

# Oreste di Alfieri e la redenzione impossibile

Matteo Palumbo

Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

**Abstract** Vittorio Alfieri often uses ancient myths in his theatre. Amongst his most important subjects, the killing of Agamemnon and the revenge carried out by Electra and Orestes occupy a very important role. The topic was well known. Therefore, Alfieri's originality does not consist in the use of the myth itself, but in its unprecedented treatment. The revenge carried out by Orestes becomes the way to reveal the fate that governs the actions of the author's heroes. Agamemnon's son has no choice. He is obsessed with the mission he must accomplish, and which gives him no respite. The blood that has been shed forces him to kill again. He suffers because of the destiny he has been doomed to and the impossibility to be free.

**Keywords** Alfieri. Tragedy. Myth. Blood. Orestes.

**Sommario** 1 Usi della mitologia. – 2 Mito e invenzione. – 3 Tragedia e mito. – 4 La colpa di Edipo. – 5 Oreste e la fatalità del sangue.

## 1 Usi della mitologia

In un saggio capitale sulla funzione della mitologia nel XVIII secolo, Jean Starobinski (1990) indica varie tipologie di riuso dell'antico. Se si dovesse trasferire parte di quelle indicazioni nel quadro della cultura italiana di fine Settecento e di primo Ottocento, si potrebbero probabilmente separare con nettezza le strade seguite. Da una parte il Monti del *Sermone sulla mitologia*, per cui il mito, all'intersezione tra cronaca e leggenda, serve ad abbellire il vero e a rendere poetico quello che altrimenti non lo sarebbe. Starobinski impiegherebbe per lui la categoria della favola, contrapposta alla mitologia:



Edizioni  
Ca' Foscari

### Lexis Supplementi | Supplements 12

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X  
ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

Peer review | Open access

Submitted 2022-10-20 | Accepted 2022-10-23 | Published 2023-07-07

© 2023 Palumbo | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/007

«mentre la favola, in forma volgarizzata e accessibile, si pone come un modo universale di ‘poeticizzare’ ogni cosa, la ‘mitologia’ s’interroga sulle sue origini, sulla sua portata intellettuale, sul suo valore di rivelazione, sui suoi legami con istituzioni e costumanze» (215). La favola, dunque, «non vuol essere se non finzione, ornamento; nel migliore dei casi: memoria erudita» (216). In fondo, questa è la tesi che Monti continua a difendere fino alla fine, utilizzando il passato come una bella veste che rende poetico qualunque argomento. Perfino il volo del signor di Mongolfier diventa poetico se è paragonato al viaggio di Giasone alla conquista del vello d’oro.

Starobinski delinea poi una seconda via: «ma il codice mitologico, con le sue variabili e le sue molteplici ramificazioni, esiste anche per sé stesso, indipendentemente dagli abbellimenti cui può servire come mezzo. Offre un ‘canovaccio’ assai ampio, nel quale abbondano i rapporti passionali, le situazioni estreme, gli atti mostruosi. Su questo materiale preesistente, scegliendo e ritagliando, l’immaginazione, il desiderio possono proiettare le loro energie più vere» (225). Per Alfieri, il mito (lo vedremo sia nel caso di Oreste come in quello di Antigone e di Mirra) è precisamente un ‘canovaccio’, di cui egli si serve psicologizzandolo e lasciando che le passioni e le ossessioni private emergano con la furia di potenze arcaiche, indomabili e incontrollate.

Esiste ancora un’ulteriore possibilità: «il mito [...] si vede attribuire un senso profondo e pieno, un valore di verità rivelata» (237). Questa modalità di servirsi delle antiche storie, utilizzate, alla maniera di Vico, come veste di concetti, sarebbe la più vicina a Foscolo. Il poeta dei *Sepolcri* e delle *Grazie* si serve del mito come allegoria: codice della poesia, che contiene principi e idee, e perciò è «teologica» e «legislatrice» (come è definita nella *Chioma di Berenice*).<sup>1</sup> Nel ragionamento analizzerò il modo con cui Alfieri adatta al suo teatro antiche trame, desunte dal patrimonio greco, e ne fa il cuore del suo mondo.

