

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2014

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Dalla *Elettra* di Sofocle alla *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal

di Giovanni Giolo

Dal 22 al 25 settembre 2011 al teatro Olimpico di Vicenza è stata rappresentata (regia di Carmelo Rifici) la *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal, interpretata da Elisabetta Pozzi. È stato detto che il programma del 64° ciclo degli spettacoli classici del teatro Olimpico si è presentato, quell'anno, senza classici, se per classici si intendono i tre tragici del teatro greco Eschilo, Sofocle e Euripide. In compenso la scena palladiana ha programmato la *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal che il drammaturgo austriaco scrisse fra l'agosto e il settembre del 1903 e che dedicò a Eleonora Duse, testo che la grande attrice non recitò mai e che è stato ritrovato negli anni Settanta da Antonio Taglioni in un archivio. Il fascino del testo di Hugo von Hoffmannsthal rimanda direttamente al mito arcano e senza tempo della casa degli Atridi, dove si consuma il delitto del grande Re, Agamennone, che – tornato vincitore glorioso dalla lunga guerra di Troia – trova ad attenderlo tappeti rossi e la scure mortale affilata dalla sposa adultera Clitennestra, vendicatrice del sacrificio della figlia Ifigenia e rovesciatrice dell'Ordine. In misura diversa i tre grandi tragici greci sviluppano il mito dando di volta in volta rilievo diverso ai diversi personaggi della vicenda. Appena tratteggiata in Eschilo, seppure già padrona del suo compito di custode della memoria, è in Sofocle che Elettra assurge ad una potenza tragica stupefacente, nella sua ostinata vocazione alla rinuncia totale alla vita e alla dedizione assoluta all'organizzazione della vendetta e del matricidio, opera però per lei impossibile nell'azione e per la quale è necessaria il ritorno del fratello allontanato, Oreste. Euripide sviluppa la funzione del personaggio, arricchendolo di dettagli psicologici e investendolo di una ferocia silenziosa e indomabile, che sarà ripresa in misura e modalità diverse dagli autori moderni, ma che in Hoffmannsthal trova la sua forma più compiuta e compatta. Arricchita di una secca "K" nel nome, questa Elektra ha una pietra nel cuore ed è a sua volta una pietra nel cuore. Votata senza scampo alla sua missione, è "cagna" custode del sepolcro e della memoria del padre, e, nel gusto espressionista e simbolista degli anni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, diventa creatura livida e spietata pur nella sua sconvolgente e vulnerabile solitudine, così come sua sorella Crisotemide rifugge dello splendore negato dell'altra possibilità di vita che lei stessa avrebbe potuto scegliere, e Clitennestra è ridotta a stupefacente e malato simulacro della grande eroina tragica eschilea. Il ritorno di Oreste, eroe-non-eroe incapace del gesto di giustizia senza il sostegno potente della sorella, gracile e fortissima al tempo stesso, per Elektra diventa una liberazione così assoluta che, una volta compiuta la tanto attesa vendetta, come se fosse conscia

dell'impossibilità di un futuro all'altezza del suo passato, si consuma e si annienta in una danza selvaggia che la consegna al mito come un idolo spezzato.

“La redazione di Elektra è la originale” – spiegò Hofmannsthal¹ a Ernst Hladny, uno dei primi studiosi della tragedia – “Io lessi la Elettra di Sofocle in giardino e nel bosco, nell'autunno 1901. Mi venne in mente il verso della Ifigenia di Goethe, dove dice di Elettra “con la sua bocca di fuoco”, e passeggiando fantastica sulla figura di Elettra, non senza provare un certo gusto a contrapporla alla “maledettamente umana” atmosfera della Ifigenia. Anche mi colpì l'affinità e il contrasto con Amleto. Il desiderio di scrivere il lavoro mi venne improvvisamente per le sollecitazioni del direttore di teatro Reinhart a cui avevo detto che doveva rappresentare opere antiche e che aveva scusato la propria malavoglia per il sapore di “gesso” delle traduzioni e delle rielaborazioni esistenti”. L'opera ebbe il 30 ottobre 1903 la sua prima rappresentazione a Berlino al “Piccolo Teatro” di Max Reinhardt; in pochi giorni ventidue teatri si assicuraron il lavoro, e si esaurirono tre edizioni del libro (foto). Il successo fu grande che durò a lungo e si rinnovò quando alcuni anni dopo il compositore Richard Strauss, colpito da quel testo che veniva incontro ai suoi gusti e alla sua stessa tecnica espressiva, se ne servì di libretto per la sua opera omonima (1909).

