



... Un sorriso tranquillo è appeso dentro di noi, / come appendiamo
in una stanza nuda un quadro - un'antica battaglia scure,
su fondo verde scuro, di notte, con macchie rosse e d'oro; /
in un angolo davanti, sulla sinistra, si sorge un vecchio
manirain che ha acceso un fo' di fuoco (...) con sto, stanco
di guerre, come fuori dal mondo, fogg'ando l'universo sopra
due pietre afferricate... (Y. Rizzo "Crisotemi" -)

Crisotemi, penna e pastelli, opera di Alda Tacca

CAPITOLO PRIMO: DALLA TRAMA ALLA RIELABORAZIONE

Colui il quale canta al Dio un canto di speranza, vedrà compiersi il suo voto
(Eschilo)

1.1 Oltre l'intrigo

«Ogni uomo nella vita conosce la tragedia. Ma la tragedia come forma drammatica non è universale»¹: così George Steiner inizia un'opera fondamentale per chiunque decida di accostarsi al fenomeno della tragedia, sottolineando come l'idea di proporre in pubblico, su un palcoscenico, le sofferenze individuali, non risulti più così originale nella contemporaneità, poiché la tragedia è entrata pienamente a far parte delle nostre abitudini comportamentali; tale meccanismo ha un'origine greca, così come tutte le forme tragiche. Questo presupposto sta ad indicare che la tragedia è assolutamente estranea alla concezione ebraica del mondo, ossia che laddove c'è ricompensa, necessariamente troviamo il concetto di Giustizia e non quello di Tragedia². La necessità infatti è cieca e, venendo a contatto con essa, l'uomo in un certo senso si 'priva della vista' (l'allusione ad Edipo è spontanea), poiché è costretto ad affidarsi ad una dimensione della quale non ha nessun controllo, in cui l'ordine dell'Universo e la condizione umana non sono razionalmente provviste di una spiegazione adeguata.

L'incendio di Troia, ad esempio, è un punto di non ritorno: in quella sede sono stati l'odio umano e la misteriosa volontà della Sorte a determinare gli eventi, non vi è nessun presupposto per accennare ad un atto di giustizia. L'episodio di Troia è, non casualmente, la prima grande metafora tragica.

¹ G. Steiner, *The Death of Tragedy*, traduzione a cura di G. Scudder, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965, p. 7.

Nelle tragedie il personaggio è condizionato da forze che la razionalità non può né vincere né comprendere pienamente³: «quando le cause della catastrofe sono contingenti e il conflitto si può risolvere con mezzi tecnici o sociali, avremo magari un dramma, ma non una tragedia»⁴. Vale a dire che la sorte di Agamennone non sarebbe cambiata se le leggi sul divorzio fossero state maggiormente ‘all’avanguardia’: ne sarà una dimostrazione quanto andremo leggendo nelle riscritture contemporanee. La tragedia è, in sintesi, irreparabile: per questo la punizione è sempre, pressoché necessariamente, più tremenda della colpa; con l’eccesso della sofferenza, con la sperimentazione esasperata del dolore, l’uomo ottiene un diritto alla dignità.

La tragedia in quanto fenomeno è, realmente, morta: non lo è il mito, pur non nell’accezione che sperimentavano i Greci, poiché è vivo e attivo anche nella nostra civiltà, non solo in quanto retaggio.

Questo è lo sfondo in cui si inserisce il destino di Elettra: un destino segnato «dall’impossibilità dell’oblio»⁵, da una memoria talmente implacabile da rendere impossibile qualunque ‘colpo di spugna’ sul passato. Non poter dimenticare costringe Elettra fuori dal tempo, la rende una creatura che si alimenta alla fonte imperitura del ricordo: come se avesse contratto una sorta di debito simbolico con il padre Agamennone, che lei stessa contribuisce a rendere ulteriormente imprescindibile e insuperabile.

1.2 Il tragico e il mito

La tragicità nel mito di Elettra assume un’«enigmatica connotazione metafisica»⁶, che conduce questa donna verso un rapporto di assoluta inimicizia con la vita; inoltre è necessario considerare che l’assassinio di Agamennone ha

² Ivi, p. 8.

³ Ivi, p. 11.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Grande, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Parma, Pratiche, 1994, p. 27.

⁶ Ivi, p. 28.

determinato una radicale trasformazione politica nella città, poiché con la morte del Re dei re si è estinto il diritto paterno, maschile, evento che ha comportato una regressione al diritto materno, erinnico. Secondo la logica, è chiaro che la vendetta di Clitennestra può essere considerata anche un crimine politico⁷, un tentativo di restaurare la ginecocrazia al posto dell'androcrazia, un ritorno - in sintesi - al principio matrilineare⁸. Pertanto l'antagonismo fra Clitennestra ed Elettra rifletterebbe anche il passaggio da un'epoca all'altra della civiltà, oltre che un'inconciliabile differenza fra maschile e femminile. Gli autori che ci hanno restituito la figura di Elettra, soprattutto nella contemporaneità, ci hanno reso spesso l'immagine di una pulsione di morte che alimenta lo stimolo alla vita e che la caratterizza di una certa 'estraneità' appunto all'esistenza. L'odio della protagonista nei confronti della madre è il rifiuto verso la continuità e la conservazione della vita: il rinnegare la femminilità nella sua forma più elevata e complessa, cioè la maternità. Perciò l'atto di vendetta di Elettra non è che l'ultima tappa di una «legge di sangue», a cui seguirà la giustizia del tribunale affidata all'Areopago, simbolo dell'ordine supremo della *polis*⁹: questa teoria risulterebbe effettivamente convincente se vedessimo in Elettra il mito della palingenesi, cioè della morte - rinascita della città dopo la distruzione di un ordine precedente¹⁰. Quindi la giovane sacrificherebbe se stessa per dare inizio ad un nuovo ordine giuridico-politico, in cui vendicare Agamennone è un valore che supera la stessa legge del sangue: l'ordine maschile (l'apollineo) sconfigge quello femminile (il dionisiaco).

⁷ *Ibidem*.

⁸ A proposito di questo concetto fondamentale, Bachofen sottolinea che «il diritto materno è il diritto alla vita materiale, il diritto alla terra, dalla quale esso trae origine. All'opposto, il diritto paterno è il diritto della nostra natura immateriale, incorporea»: l'uno sarebbe dunque il diritto delle divinità dell'Ade, l'altro quello delle divinità dell'Olimpo. Ho usato l'aggettivo 'erinnico' poiché le Erinni compaiono solo come vendicatrici del matricidio e persecutrici del figlio che si è macchiato del tremendo crimine: solo il sangue materno è in grado di destarle dal sonno. J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, Hoffmann, 1861, traduzione a cura di G. Schiavoni, *Il matriarcato: ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 150- 152.

⁹ M. Grande, *Dodici donne* cit., p. 31.

¹⁰ *Ibidem*.

Nelle riscritture moderne del mito l'odio affiorerà sempre più apertamente come elemento chiave nel rapporto madre-figlia: da Giraudoux a O'Neill, la pulsione di morte è incrementata dall'odio che ha la propria origine in un'insanabile conflittualità verso «l'uomo che si è appropriato della donna»¹¹. Anche per questa ragione, per la pulsione di morte che 'costringe' Elettra alla castità, prendiamo coscienza dell'odio che intercorre fra le due: Clitennestra è la Natura o, perlomeno, ne è metafora, ne è espressione. La Morte sarà perciò il simbolo della vita rifiutata, «sconfessata e *smascherata*»¹² contro ogni possibile accordo fra divenire della natura e storia: colpire colei che è tramite della vita equivale ad impedire, ostacolare la vita stessa. La castità di Elettra è il contributo da pagare per l'astensione dalla vita, da quella colpa che è 'sustanzializzata' nell'*eros*. Pertanto possiamo leggere questa figura come un'autentica negazione della figura umana stessa¹³, come colei che concepisce la morte prima ancora che la morte spontanea ponga termine all'esistenza.

Elettra, come Antigone, Aiace, Filottete, segue un preciso codice morale che le impone un dovere da compiere ed esercita questo compito accettando l'isolamento, la miseria materiale, il tormento profondo che ne derivano. E' riuscita a rinnegare la propria capacità di tenerezza negli affetti, ha rifiutato qualunque soluzione per una possibile esistenza serena all'interno del contesto familiare: in particolare, rispetto ad altre figure drammatiche, in lei prevale la sofferenza sull'azione e il grande 'terreno' lasciato al lamento e alla stanchezza per un'esistenza che si consuma nel pianto¹⁴.

Allargando la prospettiva di indagine, tuttavia, non possiamo non osservare con attenzione l'affetto, il legame profondo con il fratello, legame sacrificato all'assenza, legame spesso evidenziato dalla critica come ben più che fraterno. Il rapporto lascia emergere qualcosa di diverso: la questione arricchisce infatti la

¹¹ Ivi, p. 37.

¹² Ivi, p. 41.

¹³ Ivi, p. 42.

¹⁴ E. Medda, «Elettra o il vuoto della vendetta», in Sofocle, *Aiace, Elettra*, traduzione a cura di M. P. Pattoni, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 60-61.

figura di Elettra contemporaneamente di un desiderio, di una pulsione e di una resistenza; questa dimensione ci obbliga ad indagare la protagonista non semplicemente secondo l'ottica filologica, storica o, soprattutto, antropologica, bensì secondo una lettura psicanalitica. Non a caso già nel 1947 lo psichiatra americano Frederic Wertham sottolineò la distinzione fra il “Complesso di Edipo”, di ideazione freudiana, e il “Complesso di Oreste”, che si caratterizzerebbe come l'impulso del figlio maschio ad uccidere la madre¹⁵.

Jung aveva già parlato di “Complesso di Elettra”, definendolo come l'affetto della figlia verso il proprio padre che andrebbe di pari passo con un sentimento di gelosia nei confronti della madre¹⁶.