## 2 Mito e invenzione

Nella storia del teatro di Alfieri hanno una particolare evidenza quattro tragedie, unite a due a due dalla continuità della trama. Sono quelle che lo stesso autore definisce «gemelle tragedie»: <sup>2</sup> *Polinice* e *Antigone* da una parte, *Agamennone* e *Oreste* dall’altra. Esse sono così legate da spingere l’autore ad affermare, a proposito dell’*Oreste*, che «bisognerebbe presentarlo allo stesso uditorio la sera consecu-

<sup>1</sup> Cf. Foscolo 1972, 302.

<sup>2</sup> Cf. Alfieri 2002, 198: «appena ebbi stesa l’*Antigone* in prosa, che la lettura di Seneca m’infiammò e sforzo d’ideare a un parto le due gemelle tragedie, l’*Agamennone*, e l’*Oreste*».

tiva all'*Agamennone*» (Alfieri 1993, 1304) e che «queste due tragedie si collegano insieme ancor più strettamente che il *Polinice* e l'*Antigone*» (1304), anche se Alfieri aggiunge subito che anche queste due ultime tragedie «riceverebbero pure un notabil vantaggio dal seguirsi anche nella recita: colla differenza tuttavia, che l'*Antigone* scapiterebbe alquanto dopo il *Polinice*, in vece che l'*Oreste* crescerebbe dopo l'*Agamennone*» (1304).

Siamo davanti a testi, dunque, che, come in un moderno romanzo a puntate, si presuppongono reciprocamente e si integrano l'uno con l'altro. Proprio in queste storie di antichi furori, in simili vicende di vendette, ma anche di *pietas*, pronta a sfidare qualunque divieto, il lemma 'sangue' ricorre più che nelle altre tragedie: 41 volte nel *Polinice* e nell'*Agamennone*, 39 nell'*Oreste* (e sono le punte più alte del diagramma) e solo 14 nell'*Antigone*.<sup>3</sup> È chiaro che le storie in cui il termine ha maggiore risalto sono notissime: miti celeberrimi, consegnati alla memoria comune, le cui vicende potevano apparire, allora come oggi, tutt'altro che sorprendenti o originali. Si tratta di affrontare, in questo senso, il ruolo che l'*inventio* assume nell'esperienza creativa del poeta astigiano. L'esatta interpretazione di questa categoria, che coinvolge aspetti essenziali della drammaturgia, sposta l'interesse sugli obiettivi del suo teatro e sui mezzi per raggiungerli. Aiuta a comprendere le ragioni di una scelta e i motivi che sollecitano Alfieri a riattualizzare, davanti a spettatori già informati, la trama di arcaiche passioni e di riannodare il filo di storie forse troppo note.

Intitolando proprio all'"invenzione" una parte del *Parere sulle tragedie*, composto nel marzo del 1789, Alfieri chiarisce che cosa il termine significhi per lui e come vada posta la questione dell'originalità. La premessa da cui egli parte è che, «se la parola invenzione si restringe al trattare soltanto soggetti non prima trattati, nessuno autore ha inventato meno di me» (1336). Egli, tuttavia, corregge subito questa provvisoria definizione e spiega che «se poi la parola invenzione si estende fino al far cosa nuova di cosa già fatta, io son costretto a credere che nessuno autore abbia inventato più di me; poiché nei soggetti appunto i più trattati e ritrattati, io credo di avere in ogni cosa tenuto metodo, e adoperato mezzi, e ideato caratteri, in tutto diversi dagli altri» (1336).