La Grecia di Hofmannsthal² non è quella armoniosa e serena, canonizzata dal classicismo tedesco di Lessing e Winckelmann e dalla poesia di Goethe, ma una Grecia più cupa e più selvaggia, pessimistica e dionisiaca, dai riti orgiastici, dalle credenze superstiziose in demoni e fantasmi, una Grecia ebraica e notturna che si ispirava alla “Atalanta in Calydon” di Swinburne e alla Salomé di Oscar Wilde. L'Elettra di Hofmannsthal ha in comune con quella di Sofocle il tema della vendetta. Mentre l'*Oresteia* di Eschilo pone in primo piano la figura di Oreste che non ha dubbi sulla necessità di vendicare il padre Agamennone e lo fa per ordine di Apollo, nella tragedia di Sofocle l'interesse si sposta sul ritratto psicologico di Elettra che rimane continuamente sulla scena ed è selvaggiamente determinata, davanti a un fratello incerto e perplesso, a porre in essere l'assassinio della madre. Quando le viene annunciata la falsa morte del fratello essa si convince ancora di più ad attuare da sola il piano del duplice omicidio. Prima a cadere sarà Clitennestra, con una significativa inversione rispetto al dramma eschileo, dalla quale risultano ridotti il ruolo della donna e insieme la gravità del matricidio; poi morrà Egisto, il tiranno che annullava la libertà di Elettra, della casata degli Atridi, del popolo tutto. Ed è sul grido con cui Elettra saluta la liberazione che la tragedia si chiude. Hofmannsthal accentua ancora di più di Sofocle l'assoluta determinazione di Elettra a uccidere la madre e il suo amante. Elettra in tutta la scena vive nell'attesa dell'atto di sangue destinato a verificarsi col ritorno a Micene di Oreste, il fratello cui è affidato il compito della

¹ G. BENCI, Introduzione a *HOFMANNSTHAL, Elettra*, Milano 1999, p. XVI.

² G. BENCI, Introduzione, cit., p. XVII.

vendetta. Sorretta da un unico sentimento, il desiderio di giustizia, il suo passo è solitario, la sua lingua frequenta una sola memoria: il massacro domestico.

Duro guscio di dolore, fanciulla di memoria tenace e di radicale volontà di vendetta, Elettra ricorda per non dimenticare, ricorda l'orrendo delitto perché non cada nell'oblio, ricorda come atto di resistenza, di opposizione alla logica politica e sociale che invece vuole dimenticare per giustificare e avvallare il nuovo regime instaurato col sangue, dagli assassini del padre. Elettra campeggia nel teatro del Novecento come pietra dello scandalo della ragione: la sua figura testimonia che attraverso la negazione, il revisionismo e l'oblio non è in alcun modo possibile diventare ciò che si è. L'Elektra di Hofmannsthal paga con la vita la sua missione. Una piccola perla, un'opera ad alta concentrazione poetica. Simon Weil, a proposito della sua vicenda, scrive: "Pare fatta apposta per commuovere tutti coloro che, nel corso della loro vita, hanno dovuto conoscere cosa significa essere sventurato. Si tratta è vero di una storia molto antica. Ma la miseria, l'umiliazione, l'ingiustizia, il senso di solitudine, d'essere preda della sventura, abbandonati da Dio e dagli uomini, non sono situazioni antiche, sono realtà di tutti i tempi..."³. La Weil riserva solo qualche riga all'epilogo luttuoso, alla vendetta, ridotta alla stregua di una semplice cornice. La grandezza di Elettra emerge soprattutto dalle vicende che precedono, la resistenza quotidiana, le sofferenze patite: schiacciata dal dolore, dalla sventura, ineluttabile retaggio dell'uomo secondo la saggezza greca, Elettra proprio quando tocca il fondo, quando è ridotta a niente, attinge alla vera natura umana. La lettura della Weil trova una legittimazione in Sofocle stesso: attento alla condizione umana, sensibile ai risvolti dolorosi dell'anima, egli ha saputo creare figure che giganteggiano sulla scena, si ergono solitarie e indimenticabili, Antigone, Elettra e Filottete. Presente nella scena dal principio alla fine, interlocutrice indomita del coro, la sua Elettra sospira, piange, si dispera ma poi si rialza, riprende forza, interroga, si difende, non si piega mai agli inviti di moderazione. Per questo, qualche filologo classico ha potuto dire, a buon diritto, che Sofocle nell'Elettra "ha inteso mostrare la sofferenza e la miseria, la sopportazione di un'anima grande e che la fermezza, non il matricidio, è il tema centrale"⁴. Con intelligenza amorosa, la Weil ha colto immediatamente questa dimensione di grandezza, d'intransigenza, di resistenza di fronte all'ingiustizia e non ha esitato ad additare agli operai questa tragica sorella, che insegna come si possa consentire alla necessità senza rinunciare a un sentimento di dignità e come in questo consenso si raggiunge la vera misura umana⁵.

