



Pilade, penna e pastelli, opera di Alda Tacca

## CAPITOLO QUARTO: CONCLUSIONI

*Agli inizi ognuno imita. E' quella che Stevenson chiama la diligenza dell'ape.*

*(R. Chandler)*

### **4.1 Elettra o della sperimentazione**

«Esiste un'unica virtù per l'uomo e per la donna? O bisogna pensare che la virtù di una donna differisca interamente da quella di un uomo? Le rappresentazioni sociali, come abbiamo visto, danno sempre la seconda risposta»<sup>1</sup>: perché le virtù femminili si distinguano, sembra necessario che vengano superate, che ci sia una trasgressione alla norma.

Il Novecento è un terreno particolarmente fertile per la trasgressione letteraria e drammaturgica. E' necessario, tuttavia, individuare i punti nevralgici che hanno reso *Elettra* non solo affascinante, ma anche idonea alle necessità di immedesimazione che rendono il mito costantemente riscrivibile: in primis il rapporto madre-figlia, nucleo essenziale della tragedia. «Il rapporto figlia-madre, madre-figlia è il continente nero del continente nero la cui estensione non è mai stata né misurata né definita, così da diventare il punto più oscuro del nostro ordine sociale e simbolico [...] la sua notte e i suoi inferi»<sup>2</sup>: queste considerazioni cominciano a farsi strada negli anni Settanta, fino a quel momento le ricerche sulla relazione madre-figlia risalivano sostanzialmente a Freud. Melanie Klein sottolinea come, paradossalmente, ogni tentativo

---

<sup>1</sup> N. Loraux (a cura di), «Qualche illustre sconosciuta», in *Grecia al femminile*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. XXVII.

<sup>2</sup> L. Irigaray, «Il corpo a corpo con la madre», in *Sexes et parentes*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, traduzione di L. Muraro, *Sessi e Genealogie*, Milano, La Tartaruga, 1989, pp. 20-21.

inconscio di fuggire dalla madre e dai sentimenti per lei, spinga, inevitabilmente, proprio verso la madre<sup>3</sup>; più rassicurante risulta la relazione con la figura paterna ed il suo riverberare nella vita affettiva della figlia. «L'interesse o la curiosità per il padre non sono, allora, un luogo da non frequentare, ma piuttosto un luogo in cui non è possibile sostare, perché, negli affetti femminili, dietro il volto e il peso della figura paterna si affaccia, inquietante e nascosto, anche e soprattutto il volto della madre»<sup>4</sup>. La fuga dalla madre si presenta come una retta sulla quale si verifica un falso movimento, una sorta di costante ritorno alle origini. Esclusa dalla sessualità a causa del tabù dell'incesto, la figlia, nella classicità, fino a quando rimane all'interno della casa paterna, rappresenta la continuità del padre, senza il conflitto tipico con il figlio maschio. Da questo dipende «il ruolo speciale riconosciuto allo statuto virginale»<sup>5</sup>, che si identifica nel modello della dea Hestia<sup>6</sup>: la ragazza che rimane in casa appartiene al padre, lo rappresenta, eventualmente lo continua.

Poste le suddette premesse, cerchiamo di entrare nel merito del mito oggetto della nostra analisi. «Clitennestra è, per il simbolico greco, la grande attante del mito della famiglia allargata»<sup>7</sup>: moglie, madre, amante, assassina e assassinata, è una donna che sembra pensare come un uomo pur non essendolo (*Agamennone*, v. 351). Elettra è la figlia «culturale»<sup>8</sup>, colei che porta il lutto del padre e aspetta il ritorno del fratello: rispetto ad Ifigenia, che veste il ruolo della figlia ignara, e a Crisotemi, che è la figlia docile, arrendevole, Elettra è la ribelle. Lei e il fratello sono uniti dalla mancanza del padre, pertanto la tomba di Agamennone diventa il luogo scelto, tradizionalmente, per l'incontro della sorella e del

---

<sup>3</sup> G. Buzzatti e A. Salvo (a cura di), «Il difficile dialogo tra filosofia e psicanalisi», in *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicanalisi*, Roma-Bari, 1995, p. 39.

<sup>4</sup> Ivi, p. 40.

<sup>5</sup> Ivi, p. 52.

<sup>6</sup> La dea Hestia (o Estia), figlia di Crono e Rea, sorella di Zeus, è la dea del focolare domestico. Poseidone e Apollo volevano sposarla, ma Estia aveva fatto voto di verginità. Era anche protettrice della pace e della prosperità. I Romani la chiamarono Vesta.

<sup>7</sup> I. Chirassi Colombo, «Il paradigma patetico», in *Corpo a corpo* cit., p. 61.

<sup>8</sup> Ivi, p. 63.

fratello. Il confronto diretto fra madre e figlia ha inizio con Sofocle: Clitennestra teme la figlia e cerca di difendersi da lei, poiché Elettra vi rivede, prima di tutto, la donna nella prospettiva della morale dell'epoca, con un'evidente nota di gelosia. Alla notizia, falsa, della morte di Oreste, Elettra è pronta a sostituirsi al fratello in quel ruolo maschile che la legge attica prevedeva per la figlia 'unica'<sup>9</sup>: in questo saper essere come un maschio, Elettra è profondamente simile alla madre. La protagonista, nella classicità, non afferma mai di voler uccidere la madre, convenzione che evita di porre tra madre e figlia un'azione di morte diretta, anche se sarà Elettra a guidare la mano di Oreste: nell'età contemporanea la prospettiva muta, infatti la figlia si macchia del delitto in prima persona e non nasconde le proprie intenzioni. E' Oreste invece, sempre più frequentemente, a rifiutare il ruolo imposto dalla tradizione e, spesso, a vivere con sofferenza, come rappresentasse una sorta di oppressione, il rapporto con la sorella.

La mitologia creativa, nel senso che lascia intendere Amleto (III, 2), cioè «che mostra alla virtù le sue fattezze, al vizio la sua immagine e all'età e al tempo la sua forma e la sua oppressione», deriva da un rinnovamento delle esperienze di un passato superato<sup>10</sup>, prima distruggendo poi reintegrando ciò che è già noto e conosciuto.

Le riscritture del mito sono una forma di mitologia creativa: la testimonianza, attualmente, è evidente, non solo nel teatro, ma anche nel cinema<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 70.

<sup>10</sup> J. Campbell, *The Mask of God: Creative Mythology*, USA, Viking Press, 1968, traduzione di C. Lamparelli, *Le maschere di Dio. Mitologia Creativa*, Milano, Mondadori, 1992, p. 15.

<sup>11</sup> Dario Del Corno nel corso di un'intervista rilasciata agli studenti del liceo Seneca di Roma, ora reperibile in rete ([www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=610](http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=610)), parla di una ri-attualizzazione, soprattutto da un punto di vista formale, attraverso una parodia delle strutture stesse della tragedia greca: il discorso vale, ad esempio, per *La dea dell'amore* di Woody Allen che, tuttavia, non ha in sé quell'aspetto problematico e contraddittorio caratteristico della tragedia. Altri esempi in cui emerge invece fortemente il senso del tragico sono *The Funeral* di Abel Ferrara, *Little Odessa* di James Gray e *Lezioni di piano* di Jane Campion. Ma si potrebbe andare ben oltre citando, soprattutto, *Il Padrino* di Coppola.

Ripercorrendo le opere analizzate notiamo che la tendenza è quella di proporre rivisitazioni in chiave politica e/o psicologica: sostanzialmente su trentaquattro riscritture esaminate, sette sono chiaramente interpretabili secondo la prospettiva politica, una soltanto è un ‘virtuosismo’ linguistico mentre tutte le altre sono prevalentemente di stampo psicologico.

Dunque attualizzazione politica e reinterpretazione psicanalitica diventano i ‘cardini’ attorno a cui si sviluppa il mito nell’età contemporanea<sup>12</sup>: la metastoricità della figura di Elettra si rende sempre più evidente quanto più ci avviciniamo ai giorni nostri. Infatti la funzione paradigmatica che caratterizza l’opera di Baudelaire subisce una radicale trasformazione, ad esempio, nella psicologizzazione che ne fa O’Neill o nella contestualizzazione che ne fa Sartre. Solo una caratteristica rimane immutata: Elettra non può esistere se non in rapporto soprattutto ad Agamennone e ad Oreste, ma anche a Clitennestra e, talora, alle sorelle; infatti la sua identità si definisce strettamente in relazione all’identità di ogni altro personaggio.

