcune prerogative proprie dell'uomo, in primo luogo quell'esercizio del potere, che non interessa invece alla Clitennestra di Yourcenar: una ibridazione di generi che ha fatto proporre per questo personaggio etichette quali "femmina che non è femmina" e "figura di femmina virile" (Lanza, 1995, p. 37). Posti costantemente a confronto con questa figura femminile fuori dall'ordinario, i diversi personaggi maschili della tragedia (la sentinella, il coro degli Argivi, lo stesso Agamennone) provano costantemente a 'ricollocare' Clitennestra nella più ortodossa posizione di *consorte di Agamennone* (così la ridefinisce a v. 26 la sentinella, appena avvistate le fiaccole, che annunciano la vittoria e il prossimo ritorno del re), privandola di quel comando legittimamente spettante all'uomo. Esempio a tal proposito è il saluto che il corifeo rivolge alla regina:

Sono venuto a riverire il tuo potere, Clitennestra: è giusto onorare la donna di un sovrano quando il trono è rimasto privo del maschio (vv. 258-260; trad. di Medda, 2017, I, p. 261)

Nel momento di iniziare il suo dialogo con la regina, l'anziano argivo avverte la necessità di precisare il carattere del potere della donna-regina: lo stesso *kratos*, che ha imposto alla sentinella la lunga e penosa veglia sul tetto della reggia in attesa dei segnali di fuoco, viene sì riconosciuto come proprio di Clitennestra (*tuo potere*), ma è delimitato come temporaneo e condizionato, nato come conseguenza dell'assenza dello sposo, del maschio che resta il solo detentore del trono (Foley, 2001, p. 207). Questo tentativo di ridurre la *donna dal maschio volere* a moglie di Agamennone, donna tra le altre donne,

è però destinato a fallire e, al termine del confronto con la regina, lo stesso corifeo, persuaso dalle straordinarie capacità dialettiche di Clitennestra, non può che riaffermare l'eccezionalità della sua interlocutrice, degna di essere lodata per la propria saggezza che la rende simile a un uomo:

CLITENNESTRA. [...] Questo è quanto odi da me, una donna; e il bene possa prevalere, senza incertezze, poiché ho ottenuto la possibilità di godere di molti beni.

CORO. Donna, come un uomo tu parli con senno e buona intenzione (vv. 348-350; trad. di Medda, 2017, I, p. 269).

Ogni confine di genere appare quindi oltrepassato (McClure, 1999, pp. 74-5) e la stessa Clitennestra sembra irridere i suoi contendenti maschi autocelebrando se stessa e il suo potere, che, sebbene detenuto da una donna, domina ugualmente l'intera Argo:

Già da tempo ho lanciato un grido di gioia, quando è giunto il primo messaggero notturno di fuoco ad annunciare la presa e la distruzione di Ilio; e qualcuno, biasimandomi, diceva: «Ti lasci convincere da dei fuochi e credi che ora Troia sia stata devastata? Davvero è da donna esaltarsi nel cuore!»! Stando a quei discorsi, ero chiaramente una pazza; nondimeno facevo sacrifici e in città, secondo l'uso femminile, chi in luogo chi in un altro, levavano grida (*ololugmoi*) augurali di trionfo [...] (vv. 587-595; trad. di Medda, 2017, I, p. 291).

L'espressione di v. 549 *gunaikeiō nomō* può essere interpretata sia in *secondo l'uso femminile* sia in *per ordine di una donna* (Medda, 2017, II, pp. 347-8): in entrambi i casi, le parole della regina mostrano come tutta la polis, ignorando chi (come lo stesso coro degli anziani) riteneva una follia tipicamente femminile la gioia susseguente alle fiaccole giunte ad annunciare la caduta di Troia, segua l'esempio di Clitennestra imitandone i riti e quel grido rituale (l'*ololugmos*), che già da tempo la moglie di Agamennone aveva lanciato (v. 587). Inoltre, "essendo l'*ololugmos* un grido tipicamente femminile [...] l'influsso di Clitennestra ha portato la città a ritrovarsi in una situazione anomala e per certi versi stravolta rispetto alla norma, perché in questo caso il grido è stato levato anche da uomini [...]" (Medda, 2017, II, p. 347): sono, infatti, i cittadini maschi di Argo ad innalzare il grido sacro proprio delle donne, obbedendo all'esempio (o al comando) di una regina che dimostra così di possedere un potere simile a quello di un vero re.

In questo continuo stravolgimento della tradizionale codificazione dei generi sessuali provocato dall'agire della regina è coinvolta anche la figura di Egisto, con esiti non diversi da quelli ugualmente evidenziati nel testo yourcenariano. La rappresentazione di Clitennestra quale donna virile, che governa e uccide di propria mano, è controbilanciata da quella di un amante che trama vilmente nell'ombra e non ha il coraggio di prendere parte direttamente al delitto, sottraendosi così allo scontro con Agamennone. Tale comportamento determina non solo lo scadimento morale di Egisto, ma anche la sua conseguente femminilizzazione agli occhi del corifeo (Poignault, 1995, p. 151 e n. 10), ultimo ostinato oppositore della coppia di adulteri dopo l'omicidio del sovrano:

Tu, donna! Tu che te ne sei rimasto a guardare la casa, e al tempo stesso disonori il letto di un uomo, hai fatto questo a chi tornava dalla guerra, hai tramato questa fine per il comandante dell'esercito? (vv. 1625-1627; trad. di Medda, 2017, I, p. 381).