A ben guardare le opposizioni fra Edipo e Oreste sono numerose: il primo lascia Tebe, il secondo rientra ad Argo, nel primo caso a dominare sono le figure maschili, nel secondo quelle femminili; Edipo è ‘giocato dalla sorte’ (agisce infatti nella completa inconsapevolezza) e Oreste al contrario è assolutamente consapevole di quanto sta per compiere; Oreste sarà punito ma, dopo l'espiazione, potrà ‘rinascere’, mentre al contrario Edipo troverà pace solo attraverso la morte. Però una chiave lega le due vicende: il dominio dell'immagine del padre morto che dà un senso di colpevolezza¹⁷; nel caso di Edipo per un episodio per molto tempo ignorato, nel caso di Oreste ad opera di un fantasma. Eppure, parricida senza esserne consapevole, Oreste sarebbe ugualmente incestuoso: la sua aggressività verso Clitennestra deriverebbe dal risentimento che egli prova per essere stato trascurato da lei in favore del padre¹⁸; Hauptmann e O'Neill saranno esempi piuttosto significativi di questa ipotesi. Ed Elettra? Per la protagonista si è parlato di “Complesso di Edipo femminile positivo”¹⁹, caratterizzato appunto da un profondo attaccamento al

¹⁵La teoria è genericamente espressa dal volume di F. Wertham, *Dark legend, a Study in Murder*, London, Victor Gollancz, 1947, ma viene ripresa anche da Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 33.

¹⁶ Si veda in proposito P. Mullahy, *Œdipe, du mythe au complexe exposé des théories psychanalytiques*, a cura di S. Fabre, Paris, Payot, 1951, pp. 140-141.

¹⁷ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 34.

¹⁸ Ivi, p. 35.

¹⁹ Ivi, p. 38.

padre e da una forte aggressività verso la madre. Un'aggressività che, considerando complessivamente le versioni letterarie del mito, lascia apparire Elettra sia come l'anima stessa del crimine, sia come colei che rimane preda dell'orrore davanti al cadavere di chi l'ha generata.

Le variazioni sul tema, prevalentemente, saranno delineate secondo uno schema psicanalitico di base che è semplicemente lo schema edipico e che può rappresentare la «migliore fonte del dramma»²⁰.

1.3 Presupposti e filiazioni

Possiamo affermare che numerose filiazioni contemporanee riprenderanno le tre fonti classiche da noi ripercorse: ad esempio Eliot riprenderà Eschilo, Hofmannsthal ritornerà a Sofocle, Giraudoux e la Yourcenar invece ad Euripide. Tuttavia si tratterà di una sorta di nucleo di partenza: infatti è più opportuno affermare che il mito nell'era moderna riflette una costellazione di immagini²¹, quasi sempre metastoriche, che assumeranno valenze ben oltre la semplice simbologia originaria (penso a Ritsos, a Testori, a Plath, solo per citare alcuni esempi). Pertanto l'aderenza alle fonti classiche non sarà per noi necessariamente motivo di autenticità: tutte le versioni letterarie di un mito sono infatti da ritenersi autentiche.

L'approfondimento sulla diacronia del mito di Elettra diventa fondamentale dal momento in cui ci interessiamo alla destinazione letteraria del mito o, più precisamente, quando rinunciamo allo studio del mito per entrare nelle dinamiche del mito letterario: non più dunque lo studio del mito in quanto tale, ma la sua contestualizzazione all'interno dell'antropologia e della dimensione storico-sociale in cui è riproposto.

²⁰ Ivi, p. 40.

²¹ Ivi, p. 42.

Possiamo suddividere la trilogia *orizzontale*, rappresentata dalle opere sul tema di Eschilo, da quella *verticale*, costituita propriamente dalle opere in cui la nostra protagonista ha un ruolo attivo o di primo piano, cioè *Le Coefore*, l'*Elettra* di Sofocle e l'*Elettra* di Euripide.

Malgrado le incertezze sulla datazione, alcuni commentatori hanno cercato di spiegare le differenze tra le *Elettre* di Sofocle, Euripide e l'*Oresteia*, seguendo il contesto storico a cui ciascuna appartiene: Eschilo, ad esempio, è l'espressione della società greca contemporanea all'*Oresteia*, ma non è certo l'eco della propria città. L'eroina di Sofocle, invece, rifletterebbe la crisi religiosa che la popolazione ateniese visse durante la peste del 430 a. C.: tuttavia, se datassimo l'opera a qualche anno prima (come abbiamo presunto nella presentazione), questa tesi risulterebbe decisamente meno convincente; potremmo infatti ugualmente supporre una crisi religiosa ma non certamente in conseguenza della peste. Discorso analogo si dovrebbe formulare per Euripide: essendo mutato il gusto del pubblico, ciò che per Eschilo era necessario mostrare, cioè la violenza e la morte, non fu più tale per Euripide²².

1.4 Il percorso di indagine: oltre la drammaturgia, dentro la società

E' mia intenzione mostrare quale percorso, quali dinamiche caratterizzino la trasformazione del personaggio di Elettra e delle sue relazioni, quali connotazioni la definiscano e, spesso, la conducano ben oltre i presupposti che ne avevano animato i tratti durante la classicità. Fino a contraddirli. La contemporaneità ha reso questa figura specchio di realtà assolutamente nuove e lontane dai valori che non solo lo spirito greco, ma anche l'età shakesperiana o il Settecento, ad esempio, avevano posto in rilievo. I valori che animano le nuove *Elettre* sono i nuovi valori che guidano l'uomo del nostro tempo ma, ancora di

²² Ivi, p. 51.

più, rappresentano la necessità di porre in discussione un metodo di lettura e riletture del mito in cui questa età non è in grado di identificarsi. L'episodio mitico si è perciò caricato di significati che ci possono consentire un'indagine ampia e dettagliata, senza confini geografici, poiché gli esempi non sono solo all'interno del Vecchio Continente. Il dato testimonia un processo di generale di assunzione del mito a contenitore di significati e tematiche tra loro diversissimi eppure fondamentali per comprendere la civiltà in cui esso è contestualizzato; tale ipotesi entra tuttavia in conflitto con l'interessante indagine di Steiner, il quale sostiene che i principali miti greci siano impressi nell'evoluzione del nostro linguaggio e che, pertanto, corrispondano ad archetipi interni alle nostre 'grammatiche'²³. Se infatti la teoria junghiana sostiene che determinati archetipi si fissino, se così è lecito dire, in qualche 'entità' che noi oggi potremmo chiamare patrimonio ereditario, la scienza ci dimostra tuttavia che è particolarmente difficile immaginarsi una mutazione grazie a cui il nostro linguaggio produca una nicchia specifica per alcuni miti o tradizioni. Non solo: anche supponendo possibili trasformazioni, affinché esse si fissino nel DNA è necessario molto tempo; in 2500 anni, qualunque mutazione avvenuta in un greco, non ha avuto il tempo per diffondersi adeguatamente²⁴. Ma questa è una prospettiva evolucionistica: biologia a parte, è innegabile che l'intuizione di Steiner ci costringa ad una riflessione poiché numerose sono le riconferme in questa direzione. Quindi, sotto il profilo biologico, la prospettiva steineriana non è scientificamente dimostrabile, tuttavia il meccanismo di *osmosi*, la necessità di ricorrere al mito per la profondità che lo caratterizza, rimangono un punto di riferimento per lo studio delle sue trasformazioni.

Il mito è sempre esistito: o, meglio, il mito esisteva di certo prima di Eschilo, Sofocle ed Euripide; il mito apparteneva all'uomo greco.

²³ G. Steiner, *Antigones*, traduzione a cura di N. Marini, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1995, p. 336.

²⁴ Queste illuminanti considerazioni mi sono state confermate dal prof. Guido Barbujani, studioso delle teorie evolucionistiche.

Non sappiamo esattamente come fosse Elettra prima che Eschilo la facesse ‘entrare in scena’, ma sappiamo che la sua vicenda faceva parte della tradizione degli spettatori che sedevano a teatro. Quello che mi pare realmente interessante è non solo la sopravvivenza della figura nel tempo e nello spazio, ma anche le caratteristiche che sono sopravvissute e quelle che sono scomparse o che si sono decisamente ridimensionate: il rapporto fra ciò che Elettra era e ciò che Elettra è, alla luce dei contesti e delle loro varietà, sottolineando necessariamente la diffusione a cui assistiamo nel Novecento, che tocca profondamente il mito in questione.

Mi è sembrato necessario fare un breve percorso di indagine per comprendere le attinenze del mito in ambito psicologico e sociale, in cui ho analizzato alcuni aspetti determinanti per comprendere cosa può celarsi dietro questa sorta di ‘necessità al mito’.

René Girard osserva²⁵ che ogni volta in cui una testimonianza orale o scritta documenta «violenze direttamente o indirettamente collettive»²⁶, è spontaneo chiedersi se essa comprenda la descrizione di una crisi sociale e culturale o se gli autori dei relativi crimini siano contraddistinti da segni specifici che, in qualche misura, li distinguono e li espongono alla condanna prima ancora che essi si siano macchiati della colpa. I miti sono i documenti delle società mitico-rituali eppure ci siamo abituati a considerare fittizie le caratteristiche verosimili degli eroi mitologici «perché accompagnati da aspetti inverosimili»²⁷: preserviamo la nostra attenzione semplicemente verso ciò che riteniamo storico senza considerare che nella mitologia «la maschera è ancora intatta»²⁸; spesso non consideriamo infine che per gli antichi il mito aveva una dimensione sacra che la modernità ha ufficialmente perso: uso questo avverbio perché, in realtà, se è vero che da Cristo in poi, dal concetto “perdona settanta volte sette”, la vendetta perde

²⁵ R. Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1985, traduzione a cura di C. Leverd e F. Bovoli, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987, p. 45.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 66.

²⁸ *Ivi*, p. 67.

la propria consistenza e così si modifica il concetto di capro espiatorio, è altrettanto vero che l'idea di vendetta, nella modernità, sembra toccare maggiormente l'aspetto etico-morale che non l'atto pratico, sacrificale, se così si può dire, pur non uscendo di scena ma anzi amplificandosi.

Come sottolinea Eva Cantarella, attraverso l'*Oresteia* Eschilo ricordava ai suoi cittadini che «il tempo della vendetta era finito»²⁹, eppure quel tempo sembra avere ancora qualcosa da dire.

La conclusione della maggioranza dei miti ci mostra un autentico ritorno all'ordine compromesso e, frequentemente, la nascita di un ordine nuovo nell'unità religiosa della comunità che ha sperimentato la crisi. Pertanto «l'ordine assente o compromesso dal capro espiatorio si ristabilisce grazie a colui che lo ha inizialmente turbato» o, mi verrebbe da sottolineare, *per mezzo* di colui che lo ha turbato: nelle drammaturgie greche Clitennestra ha interrotto un ordine che si riequilibra quando lei e l'amante vengono sacrificati; Oreste (ed Elettra), trasgredendo al ruolo di figli e aderendo a quello di vendicatori, si trasformano in restauratori di un ordine che è, oggettivamente, basato su un crimine. La forza malefica si trasforma in benefica, in una forma di autentico paradosso: l'inversione dei rapporti tra persecutori e vittime, produce il sacro. La conclusione della maggior parte dei miti, del resto, ci mostra un vero e proprio ritorno dell'ordine che era stato compromesso in una fase di crisi, e altresì la nascita di un ordine assolutamente nuovo all'interno della comunità che ne è stata colpita. Così nei miti, frequentemente, si attua una congiunzione fra una vittima colpevole e una conclusione violenta e liberatoria spiegabile proprio attraverso il capro espiatorio³⁰.