Mentre in Sofocle l’età di Elettra e Oreste era assolutamente distinta e la sorella era maggiore, nella contemporaneità il dato sembra perdere consistenza, valore; Elettra non è più la sola nutrice del fratello, anzi spesso non è nemmeno chiara la differenza d’età: «lo psicanalista clinico sa benissimo come la bambina - che aveva fantasticato invano che il padre le avrebbe dato un figli - cerca a volte di accaparrarsi il neonato che la madre mette al mondo»<sup>13</sup>.

L’intervento di Oreste, per quanto significativo, non è più fondamentale: l’agire al posto del fratello o in soccorso al fratello, come la tradizione classica vuole, non definisce tanto il rapporto fra i due, bensì ‘l’emancipazione’ di Elettra, oppure, come in Ritsos, Maraini, Marelli ad esempio, l’insofferenza di Oreste

---

<sup>12</sup> A questo proposito anche M. Fusillo, «Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi» cit., p. 113.

<sup>13</sup> G. Devereux, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982, traduzione di M. Zanusso, *Donna e mito*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 154.

verso questo atto o ancora, come in O'Neill e in Mishima, l'incapacità di sostenere la vendetta.

## 4.2 Elettra e Clitennestra

Osserviamo ora Clitennestra: la figura della moglie omicida smentisce la legge femminile che vuol trovare nel suicidio un'uscita all'aporia della sciagura<sup>14</sup>. Fra tutte le riscritture esaminate la sola in cui la regina, sopraffatta, si toglie la vita, è *Il lutto si addice ad Elettra*. Lasciarsi sopraffare dunque non è caratteristica propria di Clitennestra: uccidendola con la spada, metaforicamente, Oreste 'possiede' la madre nell'unico modo in cui non si compie l'incesto. La ferita sgorgante di sangue, in greco *sphagé*, designa il sacrificio<sup>15</sup>, ma anche il crimine che devasta e caratterizza la progenia degli Atridi: *spházo*, *sphagé* e *sphágion* non definiscono nella tragedia qualunque tipologia di sgozzamento o suicidio, ma una lunga serie di assassinii che derivano dall'aver applicato una legge di sangue<sup>16</sup>. Infatti Elettra, in Euripide, è pronta a brandire il pugnale e a togliersi la vita qualora l'impresa fallisse: la morte della regina e dell'amante è un giusto contrappasso nella logica della tragedia degli Atridi, poiché è conseguenza della morte di Agamennone e, talora, di Cassandra.

Nel Novecento, in alcuni casi, Cassandra sparisce di scena: la principessa rappresenta il bottino di guerra di Agamennone, una sorta di trofeo e, moralmente, un ulteriore oltraggio a Clitennestra; ma la vendetta della moglie, com'è evidente soprattutto in *Clitennestra o del crimine* e in Testori, non affonda le proprie radici nella volontà di vendicare il tradimento con una donna più giovane. La vendetta ai danni del Re dei re ha una sola profonda motivazione: Ifigenia, una figlia, vergine, offerta per la salvezza della comunità, perché una guerra si possa intraprendere, «perché la vittoria tocchi al partito

---

<sup>14</sup> N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, traduzione di P. Botteri, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma, Laterza, 1988, p. 10.

<sup>15</sup> Come quello di Ifigenia in Eschilo ed Euripide: Ivi, p. 15.

<sup>16</sup> Ivi, p. 16.

degli immolatori»<sup>17</sup>: in una parola, siamo davanti ad un altro caso di *sphágia*. La vergine non può combattere al fianco del maschio ma, quando il pericolo è estremo, il loro sangue scorre in modo che la comunità degli *ándres* possa sopravvivere. Il sacrificio tragico chiarisce «il rito molto quotidiano del matrimonio»<sup>18</sup>, mediante il quale la vergine passa da un ‘tutore’ ad un altro, dal padre al marito: quello di Ifigenia, personaggio spesso ‘dimenticato’ dalla drammaturgia contemporanea, è un matrimonio al contrario perché conduce verso il padre, colui che immola e, contemporaneamente, verso Ade. Ifigenia è presente solo in tre riscritture fra quelle esaminate (a cui si aggiunge, nella drammaturgia settecentesca, il testo di Goethe): *Il ritorno di Ifigenia*, *I sogni di Clitennestra*, *Ifigenia a Delfi* e *Ifigenia in Aulide* nella *Tetralogia* di Hauptmann, e, in entrambi i casi, il suo vivere all’ombra degli Atridi, una sorta di debolezza non solo fisica ma soprattutto emotiva, è caratteristica pregnante.

Per il fascino e per la complessità di questa figura, Clitennestra resta un mito fondamentale nello sviluppo del rapporto con Elettra come paradigma della relazione madre-figlia: eccezione fatta per D’Annunzio, dove la corrispondente figura di Clitennestra è defunta e in Balestrini, Pasolini e Scarabelli, dove non figura, il legame fra la regina e la figlia è fortemente indagato sulla scia di Euripide. Un esempio molto interessante è, ancora una volta, Testori, soprattutto in *Elettra*, dove non vi è più alcuna forma di preoccupazione materna, dove la perversione dei rapporti familiari raggiunge il vertice, condizione che si ripropone anche nell’opera di Mishima.

In tutti i casi esaminati, Clitennestra rappresenta la sensualità e la femminilità (come nella Trilogia di Gibellina, ma anche in *Fuochi*, in *I sogni di Clitennestra*, in Testori, Anouilh, nei ricordi delle maschere ritsiane e nell’ *Albero dei*

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 35.

<sup>18</sup> Ivi, p. 39.

*tropici*), ben più di rado rappresenta invece l'essere madre (come nel caso di Amy in Eliot).

Riallacciandoci al primo capitolo, Freud parte da un presupposto mai documentato ma ipotizzato, cioè dall'orda primordiale guidata da un padre prepotente che riserva per sé le figlie femmine e scaccia i figli durante la loro crescita<sup>19</sup>. Dopo la vendetta, ottenuta con l'uccisione del padre, i figli provano rimorso e proibiscono da quel momento l'uccisione del sostituto paterno, l'animale totemico, «interdicendosi altresì le donne, divenute finalmente disponibili»<sup>20</sup>. Da questo deriverebbero l'omicidio e l'incesto: si celebra insomma il trionfo sul padre e il senso di colpa viene attutito in una sorta di riconciliazione. In questo caso più che di trionfo sul padre, dovremmo parlare di trionfo della patrilinearità, in una situazione in cui il *totem*, per usare la terminologia freudiana, è la figura materna. La rivalità fra madre e figlia deriva effettivamente dall'invidia del possesso della figura paterna: l'una ha ciò che l'altra può solo desiderare.

### **4.3 Elettra ed Egisto**

Una certa varietà interpretativa ha invece caratterizzato le rivisitazioni del personaggio di Egisto: vero padre di Oreste in *Elettra o la caduta delle maschere*, despota tirannico che, sulla scia di Creonte, 'gioca' al ruolo del capo in Anouilh, amante giovane e passionale in *Fuochi* e, ne *I sogni di Clitennestra*, perfino padre di un figlio della donna, in Testori si delinea come un vile burattino assetato di potere verso cui la stessa regina non nutre alcuna forma di

---

<sup>19</sup> A. Carandini, *Archeologia del mito. Emozione e ragione fra primitivi e moderni*, Torino, Einaudi, 2002, p. 176.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

rispetto. Un uomo di scarso spessore morale, con limitate attitudini politiche che, tuttavia, colma la sensazione di solitudine sofferta di Clitennestra: «aucun des trois dramaturges grecs ne lassait prévoir la possibilité d'une intrigue entre la jeune fille et l'usurpateur [...] il faut attendre l'ère freudienne où s'abolit le sens classique des convenances (car enfin Égisthe est le cousin d'Électre) et où jouent en pleine lumière les motivations sexuelles cache jusqu'alors»<sup>21</sup>.