Come appare evidente, lo sfruttamento di casi conosciuti e il ricorso a episodi largamente utilizzati nella tradizione letteraria non costituiscono un ostacolo alla creazione di un personale modo di disporre, in una sintesi diversa, la serie dei fatti e le relazioni tra i personaggi. Al contrario, Alfieri difende con decisione la qualità della propria *inventio*. Rivendica specificamente il 'metodo' con cui ha operato, ri-

<sup>3</sup> La soglia inferiore di questa curva è costituita, invece, dalla *Sofonisba*, con solo 4 occorrenze.

correndo a ‘mezzi’ inediti e utilizzando i ‘caratteri’ in modo tale che siano funzionali alla sua idea di teatro. La questione, dunque, cambia. Non conta la sorpresa che l’avvenimento già noto produce sugli spettatori, ma lo scarto che avviene tra le primitive disavventure e la loro inedita codificazione, il montaggio secondo cui storie antiche sono elaborate e raccontate di nuovo, il riuso che si fa dei rapporti tra i personaggi e il senso della sorte che essi patiscono. Dal suo punto di vista, perciò, bisogna considerare la bontà del metodo con cui peripezie note sono state rivissute e, dunque, create di nuovo, reinventate, riscritte. Il confronto tra il racconto che egli fa e il repertorio consolidato di fatti fin troppo celebri consente di ritrovare, all’interno di storie ‘trattate’ e ‘ritrattate’, quella novità che sembrava impossibile. La trasformazione appare con prepotenza nella articolazione degli avvenimenti, nella selezione dei personaggi, nella ridistribuzione dei loro reciproci ruoli e funzioni, nel rilievo che ciascuno di essi acquista e ritrova, nelle parole con cui attualizza il proprio destino. L’originalità si riversa interamente nella composizione, in cui eventi e caratteri si combinano, assumendo una rinnovata identità:

Quanto nell’altre gli autori loro (e massimamente i moderni) hanno per lo più studiato di farvi nascere incidenti episodici, scontri teatrali e spettacolosi, agnizioni non naturali o non necessarie, meravigliose e non sempre verisimili catastrofi; altrettanto in queste l’autore si è studiato a spogliare il suo tema d’ogni qualunque incidente che non vi cadesse naturale, necessario, e per così dire, assoluto signore del luogo ch’egli vi occupa. Per questa parte dunque direi che l’autore abbia piuttosto *disinventato*, negandosi assolutamente tutte le altrui, e tutte le proprie invenzioni, là dove nocevano a parer suo alla semplicità del soggetto, da cui si è fatto una legge sacrosanta di non si staccare mai un momento, dal cominciar della prima parola del primo verso, fino alla estrema dell’ultimo. (1336)

### 3 Tragedia e mito

La questione dell’*inventio* si trasferisce, in questa prospettiva, sull’idea di tragedia che Alfieri ha in mente e che costituisce il maggiore oggetto delle sue preoccupazioni teoriche. Sia dalla *Vita* che dalla lettera citatissima a Ranieri dei Calzabigi si possono ricavare, in tale prospettiva, chiarissime indicazioni. Proprio replicando al severo esame che Ranieri dei Calzabigi aveva compiuto delle sue prime quattro tragedie, Alfieri indica, nella maniera più sintetica, il cuore del suo programma estetico: «la tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori o spettatori; la tragedia di un solo filo

ordita; rapida per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me; questa è la tragedia, che io, se non ho espressa, avrò forse accennata, o certamente almeno concepita» (Alfieri 1993, 116).

Anche le storie del mito sono destinate a entrare in questa regola. L'interesse per le loro trame consente una rimodulazione particolarmente tendenziosa e interessata di conflitti estremi, che attraversano i destini dei personaggi e li trascinano verso il loro epilogo.

Per una corretta applicazione dell'idea e della forma della tragedia alfieriana Folco Portinari (1977, 301), in un articolo tuttora attuale, suggeriva di aggiungere, alle indicazioni che vengono dagli scritti teorici, gli spunti ricavabili dal saggio sulla tirannide, da leggere come un testo di poetica più che come un trattato politico:

la tragedia, proprio come 'genere', chiede una retorica che la sostenga. E la retorica di Alfieri non la cercherei tanto nelle sue proposizioni più esplicitamente letterarie quanto nella *Tirannide*, che è un vero trattato del tragico, letterario più che politico [...]: un trattato di prescrizioni di narrativa o di messinscena, con l'attenzione volta proprio alla determinazione di caratteri, alla loro tipicità, al loro sviluppo davvero funzionale nei confronti di una trama, con ben evidenziata la loro esemplarità nel gioco delle parti.