Veniamo ad un'altra implicazione che mi sembra significativa: quella della teoria mimetica³¹. Girard la descrive come il «desiderio di essere secondo

²⁹ E. Cantarella, *Il ritorno della vendetta, pena di morte: giustizia o assassinio?*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 28.

³⁰ Ivi, p. 74.

³¹ R. Girard, *Pour un nouveau process de l'étranger*, traduzione a cura di A. Signorini, *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Milano, Cortina, 1999, p. 2.

l'altro»³², cioè riconoscere in ciascuno di noi un essere non autonomo, non autosufficiente, ma che si trasforma attraverso l'altro seguendo il meccanismo dell'interazione umana. L'altro diventa un modello che non possiamo non imitare: come se desiderassimo assorbire quell'essere. E' il triangolo soggetto-modello-oggetto che dà forma al desiderio: poiché l'altro è nostro modello, amato e sublimato, esso rappresenta anche il nostro più temibile rivale perché è là dove noi vorremmo essere ma non siamo. Il legame dunque si fa così profondo che «un solo orizzonte di due o più sguardi ugualmente desideranti comporta inevitabilmente il rischio di un conflitto»³³: la rivalità cresce e «non è più possibile dividere il campo tra 'me' e 'l'altro'»³⁴. Credo che in questa teoria sia 'ritratta' la condizione di conflittualità fra Elettra e Clitennestra: uno snodo fondamentale, una contrapposizione determinante in pressoché tutte le riscritture, soprattutto perché è la tipologia di relazione familiare che subisce maggiori evoluzioni nelle riscritture del dramma dalle sue origini. I rapporti Elettra-Agamennone, Elettra-Oreste ed Elettra-Crisotemi, si mantengono, come vedremo, maggiormente uniformi.

Fondamentale per l'approccio al mito nella contemporaneità è inoltre la psicanalisi: nella cultura americana degli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento, cominciò a farsi strada il movimento della terapia sistemica, caratterizzato dal prevalere di una tendenza volta al superamento della settorializzazione degli studi e del recupero di un approccio olistico ai problemi; lo sviluppo di nuove discipline come l'antropologia e la sociologia, dà un contributo significativo alla conoscenza dei contesti in cui l'individuo vive, soprattutto relativamente allo studio delle influenze che le relazioni e l'organizzazione familiare sembrano giocare sullo sviluppo della personalità. Fra le idee innovative che animano il movimento, c'è il principio in base al quale la

³² *Ibidem.*

³³ *Ivi*, p. 4.

³⁴ *Ibidem.*

famiglia viene considerata ‘come se fosse’ un sistema e che ogni comportamento deve essere letto e compreso come funzione della relazione. La famiglia viene definita come un sistema emozionale, caratterizzato da forze che muovono verso la differenziazione e forze che invece aspirano a perpetuare uno stato di coesione; all’interno di questo modello un ruolo fondamentale appartiene alla storia, al rapporto con le figure significative del passato e le famiglie d’origine. Pertanto la costruzione di nuovi legami affettivi e la loro evoluzione risultano legate alla possibilità di separarsi da questi vincoli passati.

Un grosso contributo all’elaborazione del modello sistemico è stato offerto da Janet Helmick Beavin, Don Jackson, Paul Watzlawick solo per citarne alcuni, e Gregory Bateson per quanto concerne l’inquadramento del modello che ha condotto la sistemica all’evoluzione che noi oggi conosciamo. Ogni membro del sistema esercita dunque una serie di effetti e influenze sugli altri membri che si ripercuotono sul sistema intero della famiglia. Pertanto una malattia psicologica presenta una serie di schemi relazionali che si ripetono con continuità: riuscire ad attuare un cambiamento implica interrompere e modificare determinati schemi relazionali e, quando essi vengono interrotti, si apre una fase determinata da un periodo che prevede la riorganizzazione del sistema individuo-famiglia-società. Secondo la sistemica, ogni famiglia possiede un certo numero di opinioni ben sistematizzate, condivise da tutti i componenti, che riguardano i ruoli familiari e la natura della loro relazione: sono i miti familiari che comprendono molte regole nascoste, sepolte nelle abitudini e nei clichés familiari³⁵. Le azioni che i componenti del nucleo mettono in atto sono finalizzate a perpetuare quel mito che caratterizza il contesto e non viene mai sottoposto a verifica né messo in discussione; è «il risultato di un intreccio di processi percettivi, simbolici e interattivi in cui, tuttavia, il mito familiare è una sorta di variabile indipendente, una sorta di distorsione non consapevole della realtà»³⁶.

³⁵ L. Fruggeri, *Famiglie. Dinamiche interpersonali e processi psico-sociali*, Roma, Carocci, 1997, pp. 76-77.

³⁶ *Ibidem*.

I miti familiari sono dei meccanismi di difesa a cui la psicanalisi si è riferita per rappresentare gli individui, «delle valvole di sicurezza che proteggono la famiglia dalla disgregazione»³⁷; nel contempo, tuttavia, essi impediscono l'evoluzione del gruppo.

Osservando i miti familiari descritti in letteratura, incontriamo quello dell'armonia, della salvezza, della pseudomutualità, del catastrofismo, della trasparenza, solo per citarne alcuni; tuttavia, osserviamo anche un'interessante tipologia, che non può non farci riflettere: quella del *capro espiatorio*, che prevede di attribuire tutti i problemi ad un componente della famiglia. La continuità con Girard è evidente, ma non solo: tornando a Bateson, egli sostiene che la parentela sia un punto di partenza per un *linguaggio ecologico della mente*, così come Girard, a proposito del linguaggio mimetico, afferma che la reciproca imitazione è la base indistruttibile della parentela e della relazione umana: «the unit of measurement, in both cases, is not the individual»³⁸.

Margaret Mead, proprio negli anni in cui iniziava a farsi strada la teoria sistemica, pose in rilievo, attraverso la prospettiva antropologica, un dato molto interessante per il nostro studio: «E' diventato di moda in questi ultimi anni definire la società americana come matriarcale, adoperando così a sproposito un utile concetto antropologico»³⁹; secondo le riscritture del mito che andremo ad esaminare, il dato registrato negli Stati Uniti è affine al dato europeo e non solo, basti pensare a Giraudoux, Eliot, Sartre, Yourcenar, Hauptmann, solo per citarne alcuni che confermano, in quegli anni, il passaggio da una sorta di patriarchismo al matriarchismo. E ancora: «nelle società moderne, dove la poligamia non è più legale e le donne non sono più rinchiusi, si deve affrontare un nuovo problema: la rivalità tra le femmine per i maschi [...] parallelamente alla lotta degli uomini

³⁷ Ivi, p. 78.

³⁸ S. Manghi, *Traps for sacrifice: Bateson's schizophrenic and Girard's scapegoat*, lettura presentata in occasione dell'incontro internazionale "La natura sistemica dell'uomo. Il pensiero di Gregory Bateson a cento anni dalla nascita", 22-23 Ottobre 2004, Torino, traduzione inglese di E. Campari. Per gentile concessione del prof. Sergio Manghi.

³⁹ M. Mead, *Male and Female. A Study of the Sexes in a Changing World*, traduzione a cura di M. L. Epifani e R. Bosi, *Maschio e Femmina*, Milano, Mondadori, 1991, p. 270.

per le donne, si va sviluppando anche la lotta delle donne per gli uomini. Forse la migliore dimostrazione di ciò che la società può compiere è questo particolare spostamento per il quale il sesso biologicamente inadatto alla lotta assume un ruolo di competizione attiva»⁴⁰.

La mia impressione, non solo nell'avvicinarmi a queste teorie ma anche osservandole alla luce dei testi, è che i punti di contatto siano numerosi e consistenti; anzitutto è evidente che se le teorie freudiane hanno influenzato profondamente la trattazione dei miti soprattutto agli inizi del Novecento, la sistemica e l'antropologia hanno 'operato' sulla generazione successiva, producendo tuttavia un 'effetto domino' che arriva fino a noi e, soprattutto, fino alle riscritture più recenti. Non mi riferisco necessariamente ad un meccanismo consapevole, attuato dagli autori volontariamente, credo piuttosto che sia una questione di *osmosi*. Ipotizzerei perfino che sia una necessità intellettuale quella di rendere i miti contenitori di realtà che, in maniera diversa ma non antitetica alla classicità, siano specchi per l'uomo contemporaneo: la componente sacra, rituale, caratteristica della Grecia antica, si è persa, ma non è così convincente l'idea che si sia persa quella catartica, ad esempio. Vedere il mito a teatro, o leggerlo, ha per noi ugualmente (anche se non coralmemente) tale rilievo: al punto che sentiamo la necessità di ripercorrere attraverso quelle vicende le 'zone d'ombra' che caratterizzano la società e, in un'ottica più ristretta, la famiglia.

Elettra, proprio per i rapporti familiari che ne caratterizzano l'identità, forse anche nel contesto di un sensibile aumento di episodi in cui la famiglia è stata, progressivamente, oggetto di gravi fatti di cronaca e di un crescente interesse, si presta particolarmente al fenomeno della riscrittura.

Prendiamo in esame, alla luce delle teorie esposte, il rapporto fra Elettra e Clitennestra: si tratta di un rapporto in cui si riconoscono perfettamente le dinamiche sulla teoria mimetica esposta da Girard: infatti Elettra sperimenta una forte rivalità con la madre perché, a prescindere dall'ovvio risentimento per

⁴⁰ Ivi, pp. 183-184.

l'assassinio del padre, Clitennestra è là dove lei stessa vorrebbe essere. L'attaccamento morboso al padre non può che determinare una rivalità con la madre, concetto già chiarito da Jung: le teorie successive costringono a riflettere sul fatto che, secondo modalità diverse, il rapporto persiste in una sorta di ulteriore lacerazione proprio perché rappresenta una sorta di *trasgressione* rispetto al canone del mito familiare in quanto tale.