In O'Neill, Brant obbedisce a Christine quando lei lo prega di procurarle del veleno, l'Egisto di Giraudoux dà dimostrazione di un'inconfutabile autorità malgrado «sa situation fragile de régent»<sup>22</sup>: contro il parere della regina, fa sposare Elettra al giardiniere del palazzo. La Clitennestra di Giraudoux, come quella della Yourcenar di *Elettra o la caduta delle maschere* e quella di Hofmannsthal, è una figura segnata dallo scorrere del tempo, una donna il cui corpo manifesta l'età non più giovane, segnata dall'insonnia e dall'inquietudine. L'inserimento di un intrigo amoroso tra Elettra ed Egisto è opera di Giraudoux, creando una forte commistione di *eros* e *thanatos*, rendendo ulteriormente meschino il personaggio dell'amante. L'Egisto di Dacia Maraini è un giovane amante disoccupato che riconosce la grandezza del rivale: «Era un grand'uomo. Un uomo coraggioso e forte. Ha patito l'emigrazione. E' tornato. E' morto. Era debole di cuore» (I, 11). Vile, perverso, un uomo che andava a gozzovigliare coi giovani più depravati di Atene, è l'Egisto disprezzato da Elettra nell'inedito di Testori; egli tenta di fare sfoggio del proprio potere ma, in realtà, è semplicemente un burattino a cui Clitennestra impone la propria 'strategia', disposta a spodestarlo qualora il tribunale usasse clemenza verso Oreste.

Nella figura di Elettra c'è un evidente passaggio dallo stato di sofferta prostrazione a quello di attiva protesta<sup>23</sup>: «Et s'il arrive qu'un dramaturge

---

<sup>21</sup> P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 123.

<sup>22</sup> Ivi, p. 124.

<sup>23</sup> Ivi, p. 105.

moderne en donne un portrait critique (son délire chez Hofmannsthal, sa mauvaise foi chez O'Neill, sa lâcheté finale chez Sartre), on cri eau scandale, à la "dévalorisation" du mythe»<sup>24</sup>. A ben guardare, tutti i miti subiscono, nell'età contemporanea, una devalorizzazione poiché i valori e la stessa funzione del mito subiscono tale meccanismo: anzi, dovremmo riflettere sulla capacità del mito (ulteriormente riconfermata) di sapersi 'adattare' ad un tale, consistente, cambio di prospettiva.

#### ***4.4 L'attesa di Elettra***

Il primo elemento che caratterizza il personaggio di Elettra è l'idea dell'attesa: attesa per il ritorno del fratello, attesa per il compimento della vendetta, attesa temporale e psicologica insieme, che comporta, come conseguenza, l'oblio e la condanna ad un'esistenza sostanzialmente incompiuta, sacrificata. In quest'ottica c'è un'evidente continuità fra Elettra e la sorella Ifigenia, con la differenza che la prima si sacrifica volontariamente alle nozze con il ricordo, con la sofferenza, con la morte, mentre la seconda è vittima.

L'attesa caratterizza in primis *La fiaccola sotto il moggio*, dove Gigliola non fa mistero della propria volontà di vendetta e di un crescente disprezzo verso il padre e la matrigna maturato al sole del sospetto. Logorata dall'attesa e dalla brama di vendetta è, senza dubbio, l'Elettra di Hofmannsthal: lei ha vissuto per questo momento, come lo avesse ripercorso dentro di sé svariate volte, alimentando in quel modo la convinzione che Oreste sia ancora vivo. L'attesa di Lavinia è un lento percorso verso la 'clausura' domestica, lontana dal mondo e, soprattutto, dal fratello Orin. E' la poesia a mantenere costante l'attenzione sul

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 111.

senso dell'attesa. Da Plath a Scarabelli, con particolare rilievo in Ritsos e Balestrini, il tema è ampiamente approfondito, con una differenza fondamentale tuttavia: questo tipo di attesa non è volta al ritorno di Oreste o indirizzata verso la vendetta, bensì disperata, è l'attesa di una fine, una sorta di sipario che si chiude. Non c'è speranza, solo dolore, solo lacerazione, ineluttabilità.

L'attesa è un aspetto fortemente connotato nell'*Elettra* di Testori: la tragedia infatti si apre sulla protagonista in attesa, seduta sui gradini che conducono al trono; la protagonista aspetta, aspetta da molto tempo, al punto che le sue speranze sembrano essere svanite. L'*Elettra* di Giraudoux è in attesa del fratello, verso il quale prova un sentimento ben più che fraterno arrivando perfino ad affermare: «Prendi da me la tua vita, Oreste, e non da tua madre» (I, 8).

In Marguerite Yourcenar, *Elettra* attende, ansiosa di vendetta, l'arrivo della madre nella propria casa, condotta con l'inganno di una presunta gravidanza della figlia; l'ansia di vendetta è una caratteristica fortemente sviluppata nella *Tetralogia* di Hauptmann, in particolare nella terza parte.

Mentre la tradizione classica destina l'attesa della protagonista al ritorno di Oreste e, di conseguenza, alla vendetta, la contemporaneità sottolinea l'attesa come caratteristica che prescinde l'incontro con il fratello. L'attesa infatti è determinante anche dove l'incontro e il riconoscimento non avvengono *ex novo* sostanzialmente: ciò sta ad indicare che il senso dell'attesa è una caratteristica che l'uomo contemporaneo ha necessità di indagare, di vedere riflessa in un certo senso. Il problema è, chiaramente, una questione di identità: «Il mondo contemporaneo - si continua anche oggi a ripetere - è appunto caratterizzato dall'ottendersi del desiderio, dall'indifferenza reciproca e dall'individualismo di massa, che segnerebbe il passaggio dall'*homo hierarchicus* delle società di casta

e di ordine all'*homo aequalis* che si è affermato nelle civiltà dell'Occidente»<sup>25</sup>. L'idea è che venendo a mancare la necessità di essere partecipi delle vicende collettive, andrebbe scemando il senso di appartenenza ad una comunità, lasciando prevalere l'individualità.

#### **4. 5 Elettra e Oreste**

Il profondo legame fra Elettra e Oreste è determinante già in Baudelaire e prosegue assumendo una connotazione incestuosa in Swinburne; la situazione si fa confusa nella trilogia di O'Neill, dove Lavinia ritrova il padre talora in Orin tal'altra in Adam, «l'accaparant et le rejetant tour à tour»<sup>26</sup>. In Giraudoux sostituire, nel ruolo di marito, lo straniero al giardiniere, assume soprattutto una funzione simbolica, come si può comprendere dalla scena quinta del primo atto.

La forza di questo legame è determinante nella *Fiaccola*, dove i ruoli si invertono poiché è Gigliola (cioè Elettra), la sorella maggiore, a difendere Simonetto (Oreste). Il ruolo di fratello-risolutore viene fortemente mantenuto da Hofmannsthal, da Testori e da Marguerite Yourcenar, in cui la protezione e il sentimento per la sorella si fondono. All'interno della Trilogia di Gibellina Oreste rappresenta l'autentico protagonista: il Carrettiere che attraversa la scena, i suoi intrighi, ma anche e soprattutto, che percorre la storia. Ritsos, come Dacia Maraini, dà spessore invece alla lacerazione di questo rapporto, all'incapacità di Oreste di praticare una vendetta che non sente, che non ha scelto ma che gli altri hanno stabilito per lui: in entrambi i casi il legame tra Elettra e Oreste viene sostituito dal legame fra Pilade e Oreste che assume, almeno nel secondo caso,

---

<sup>25</sup> R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 13.

<sup>26</sup> P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 133.

la connotazione di un autentico rapporto sentimentale. Pasolini opta per una rivoluzione capeggiata da Pilade, trasformando Oreste in un personaggio legato al passato e creando una relazione sentimentale fra Elettra e Pilade. Morboso e inscindibile è invece il rapporto fra Ikuko e Isamu, al punto da coalizzarsi non solo nell'intenzione verso la vendetta ma anche e soprattutto nella scelta di morire insieme.