Le conseguenze che derivano da questo spostamento di ottica sono tutt'altro che irrilevanti. Il testo alfieriano si presenta come un promemoria delle situazioni drammaturgiche offerte all'autonomia creativa dello scrittore.<sup>4</sup> Da questa premessa dipendono importanti conseguenze. Le considerazioni che Alfieri svolge toccano, infatti, la sostanza del suo teatro. Riguardano le situazioni in cui si muovono i suoi eroi e, contemporaneamente, identificano la radice delle loro vite tenebrose. Proprio su questo terreno il significato di una parola così nevralgica come *'tirannide'* acquista il massimo rilievo. Nel capitolo secondo del I libro, Alfieri chiarisce, in termini istituzionali e giuridici, a quale governo convenga la qualifica propria di tirannide: «tirannide indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità» (Alfieri 1985, 14). Qualunque sia la formula con cui sia identificato, un sistema di governo rientra nella classe globale di tirannia se è «*infrangi-legge*» (14). Poco più oltre Alfieri procede a «una più esatta e migliore distinzione» (12) dell'identità

<sup>4</sup> Cf. Portinari 1977, 302-3: «non un trattato di politica, dunque, la tirannide [...] ma un trattato di prescrizioni di narrativa [...]. I personaggi sono lì pronti e bell'e vestiti, aspettano solo che si alzi il sipario».

del suo tema. Il nome di tiranno acquista una maggiore estensione e identifica «coloro (o sian essi principi, o sian pur anche cittadini) che hanno, comunque se l'abbiano, una facoltà illimitata di nuocere» (12).

Se si prova ad astrarre da questa definizione un richiamo politico e la si assume negli effetti che genera (nei termini appunto di una qualunque forza che possiega una illimitata capacità di nuocere), l'idea di tirannide si presenta più estesa e indeterminata. Richiama soprattutto un principio nemico, che è al di fuori di qualunque controllo. Esso è l'avversario della vita e contrasta la possibilità stessa di stare al mondo. Questo antagonista può indossare o meno i panni espliciti del despota. Più sostanzialmente, coincide con ogni impedimento che renda schiavi, trattenendo il personaggio al di qua della felicità e spingendolo, in un modo o nell'altro, nel grembo della sofferenza e della pazzia.

La «facoltà illimitata di nuocere» (Alfieri 1985, 12) può incarnarsi negli atti concreti di un usurpatore, ma può anche essere impalpabile come un fantasma mentale. Antigone e Oreste lottano contro Creonte ed Egisto, figure esemplari di tiranni, entrambi mossi dall'unico istinto del potere. Esistono, tuttavia, personaggi che, in maniera esplicita, non hanno intorno nessun rivale. Sono circondati dall'affetto universale, eppure conoscono un'insuperabile infelicità. Saul e Mirra, come è noto, sono i paradigmi di questa specie di eroi, che combattono contro un nemico inafferrabile: interiore e senza nome. Con il re degli Israeliti Alfieri dichiara, nel *Parere*, di aver rappresentato «un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie», che «a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa» (1993, 1321) e che, perciò, resta perennemente sospeso «fra le orribili tempeste della travagliata sua mente, e dell'esacerbato e oppresso suo cuore» (1321). La «stanca mente appassita» (964) diventa la causa sotterranea dei mali ed è il principio dell'infelicità che governa l'intera vita di Saul.