La trasgressione, come l'abbiamo definita, implica una rottura degli equilibri tra madre e figlia entrambe in lotta per il padre, tra figlia e padre (sebbene defunto) poiché la persistenza del ricordo e l'ansia di vendetta impediscono alla prima una vita normale, tra fratello e sorella poiché, in assenza del padre, è questo ad ereditare il ruolo ma, soprattutto, i sentimenti e l'investimento emotivo della protagonista e, infine, con la sorella, che continua a rappresentare quella linea femminile, quell'«eredità» materna che ne limita un autentico coinvolgimento nella vendetta e che la rende estranea ai sentimenti di Elettra.

La contrapposizione fra ciò che non può ammettere a se stessa e ciò che vorrebbe, fra il valore familiare come assoluto da cui dipendere e l'incapacità di essere senza quel contesto, né di sopravvivergli, fanno di Elettra la negazione della vita stessa, il rovesciamento degli equilibri interiori e la conferma del mito del capro espiatorio allo stesso tempo: dapprima è toccato a Ifigenia morire per permettere la partenza per Troia; poi è toccato ad Agamennone, colpevole a sua volta dell'assassinio. A questo omicidio segue la vendetta, che altro non è che un ennesimo omicidio. La contemporaneità ha sostanzialmente escluso l'assoluzione dell'Aeropago, cioè la giustificazione dell'atto di Oreste, anche perché, frequentemente, l'atto non è più soltanto di Oreste ma anche di Elettra.

1.5 Il senso della vendetta

«Nel 1998 William Ian Miller osservava che la vendetta è un'espressione dell'azione individuale che non può essere pubblicamente ammessa»⁴¹ poiché Chiesa, Stato e Ragione la condannerebbero in egual misura: eppure nella realtà contemporanea la vendetta è una motivazione dell'azione per la quale si propone una giustificazione teorica. La vendetta era per gli antichi un sentimento nobile, un ideale ma anche un dovere sociale. In sintesi la vendetta rappresentava un comportamento funzionale all'interno di una società in cui la violenza era una virtù: «fu solo quando accanto ai modelli competitivi cominciarono ad affiancarsi quelli collaborativi che la vendetta venne dapprima consuetudinariamente limitata e poi giuridicamente vietata»⁴².

La violenza determinava una serie di altre violenze che richiedevano una controvendetta, pertanto il divieto della vendetta rappresentò l'espressione di un cambiamento di valori fondamentale per determinare una convivenza civile. Quando le Erinni accusano Oreste lo fanno perché, secondo la loro prospettiva, la morte di Clitennestra impone una vendetta: ma Apollo ricorda ai giudici che il 'vero' genitore è il padre, per cui la madre ha un ruolo assolutamente secondario; quindi al momento del giudizio, alla questione vendetta/diritto, si contrappone quella principio paterno/principio materno. Con la persuasione verbale e con l'aiuto di Zeus, suo ispiratore, Atena placa la furia delle Erinni che, divenendo Eumenidi, scompaiono e insieme a loro scompare il mondo governato dagli antichi principi. Eppure gli antichi principi oggi sono nuovamente in discussione: la vendetta non è morta, nemmeno quando, come nella riscrittura di Dacia Maraini ad esempio, è messa in discussione, è dichiaratamente considerata un peso.

⁴¹ E. Cantarella, *Il ritorno della vendetta* cit., p. 113.

⁴² Ivi, p. 118.

Il mito di Elettra, un po' come quello di Antigone malgrado le diverse modalità, affronta una questione di grande rilievo nella società contemporanea, il tema cioè del rapporto tra fratello e sorella: Edipo era figlio unico e non è un caso che l'insistenza della psicanalisi sul complesso edipico come fulcro dello sviluppo psichico abbia portato a trascurare l'importanza delle relazioni fraterne. Ma il ruolo di fratelli e sorelle, i sentimenti che provano tra loro e le relative dinamiche hanno una parte determinante nella vita emotiva e nella strutturazione del mondo interiore. Curiosamente, nelle descrizioni psicoanalitiche del mondo interno, fratelli e sorelle non compaiono come figure significative⁴³: «di fratelli e sorelle quasi non si fa parola nella letteratura psicoanalitica e il concetto di transfert fraterno non compare in nessun dizionario di psicoanalisi»⁴⁴. Come dicevamo, nella maggioranza dei casi, o è Elettra che 'trasferisce' su Oreste la carica affettiva rivolta al padre, oppure è Oreste a mettere in atto lo stesso meccanismo spostando la prospettiva dalla madre alla sorella: un esempio clamoroso in proposito è *Elettra* di Testori.

Coles ipotizza⁴⁵ una correlazione fra un Super-io eccessivamente severo e l'esperienza della crudeltà fraterna: cioè esiste la possibilità che un Super-io inesorabile e crudele sia legato all'interiorizzazione di fratelli o sorelle come figure di autorità. Pertanto l'idea di Freud che tra fratelli debba esserci essenzialmente ostilità, nel nostro caso specifico, viene rapidamente messa in discussione: l'ostilità, anche nelle riscritture, si colloca piuttosto nel rapporto fra Elettra e Crisotemi, che rimane tuttavia un esempio di transfert del rapporto fra la protagonista e la madre, con la quale Crisotemi ha diverse caratteristiche in comune. Il rapporto Elettra/Oreste è piuttosto una dimostrazione di un transfert fraterno «altamente seduttivo»⁴⁶, in cui l'attaccamento e la dipendenza producono una distorsione nella capacità di amare e di essere amati. In

⁴³ P. Coles, *The importance of sibling relationships in psychoanalysis*, London, Karnac Books, 2003, traduzione a cura di G. Noferi, *Le relazioni fraterne nella psicoanalisi*, Roma, Astrolabio, 2004, p. 9.

⁴⁴ Ivi, p. 10.

⁴⁵ Ivi, p. 23.

⁴⁶ Ivi, p. 24.

quest'ottica, non vi è riscrittura nella contemporaneità che, più o meno esplicitamente, non adotti o non enfatizzi questo tipo di relazione. A ben guardare, la mancata espressione del proprio *eros* dapprima verso il padre, poi verso il fratello, si rintraccia anche nel martirio e nel masochismo di Elettra: tanto che nei casi in cui la giovane non sacrifica completamente se stessa per la 'missione vendicativa' e sembra aprirsi alla possibilità di una vita propria (penso ad O'Neill, per esempio, e a Maraini), ecco che il senso stesso della vendetta, il suo compimento, sfumano e, soprattutto, sfuma il ruolo di Oreste come vendicatore. Oreste privato di vendetta si trasforma in una debole creatura, Elettra senza 'braccio' muore avvelenata dal proprio odio e dalla solitudine che il suo non essere pienamente donna e non essere in grado di superare il proprio passato, le comporta.

L'interesse degli autori verso queste dinamiche vanta una lunga tradizione: pensiamo al mito di Iside e Osiride, dove, pur essendo presente un certo rilievo per la rivalità fraterna e il fratricidio, vi è notevole spazio anche per l'amore e la collaborazione fra fratello e sorella; in questo caso l'incesto fraterno conduce ad esiti diversi rispetto a quelli della vicenda di Edipo⁴⁷. Oppure pensiamo al romanzo *Il mulino sulla Floss* (1860) di George Eliot che ha come tema dominante il rapporto fra Tom e la sorella minore, Maggie: Tom si accorge di amare la sorella e di essere riamato quando ormai è troppo tardi per salvare se stesso e lei dall'annegamento. Si tratta comunque di relazioni, ovviamente, senza lieto fine, in cui si estremizza e distorce la condizione di parentela.

⁴⁷ Iside e Osiride erano fratello e sorella oltre che regnanti in Egitto; anche i loro genitori, Geb e Nut erano fratello e sorella. I fratelli dei regnanti, Seth e Nefti, erano anch'essi fratelli e sposati fra loro. Osiride aveva portato pace e prosperità al regno, ma Seth, invidioso, lo invitò ad un banchetto dove gli donò una cassa in cui lo rinchiuse per gettarlo poi nel Nilo. Annegato, Osiride fu smembrato dal fratello che sparse i suoi resti in tutto il mondo. Fu Iside a ricomporlo e a servirsi di un fallo di legno per concepire Horus, il figlio, che vendicò il padre e scese nell'Oltretomba per scambiarsi con lui il *ka*, cioè la potenza generante maschile: da quel momento Osiride regnò sul mondo dei morti e Horus divenne faraone.

1.6 La tragedia è realmente morta?

La tradizione ebraica in cui il male è regolato dalla giustizia e prevede risarcimento o riscatto, non permette alla tragedia come fenomeno di sopravvivere, né di rinascere nella contemporaneità⁴⁸.

A differenza di Steiner, è interessante verificare come, nella contemporaneità, Dio sia vittima di quelle discipline (psicanalisi, socialismo, trionfo della scienza) fondate sull'idea che sia possibile per gli uomini migliorare o trasformare il mondo in cui vivono: riesce più facile, come già anticipavo, pensare che all'uomo attuale serva *vedere in atto*, vedere allo specchio, quanto quotidianamente sperimenta, legge sul giornale o ascolta in televisione. Per Steiner la tragedia è già morta in Shakespeare, ad esempio, mentre 'salvi' invece risultano Schiller e Wagner: l'autore infatti sostiene che il limite della tragedia sta nell'incapacità delle culture moderne di ricreare una mitologia e da un eccessivo legame fra il teatro del Novecento e la tradizione classica⁴⁹.

Ad un certo punto ne *Le Antigoni*⁵⁰ Steiner si pone un interrogativo fondamentale: fino a che punto la forza immaginativa esercitata su di noi dai motivi della tragedia shakesperiana, ad esempio, deriva dall'espressione già data a questi temi nella teatralizzazione della casa di Atreo ad opera di Eschilo, Sofocle ed Euripide? Come sottolineavo prima, se ogni riscrittura deve essere considerata metastoricamente e come esempio a sé stante, specie quando le dinamiche dell'intrigo differiscono sensibilmente dal 'punto di partenza', cioè gli autori greci, osservarne le trasformazioni serve piuttosto a verificare quanto le varie teatralizzazioni siano relativamente, molto relativamente, simili o assolutamente dissimili dall'originale. Insomma, le Elette che animano questo lavoro, assumono valore se viste alla luce del contesto in cui nascono e dello

⁴⁸ G. Paduano, «Morte della tragedia? Con una nota sull' "Œdipus Rex di Stravinskij"», in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. Gabelli e F. Malcovati, Roma, Bulzoni, 2005, p. 17.

⁴⁹ G. Steiner, *La morte della tragedia* cit., p. 30.