³ M. Yourcenar - S. Weil, *Elettre*, Milano, 2004, p. 90. La Weil pone in relazione la vicenda di Elettra con la condizione degli operai nella fabbrica in cui lavora: "il ritratto di Elettra è di una donna invecchiata anzi tempo, dolente, costretta a sottostare agli ordini di Egisto e Clitennestra e, tuttavia, intransigente, forte, indomita nel perseguire la sua missione, il compito di giustizia che l'orizzonte morale in cui vive le impone. Gli operai a cui si rivolge la possono sentire sorella perché anch'essi conoscono i soprusi, le angherie, gli ordini umilianti, la nausea dei gesti ripetuti, il susseguirsi di giorni duri dopo risvegli faticosi".

⁴ A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Bologna, 1996, pp. 351-352.

⁵ M. Yourcenar - S. Weil, *Elettre*, cit., p. 91.

L'*Elektra* di Hofmannsthal – ha scritto il regista Rifici⁶ – “è un testo poetico, ma non è poesia, non è drammaturgia. In questo si allontana terribilmente dalla tragedia di Sofocle: l'*Elettra* di Sofocle è scritta in una lingua evocativa ed epica, la pietrosità del linguaggio serve ad avvicinare, mattone dopo mattone, le figure dei fratelli fra loro e loro agli spettatori. La lingua del poeta tedesco non evoca perché trasbordante, non è metaforica perché il suo contenente è già il suo contenuto. È un linguaggio immaginifico che non deve aprirci ad un mondo sotterraneo perché è già quel mondo. Caso mai la musica delle parole (e la musica, elemento imprescindibile) sono la chiave d'accesso all'inferno in cui l'autore vuole condurre lo spettatore. La poesia serve non ad evocare un mondo, ma a rappresentare un luogo connotato dalla sua stessa lingua. Le parole in poesia di Hofmannsthal hanno il compito di scagliare addosso allo spettatore una serie di immagini e suoni atroci e bestiali da condurre immediatamente questo in uno spazio-prigione popolato di mostri, personaggi deformati nel corpo e nell'anima. Non ci fosse Strauss si potrebbe quasi pensare che, come Oscar Wilde per la *Salomé*, Hofmannsthal abbia costruito un testo di genere: una sperimentazione sonora-linguistica ai limiti del verosimile.

La vera ispirazione dell'autore quindi non va cercata nella Grecia di Sofocle, ma nell'universo poetico di Shakespeare, Elektra assomiglia molto più ad Amleto che alla sua omonima classica, la Elettra di Sofocle. La poesia è utilizzata da Hofmannsthal per distruggere il concetto di azione. Amleto è il primo grande personaggio moderno intento più a ragionare che a muoversi, il dubbio se essere o non essere sta alla base dell'anelito di Elektra, che vuole uccidere ma non riesce a farlo. L'azione è negata, buona solo a immaginare il matricidio ma incapace di agire essa stessa. Ma come è impossibile recuperare la tragedia greca in questo testo, così anche il recupero della tragedia shakespiriana sembra solo un altro disperato e assurdo tentativo di Elektra di essere qualcosa. Elektra, nell'impossibile viaggio per ritrovare la sua antica identità, incontra Amleto, il suo più prossimo parente. Un parente scomodo però, perché dopo di lui nessun personaggio del mito è più riuscito a recuperare se stesso. Un essere impossibilitato ad agire, chiuso nella prigione della sua stessa mente, così appare a Hofmannsthal l'uomo contemporaneo. Prigioniera Elektra, e non meno di lei la sorella Crisotemide e l'odiata madre Clitennestra, tutte prigioniere della stessa follia, nel recinto angusto e isolato del cortile, delle loro angosce, delle loro ossessioni, del cerchio chiuso del loro sangue, smaniose di uscire dal carcere che le separa dal mondo, le esclude dalla vita, di uscire da se stesse e liberare gli incarcerati stimoli vitali.