Nell'epoca classica l'eroe tragico è sempre faccia a faccia con la follia ma, allo stesso tempo, la follia non può mai portare in sé i valori tragici che noi conosciamo attraverso Nietzsche e Artaud<sup>27</sup>: «la follia designa l'equinozio tra la vanità dei fantasmi della notte e il non-essere dei giudizi della chiarezza»<sup>28</sup>. Il furore è un dato caratterizzante della personalità di Oreste, come la dimensione del sogno è quella in cui si impongono le Erinni: «ciò che le rende precarie le fa anche sovrane; esse trionfano facilmente nella solitudine in cui si susseguono; niente le rifiuta; immagini e linguaggio s'incrociano [...]. Le Erinni sono richiamate a quest'ombra che è la loro: il loro luogo di nascita e la loro verità, cioè il loro nulla»<sup>29</sup>. Il furore caratterizza indubbiamente Oreste, ma non meno Elettra: pensiamo alla furia assassina dell'eroina di Hofmannsthal o alla progettualità vendicativa presente in *Elettra o la caduta delle maschere*. Osserviamo il rancore di Gigliola o quello dell'*Elettra* di Hauptmann: è un sentimento devastante, che avvicina questo personaggio alle Erinni, non certo alle Eumenidi. Non si tratta solo del fatto che Elettra incita Oreste alla vendetta: è la sua condizione che «fornisce il movente psicologico di quel gesto»<sup>30</sup>. In Eschilo e in Euripide, Oreste impazzisce dopo la vendetta; in Sofocle, Oreste sembra uccidere quasi in uno stato di trance; nelle riscritture contemporanee, Oreste è vittima della pazzia solo in O'Neill, pazzia che, a ben guardare, è già

---

<sup>27</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, traduzione di F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica. Dementi, pazzi, vagabondi, criminali*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 215.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>30</sup> J. Kott, *Mangiare Dio cit.*, p. 308.

preannunciata dalla debolezza psicologica che contraddistingue Orin. In tutti gli altri casi, anche in quelli in cui la vendetta rappresenta per Oreste una sorta di condanna, l'atto risulta inevitabile, doveroso. La follia è rappresentata dalla situazione in sé, dalla frantumazione degli equilibri: folle è il gesto di Clitennestra, la morbosità nel legame con Elettra, lo stesso rapporto con la madre, snaturato al limite estremo in Testori dove la regina rivede nel figlio Agamennone, provando un desiderio fortissimo che si placherà solo con la morte.

Ne *Il passo dei fuochi* assistiamo ad una sorta di 'ripresa dei ruoli', come se, attraverso il *passo dell'offesa* per Elettra e il *passo dell'obbedienza* per Oreste, si ristabilisse una sorta di cammino inevitabile.

Il rapporto fra Elettra e Oreste è talmente profondo ed 'esclusivo', da non permettere un relativo sviluppo dei rapporti con Crisotemi e con Ifigenia: solo Hofmannsthal, mantenendo l'eredità sofoclea, ripropone il rapporto conflittuale fra Elettra e Crisotemi. Soltanto due le eccezioni fra le riscritture selezionate: la Tetralogia di Hauptmann, con *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia a Delfi*, e *Il ritorno di Ifigenia* di Ritsos, in cui la sorella è ritratta insieme ad Oreste nel corso del loro *nostos* alla casa paterna. Ifigenia è presente anche ne *I sogni di Clitennestra* dove, tuttavia, è una quattordicenne che rimane incinta e muore di parto: non assume dunque rilievo il rapporto fra sorelle. Piuttosto in Ritsos è determinante l'ombra di Elettra che incombe come una sorta di fantasma e condiziona azioni, pensieri e ricordi. La relazione fra sorelle, in particolare fra Elettra e Crisotemi, non è che un riflesso, in proporzioni ridotte, del rapporto conflittuale con la madre: la protagonista è donna nel corpo ma i suoi tratti maschilini emergono costantemente.

La scena del riconoscimento, momento chiave in Sofocle, rimane in poche riscritture. La contemporaneità tende ad enfatizzare i risvolti psicologici, oltre a

considerare che fonte ispiratrice per molti è costituita anche dall'*Elettra* di Euripide: il riconoscimento non c'è in Swinburne, D'Annunzio, O'Neill, Yourcenar, Anouilh, Plath, Ritsos, Maraini, Balestrini, Marelli e Scarabelli.

«Car Électre n'est pas pure: bête traquée chez Eschyle, elle viole allégrement chez Sophocle les règles de la piété et de la mesure et s'expose ainsi aux critiques sévères d'Euripide. Toute pleine de désirs refoulés, elle révèle son fond ténébreux chez Hofmannsthal ou chez O'Neill, sa lâcheté chez Sartre, et Giraudoux lui-même nous laisse d'elle une image ambiguë»<sup>31</sup>: *Elettra* concentra attraverso la propria crudeltà, l'essenza della crudeltà del mito degli Atridi. Come sosteneva Artaud<sup>32</sup> nella sua opera forse più rappresentativa, crudeltà non è sinonimo di sangue versato, piuttosto di martirio: la riflessione implica, tuttavia, un passo ulteriore, ossia comprendere che nella stratificazione psichica come nella memoria mitica, ciò che conta realmente è una «diversa maniera dell'intreccio»<sup>33</sup>. In sintesi, la «bi-modalità»<sup>34</sup> con cui due elementi differenti vengono rapportati senza confonderli: in *Elettra* c'è il retaggio culturale non solo greco ma anche occidentale e, nel contempo, l'esperienza cristiana che, contestata o meno, ha una fortissima valenza antropologica e sociale specie nella contemporaneità. *Elettra* in quanto figura non costituisce più un *exemplum*, bensì uno specchio. Questo elemento suggerisce un'ulteriore riflessione: quella sulla maschera, poiché questo concetto così fondamentale nella drammaturgia del Novecento, in realtà, per i Greci, non esiste<sup>35</sup>. Non vogliamo certo negare che nell'Atene del V secolo avanti Cristo gli attori facessero uso di quella che noi chiamiamo maschera, bensì affermare che i Greci, nonostante tutto, non hanno un termine specifico per indicare questo 'strumento': «sia il viso ad essere

---

<sup>31</sup> P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 170.

<sup>32</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, traduzione a cura di G. R. Morteo e G. Neri, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>33</sup> A. Carandini, *Archeologia del mito* cit., p. 235.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> F. Frontisi-Ducroux, «Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi», in M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 131.

pensato come una maschera, come un involucro di carne che ricopre i pensieri e i sentimenti di ciascuno, chiudendo nel segreto dell'interiorità l'intima coscienza dell'individuo»<sup>36</sup>. Lo sguardo degli altri permette al personaggio greco di prendere coscienza di sé, «cercandosi in un *alter ego*, che a sua volta si definisce reciprocamente grazie al primo»<sup>37</sup>. Quindi la maschera non dissimula, ma sopprime e sostituisce il viso che ricopre, assumendone completamente l'identità: l'attore tragico svolgeva una funzione liturgica, mentre l'attore contemporaneo non adempie a questo compito.

Le lacrime di Elettra danno vita al mito della sofferenza: piangendo il dolore prende forma, quasi il messaggio da trasmettere all'interlocutore fosse, così, più autentico. L'antropologia ha ipotizzato<sup>38</sup> che quanto più la società si presenta comunitaria, tanto più il pianto appartiene al rito funebre; la differenza è chiara già in O'Neill, che nel titolo inserisce il termine *mourning* (cordoglio) e non *grief* (lutto): il primo vocabolo indica la morte condivisa pubblicamente, il secondo invece il lutto sperimentato soggettivamente.

#### **4 6 La morte di Clitennestra ed Egisto**

La tradizione classica ci racconta che Clitennestra, con la complicità di Egisto, uccide Agamennone nella vasca da bagno, utilizzando una scure: la brutalità del gesto fornisce la misura della sofferenza di Clitennestra, del rancore covato durante la lunga assenza del marito. Con la stessa brutalità vengono sacrificati Clitennestra e l'amante.

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 132.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> T. Lutz, *Crying. The Natural and Cultural history of tears*, 1999, traduzione di G. Pannofino, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali culturali del pianto*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 189.

In Hofmannsthal è Oreste a compiere la vendetta dentro al palazzo: Elettra resta in attesa fuori dalla porta, mentre il fratello uccide la madre; subito dopo arriva Egisto che viene massacrato a sua volta. In O'Neill, Brant viene ucciso da Orin, spinto alla vendetta dalla sorella Lavinia: alla morte dell'amante segue il suicidio di Christine, tormentata dalla figlia. Il suicidio, in una sorta di spirale che lega edipicamente madre e figlio, comporterà il suicidio anche dello stesso Orin: il ragazzo spara due colpi quasi a bruciapelo contro Brant che muore all'istante. La pistola non ha solo un valore simbolico, è da rapportarsi al periodo storico e alla cultura americana.