Una medesima esperienza accade a Mirra. Il suo tormento si alimenta, per l'intera durata, di «una incognita forza» (1218). Davanti allo strapotere di questo nemico ella non può che confessare la propria debolezza: «irato un Nume, | implacabile, ignoto, entro al mio petto | si alberga; e quindi, ogni mia forza è vana contro alla forza sua» (1200). Nel testo di Alfieri, per queste ragioni, resta in primo piano «la modulazione di un senso di colpa [...], il grafico dello spaventoso travaglio di doverlo confinare al disotto della coscienza» (Debenedetti 1977, 83). Mirra combatte esclusivamente contro di sé. La «facoltà illimitata di nuocere» (Alfieri 1985, 12) viene dalla sua stessa tragica condizione di vittima nello stesso tempo empia e innocente, punita dagli dei per l'arroganza della madre. Le furie di Mirra restano sepolte nel cuore e la tormentano, senza pace e senza salvezza.

Mirra e Saul non sono, però, un'eccezione. Simili a loro sono perfino Antigone e Oreste, che pure hanno di fronte un nemico visibilissimo e spietato, e, in modo analogo, lo sono personaggi dannati come Clitennestra e Giocasta, ciascuno, a suo modo, dominato dai «ciechi

moti» (1993, 469) che regnano onnipotenti nell'anima. Clitennestra chiede, nell'*Agamennone*, di restare «sola | co' pensier miei, colla funesta fiamma | che mi divora» (415). Nell'*Oreste*, successivamente, Elettra la evoca come una creatura smarrita, priva di qualunque identità, «or madre, or moglie; e non mai moglie, o madre: | aspri rimorsi a mille a mille il core | squarcianle il dì; notturne orride larve | tolgonle i sonni» (471-2). A sua volta, «l'accesa fantasia» (270) di Giocasta erra «tra i mesti spettri del suo dolore» (270). Dovunque ci sono segni di un furore che soggioga i personaggi. Si tratta di una forza devastante che trascina verso un orrore senza fine.

Non c'è nessuna luce a illuminare le ombre a cui ciascuno di tali personaggi appartiene. Alfieri (1985, 104) pronostica, impietosamente, una sola verità: «nella immobilmente radicata tirannide non vi può essere maggior gloria, che di generosamente morire per non vivere servo». Tale è il punto di arrivo dei personaggi: qualunque sia la forma di tirannide, pubblica o privata, sotto il cui potere sono condannati a vivere. Se la tirannide coincide, dunque, con questa facoltà illimitata di nuocere, in che modo il sangue ne riassume la macabra potenza?

#### 4 La colpa di Edipo

Conviene chiedersi, in tale prospettiva, perché Alfieri privilegi il ciclo di Edipo o riprenda le vicende di Oreste e degli Atridi. Si tratterebbe di una domanda oziosa se non permettesse, al contrario, di affrontare aspetti essenziali della sua cosmogonia drammatica. Entrambe le situazioni (la tragedia di Edipo e la saga degli Atridi) posseggono un dato simile, che le accomuna e che l'autore rende esplicito: il peso del passato sulla vita dei personaggi. La storia pregressa incombe dichiaratamente sulle scelte o sui pensieri che essi nutrono, vincolando le une e gli altri alla legge di un destino già segnato. Per i protagonisti non c'è maniera di sottrarsi a un epilogo che è inscritto nel loro stesso atto di nascita. Gli attori della tragedia, non appena entrano in scena, sono, infatti, prigionieri senza speranza, murati nell'esistenza in cui si trovano e sottratti a qualunque possibilità di scampo. Prima ancora della nascita, c'è, infatti, per ciascuno di essi, una colpa, che incombe come un presagio oscuro e che contrasta ogni illusione d'innocenza. Questo passato si identifica con il sangue malato, infetto, contagioso, di una stirpe o di un padre.