⁵⁰ G. Steiner, *Le Antigoni* cit., p. 150.

spaccato che vogliono mostrare, non certo alla ricerca del modello della tragedia in quanto tale.

Occorrerebbe piuttosto interrogarsi sulla nostra percezione del concetto di tragedia e, di conseguenza, di mito oggi: quali sono infatti i parametri che definiscono, attualmente, per la nostra cultura, il fenomeno della tragedia? Barthes definiva il mito una parola⁵¹, un linguaggio o, ampliando la prospettiva, un sistema di comunicazione, un messaggio: «un modo di significare, una forma»⁵². Secondo l'intellettuale non sussistono limiti formali al mito, quindi potenzialmente tutto potrebbe essere mito: alcuni oggetti «diventano preda della parola mitica per un momento, poi scompaiono, altri prendono il loro posto, accedono al mito»⁵³, è la storia umana che fa passare il reale alla dimensione del linguaggio e lei soltanto regola l'esistenza o meno del linguaggio mitico. Il mito come parola si 'appoggia', nella nostra società, ad altre forme di espressione come la fotografia, il cinema, gli spettacoli, perfino la pubblicità: si può pertanto parlare del mito come di un sistema tridimensionale costituito da significante, significato e segno⁵⁴. Infatti sono per lo più queste forme espressive che lo rendono tale, che 'classificano' un fenomeno come *mito*. Esso trasforma un senso in una determinata forma, in una sorta di «furto di linguaggio»⁵⁵, perché naturalizza, attraverso un simbolo o un'esemplificazione, una realtà, un principio ben più grande: niente, fondamentale, è al riparo dal mito.

Il mito è, per eccellenza, luogo delle *passioni*: nella cultura classica le donne sono soggetti di passione ma non sono suscettibili di «autonoma configurazione morale»⁵⁶, che devono mutuare dal padre-marito. Infatti la tirannia rappresenta «l'estrema proiezione politica della psicologia della passione erotica»⁵⁷:

⁵¹ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, traduzione a cura di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Milano, Lerici, 1962, n. ed. Torino, Einaudi, 1974, p. 191.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 192.

⁵⁴ Ivi, p. 196.

⁵⁵ Ivi, p. 212.

⁵⁶ M. Vegetti, «Passioni antiche: l'io collerico», in S. Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 60.

⁵⁷ Ivi, p. 61.

l'attrazione erotica verso la bellezza corporea poteva quindi venire deviata verso la bellezza ideale per la verità e per la giustizia, ma senza la prima non poteva certo attuarsi la seconda. Il nostro tempo ha assunto verso la passione un atteggiamento estremamente ambivalente: da un lato le passioni sono state 'liberate', sciolte da vincoli radicatissimi, dall'altro questo sentimento esiste se esistono valori in cui è possibile credere con forza e rigore⁵⁸ ed essi si verificano solo in un rapporto con un'oggettività teleologica-assiologica. La centralità del teatro in un discorso sulle passioni è da attribuirsi al presupposto in base al quale chi agisce a teatro svela un atto in cui la volontà si manifesta e, al tempo stesso, «si oltrepassa e trascende. O è trascesa»⁵⁹: la tragedia antica insomma «era povera di azione e di tensione, ma musicale. Poi prevalse su tutto l'intrigo, il dramma si trasformò in un gioco di scacchi, una lizza per piccole passioni...»⁶⁰. Il teatro, nella modernità, tende a laicizzare il destino tragico in una prospettiva quasi interamente negativa: si verifica quello che Genette definisce «demotivazione»⁶¹, una sorta di 'strumento' per introdurre una causa più profonda, che l'eliminazione di una causa superficiale serve a valorizzare, a porre in rilievo. Il mito non era e non è una semplice favola: si tratta di autentici racconti tradizionali trasmessi in origine per via orale che, ad un certo punto, si sono letteralmente sedimentati nella memoria collettiva, avendo una funzione culturale di grande importanza. La ripetizione di queste narrazioni contribuiva a consolidare l'identità dei greci, trasmettendo credenze, riti e istituzioni che rappresentavano l'intero patrimonio culturale⁶²: in più il mito era (come dimostra anche l'attuale impiego della materia), *creazione*, al punto che, forse per ragioni

⁵⁸ S. Moravia, «Esistenza e passione», in S. Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni* cit., p. 33.

⁵⁹ N. Fusini, «L'eroe tragico, ovvero: la passione del dolore», in S. Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni* cit., p. 104.

⁶⁰ F. Nietzsche, *Die Philosophie im tragischem Zeitalter der Griechen; Nachgelassene Schriften, 1870-1873*, Naumann, Leipzig 1896, traduzione a cura di G. Colli e M. Montinari, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Milano, Adelphi, 1973, p. 18.

⁶¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, traduzione a cura di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 392.

⁶² E. Cantarella, *L'amore è un dio. Il sesso e la polis*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 6.

cronologiche, anche nell'unione fra Egisto e Clitennestra c'è discendenza⁶³. Mi riferisco ad Erigone, anche nota come Aletis, "la girovaga": quando infatti i genitori erano stati uccisi dal fratellastro Oreste, la ragazza aveva deciso di vendicarli inseguendo Oreste fino ad Atene ma, una volta giunta in loco, la leggenda vuole che fosse stata colta da scoraggiamento e che avesse posto termine ai suoi giorni impiccandosi. Gli Ateniesi celebravano questa eroina durante le Antesterie poiché quando la fanciulla si era uccisa, le vergini ateniesi avevano iniziato ad impiccarsi: il rimedio previsto dall'oracolo delfico consisteva nel costruire delle altalene, così che le giovani potessero dondolarsi nell'aria come coloro che s'impiccavano. Il collegamento morte-altalena si fa determinante, così come quello fra sessualità e impiccagione. Erigone non ha avuto la fortuna letteraria e teatrale di Elettra: ma anch'ella aveva un'unica ragione di vita, la vendetta e, quando le forze per compierla vengono meno, non c'è più motivo di sopravvivere. Ma la morte di Erigone che, sostanzialmente, chiuderebbe 'il cerchio' nel complesso sistema degli Atridi ponendo la parola fine alla tragedia, non ha trovato terreno fertile nel meccanismo delle riscritture.

1.7 Tempo e racconto

Le narrazioni che noi facciamo costruiscono la nostra realtà, possono esse stesse diventare realtà: questo è il principio guida sulle teorie narrative della famiglia, perciò la famiglia è la storia narrata dai propri attori⁶⁴. Alla vicenda, naturalmente, contribuiscono tutti i componenti, reali e ipotetici, passati e presenti, che nel tempo acquisiscono valore per quel gruppo di persone. Ogni volta che viene raccontata, una tradizione ricrea la propria versione personale, la propria storia: la parola mito si riferisce a una serie di convinzioni condivise da tutti i membri di quel nucleo familiare, e nella storia narrata si cela il modo di

⁶³ A proposito di questo ulteriore ampliamento del tema, Ivi p. 171.

⁶⁴ L. Boscolo, P. Bertrando, *I tempi del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 84.

vivere e di adattarsi alla realtà interna ed esterna della famiglia⁶⁵. Nel mito dell'eterno ritorno sopravvive quindi l'idea che solo nel momento del rituale l'uomo è davvero se stesso, poiché scandisce i suoi atti significativi: perciò l'uomo è pienamente se stesso non quando sperimenta la soggettività del tempo, bensì quando ripete le azioni archetipiche «compiute una volta per tutte, *in illo tempore*, dalla divinità»⁶⁶. Quindi la memoria popolare non è storica ma archetipica. I rituali familiari perpetuano il sistema di credenze e significati della famiglia e ne confermano i legami con le generazioni passate: un mito familiare può essere una variazione di un mito socialmente accettato e un mito personale può essere a sua volta l'adattamento individuale di un mito familiare⁶⁷.

L'impressione che ne deduciamo in relazione a quanto ci interessa è che anche la scelta di riscrivere il mito (e, nello specifico, un dato mito) non sia affatto casuale.

1.8 Odio e famiglia

L'antica connessione fra famiglia e discordia è ampiamente trattata all'interno dell'*Oresteia*: nel palazzo degli Atridi dominano le Erinni, il genio vendicatore della razza⁶⁸, che fanno risalire il conflitto ai tempi di Atreo e Tieste. Porre in rilievo il conflitto familiare è un modo, benché indiretto, di proclamare il valore fondamentale della famiglia: nell'Atene del mito un tribunale di cittadini, a cui ha partecipato Atena, assolve Oreste dall'assassinio della madre. Una sentenza tanto decisiva quanto ambigua perché emessa a parità di voti, con gli uomini schierati da una parte e la dea dall'altra; sarà Atena a convincere le Erinni a rinunciare alla vendetta, poiché rispetto alla verità non possono considerarsi vinte. Una volta stabilitesi in città, esse potranno essere onorate, a condizione

⁶⁵ Ivi, p. 85.

⁶⁶ Ivi, p. 203.

⁶⁷ Ivi, p. 214.

⁶⁸ N. Loraux, *La cité divisée: l'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot & Rivages, 1997, traduzione a cura di S. Marchesoni, *La città divisa*, Vicenza, Neri Pozza, 2006, p. 421.

che trattengano la *stasis*, ben diversa dal *polemos*: l'esterno è competenza di Atena, l'interno è delle Erinni, che possono scatenare la discordia oppure, divenute Eumenidi, presiedere alla riproduzione della città secondo il ritmo regolare dell'avvicendamento tra generazioni⁶⁹. Anche in Eschilo quindi, avevamo a che fare, in un certo senso, con un meccanismo letterario, quello della *demotivazione*⁷⁰, meglio identificato come specifico della nostra modernità ed equivalente al principio secondo cui non esiste condotta senza ragione. «E' la situazione che definisce la tragedia»⁷¹, non il personaggio; la situazione precede la tragedia, dal momento che ogni tragedia non è che una delle possibili «attuazioni drammatiche»⁷².

C'è da sottolineare che in Eschilo, Sofocle ed Euripide, la crudeltà è «soltanto nelle parole»⁷³, poiché nessuno dei personaggi si mostrerà sulla scena nell'atto di ferire fisicamente qualcuno: nel Novecento invece l'atto, anche e soprattutto se esasperato, è determinante per cogliere l'atrocità del dramma interiore e del principio etico che ne è alla base.

Il ruolo dell'atrocità, l'idea del delitto come forma esasperata di psicosi, è talmente attuale da creare implicite ri-letture del mito dentro e fuori dalla scena: penso, ad esempio, all'interpretazione dell'*Elettra* di Hofmannsthal di Andrea De Rosa⁷⁴ o ad un recente romanzo di Janet Hobhouse, *Le Furie*⁷⁵, entrambi

⁶⁹ Ivi, p. 81.