Giraudoux lascia la narrazione del finale al Mendicante: Clitennestra ed Egisto vengono uccisi dietro le quinte, entrambi muoiono sgozzati per mano di Oreste ma l'amante della regina, durante il trapasso, grida il nome "Elettra". L'Oreste di Eliot si rimette in viaggio, decidendo di allontanarsi definitivamente dal luogo in cui è ritornato: l'immaginario di Amy, odierna Clitennestra, logorato da anni di eccessivi investimenti emotivi, ha costretto il padre di Harry, innamorato di Agata, a vivere da escluso nella casa di Wishwood. L'odio di Harry verso la moglie sembra una proiezione del tormentoso odio verso la madre a cui non seguirà, tuttavia, l'assassinio di Amy.

Ne *Le Mosche* Sartre apporta una considerevole modifica di base: non è Clitennestra ad aver usato la scure contro Agamennone, bensì Egisto (II, 5); l'amante agisce per l'ordine, vivendo senza desideri, senza amore, senza speranza. Oreste uccide Egisto colpendolo, ma l'arma non è specificata: subito dopo il figlio uccide Clitennestra nello stesso modo. Yourcenar affida l'assassinio di Clitennestra ad Elettra: la figlia strangola la donna, Oreste invece si tappa le orecchie tormentato dal rumore; resta Egisto per concludere la vendetta, ma una scoperta sta per sconvolgere il finale: Oreste è figlio di Egisto,

non di Agamennone. La rabbia e lo sconcerto guidano la mano del giovane che colpisce ripetutamente con un coltello il vero padre.

Hauptmann fa compiere l'assassinio di Egisto da Pilade, che lo trafigge con la spada, chiudendo poi la terza parte della *Tetralogia* con uno scontro corpo a corpo fra Oreste e Clitennestra che si conclude in bagno, come era avvenuto per il sacrificio di Agamennone: dalla stanza esce Oreste con la scure nella mano.

Eccezione fatta per *Agamennone*, tutti i poemetti di Ritsos presuppongono la morte già avvenuta del Re, di Clitennestra ed Egisto: *Agamennone* invece riprende la tradizionale uccisione nella vasca da bagno per mano della moglie.

Maraini, nel secondo atto, lascia che sia Elettra ad istigare Oreste verso la vendetta: il giovane brandisce un coltello e uccide la madre mentre gli altri continuano a mangiare. Non ci sono invece precisazioni sulla morte di Egisto. Lo stacco successivo ci restituisce Elettra e Clitennestra in manicomio, dove la donna perderà 'una seconda volta' la vita dopo un sogno, presumibilmente trascinata dalle Erinni.

Nella Trilogia di Gibellina, Egisto viene ucciso ne *I Cuèfuri*, aggredito da Oreste: mentre Clitennestra chiede di essere confessata, il figlio si interroga se ucciderla o meno, fino a compiere il gesto con la lama del coltello e a precipitare nella follia.

Se Testori in *sdisOrè* segue l'intreccio tradizionale, il discorso si fa particolarmente complesso per *Elettra*: è sì la protagonista a pugnare Egisto dopo che costui ha pronunciato la sentenza di morte per Oreste, ma la lettura psicanalitica del rapporto, al limite dell'incesto, fra Clitennestra e il figlio, si sintetizza nell'assassinio. Oreste infatti brandisce il pugnale e 'inchioda' fisicamente la madre al trono, in una sorta di fusione fra movente psichico e movente politico. C'è, in questo atto, la volontà di cancellare il segno della

presenza di Clitennestra fra gli Atridi e, naturalmente, il morboso legame. Tuttavia Oreste, nella maggioranza dei casi, uccide la madre brandendo un coltello o un pugnale, gesto che ha una chiara accezione erotica.

#### 4.7 *Il finale*

In Occidente non esistono più ideologie talmente convincenti da potersi considerare partecipazioni di natura religiosa e, di conseguenza, autentici miti<sup>39</sup>: il culto degli avi, il *mos maiorum* al di sopra di tutto, è profondamente in discussione nella nostra società. Le Elette esaminate escono sempre, pressoché inevitabilmente, sconfitte dallo scontro fra passato e presente: Elettra, in prevalenza, muore, è già morta, oppure rimane sola. Un'eccezione è rappresentata dal finale di tipo cristologico di Pérez Galdós, in cui Elettra viene restituita alla vita, liberata da una scelta errata e si affranca definitivamente dall'Ombra, dal ricordo opprimente della madre. Differente è la prospettiva per Gigliola: su di lei vi è solo la tenebra senza fine di un'eroina tragica che non ha vinto il male; l'innocenza, la giovinezza, sono state calpestate, distrutte e la vita di Gigliola è continuata all'ombra ossessiva della madre, quindi attraverso la morte, Gigliola si assumerà tutto l'orrore della famiglia de Sangro, ma sconfiggerà anche le pochezze, le ambiguità, la decadenza, in un solo gesto.

Compiuta la vendetta, l'Elettra di Hofmannsthal non ha più ragione di vita, quindi muore, quasi logorata, consumata, dalla vendetta stessa. L'Elettra di O'Neill si chiude nella casa paterna, sbarrando porte e finestre, destinata a morire in solitudine. Robert Turney ritrae la protagonista mentre, esausta, prega

---

<sup>39</sup> A. Carandini, *Archeologia del mito* cit., 287.

Oreste di non allontanarsi più da lei e pronuncia una sorta di sentenza finale: «Oh, that the sea had me!».

Nell'opera di Giraudoux, Elettra rimane senza nulla, in una sorta di inevitabile solitudine che tocca anche Oreste, destinato alle persecuzioni delle Furie. Con la partenza di Harry, una speranza per l'avvenire di Maria e Agata è rappresentata dall'ultima immagine, una sorta di corteo funebre: «they blow out a few candles, so that their last words are spoken in the dark».

In Sartre, Elettra supplica Giove di prenderla sotto la propria protezione, di portarla via e difenderla dalle mosche, da Oreste: «io dedicherò la mia vita intera all'espiazione. Mi pento, Giove, mi pento» (III, 3); dunque Oreste rimane solo, mentre le Erinni si lanciano all'inseguimento della sorella. In *Pilade*, l'ultima apparizione di Elettra si verifica nel penultimo episodio della tragedia: tra lacrime e grida, la sorella di Oreste bacia Pilade affermando che i nemici sono semplicemente amori sconosciuti (VII, p. 381).

Per gli eroi di Ritsos non c'è speranza: un senso di morte imprescindibile è già, a priori, parte del dramma di ciascun personaggio, una spirale da cui nessuno può liberarsi e che porta con sé ulteriore sofferenza. Elettra, in Dacia Maraini, accompagna Clitennestra nell'ultima scena, quella all'interno del manicomio in cui è ricoverata la madre, autentica protagonista del dramma. Così anche ne *I Cuèfuri*, Elettra sembra sparire, quasi dissolversi, per lasciare spazio alla fase conclusiva del percorso di Oreste.

Elettra in Testori apprende dal fantasma del padre la morte dell'amato Oreste: la sua ombra avanza poi sulla scena, grondante di sangue, e il sipario si chiude sulla scena che è divenuta ormai un deserto di ombre impalpabili e mute. Diversa è la conclusione di *sdisOrè*, in cui le ultime battute sono affidate appunto ad Oreste che giunge ad affermare: «Meglio le Furie,/ e notte,/ e die,/

meglio le strie,/ ch'el vostro/ chivile patteggiar,/ la vostra chivile, inesistenta pase!/ Pase/ de che?/ De chi?» (p. 118).

Nelle opere in versi, Elettra sembra quasi dissolversi nella sofferenza, sparire all'ombra del dolore, fondendosi con la sorte che l'appartenenza agli Atridi sembra aver prestabilito per lei. Non c'è speranza per Elettra, perché in lei la tensione alla morte è molto più forte di quella alla vita, la vendetta assume un valore assoluto e supremo che logora e consuma ogni sentimento 'fecondo'.