7

Conclusion

Nel delineare la Clitennestra di *Fuochi*, sorprendentemente ancora innamorata di Agamennone, Marguerite Yourcenar dà significativo rilievo all'identità di genere del personaggio: l'assoluta novità della passione amorosa per il consorte avrebbe potuto facilmente realizzarsi nell'accentuazione dei tratti prevalentemente femminili della regina ("Clytemnestre est pleinement femme": così Brunel, 1986, p. 34); tuttavia – come si è cercato di mostrare – nella Clitennestra yourcenariana si affiancano e coesistono caratteristiche e comportamenti riconducibili ad entrambi i sessi. Nel monologo la protagonista, manifestando da subito piena consapevolezza del ruolo subordinato spettante alle donne in una società maschilista e patriarcale come quella greca, si mostra sottomessa ai bisogni e alle ambizioni di un marito padrone, per il quale giunge finanche a sacrificare una specificità propriamente femminile quale il suo essere madre (e soprattutto l'essere madre di Ifigenia). Questa adesione della donna alle norme sociali imperanti è però messa in crisi dalla decennale permanenza di Agamennone a Troia: rimasta sola, Clitennestra – come si è evidenziato – non soltanto si sostituisce al marito in attività riservate esclusivamente agli uomini (caccia, affari economici, amministrazione della giustizia), ma assume anche tratti caratteriali tipicamente maschili quali l'interesse erotico-sessuale per altre donne (le serve) e la propensione all'infedeltà e al tradimento, aspetto quest'ultimo che l'accomuna al marito e che si concretizza nella relazione adulterina con un Egisto tanto giovane quanto imbecille, del tutto incapace di contrastare la figura di Agamennone. Lo stesso uxoricidio, compiuto di propria mano al ritorno dello sposo, non va dunque letto soltanto come gesto estremo e disperato di una donna innamorata e respinta da un marito fedifrago, ma anche come culmine del processo di virilizzazione che Clitennestra ha subito, completando la sua trasformazione da donna asservita al proprio uomo a principale artefice di un delitto che le donne "normali" possono soltanto immaginare. Proprio questo essere 'fuori norma' costituisce, come si è visto, uno dei più evidenti tratti dell'antico personaggio eschileo, che, fin dall'inizio dell'*Agamennone*, si impone sulla scena come *donna dal maschio volere*, figura che attraversa costantemente confini e limiti codificati per i due sessi. Capace di parlare ai cittadini di Argo come un *uomo saggio* e allo stesso tempo di fingersi moglie modello e devota custode della casa del marito, la Clitennestra di Eschilo mostra di possedere una identità di genere ibrida e ambigua, contributo significativo e forse essenziale per dotare il personaggio antico di quella 'ricchezza atroce e contraddittoria' che Yourcenar ha talmente ammirato da volerla riproporre e reinterpretare nella protagonista del suo monologo.

Note

* Desidero dedicare questo breve contributo alla collega e amica Rosa Maria Grillo, che, con sollecitudine e affetto, ha incoraggiato il mio interesse per la presenza del teatro antico nelle letterature moderne.

1. Articolo pubblicato per la prima volta nella rivista di turismo culturale “Le Voyage en Grèce” (estate 1935, p. 25); il breve saggio è ristampato, con svariate modifiche, nella raccolta “En pèlerin et en étranger” (1989; edizione in traduzione italiana 1990).

2. La traduzione italiana qui impiegata è a cura di Luca Coppola e Giancarlo Prati, tratta dall’edizione in formato digitale del teatro di Yourcenar realizzata da Bompiani (senza numero di pagina): l’edizione di riferimento in lingua originale è Yourcenar (1971), edita presso Gallimard.

3. La traduzione italiana qui impiegata è a cura di Maria Luisa Spaziani ed è tratta dall’edizione in formato digitale di *Fuochi* realizzata da Bompiani (senza numero di pagina): l’edizione di riferimento in lingua originale è Yourcenar (1974) edita presso Gallimard.

4. Brignoli (2019, pp. 520-2) collega la giuria yourcenariana anche al tribunale dell’Areopago, che nelle *Eumenidi* eschilee (terzo e conclusivo dramma dell’*Oresteia*), decreta l’assoluzione del matricida Oreste, vanificando le accuse mosse dalle Erinni della defunta Clitennestra. In un processo fortemente caratterizzato dal conflitto di genere decisiva per la vittoria di Oreste è l’arringa difensiva di Apollo, il quale, tra l’altro, sottolinea come i figli siano propriamente figli del padre, che li genera, e non della madre, che si limita a ricevere e a conservare il seme del maschio, nutrendolo: “C’est l’effacement complet du rôle des femmes dans la société, acte fondateur stigmatisé par la création d’une institution, l’Aréopage. Le droit, s’imposant finalement comme masculin et rationnel, s’affirme contre un monde sauvage régi par les émotions destructrices liées à la féminité” (Brignoli, 2019, p. 521).