⁷⁰ G. Genette, *Palinsesti* cit., p. 390.

⁷¹ J. Kott, «Oreste, Elettra, Amleto», in *The eating of gods, an interpretation of Greek tragedy*, New York, Vintage books, A division of Random House, 1974, traduzione di E. Capriolo, *Mangiare Dio. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Il Formichiere, 1977, n. ed. Milano, Mondadori, 2005, p. 279.

⁷² Ivi, p. 280.

⁷³ U. Albini, *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*, Milano, Garzanti, 2005, p. 29.

⁷⁴ Ho personalmente assistito allo spettacolo il 4 marzo 2006: il progetto, di De Rosa e Hubert Westkemper, prevede l'utilizzo della tecnica olofonica, ossia gli spettatori sono dotati di cuffie per sentire le voci degli attori; ogni spettatore è quindi 'singolarmente' e, nel contempo, coralmemente, immerso nella tragedia. Ad ispirare il regista sono stati episodi legati alla cronaca, come il celebre caso dell'assassinio della madre e del fratellino compiuto da Erica e Omar a Noviligure: quasi la tragedia fosse rintracciabile, per l'uomo contemporaneo, in questi episodi di terribile ferocia, che manifestano evidenti conflitti all'interno del nucleo familiare. Queste osservazioni mi sono state riportate nel corso di un'intervista realizzata agli interpreti (Frédérique Loliée-Elettra, Maria Grazia Mandruzzato-Clitennestra, Moira Grassi-Crisotemide e Gabriele Benedetti-Oreste), presso il Teatro Stabile di Parma, il 4 marzo 2006.

dimostrazione di un evidente interesse verso l'aspetto più oscuro, interiore del mito.

La storia di Elettra nella contemporaneità è, quasi sempre, la messa in scena di un atto di violenza, subito e compiuto: non c'è vendetta senza conseguenza, non c'è ordine sconvolto che non comporti nuovamente la ricerca di un equilibrio. Tornando all'iniziale complesso di Elettra, gli psicologi sono soliti affermare che risolvere tale complesso significa superare l'aggressività attraverso l'identificazione con la madre che equivale a comportarsi, pensare e sentire in un modo simile a quello della madre. In questa prospettiva risulta evidente la persistenza e l'ampliamento del presupposto junghiano nei risvolti novecenteschi: Elettra non tenta il superamento dell'astio nei confronti della madre, né, di conseguenza, riesce ad avvicinarsi al suo modo di pensare e sentire; i drammaturghi novecenteschi affermano l'identità di Elettra enfatizzando la contrapposizione con la madre e ponendo spesso Oreste a vertice di questo morboso triangolo.

Questa contrapposizione, metaforicamente, si potrebbe leggere come l'esemplificazione di una distanza culturale, psicologica, individuale: come se dietro una figura vi fosse l'idea dell'Altro; in Elettra sopravvive la cultura del passato, delle radici, in Clitennestra si fa strada quella del nuovo, della trasgressione, del rinnovamento. Si tratta di due stereotipi, non completamente falsi ma volti ad esagerare alcuni aspetti della realtà⁷⁶.

A questo punto mi pare evidente che la storia del mito di Elettra nel Novecento, rappresenti, più in generale, un approccio alla storia sociale non solo del mito ma dell'evoluzione nel rapporto fra teatro e realtà⁷⁷, in modo, oserei, parallelo a

⁷⁵ J. Hobhouse, *Le Furie*, Milano, Rizzoli, 2007. Progettato come uno sguardo all'indietro su una vita ricca di sofferenze e di amori vissuti, l'opera narra il rapporto indimenticabile tra una madre (giovane, fragile e amorevole) e una figlia (stupita, affascinata dalla mamma che adora, protettiva nei suoi confronti). A quel primo legame si aggiungono via via altri legami: per la nonna, forte e fantasiosa; e per alcuni uomini. Il tutto culmina in una stagione finale di solitudine non meno vitale delle epoche precedenti, marcate dall'intensità divorante dei rapporti affettivi.

⁷⁶ P. Burke, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, London, Reaktion Book, 2001, traduzione di G. C. Brioschi, *Testimoni oculari*, Roma, Carocci, 2002, p.145.

⁷⁷ Ivi, p.208.

quello che nella critica letteraria è noto come teoria della ricezione (o *reader-response*). Per dirla con Barthes, si tratta del «miracolo della tragedia»⁷⁸: la ricerca infatti non è indirizzata all'esito delle cose, bensì alle loro motivazioni, al senso.

E' innegabile che da Jung in poi⁷⁹ si sia verificato un autentico interesse verso la dimensione dei motivi mitici e del loro rapporto con l'incoscio collettivo: storicamente, da quel momento in poi crebbe l'attenzione verso i collegamenti tra grandi sogni, produzioni di miti e proiezioni religiose⁸⁰. Non solo: anche il termine *matriarcale* e *patriarcale*, così determinanti nelle dinamiche del mito, trovarono, attraverso la psicanalisi, ulteriori luoghi di indagine. Per Neumann⁸¹ matriarcato significa predominio dell'inconscio, mentre patriarcato significa predominio della coscienza⁸²: nella fase matriarcale l'Io inizia soltanto a manifestarsi, ma dipende ancora fortemente dall'inconscio, la cui immagine migliore è costituita dalla Grande Madre. Quindi la fase patriarcale coincide con il tentativo di sganciarsi dal predominio materno, disprezzandolo e rifiutandolo profondamente: a questa fase appartengono i riti di iniziazione, è «il momento del tabù e dell'incesto»⁸³, che impedisce un'eventuale desiderio di ritorno al grembo materno⁸⁴.

L'origine della coscienza sembrerebbe avere un carattere mascolino: per Neumann lo sviluppo della coscienza femminile presenta altre dinamiche poiché,

⁷⁸ R. Barthes, «Culture et tragédie», in *Écrits sur le théâtre*, Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002, traduzione a cura di M. Consoli, «Cultura e tragedia», in *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002, p. 39.

⁷⁹ F. Livorsi, *Psiche e Storia*, Firenze, Vallecchi, 1991, p. 113.

⁸⁰ Ivi, p. 114.

⁸¹ Eric Neumann (1905-1960), laureato in medicina e filosofia, è considerato l'allievo di Jung che più degli altri contribuì allo sviluppo della psicologia analitica: egli sostenne che l'uomo, trascurando il proprio aspetto femminile inconscio, si sia reso responsabile del disagio contemporaneo. Ipotizzò quattro fasi nello sviluppo femminile: in un primo momento regna incontrastato il dominio della madre da cui la bambina stenta a staccarsi, poi subentra la fase patriarcale in cui la donna sperimenta un senso di inferiorità; successivamente la donna troverà una propria compiutezza nell'abbandono totale di sé all'altro e, infine, nella fase dell'incontro, la donna non può più essere sottomessa all'uomo ma ne diventa la compagna, rapportandosi consciamente e inconsciamente. E. Neumann, *Die psychologischen Stadien der weiblichen Entwicklung*, Zürich, Rascher, 1949, traduzione di M. G. Tacarico, *Gli stadi psicologici dello sviluppo femminile*, Padova, Marsilio, 1972, p. 1.

⁸² Ivi, p. 13.

⁸³ *Ibidem*.

quando subentra il momento della separazione nel rapporto originario madre-bambino, la bambina non percepisce il 'tu' come un estraneo⁸⁵. L'irruzione dell'uroboro patriarcale conduce la donna ad un contatto con le 'forze interne' che hanno un potere aggressivo/creativo, secondo alcune coordinate archetipiche; la donna sperimenta quindi la piccolezza di fronte al maschile, a cui è costretta ad abbandonarsi⁸⁶, entrando nella fase della rinuncia a sé. Elettra è un esempio evidente di blocco a questa fase psicologico-esperienziale, che determina un'autentica psicosi e interrompe la maturazione di una propria personalità. In questo senso il personaggio diviene un modello (o, meglio, un anti-modello) comportamentale.

Nel mito solo l'intervento di una forza eroica può (inter)rompere la superiorità dell'uroboro patriarcale: nel nostro caso si tratta del ritorno di Oreste per compiere la vendetta e, nell'*Oresteia*, dell'intervento di Atena per la sua assoluzione: in entrambi i casi siamo davanti al lato cosciente patriarcale. Il legame con l'uroboro patriarcale⁸⁷ impedisce ad Elettra un eventuale rapporto con un partner, come già appariva chiaro in Euripide dove il legame era imposto da Clitennestra ed Egisto.

Elettra non è in grado, nemmeno nel *Pilade* di Pasolini o nell'*Elettra* inedita di Testori in cui il rapporto con Pilade e con il fratello si fa dichiaratamente amoroso, di individuare e condurre alla coscienza la figura dell'uroboro patriarcale e il pericolo che ne deriva, indipendentemente dalle dinamiche col partner maschile.

Nella tragedia, in generale, si nota una corrispondenza tra l'èros e la vista: èros è, in primis, un particolare modo degli individui «di manifestarsi gli uni agli altri, un tipo di percezione particolarmente acuto»⁸⁸; lo sguardo del desiderio

⁸⁴ Infatti fra gli Ottentotti è consuetudine andare a letto con la propria madre poiché, così facendo, le si dimostra che non è più una madre ma semplicemente una donna, *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 15.

⁸⁶ Ivi, p. 17.

⁸⁷ Ivi, p. 71.