#### **4 8 Erinni o Eumenidi?**

Si mescolano i personaggi, cambiano i valori etici e politici, ma dall'*Agamennone* di Eschilo alla contemporaneità, una costante di questa tragedia, manifesta o sottilmente allusa, resta la presenza delle Erinni. La *Stasis*, la Discordia, anima la casa degli Atridi: essa non è soltanto l'artefice della punizione, ma tende anche, in quanto "congenita" alla famiglia degli Atridi, a porsi come responsabile di questi delitti stessi<sup>40</sup>. Un delitto segue, inevitabilmente, ad un altro delitto, «così l'impulso verso il delitto e la funzione punitiva tendono inevitabilmente a coincidere»<sup>41</sup>: lo spazio dato da Eschilo alle Erinni si dilata considerevolmente dopo il matricidio da parte di Oreste e le divinità degli Inferi occupano sostanzialmente tutta la scena. Le riscritture di Elettra ci dimostrano come la presenza di queste entità permanga nonostante la tradizione greca sottolinei, espressamente, la persecuzione nei confronti di Oreste: la complicità e la sete di vendetta della sorella non sono questione di particolare interesse per la classicità. Lo sono sempre di più, invece, per la

---

<sup>40</sup> V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino, Einaudi, 1978, p. 230.

<sup>41</sup> Ivi, p. 231.

contemporaneità, dove Elettra talora è artefice della vendetta, talaltra è ancora complice ma con sempre maggiore consapevolezza e determinazione.

In Eschilo le Erinni diventano Eumenidi: la ‘carica espressiva negativa’ che le contraddistingueva nell’*Agamennone* e, soprattutto, nelle *Coefore*, diventa positiva, dimostrando che esse non potevano rappresentare la parte perdente<sup>42</sup>. Nel caso dell’*Elettra*, tuttavia, la prospettiva è differente: in Sartre la protagonista è perseguitata ‘fisicamente’, come il fratello, in tutti gli altri casi essere perseguitata è una questione di coscienza, è la condizione di emarginazione definitiva a cui Elettra si autocondanna da sempre. Non c’è salvezza, non ci sono Eumenidi per Elettra: la perdita dei valori assoluti da parte dell’uomo del Novecento, impedisce un trionfo del bene sul male. La ‘pietà cristiana’ che faceva vincere Antigone nelle riscritture, non riguarda minimamente la figura di Elettra: non c’è Elettra che perdoni, non c’è Elettra che tenti una definitiva ‘uscita’ dalla spirale di odio e degradazione.

Ne deriva l’ipotesi che si tratti di un caso di inversione di senso rispetto a ciò che Eschilo intendeva comunicare attraverso la tragedia: se è vero che l’autore, mediante le Eumenidi, ha consapevolmente provveduto ad un’operazione di scomposizione e ricomposizione per riconfermare le strutture istituzionali, nella civiltà contemporanea si verifica il meccanismo esattamente contrario. Ci troviamo infatti di fronte ad una messa in discussione delle istituzioni, del potere, della famiglia e della loro identità: un’autentica negazione - se così si può dire - delle Eumenidi, del loro valore.

#### ***4.9 Dalla pagina allo schermo***

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 248.

Sul mito di Elettra esistono, oltre a quelle citate, altre due pellicole piuttosto note: *Elektra* di Michael Cacoyannis, datata 1961, interpretata da Irene Papas e Szerelemen, *Elektra (Elettra, amore mio)* di Miklós Jancsó, del 1975. La prima è la dettagliata versione cinematografica del mito, dal ritorno di Agamennone da Troia al giudizio degli uomini e degli dei sui figli di Agamennone, la seconda invece riprende i personaggi in occasione dei festeggiamenti per i quindici anni del regno di Egisto. In questa occasione ognuno può dire la propria verità, ma solo Elettra ne approfitta, stigmatizzando l'assassinio del padre Agamennone e augurandosi che il fratello torni a vendicarlo. Oreste ritorna, ma dopo aver ripreso il potere, i fratelli si scontrano e alzano le mani l'uno contro l'altra, poi "rinascono" e si alzano in volo su un elicottero rosso.

Questo secondo film si ispira ad un testo precedente, cioè la rilettura del mito degli Atridi di Láslo Gyurkó. Il film sottolinea una dicotomia insanabile tra i due personaggi, che si chiude con il ricorso all'elicottero (metafora di un uccello che muore la sera e risorge la mattina), che rimanda all'infinito le domande sulla sorte.

La scelta di focalizzare l'attenzione su Pasolini, Anghelopulos e Visconti, ha ragioni ben precise: verificare la ri-lettura del personaggio attraverso tre stili cinematografici diversi, analizzare tre autentiche rivisitazioni sul personaggio in cui fosse sensibile il confronto con il rapporto spazio-temporale e, infine, osservare tre diversi esempi di uso del linguaggio delle immagini. L'Africa, la tribalità, la Grecia secondo il modello classico e Volterra ospitano le odierne rivisitazioni della tragedia: il volto di una giovane di colore viene sostituito da quello di Claudia Cardinale che, a propria volta, assume le caratteristiche di quello di Eva Kotamanidu. In un certo senso si tratta di tre 'vocabolari'<sup>43</sup>, tre registri linguistici, tre approcci al mito che si ispirano ad esso ma ne sono, in una

---

<sup>43</sup> G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 37.

certa misura, indipendenti. Si tratta di tre circostanze in cui la semantica drammaturgica si trasforma, anche in modo non convenzionale, in semantica cinematografica<sup>44</sup>.

#### **4 10 Al termine**

«L'emergere della sopravvivenza si può quindi analizzare come l'operazione fondamentale della nascita del potere»<sup>45</sup>: questo meccanismo consentirà l'esigenza del sacrificio di una vita e il riscatto della ricompensa nell'altra. Sciogliere l'unione dei morti e dei vivi, spezzare lo scambio della vita e della morte, «districare la vita dalla morte»<sup>46</sup> costituisce il punto d'emergenza del controllo sociale. Baudrillard sottolinea che il potere è possibile solo nel caso in cui la morte non sia più in libertà, o nel caso in cui i defunti siano 'sotto controllo' all'interno della società: ciò significa che la rimozione fondamentale non è quella delle pulsioni inconse, bensì la rimozione della morte. Con Freud avviene un passaggio dalla morte filosofica alla morte come processo pulsionale: «tutto accade come se la morte, *liberata dal soggetto*, trovasse infine il suo statuto di finalità *oggettiva*»<sup>47</sup>. Diventando pulsione, la morte diventa una finalità profonda che si iscrive nell'inconscio: Freud non ha colto nella morte la «curvatura stessa della vita»<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 49.

<sup>45</sup> J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, traduzione di G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 142.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Ivi, p. 162.

<sup>48</sup> Ivi, p. 172.

«L'Altro come sguardo, l'Altro come specchio, l'Altro come opacità»<sup>49</sup>: leggendo questo è spontaneo pensare che il mito, oggi, rappresenti lo sguardo, lo specchio, l'opacità della realtà in cui si iscrive. Elettra ha assunto e va assumendo determinate caratteristiche che trovano ragione non soltanto nelle scelte dei drammaturghi, bensì nella dimensione storica e sociale in cui il mito viene riesplorato.

Quali sono dunque gli aspetti di Elettra che la rendono particolarmente interessante oggi? Quali sono le caratteristiche che sono emerse maggiormente e che hanno contraddistinto questo mito nel Novecento?

Elettra nella contemporaneità diviene 'contenitore' di nevrosi, di contraddizioni: le dinamiche delle passioni e le prospettive delle soggettività non sono più nettamente scindibili. Nella protagonista, nel fratello come nella madre, i sentimenti sono spesso contrastanti e velati da significative differenze: l'amore fraterno e materno spesso diventano sinonimo di morbosità, l'apollineo viene travolto dal dionisiaco, al punto che essere Elettra non significa più 'semplicemente' vendicare Agamennone e la sua memoria.

In generale, dobbiamo riconoscere che il Novecento ha mostrato particolare attenzione verso il rapporto tra madre e figlia: sempre più spesso nelle riscritture Clitennestra è più donna che madre; il conflitto è enfatizzato sia sotto l'aspetto estetico che, in particolare, sotto quello emotivo, psicologico. Una sola cosa accomuna Elettra e Clitennestra: la passione per Agamennone; sia essa autodistruttiva, motivo di vendetta, ricordo, incapacità di superamento, il Re dei re è ciò su cui entrambe investono le proprie energie, è ciò per cui vivono, «per cui provano quelle emozioni che non possono o non vogliono provare

---

<sup>49</sup> J. Baudrillard, *La Transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990, traduzione a cura di F. Marsciani, *La Trasparenza del Male*, Milano, SugarCo, 1990, p. 134.

altrove»<sup>50</sup>. Lo stesso Oreste è spesso un evidente ‘transfert’ della figura di Agamennone: le emozioni sperimentate attraverso la passione hanno la caratteristica di essere pienamente dissociate dalla loro autentica fonte, «spesso dolorosa e colpevolizzante, e asservite alla sublimazione, di qualsiasi genere essa sia»<sup>51</sup>.