Antigone è, fino in fondo, la figlia di Edipo. Custodisce dentro di sé le tracce di un orrore definitivo, che la possiede e da cui non ha redenzione. Non vale per lei nessuna lusinga. Essa stessa, dinanzi al cadavere di Giocasta, si proclama residuo miserabile di un antico peccato, che ha reso torbido ogni pensiero. In un verso esemplare, in cui si affiancano le risorse principali dell'armonia tragica di Alfieri

(l'iperbato e l'*enjambement*),<sup>5</sup> Antigone si riconosce «di questo fatal sangue | impuro avanzo» (Alfieri 1993, 270): residuo sporco, contaminato, privo d'innocenza. Antigone, in altri termini, è una creatura perduta, dannata per sempre, «di morir | pria che nascessi degna» (272). Proprio per questa coscienza potrà solo espiare con la morte quel crimine da cui deriva e di cui, pure, non è responsabile. L'ombra del dolore avvolge illusioni, dolcezza, felicità. Sopravvive l'esclusione da qualunque luce, negata dalla condanna che grava sull'esistenza.

Di fronte ad Antigone, si potrebbe ripetere quello che Giacomo Debenedetti (1977, 58) afferma per tutti i grandi personaggi alfieriani:

questi personaggi esalano [...] la loro condanna a essere vivi sempre nello stesso modo, con lo stesso fato e le stesse impotenze: [...] è un disperato correre verso la morte, un *cupio dissolvi* senza pause, senza indulgenze, senza perdono. La poesia dell'Alfieri [...] è quella dell'Ade, dei regni bui, delle divinità *ipoctonie*, una negra acherontea, cupa poesia di abissi senza luce, dove non il riposo è promesso, ma la certezza di essere esclusi da questa luce del mondo, che è misura dell'infelicità.

Perciò, secondo Ezio Raimondi, «gli eroi tragici dell'Alfieri, in quanto coscienze infelici, sanno di muoversi sull'orlo del precipizio' [...] e contemplano la morte con una fermezza inebriata» (Raimondi 1985, 58). Essi sono

alla lettera delle ombre e, così come il nostro sogno si muove tra la vita e la morte, hanno qualcosa di allucinato, sono dei fantasmi, con gridi laceranti improvvisi, con frasi che anziché costruirsi tendono qualche volta a distruggersi. Il famoso monosillabismo alfieriano [...] è il tentativo di scoprire una forza, un suono diversi, quasi sulla strada che un giorno Artaud definirà del teatro della crudeltà, dove la parola deve andare al di sotto di sé stessa, trovare una intensità strana, una sorta di forza barbarica che è al di là del momento della censura culturale. (75-6)

<sup>5</sup> Cf. Alfieri 1993, 124, che nella *Risposta dell'autore a Ranieri de' Calzabigi* scrive: «quest'armonia tragica aver dee la nobiltà e grandi-loquenza dell'epica, senza averne il canto continuato; e avere di tempo in tempo dei fiori lirici, ma con giudizio sparsi, e sempre (siccome non v'è rima) disposti con giacitura diversa, che non sarebbero nel sonetto, madrigale, ottava, o canzone». Per le questioni dello stile di Alfieri, cf. soprattutto Beccaria 1976.

## 5 Oreste e la fatalità del sangue

Per lo stesso Oreste, sulla cui vendetta ruota la seconda tragedia del dittico della famiglia degli Atridi,<sup>6</sup> si può ripetere un ragionamento analogo. Anch'egli è un personaggio tutt'altro che libero. Non solo, infatti, è stato mantenuto in vita con l'obbligo imperativo della vendetta, in cui si riassume la sua identità di eroe, ma, esattamente come Antigone, appartiene a una stirpe che non potrà mai trovar pace con i suoi rivali. Il conflitto che ingaggia con Egisto, infatti, è una figura rinnovata dell'ostilità che ha contrapposto l'uno contro l'altro Tieste e Atreo e che rivive intatta, e anzi esasperata, nei discendenti. Anche in questo caso le relazioni tra i diversi personaggi sono avvelenate dal delitto che è accaduto prima di loro e che imprime un'accelerazione drammatica al conflitto in atto. Oreste stesso può, così, essere identificato attraverso le medesime parole con cui era definita Antigone. Anch'egli, agli occhi di Egisto, «impuro avanzo | è del sangue d'Atrèò» (Alfieri 1993, 459); esattamente come Romilda è per Rosmunda «empio avanzo del sangue d'Alboino» (514).