⁸⁸ S. Durup, «L'espressione tragica del desiderio amoroso», in C. Calame (a cura di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1983, seconda edizione 1997, p. 143.

appartiene alla materia scandalosa della tragedia e, come tale, può essere evocato ma non mostrato sulla scena. «Alla reversibilità del rapporto visivo si aggiunge quella del rapporto erotico»⁸⁹: l'amato è infatti spesso delineato come un aggressore, mentre l'amante rappresenta l'agredito. Pensando ad Elettra ci riesce difficile cogliere elementi legati alla vista: l'aspetto, lo sguardo, sono infatti connotati caratteristici di Clitennestra. E' la regina a suscitare l'attenzione visiva, a guardare negli occhi Oreste ad un passo dalla morte, ad adornarsi di gioielli: Elettra si nega l'èros e così ogni caratteristica in qualche modo connessa. «Se uno scrittore/scrittrice assume il punto di vista realistico, si concentra sul presente che conosce, non su una tradizione letteraria già elaborata; quest'ultima può tutt'al più essere una risorsa di modelli, forme, ispirazione»⁹⁰: l'idea di dare una rappresentazione più completa della femminilità già in autori come Ibsen e Flaubert comporta l'allontanamento dell'eroe maschile dal centro della scena, sostituendolo con una protagonista femminile⁹¹. «Sradicate dalla loro dimensione omosociale, le eroine portarono una forza redentrice nel dramma moderno, divenendo popolari negli ambienti culturali»⁹²: dunque nel dramma moderno il personaggio che sfida l'ordine è spesso una donna ma, «se il dramma moderno ha la funzione sociale di registrare il progresso dell'umanità all'interno di un determinato spazio e tempo, allora, quando il realismo entra nel dramma, 'uccide' la *hybris* tragica»⁹³. In questo contesto è evidente che le donne diventano copie imperfette degli uomini, dotate di una personalissima autonomia: pertanto possiamo affermare con sicurezza che il realismo uccida la *hybris* tragica? Forse dovremmo più facilmente supporre che l'abbia «contrassegnata con il genere»⁹⁴: il cambiamento del genere dell'eroe tragico destabilizza il principio di una soggettività universale, maschile. In quest'ottica il

⁸⁹ Ivi, p. 148.

⁹⁰ S. Anderlin D'Onofrio, *Due in una. Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, Roma, Il Manifesto, 2003, p. 39.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Ivi, p. 134.

⁹³ Ivi, p. 135.

⁹⁴ *Ibidem*.

personaggio di Elettra è un'espressione concreta di uno spostamento di prospettiva non solo e non prevalentemente culturale.

Il linguaggio non è una 'sede' neutrale. «I generi, maschile e femminile, non sono, come affermano i linguisti, casuali»⁹⁵: si tende ad interpretare come passivo tutto ciò che concerne il femminile e attivo quel che riguarda il maschile; la donna diventa soggetto attivo e parlante dentro un linguaggio in cui è divenuta oggetto. Tale presupposto funziona particolarmente bene nel caso di Elettra: infatti in lei la negazione della femminilità in funzione della mascolinità è determinante, ed è solo a partire dalla contemporaneità che anch'ella si fa 'braccio' della vendetta, non lasciando più solo Oreste a macchiarsi dell'assassinio.

E' opinione diffusa che Elettra somigli ad Antigone: stessa personalità indomabile, stesso sguardo pietoso verso il mondo dei morti, stessa incapacità di dimenticare. Eppure Elettra non ha avuto la stessa fortuna letteraria di Antigone o, meglio, almeno fino al XX secolo non ha goduto della stessa attenzione da parte di drammaturghi e intellettuali, esplosa poi proprio dalla messa in scena di Hofmannsthal. In realtà c'è una differenza fondamentale fra le due figure mitiche: Antigone è donna, sacrifica consapevolmente la propria esistenza, l'amore per Emone, il futuro, sacrifica se stessa per un principio etico fortissimo che esalta il suo senso dell'amore verso la famiglia, le radici ma, soprattutto, il prossimo; Elettra non ha questa connotazione, infatti per compiere la vendetta deve attendere il ritorno di Oreste, il fratello, l'uomo, e il valore del suo gesto non è universalmente positivo poiché a guidarla, a sacrificarla, c'è semplicemente l'idea della vendetta, di colmare l'oltraggio subito dal padre. Il confine fra il rispetto per la memoria e l'ossessione per la vendetta è talmente labile da lasciare qualche perplessità. In Elettra trionfa la negazione, infatti la protagonista vive nell'umiliazione, paragonata ad una serva, ma anche nell'attesa

⁹⁵ L. Guadagnin, V. Pasquon (a cura di), *Parola, mater-materia. Per una poetica nella differenza sessuale*, Venezia, Arsenale, 1989, p. 23.

di qualcuno che arriverà a modificare lo stato delle cose. Anche quando, nella drammaturgia contemporanea, Elettra è parte attiva nella vendetta, non agisce mai completamente sola, in assoluta autonomia da Oreste: Elettra ha necessità del fratello per agire, difende una condizione non un principio etico universale. Elettra, fondamentale, è un maschio mancato: l'impulso alla vita, alla femminilità, alla sua difesa, non ha spazio. Infatti le Elette novecentesche, quando riscoprono o tentano di recuperare queste caratteristiche, sembrano 'uscire' dal proprio personaggio, riescono goffe, inadeguate quasi.

Tornando con il pensiero alla struttura dei teatri greci, notiamo una curiosa corrispondenza fra questi e alla psiche umana⁹⁶:

Personaggio (es. Elettra) ----- ES

Coro ----- IO

Spettatori ----- SUPER-IO

Il vocabolo *psyche*, nella Grecia classica, è usato primariamente come sinonimo di 'vita': al verso 1385 di *Ifigenia in Aulide*, ad esempio, Euripide usa l'espressione "volere bene alla propria psyche" con il significato di aggrapparsi alla vita. Per la cultura contemporanea invece psyche equivale ad anima, e sembrerebbe derivare da quello di 'spirito': sostanzialmente un concetto legato strettamente all'esistenza e un altro alla morte⁹⁷; gli studiosi ritengono che il passaggio da un significato all'altro si sia verificato nel VI secolo a. C., dato che dimostra l'estraneità della tragedia a questo aspetto lessicale⁹⁸. Il termine *soma* (ancora presente nel greco moderno), ad esempio, significava 'cadavere', 'stato di morte': la parola ha poi assunto il valore di 'corpo', riconfermando una sorta

⁹⁶ Devo questo suggerimento a Gigi Dall'Aglio, regista e interprete, il quale, in occasione di un'intervista che gli ho personalmente fatto a proposito delle mie ricerche sul mito, mi ha proposto questa prospettiva d'indagine.

⁹⁷ J. Jaynes, *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, New York, 1976, traduzione di L. Sosio, *L'origine della coscienza e la crisi della mente bicamerale*, Milano, Adelphi, 1984, terza edizione 2007.

⁹⁸ Ivi, p. 348.

di passaggio da un ambito all'altro, in questo caso dalla morte alla vita. Le trasformazioni lessicali rappresentano trasformazioni di concetti ed essi equivalgono, di conseguenza, a trasformazioni nei comportamenti sociali. Ma, in misura sorprendentemente significativa, vita e morte rimangono legate da un filo sottile.

Veniamo ad un altro aspetto: il matrimonio, individuato dalle prime leggi «come luogo centrale della vita femminile e come istituto in previsione e in funzione del quale tutta la vita delle donne era orientata»⁹⁹. Una donna non poteva scegliersi il proprio destino, ma dipendeva strettamente dall'uomo: che si sposasse, divenisse una concubina, un'etéra o una prostituta, era il rapporto con l'uomo a determinare la sua esistenza. Elettra è priva delle nozze in Eschilo e Sofocle, poi viene costretta ad un matrimonio 'formale', privo di reciprocità, dalla madre e da Egisto; ma anche senza appartenere a nessuna delle categorie che abbiamo riportato, il destino della protagonista è fortemente determinato dalla presenza (e dall'assenza) maschile. Questo è l'unico elemento che corrisponde al suo sesso, l'unico dato che la rende femmina.

«Il mito “fa piacere” a chi lo ascolta, lo incanta, lo seduce; ci si ritrova nel mito, ci si ritrova in una comunicazione affettiva che può mascherare le differenze culturali»¹⁰⁰: il mito è dunque un luogo di proiezioni individuali ben più dell'economia, delle regole di parentela e delle strutture politiche.

1.9 Sperimentare la sofferenza

«Ogni uomo afflitto dal dolore, nel momento stesso in cui lo esperisce in un certo senso lo tradisce: lo *tradisce* nel doppio significato che lo *dissimula* ed

⁹⁹ E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 57.

¹⁰⁰ C. Backès-Clement, «Il mito e le sue letture», in R. Copans, C. Tornay, M. Godelier, C. Backès-Clement, *Anthropologie: Sciences de Société Primitives?*, Paris, Denoel, 1970, traduzione a cura di P. Ruffo, *Antropologia culturale*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 231.

insieme lo *trasmette*»¹⁰¹: questa è l'ambiguità intorno a cui ruotano le maschere della sofferenza, intese sia in quanto individuali, sia in quanto sociali, oltre che «come immagini universali che mettono capo ad un *eidetica* del dolore»¹⁰². Il dolore si consegna, si trasmette, ma, nel contempo, lascia intravedere, trasparire; nessuna maschera offre completamente l'identità di chi soffre, pur contrassegnando la condizione della sofferenza e custodendola.

Il dolore individuale non è nulla di più che una determinazione della sofferenza del mondo: è attraverso il sentimento del lutto che si definisce la dimensione universale della sofferenza. Nel lutto si condivide l'universalità del dolore ed il dolore stesso diventa compassione. «L'esperienza del dolore, nella cultura dei greci, è direttamente collegata alla centralità dell'individuo e nel contempo alla sua mortalità»¹⁰³: a sua volta, tutto questo è strettamente legato alla circolarità della natura umana.

La sensazione che lo spettatore avverte è che il dolore di Elettra sia un'esperienza silenziosa che, nel silenzio dell'oltraggio subito, si amplifichi fino ad alimentarla e condannarla insieme. Clitennestra invece dà libero sfogo alla propria sofferenza, prima tradendo il marito con Egisto, poi assassinandolo: la regina sembra voler 'gridare' la propria sofferenza, non c'è pudore nel suo atteggiamento, non c'è sottomissione alle regole della società greca. Forse, prima ancora che di una femminilità assente e di una femminilità presente, dovremmo parlare di una femminilità accolta e di una femminilità rifiutata.

Non è possibile individuare le radici profonde della violenza se accanto alla condizione storica, politica e sociale, non si verifica anche un'analisi psicologica che permetta una trattazione più precisa del fenomeno¹⁰⁴: nella società contemporanea «la devianza delle donne è interpretata soggettivamente e

¹⁰¹ S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 11.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Ivi, p. 52.

¹⁰⁴ G. Giacomo Rovera, «Sulla psicodinamica dell'aggressività e della violenza», in R. Villa (a cura di), *La violenza interpretata*, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 13.

socialmente come deviazione dal ‘ruolo biologico’, quindi come mostruosità, anormalità, snaturamento»¹⁰⁵. La famiglia, la rete dei rapporti primari e il tempo libero rappresentano «i luoghi di contenimento, individualizzazione, patologizzazione e, naturalmente, di “legittima” espressione, di vissuti sociali conflittuali e frustranti»¹⁰⁶: lì il disagio e la sofferenza si svelano ed esplodono secondo una trama connessa al perpetuarsi del dominio.