Ma c'è di più: pur cercando riferimenti e suggestioni per la costruzione del suo testo nei due grandi autori del passato, Hofmannsthal viene soprattutto influenzato dalle grandi scoperte sull'inconscio dell'epoca. Elektra non può essere additata come un'opera di stampo psicologico, però c'è un

⁶ C. Rifici, *La messa in scena di Elektra. Decadentismo e Jugendstil*, in *Elektra*, “I quaderni del Teatro Olimpico”, 31, pp. 10-13.

tentativo dell'autore (forse non consapevole) di costruire una lingua molto vicina a quella che Freud utilizza nell'interpretazione dei sogni. C'è un'incisione psicologica dei personaggi che scopre Elektra coeva allo scandaglio psicologico del tempo. Molto di ciò che era nell'aria nella Vienna di fine secolo, Hofmannsthal l'ha trovato negli studi sull'isterismo di Breuer e di Freud, ma le nuove interpretazioni psicologiche e analitiche sulla mente sono accolte dal poeta in funzione di paesaggi, di atmosfere, che per l'affinità di colori si offerissero alla dimora dei propri fantasmi. Qui l'autore apre il grande e centrale tema dell'opera: il tema della Memoria, intesa come contenitore di ricordi. Da una parte abbiamo Elektra ossessionata a ricordare, anzi a recuperare ricordi, dall'altra abbiamo Crisotemide, chiusa nel suo autistico mondo, decisa a non ricordare, a fare il deserto nel suo cervello, e la crudele e disperata Clitennestra consapevole di perdere i ricordi, di avere una memoria piena di buchi che si allargano continuamente: in ogni caso patologie che impediscono ai personaggi di recuperare il fatto all'origine dei mali: la morte di Agamennone. In questo senso viene costruita la figura di Oreste, quasi una proiezione dei desideri di Elektra di diventare quell'"uomo", che sia padre, fratello o figlio non importa, che possa fare ciò che ad una donna è vietato fare: cioè agire. Ma anche Oreste, appare in scena con tutta la sua umana fragilità, incapace di recuperare l'alto compito destinato dal mito ad assolvere: personaggio spaventato e confuso, e infine Egisto, grottesco mostro infernale, nella vana ricerca di un barlume di luce che possa dare "tregua" all'anima, come Claudio di Amleto inghiottito dall'amara consapevolezza della sua colpa. La Grecia di Hofmannsthal è quindi un'invenzione onirica del poeta, un incubo ossessivo dell'autore, insomma un sogno. O meglio l'analisi *ante litteram* dei sogni. I personaggi, vestiti in abiti da manicomio, con reminiscenze shakespeariane più che sofoclee, devono ad ogni parola pronunciata sbugiardare la possibilità di essere personaggi tragici e confermare la tragicità di non sapere più chi essi siano realmente: personaggi che fanno vivere l'incubo di Elektra, o incubi essi stessi di chi li guarda?

"Non a te sola fra gli uomini, figlia mia, è apparso il dolore; e in questo tu sei diversa (περισσά) dai tuoi congiunti, dalle persone del tuo stesso sangue. Pensa a come vivono Ifianassa e Crisotemide, e vive senza dolore la sua giovinezza Oreste, che un giorno la nobile Micene accoglierà quando, successore dei suoi avi, verrà in questa terra col favore di Zeus". Queste le parole che il coro rivolge a Elektra (*El.* 153 ss.). Nota il Paduano⁷ che il coro, composto di donne micenee, si rivolge a Elektra che, nella reggia dell'adulterio e dell'assassinio, oppone al successo ogni giorno più fiorente dei suoi nemici l'irriducibile, immutabile resistenza della disperazione. Nelle prime parole si riconosce un motivo già topico, e ancora di più destinato a fissarsi nella codificazione della letteratura