L'ombra di un passato di delitti e di sangue accompagna la vita di questi personaggi antichi, immersi nella storia di violenze a cui appartengono. Antigone, nella scena prima del *Polinice*, fin dall'apparizione proclama alla madre Giocasta:

In ciel, per noi, pietà non resta, o madre;  
noi tutti abborre il cielo. Edippo, è nome  
tal, che a disfar suoi figli per sé basta;  
noi, figli rei già dal materno fianco;  
noi dannati gran tempo anzi che nati.  
(205)

Simili a sé, i fratelli Eteocle e Polinice le appaiono «gl'impuri | empi del vostro sangue avanzi ferì» (206), per i quali «del fato | forza è l'ordin seguir» (244). «Del delitto figli» (244), in loro, per la fatalità di una violenza che non si cancella, «serpe col sangue il delitto» (244). Vitilio Masiello parla, a proposito di *Polinice*, di

senso oscuro e tragico di un fato che domina la vita degli uomini, di una legge oscura di dolore e di oppressione che investe alla base e determina l'umano vivere ed agire e che soverchia ogni ribellione: un senso di fatale oppressione e di fatale infelicità, di

<sup>6</sup> Cf. Di Benedetto, Perdichizzi 2014, 80: «l'Agamennone s'inaugurava di notte: e l'apparizione di Egisto assillato dall'immagine allucinatória di tieste segnava il carattere angoscioso e chiuso degli sviluppi della vicenda; e tutto notturno era l'atto quinto. Di notte ha inizio l'azione dell'Oreste, e il luogo fisso dell'azione è ancora la reggia d'Argo».

maledizione e di dannazione, in cui si consolida ed incupisce l'alferiano sentimento negativo dell'esistenza. (1964, 56)

Poco dopo, evoca «una storia fatale di orrori e di sangue e di morte che travolge i protagonisti e ne condiziona e determina le azioni: è come l'incalzare di una necessità antica in cui i protagonisti restano irretiti ed a cui, per loro intima debolezza, soggiacciono e soccombono» (76).

Un identico sentimento di sanguinaria fatalità è enunciato da Agamennone di fronte a Egisto. La strage, che accomuna in modo inseparabile le loro rispettive vite, allunga la sua scia oltre il tempo dei figli e raggiunge gli eredi più distanti, al punto da coincidere con l'eternità. Per ciascuno di essi non resta che rivivere l'orrore della violenza originaria:

fra noi disgiunti  
eternamente i nostri padri ci hanno;  
né soli noi, ma i figli, e i più lontani  
nepoti nostri. [...]  
Del sanguinario Atrèo  
non rappresento io a te la imagin viva?  
Fra queste mura, che tinte del sangue  
De' tuoi fratelli vedi, oh! puoi tu starti,  
senza ch'entro ogni vena il tuo ribolla?  
(Alfieri 1993, 410)

Ciascuno di questi personaggi è prigioniero, in modi e per cause diverse, di una forma di 'furore' che lo possiede fino a travolgerlo. In questo senso diventano tutti testimoni di un orrore che preesiste alle singole vite e ne condiziona lo svolgimento. Il loro mondo conosce solo la legge del sangue: biologica e fatale, che cancella innocenza, impedisce salvezza e redenzione e che condanna a una condizione eterna di pena. Assoggettati a un destino che non si può mutare, aspirano alla morte come alla sola tregua possibile.