Creuzer e Schelling riflettevano sul simbolismo del mito come modo di espressione differente dal pensiero concettuale, oltre che come una delle componenti principali dell’indagine moderna sul significato e la portata delle mitologie; Freud e Jung, ma anche Otto e Ricœur ad esempio, vedono nel concetto di simbolo il filo conduttore del pensiero¹⁰⁷: esso è “tautegorico”¹⁰⁸, nel senso che mentre il segno è arbitrario, duplice (significante e significato) e ha valore significante solo in virtù delle sue relazioni con altri segni, il simbolo implica invece un aspetto naturale e concreto, cioè si pone e afferma da sé; è presenza in sé e per sé. Il segno ha valore solo nel sistema a cui appartiene, mentre un autentico simbolo «vale per la sua dinamica interna», la sua capacità di porre un «aspetto dell’esperienza umana in risonanza con tutto l’universo»¹⁰⁹. Il simbolo tende verso un superamento indefinito del proprio contenuto, servendosi della lingua comune utilizzandola diversamente: per l’antropologo il mito è una parte, un aspetto frammentario di un insieme più ampio e, in questa prospettiva, smette di apparire come portatore di una rivelazione religiosa ma anche di una verità metafisica¹¹⁰. Il mito, nel suo legame al rito, risponde alle esigenze della vita collettiva: soddisfa il bisogno di regolarità, di stabilità e di mantenimento di quelle forme che caratterizzano la società umana. Sarà Lévi-

¹⁰⁵ T. Pitch, «Violenza e controllo sociale sulle donne», in R. Villa (a cura di), *La violenza interpretata* cit., p. 155.

¹⁰⁶ Ivi, p. 157.

¹⁰⁷ J. P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Parigi, Maspero, 1974, traduzione a cura di P. Pasquino e L. Berrini Pajetta, *Mito e società nella Grecia antica*, Torino, Einaudi, 1981, p. 226.

¹⁰⁸ Ivi, p. 227.

¹⁰⁹ Ivi, p. 228.

¹¹⁰ Ivi, p. 230.

Strauss, dopo la seconda guerra mondiale, a distinguere nel mito accanto al senso ordinario, un altro senso «nascosto, e che non è cosciente come il primo»¹¹¹, un senso che non è più narrativo, che assume una funzione non soltanto diacronica ma anche sincronica, uno spazio semantico da cui il racconto è prodotto. Fin dall'inizio l'intellettuale ha sottolineato che è proprio della natura dei miti comportare varianti e che tutte le versioni si equivalgono per lo studioso dei miti. Attualmente lo studio del mito si è spinto, come abbiamo constatato, oltre le considerazioni strutturaliste e simboliste: Elettra non è che un esempio, ma un particolare, un complesso esempio, un emblema del legame con il ricordo e con la sua sublimazione attraverso la dissoluzione dei rapporti familiari.

1.10 Elettra oggi

Quando nella coscienza si fa strada il problema della fatalità, della necessità e del limite, quando l'uomo fa esperienza della sofferenza e della morte, si ripresenta il concetto di tragico che rappresenta «il *pathos* della finitezza»¹¹², ma anche l'interrogarsi sul senso di quanto avviene, sul paradosso che rende l'uomo vittima e carnefice allo stesso tempo.

In tempi relativamente recenti la complessa, luttuosa, feroce storia della casa di Atreo, è diventata materia per la tragedia in versi di Michele Di Martino, *Gli Atridi*, che debuttò al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1998: la Grecia di Eschilo si trasforma nella Sicilia d'oggi e le vicende della casa di Agamennone si trasformano in una terribile faida familiare segnata dalla legge mafiosa. Di Martino utilizza un linguaggio denso e potente spesso corredato da vocaboli dialettali in cui il mito diventa materia allusiva e la grandezza dei personaggi

¹¹¹ Ivi, p. 237.

¹¹² A. Cascetta (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, p. 3.

inevitabilmente viene meno: di Eschilo in questa opera rimane la spinta etica verso la ricerca di giustizia e la visione sociale della vita¹¹³.

In Canada, nel settembre 2005, ha invece debuttato *The house of Atreus*¹¹⁴. Anche questa messa in scena tenta di porre in rilievo parallelismi fra la realtà contemporanea e il mito greco: «As one of the 48 percent of Americans who did not elect George W. Bush (and a san activist who did everything she could to keep him from getting elected - both times) I cannot help but see the parallels»¹¹⁵. Si tratta semplicemente di due esempi che, tuttavia, sono fortemente indicativi di un percorso vivace che non riguarda solo Elettra ma l'*Oresteia* in senso lato.

Facendo qualche passo indietro, risale al 1958 lo storico balletto *Clytemnestra* di Martha Graham; nel 1983 invece, il regista e drammaturgo giapponese Tadashi Suzuki compone una *Clitennestra* basata sulla sintesi fra tradizione orientale e occidentale sulle orme di Grotowski: una sorta di versione onirica in cui tutto sembra un' allucinazione del folle Oreste; infatti nel finale i due fratelli sono uccisi dal fantasma della madre che li sorprende nell'atto incestuoso¹¹⁶.

Nel 1970 l'ungherese Gyurkó László scrive *Elettra amore mio*¹¹⁷ (da cui Miklòs Jancsó trarrà il suo omonimo film-balletto), un dramma in cui la figura mitica diventa simbolo della resistenza come rifiuto della normalità e come difesa assoluta della realtà. Elettra si innamora dello straniero che annuncia la morte di Oreste, ignorando che si tratta del fratello: dopo la scoperta della verità, si giunge ad un'autentica rivendicazione dell'incesto. Alla fine Oreste uccide Elettra urlando appunto "Elettra amore mio".

¹¹³ M. Di Martino, *Atridi*, Cosenza, La Mongolfiera, 1998.

¹¹⁴ *The house of Atreus*, adattamento di John Lewin dall'*Oresteia* di Eschilo, regia di K. J. Sanchez, scenografie e costumi di M. Patton, musica del Cast e Jane Loong e luci di G. Wolpert. Rappresentato dal 28 settembre all'8 ottobre 2005 presso il Frederic Wood Theatre.

¹¹⁵ K. J. Sanchez, «Questions & Tensions from the Past and the Present», in *Theatre at UBC Companion Guide to: The house of Atreus*: www.theatre.ubc.ca/index.shtml.

¹¹⁶ M. McDonald, *Ancient sun, modern light : Greek drama on the modern stage*, New York, Columbia University Press, 1992, traduzione a cura di F. Albin, *Sole antico, luce moderna*, Bari, Levante, 1999, cap. 2.

¹¹⁷ P. Brunel, *Le mythe d'Électre* cit., p. 249. Letteralmente: *Szerelmem, Elektra*.

«La rottura con la tradizione, lo sradicamento, l'inaccessibilità delle storie, l'amnesia, l'indecifrabilità ecc., tutto questo scatena la pulsione genealogica, il desiderio dell'idioma, il movimento compulsivo verso l'anamnesi, l'amore che distrugge l'interdetto»¹¹⁸: dietro il problema del mito così come dietro la questione della lingua, affrontiamo il problema dell'identità culturale. Le nostre origini costituiscono un luogo di verità mai data completamente e, di conseguenza, mai posseduta in assoluto: il mito è un luogo 'di origine', è una metafora formale e contenutistica insieme in cui recuperiamo la nostra identità culturale e la riesaminiamo, interrogandoci.

Nel 1973 un' *Elettra* in greco antico fu rappresentata nel La Mama Experimental Theatre Club, una delle sale dove, accanto a Broadway, artisti provocatori e spericolati tentavano esperimenti di qualità. Di recente è stato pubblicato un romanzo, scritto vent'anni fa, che allude alla vicenda degli Atridi, *La figlia di Agamennone* di Ismail Kadaré, uno fra i più noti scrittori europei: una storia avvincente e indimenticabile sulla crudeltà del potere e il prezzo che l'individuo è costretto a pagare. L'opera è ambientata a Tirana, durante la sfilata del primo maggio: in una delle tribune delle autorità, un invitato, l'anonimo io narrante, ha all'improvviso l'impressione di scorgere, tra gagliardetti e ritratti di alti dirigenti, il volto del vecchio comandante greco Agamennone. Si tratta di un'allucinazione? O piuttosto è l'effetto del dolore di un uomo appena abbandonato dalla donna amata, Suzanna, figlia di un alto dirigente di partito destinato a succedere al capo assoluto? La figura mitologica del comandante disposto a sacrificare gli affetti familiari per la ragione di stato è la chiave interpretativa di una storia d'amore distrutta dalla crudele macchina del potere.

Il mito di Elettra è, oggi, il frutto delle necessità di questo tempo in rapporto alle caratteristiche che contraddistinguono questa figura drammaturgica, sia sulla base di quanto riporta la tradizione, sia proprio per contrasto ad essa. «La

¹¹⁸ J. Derrida, *The monolingualism of the other, or The prosthesis of origin*, translated by Patrick Mensah Stanford, Stanford University Press, 1998, traduzione a cura di G. Berto, *Il monolinguismo dell'altro*, Milano,

tragedia greca presenta, in parole e azione, una costellazione di donne incomparabili per autenticità e varietà. Nessuna letteratura penetra con maggior audacia e sensibilità nella condizione della donna»¹¹⁹: Elettra oggi non indossa più il peplo perché in esso nessuna donna si riconoscerebbe, ma difende ancora strenuamente un valore, un principio etico, un'eredità culturale e, infine, un'identità.

Oltre l'intrigo c'è, soprattutto, il rapporto con la società e con la storia: sostanzialmente la necessità di conoscersi, di capirsi, di mettersi alla prova, attraverso la creazione artistica e i suoi esiti. Per dirla con le parole di Deleuze: «Ciò che è al presente è quello che l'immagine “rappresenta”, ma non l'immagine stessa. L'immagine è un insieme di rapporti di tempo, da cui scaturisce il presente come comune multiplo o come minimo divisore. I rapporti di tempo non sono mai visibili nella percezione ordinaria, ma lo sono nell'immagine, non appena essa diventa creatrice»¹²⁰.

Raffaello Cortina, 2004, p. 82.

¹¹⁹ G. Steiner, *Le Antigoni* cit., p. 265.

¹²⁰ G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création? Le cerveau, c'est l'écran. Portrait du philosophe en spectateur*, traduzione a cura di Antonella Moscati, *Cos'è la creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003, p. 36.