Clitennestra è, tendenzialmente, più sposa, più amante, più donna che madre: o, meglio ancora, è realmente madre solo con Ifigenia che è, almeno apparentemente, la profonda motivazione della vendetta verso il marito.

La vicenda di Elettra è un’espressione della legittimità delle recriminazioni filiali verso una madre che è ‘più donna che madre’. Giraudoux, non a caso, fa dire alla giovane: «In mancanza d’altre, sono io la vedova di mio padre». L’odio per la madre, se da un lato è un separatore efficace, dall’altro è «un divoratore di energia»<sup>52</sup>: cioè l’odio allontana ma non placa. Si tratta di un caso di asimmetria<sup>53</sup>: Elettra, quando piange la morte del padre, ripete quel pianto che presuppone rifiutato dalla madre, vestendo il ruolo del modello femminile della madre che piange<sup>54</sup>.

Nelle riscritture contemporanee si verifica anche un altro fenomeno: come esemplifica *Elettra* di Testori, talora fra madre e figlia si verifica quello che si potrebbe definire un incesto di secondo tipo, cioè un incesto che si sviluppa fra due consanguinei che si dividono lo stesso ‘partner sessuale’. Non potendosi trattare di Agamennone, il ruolo tocca ad Oreste: chiaramente non si tratta di una sessualità manifesta, completa, piuttosto di un investimento di quello che potremmo definire impulso sessuale, desiderio. Ossia Elettra e Clitennestra sono

---

<sup>50</sup> C. Eliacheff, N. Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, traduzione a cura di D. Sacchi, *Madri e figlie. Una relazione a tre*, Torino, Einaudi, 2003, p. 47.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> N. Loraux, *Le madri in lutto* cit., p. 62.

rivali nonostante la consanguineità e la differenza di ruoli, proprio perché Elettra è ben più che figlia e sorella, mentre Clitennestra non è propriamente vedova e madre.

La sensazione è che l'*ambivalenza* interessi molto alla drammaturgia contemporanea: da una parte assistiamo all'emancipazione femminile come realtà sociale e storica, dall'altra all'assunzione di una forte ambiguità nei ruoli e nel loro sviluppo all'interno del contesto familiare. Il mito è 'luogo' prediletto per mostrare le inquietudini, le difficoltà, le evoluzioni dei contesti familiari e dei rapporti tra i componenti. Non solo: attraverso il mito di Elettra si scardinano altri 'miti', intesi come ideali morali e/o comportamentali, cioè la madre perfetta o il mito di Penelope, solo per citare due esempi.

Credo che il mito di Elettra abbia suscitato tante attenzioni, soprattutto nel secolo precedente e in quello appena iniziato, tra le altre ragioni, anche per la possibilità di vedere e riflettere in esso la progressiva eppur tangibile scomposizione della famiglia in senso originario. Elettra non diventa mai, realmente, donna: odia quella femminilità che sceglie di non conoscere, perfino quando la rimpiange.

Nella contemporaneità si fa strada l'esistenza di una «*fiction edipica*»<sup>55</sup>, assolutamente femminile, assente in Freud e non propriamente junghiana, che si colloca fra psicoanalisi e antropologia. Non a caso, nella mitologia greca Atena, nata senza madre, dea di virtù maschili come la ragione e la guerra, esemplifica la fantasia femminile di non avere necessità di una trasmissione materna nella propria esistenza: è Atena ad occuparsi di Oreste, è la Ragione a guidare Pilade in Pasolini, è la consapevolezza del crimine compiuto dalla madre che impedisce ad Elettra di vivere la propria vita e di fare della vendetta la propria ragione.

---

<sup>55</sup> C. Eliacheff, N. Heinich, *Madri e figlie* cit., p. 216.

«C'è sempre un fondo di fantasmi incestuosi nell'affetto che lega un fratello ad una sorella: ciò aiuta gli adolescenti a risolvere la riattivazione del complesso di Edipo. Amando la sorella si è sicuri di non innamorarsi della madre, e votandosi con passione al fratello si eclissano i sentimenti che si provano per il padre»<sup>56</sup>: nella nostra società parleremmo di questo meccanismo come 'risposta' ad una mancata e corretta identificazione con un genitore. Ciò continua a spiegare la vivace curiosità di re-indagare la vicenda di Elettra: l'impressione che risulta dominante è quella, in un certo senso, di una *controstoria* specifica del mito di Elettra, in cui soprattutto la drammaturgia ha sentito la necessità di 'fare uso' di questa vicenda per restituire una dimensione a chi è stato, a chi è, sostanzialmente, vittima della storia: se, infatti, la nostra civiltà ha slegato il concetto di mito dal concetto di sacro, non ne ha perso minimamente il senso. Per storia non si intendono solo i grandi avvenimenti che hanno modificato il percorso dell'Umanità: la storia è costituita, soprattutto, per la nostra civiltà, dai fatti di cronaca, dagli episodi di quotidiana difficoltà o dai drammi dell'uomo comune. La straordinarietà del mito, di Elettra in particolare, risiede proprio nella sua specifica capacità di essere storia e controstoria insieme, storia in quanto a tradizione, controstoria per la prospettiva di indagine che segue.

Come sostiene Massimiliano Finazzer Flory, il mito non è solo racconto ma è anche rappresentazione dei più grandi dilemmi che da sempre attraversano l'animo umano. Perché il Mito non è solo ricerca di origine ma anche di utile sradicamento<sup>57</sup>. Il dramma di Abramo che sacrifica Isacco è infinitamente più complesso di quello di Agamennone che sacrifica Ifigenia, là era il senso di una colpa personale che avrebbe condotto all'infanticidio, qui è il senso d'impotenza umana nei confronti del destino. O, meglio, era: poiché il mito viene riproposto

---

<sup>56</sup> M. Rufo, *Frères et sœurs. Une maladie d'amour*, Paris, Arthème Fayard, 2002, traduzione a cura di C. Tartarini, *Fratelli e sorelle*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 63.

<sup>57</sup> Dal 6 al 9 luglio 2007, in Sicilia, a Ragusa presso il Castello di Donnafugata, si sono tenuti quattro incontri sul tema Donna e Mito: Medea, Elena, Elettra e Antigone i miti prescelti per ogni incontro, sotto la direzione di Massimo Finazzer Flory.

oggi, all'interno di una società che conosce pienamente il sacrificio di Abramo e che vi conferisce un valore, un senso, i due esempi finiscono per fondersi e il sacrificio di Agamennone, con i relativi risvolti, non è più diverso rispetto a quello di Abramo.

Il Re dei re oggi è un camorrista, è un operaio partito per cercar fortuna, è un vecchio stanco di guerra: è cosciente, è non solo il braccio ma, soprattutto, la *volontà* dell'atto che compie, la consapevolezza.

Non credo sia possibile definire completamente il mito di Elettra o, meglio, definire le sue possibili linee di sviluppo: già ora stiamo assistendo ad un ampliamento dell'interesse verso la figura di Clitennestra, che non possiamo non considerare motivato anche dai fatti di cronaca. La mia ricerca è partita dal presupposto di indagare Elettra nel contesto di un'epoca, di eventi storici e sociali e, infine, in rapporto al valore intellettuale e artistico che ha assunto, cercando di rilevare analogie e differenze. Il presupposto iniziale è che, apertosi il manto di Arlecchino, Elettra non rappresenti solo un personaggio, ma anche una metafora, una lettura della realtà, una prospettiva.

Artaud dice che l'attore è «un atleta del cuore»<sup>58</sup>: il primo Novecento «induce una de-sacralizzazione del testo scritto, che comporta inevitabilmente il rifiuto dell'opera drammaturgica come entità unitaria e assoluta»<sup>59</sup> sostituisce la nozione di opera con quella di operazione, «che nega la assolutezza a priori di ogni elemento»<sup>60</sup>. Il Duemila sembrerebbe perpetuare, in una chiave sempre più psicologica, l'idea che la scrittura sia un misurarsi con i miti ma, a differenza di

---

<sup>58</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* cit., p. 242.