Oltre al sangue della stirpe esiste anche un altro sangue, che ossessiona la mente e governa i suoi pensieri. Si tratta del sangue versato una volta e che ora si deve versare di nuovo: secondo una cattiva infinità di ferocia, che determina il destino di tutti. Le storie del mito (la discendenza di Edipo o quella di Atreo) escludono qualunque libertà. Antigone e Oreste combattono contro il tiranno usurpatore, che è concreto, preciso, ma, nello stesso tempo, soccombono ai demoni della coscienza. Per Antigone la colpa che l'ossessiona si materializza nel sangue che l'ha generata. Per Oreste la frenesia, fin dal primo gesto, si nutre della furia della vendetta. La sua vita è un delirio. Obbedisce alla mania che lo ha tenuto in vita, trasformandolo nella vittima dei suoi stessi fantasmi. Basti richiamare l'incontro di Oreste con Elettra, in cui il personaggio, come in *trance*, esce «fuor di sé» (come dice Pilade) e,

quando ritorna in mezzo ai suoi compagni, usa espressioni da sonnambulo: «ove son io? Che dissi?...» (Alfieri 1993, 468-9). Anche quando la vendetta si compie, la frenesia genera altre colpe e impedisce qualunque tregua. Colpendo a morte Egisto, Oreste, senza neppure accorgersene, uccide anche Clitennestra. Il suo destino si chiude definitivamente nel circolo di sangue che non lascia vie d'uscita. Le parole finali che pronuncia sono la testimonianza del delirio che ormai lo possiede: «ove son io? Che feci?... | Chi mi trattien?... Chi mi persegue?... Ahi! dove, | dove men fuggo?... ove mi ascondo? - O padre | torvo mi guardi? A me chiedesti sangue | e questo è sangue;... e sol per te il versai» (504).

Tutti fanno i conti con un potere che rende impossibile la vita. Questa forza ostile, che non dà scampo, è la 'tirannide'. Non solo come potere, che soffoca anche la forma più elementare della vita, ma come una malattia si impossessa dell'anima dei personaggi e li rende eterni prigionieri: «il sistema semantico perseguito da Alfieri prevede la stretta connessione delle categorie della felicità e della colpa, sia pure inconscia [...] e dell'innocenza e dell'infelicità» (Camerino 1999, 232).

Se la tirannide coincide con questa facoltà illimitata di nuocere, il sangue, l'ossessione, le furie ne riassumono la macabra potenza. «Non la libertà ma la morte è del resto - commenta Arnaldo Di Benedetto - lo sbocco di quasi tutti i suoi [i.e. Alfieri] eroi tragici. E di morte più che di libertà essi parlano fin dal loro primo apparire in scena» (Di Benedetto 1994, 56).

Perciò il mito, come direbbe Starobinski (1990, 225), è il canovaccio, sulle cui trame, «scegliendo e ritagliando, l'immaginazione, il desiderio possono proiettare le loro energie più vere».

## Bibliografia

- Alfieri, V. (1985). *Della tirannide*. A cura di G. Izzi. Roma.
- Alfieri, V. (1993). *Tragedie*. A cura di L. Toschi; introduzione di S. Romagnoli. Firenze: Sansoni.
- Alfieri, V. (2002). *Vita*. A cura di M. Cerruti. Milano: Rizzoli.
- Beccaria, G.L. (1976). «I segni senza ruggine. Alfieri e la volontà del verso tragico». *Sigma*, n.s. 9, 107-51.
- Camerino, G.A. (1999). *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Versi, stile, topoi*. Napoli: Liguori.
- Debenedetti, G. (1977). *Vocazione di Vittorio Alfieri*. Roma: Editori Riuniti.
- Di Benedetto, A. (1994). *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*. Napoli: Liguori.
- Di Benedetto, A.; Perdichizzi, V. (2014). *Alfieri*. Roma: Salerno Editrice.
- Foscolo, U. (1972). *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*. A cura di G. Gambarin. Firenze: Le Monnier.
- Masiello, V. (1964). *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Portinari, F. (1977). «La recita in Palazzo. L'idea di tragico e Alfieri». *Lettere italiane*, 29, 290-321.
- Raimondi, E. (1985). *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*. Bologna: il Mulino.
- Starobinski, J. (1990). *Il rimedio nel male*. Torino: Einaudi.