5. Cf. Eschilo, *Agamennone*, vv. 1235-1236: “Come ha gridato di gioia quella donna pronta a tutto, come in battaglia quando il nemico è in rotta!” (trad. di Medda, 2017, I, p. 345).

6. Per Yourcenar, questo tessuto, macchiato dal sangue della giovane Clitennestra, preconizza il percorso di porpora che la regina farà preparare per ornare l’ingresso nella reggia di Agamennone, tornato vincitore da Troia: “Salì con noi i gradini del vestibolo che io avevo fatto tappezzare di porpora, come il giorno del mio matrimonio, perché il mio sangue non vi si vedesse” (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 184-5). Appare evidente il riferimento alla celebre scena delle vesti di porpora che occupa il terzo episodio dell’*Agamennone* eschileo, con il solo confronto diretto tra marito e moglie (Medda, 2017, pp. 93-109 e 161-2). Se nel dramma antico il color porpora allude al sangue di Agamennone che verrà versato da Clitennestra o a quello che lo stesso re ha versato in Aulide sacrificando Ifigenia, per l’autrice novecentesca si tratta invece del sangue della stessa Clitennestra che desidera essere uccisa dal marito.

7. La raccolta *Fuochi* nascerebbe a seguito dell’amore tormentato e non corrisposto di Yourcenar per l’amico omosessuale André Fraigneau, curatore delle opere di Marguerite presso le Éditions Grasset.

Bibliografia

Brémond M. (1999), *Marguerite Yourcenar et les Atrides: discours critique et création littéraire*, in “Bulletin de la Société Internationale d’Études Yourcenariennes”, 20, pp. 99-112.

Brignoli L. (2012), *Fonti antiche per estinguere i Fuochi*, in L. Brignoli, L. Giachero, S. Giorcelli Bersani (a cura di), *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hanna Arendt*, Iacobelli editore, Roma [si cita dall’edizione digitale senza numero di pagina].

Brignoli L. (2019), *En amont et en aval de Yourcenar: Saint Jean de la Croix et Valeria Parrella, ou de la différence entre sillage et pillage*, in R. Poignault (a cura di), *Marguerite Yourcenar et le monde des Lettres*, SIEY, Société Internationale d’Études Yourcenariennes Clermont-Ferrand, pp. 511-27.

Brunel P. (1986), *Electre ou la Chute des masques de Marguerite Yourcenar*, in E. Real (a cura di), *Marguerite Yourcenar* (Actes du I colloque international de Valencia), Universitat de Valencia, Secretariado de publicaciones Valencia, pp. 27-35.

- Di Rocco E. (2005), *Marguerite Yourcenar e Clitennestra. Riscrivere il primo complotto nella storia della letteratura*, in “Intersezioni, Rivista di storia delle idee”, 3, pp. 555-66.
- Foley H. (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton.
- Goldhill S. (1984), *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lanza D. (1995), *Clitennestra: il femminile e la paura*, in R Raffaelli (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma* (Atti del convegno, Pesaro 28-30 aprile 1994), Commissione per le Pari Opportunità tra Uomo e Donna della Regione Marche, Ancona, pp. 31-42.
- Lombardi M. (2014), *Fuochi d'Argolide: Apollon tragique e Clytemnestre ou le crime di Marguerite Yourcenar*, in “Dioniso”, 5, pp. 171-94.
- MacEwen S. (1990), *Oikos, Polis and the Problem of Clytemnestra*, in S. MacEwen (ed.), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, Edwin Mellen Press, New York, pp. 16-34.
- McClure L. (1999), *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, Princeton.
- Medda Enrico (2017), *Eschilo, Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento* (3 voll.), Bardi editore, Roma.
- Montanari F. (2018), *Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall'Odissea a Eschilo*, in S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini (a cura di), *Συναγωγὴ ἱεροσάμ. Studies in Honour of Guido Avezzi*, QuiEdit, Verona, pp. 147-65.
- Moreau A. M. (1985), *Eschyle, la violence et le chaos*, Les Belles Lettres, Paris.
- Poignault R. (1991), *Les deux Clytemnestre de M. Yourcenar*, in “Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes”, 9, pp. 25-48.
- Poignault R. (1995), *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire* (1^{ère} partie), Latomus, Bruxelles.
- Poignault R. (2018), *La légende des Atrides revisitée par Marguerite Yourcenar: une approche diachronique*, in “Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes”, 39, pp. 45-66.
- Yourcenar M. (1971), *Théâtre II*, Gallimard, Paris.
- Yourcenar M. (1974), *Feux*, Gallimard, Paris.
- Yourcenar M. (1984), *Fuochi*, Bompiani, Milano [si cita dall'edizione digitale senza numero di pagina].
- Yourcenar M. (1988), *Tutto il teatro*, Nuovo Portico Bompiani, Milano [si cita dall'edizione digitale senza numero di pagina].