<sup>59</sup> L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 113.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

quanto accadeva agli albori del Novecento, quasi sempre per riconoscersi in essa e per verificarne la vicinanza.

Il percorso del mito, non solo di Elettra, sembra privilegiare sempre più il monologo, cioè la dimensione solipsistica dell'eroe moderno che, scisso, violento, confuso dalla perdita di una prospettiva e dal cambiamento del nucleo familiare e delle sue dinamiche, evita il confronto diretto con gli interlocutori, narrando allo spettatore tutta la propria sofferenza.

A conclusione di questo percorso, è evidente quanto già anticipava Steiner<sup>61</sup>, cioè che nuove *Elette* vengono pensate, immaginate, impersonate, in questo momento e che altre ancora compariranno domani. Ancor più evidente è che il mito di Elettra, a partire dalla lettura di Baudelaire, ha effettivamente simboleggiato valori, idee, principi fondamentali nell'evoluzione antropologica (in senso lato) della donna contemporanea: l'amore sororale, la mancata rielaborazione del lutto, l'archetipo della vendicatrice, la figlia in lotta contro la madre, l'archetipo della femminilità negata, il conflitto sororale e fraterno, un certo archetipo di femminismo. Geneticamente e scientificamente non possiamo pensare Elettra come parte del nostro pensiero, come impressa nel nostro linguaggio, ma sociologicamente, antropologicamente e drammaturgicamente, dobbiamo ammettere che sia così. Il mito permane perché 'contiene' e sviluppa, il mito resiste perché, in quanto specchio, sa riflettere ma non precludere: in sintesi, il mito rimane perché risponde in modo non definitivo e, contemporaneamente, familiare, poiché, mediante la metaforizzazione del tempo che lo riscopre, definisce quella stessa dimensione che lo ospita.

La figura di Elettra si distingue per un sentimento di *disamore* verso la madre: «i filosofi si sono ispirati alla figura e all'opera della madre. Essi però, invertendo

---

<sup>61</sup> G. Steiner, *Le Antigoni* cit., p. 336.

l'ordine dell'operazione compiuta, hanno presentato l'opera materna come una copia [...] della propria. In ciò sono stati complici del patriarcato che presenta il padre come l'autore vero della vita»<sup>62</sup>. Il Novecento in quanto periodo storico e il femminismo come fenomeno sociale, hanno prodotto una critica approfondita del patriarcato e delle numerose «complicità, filosofiche, religiose, letterarie, ecc. che hanno sostenuto il suo sistema di dominio»<sup>63</sup>: se è vero che attraverso la relazione con la figura materna è possibile imparare a combattere il nichilismo, ossia la perdita del senso dell'essere, le rivisitazioni della figura di Elettra sembrano voler sottolineare il meccanismo contrario. Il nichilismo è riconducibile alla rimozione culturale dell'esperienza di relazione con la madre<sup>64</sup>: secondo quest'ottica è lecito individuare nella figura di Elettra un archetipo del nichilismo, in assoluta continuità con le tendenze filosofiche, letterarie e drammaturgiche del Novecento.

In Elettra, già a partire da Sofocle, è evidente la componente isterica: l'isteria, femminile per definizione, è tale anche nell'etimologia. Isteria significa attaccamento assoluto alla madre, al punto da non tollerare di vederla sostituita in alcun modo<sup>65</sup>; l'isterica non sembra attaccata a nulla, semplicemente si fissa sul desiderio altrui in modo tale che, prima o poi, si palesa il desiderio dell'altro «non per l'altro ma come alimento del suo proprio sentire»<sup>66</sup>. L'isterica si rivolta contro la madre<sup>67</sup> poiché vede in lei un “sostituto della madre” appunto, ossia l'attaccamento alla madre corrisponderebbe a un amore «non per la propria madre ma per la sequela delle madri, ossia per quella struttura che fa di ogni bambina il frutto interno di un interno di un interno, e così via fino ai confini

---

<sup>62</sup> L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 20.

<sup>63</sup> Ivi, p. 21.

<sup>64</sup> Ivi, p. 34.

<sup>65</sup> Ivi, p. 59.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Ivi, p. 60.

dell'universo»<sup>68</sup>. All'isterica, come ad Elettra, resta solo la scelta dell'avversione come tentativo di trovare l'indipendenza simbolica, «e se questa risposta fallimentare e fuorviante è tanto diffusa, ciò si deve al disordine simbolico che caratterizza le società patriarcali»<sup>69</sup>. Non intendo dire che nel mito di Elettra si nasconda anche l'archetipo dell'isteria, tuttavia è evidente la funzione determinante di questa caratteristica nel rapporto con la società, con i ruoli familiari e con lo sviluppo delle prospettive drammaturgiche connesse a questa figura. Ed è lì, a mio parere, che si sviluppa la maggioranza delle riscritture contemporanee di questo mito: il conflitto a cui concedere una sorta di 'urgenza di indagine' si manifesta all'interno del rapporto madre-figlia. Nella contemporaneità Elettra è una figura esasperata, 'ammalata' in certi casi nel corpo o nella psiche, non prevalentemente per il rapporto con il padre, ma per la relazione insoluta con la madre.

Luce Irigaray sostiene che il matricidio sia al principio del nostro ordine sociale: «Oreste uccide la madre perché lo esige l'impero del Dio Padre e lo esige il suo appropriarsi delle potenze arcaiche della madre terra»<sup>70</sup>. Non solo: l'odio della figlia verso la madre viene teorizzato prima che da Freud, dal Marchese de Sade che lo rapporta alla liberazione sessuale femminile<sup>71</sup>. Questa filosofia si manifesta nel personaggio della giovane Eugénie, la quale, istruita nei piaceri sessuali da un gruppo di libertini, rifiuta il ritorno a casa voluto dalla madre. Il distacco dalla madre avviene attraverso l'ostilità, l'attaccamento iniziale si trasforma in odio: il linguaggio, cioè la manifestazione è differente, ma si nota una certa corrispondenza del rapporto madre-figlia con quello padre-figlio, caratterizzati da un'indispensabile rivolta.

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Ivi, p. 61.

<sup>70</sup> L. Irigaray, *Il corpo a corpo con la madre in Sessi e genealogie* cit., p. 22.

<sup>71</sup> D. A. F. de Sade, *La philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, Paris, J. J. Pauvert, 1968, traduzione italiana di C. Rendina, *La filosofia nel boudoir*, Roma, Newton Compton, 1974, pp. 153-156.

È ancora Luce Irigaray a parlare dell'odio per la madre come effetto di una mancanza di elaborazione simbolica dell'antica relazione con questa: Freud aveva già precisato negli anni Trenta che dove esiste un attaccamento particolarmente forte verso il padre, là si è manifestata una fase antecedente di assoluto attaccamento alla madre, con la stessa intensità e passionalità.

Tali considerazioni non furono certamente al centro dell'idea drammaturgica di Eschilo e di Sofocle, ma la centralità del rapporto con Clitennestra e del disamore che nasconde il principio girardiano del risentimento, cominciano a farsi strada già in Euripide, per manifestarsi diversamente nelle riscritture da Hofmannsthal in poi.

«Quando la critica è onesta è il risultato di un'appassionata esperienza personale della quale si cerca di convincere altri»<sup>72</sup>: la tragedia ha realmente mutato stile e convenzioni, ma il grido con cui la fantasia tragica ha improntato il nostro senso della vita una prima volta, si ripropone ancora nella contemporaneità. «Il medesimo lamento puro e selvaggio sull'inumanità dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo e sull'inutilità degli sforzi dell'uomo. La parabola della tragedia, forse, è intatta»<sup>73</sup>: per riprendere una categoria di Calvino<sup>74</sup> nella tragedia, nel mito di Elettra ma, soprattutto, nel fenomeno della riscrittura, prende forma il canone della *molteplicità*. La possibilità di innumerevoli riletture, «il tempo, eterno o compresente o ciclico»<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> G. Steiner, *La morte della tragedia* cit., p. 302.

<sup>73</sup> Ivi, p. 304.

<sup>74</sup> Alludo a I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

<sup>75</sup> Ivi, p. 129.