⁷ G. Paduano, *Elettra*, Torino, 1982, p. 9.

consolatoria. Il coro fa leva sul valore consolatorio di categorie come la sofferenza e la morte, che sono condizioni normali del vivere umano. In questo processo si esplica la funzione istituzionale del Coro. La formulazione del *non tibi soli* non riguarda solo la persona di Elettra, ma investe tutto il *ghenos*: eppure gli altri elementi del *ghenos* non condividono il particolarissimo dolore di Elettra determinata a vendicare la morte del padre. Questo significa che Sofocle intende isolare la figura della protagonista. Il coro non sa dove vive Oreste, Elettra, non il coro, addirittura sospetta che Oreste abbia dimenticato: ὁ δὲ λάθεται / ὦν τ' ἔπαθ' ὦν τ' ἐδάη (vv. 168-9, “ma lui non ricorda ciò che ha avuto, ciò che ha saputo”). Così non è, perché lo spettatore è già stato informato dal prologo. Il Coro approva la preparazione della vendetta di Oreste, la sua fredda e serena determinazione. L’augurio profetico di successo prova che il Coro non è rassegnato al trionfo degli assassini di Agamennone. Crisotemide riconosce che la ragione etica sta dalla parte della sorella, ma solo per vedere in esse un pericolo e una minaccia alla sua esistenza quieta, dove “tranquillità e comodità sono il prezzo dell’accettazione sottomessa”⁸. Elettra invece va contro le norme che regolano il comportamento del suo sesso non meno che contro ogni altra ipotesi di compromesso che ponga condizioni alla macerazione furente e devota con cui vive la sua pena, risentendo la morte di suo padre nella presenza di ogni attimo; dedicando tutta se stessa al passato e a un futuro che ha il solo senso di un riscatto del passato. La diversità e la solitudine di Elettra, che ha scelto il lutto e il pianto (vv. 1085-86, ὡς καὶ σὺ πάγκλαυτον αἰ- / ὦνα κοινὸν εἴλου, “tu hai scelto una vita di pianto”), sta tutta qui. Il Coro evidenziando lo scarto della posizione di Elettra all’interno del *ghenos* prende implicitamente le distanze dall’eroina e nella sua ammirazione per lei c’è anche sgomento, eppure non c’è nessun Coro in Sofocle così vicino all’eroe come questo, se è vero che non solo fa propri i turbamenti della protagonista ma anche si spinge ad approvare la sua scelta più arrischiata: quella di agire da sola, senza Oreste e dopo lo scontato rifiuto di Crisotemide (sulla quale il giudizio del Coro viene rivisto in senso negativo). Ma già alla fine della parodo commatica le giovani donne di Micene si inchinano alla volontà autolesionistica di Elettra che prima avevano criticato (vv. 252-253): εἰ δὲ μὴ καλῶς / λέγω, σὺ νίκα· σοὶ γὰρ ἐψόμεσθ' ἄμα, “se ciò che diciamo non ti sembra giusto, fa come vuoi; e noi ti seguiremo”. Nelle Coefore di Eschilo il protagonista del dramma è Oreste che compie la vendetta del padre per ordine di Apollo. Le voci del Coro, di Oreste e Elettra sono unanimi: qui il *ghenos* appare unito e compatto. Così “la norma – osserva Paduano⁹ – etico-religiosa, dettata dal dio di Delfi, determina necessariamente la normalità del comportamento umano nel conflitto, univocamente determinato e orientato, contro la deviazione morbosa della casa, rappresentata da Clitennestra”. Ma in Sofocle il protagonista non è più Oreste,

⁸ *Ibidem*, p. 10: “un atteggiamento che non le riesce certamente difficile e che del resto si può inquadrare senza difficoltà nello schema sociologico dell’ἀμηχανία femminile”.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

ma Elettra¹⁰, e soprattutto il ghenos non è più unito e compatto e il rischio è quello enfatizzato da Elettra che il morto non sia altro che cenere. Nel dramma di Sofocle sono possibili scelte diverse e più problematiche rispetto a Eschilo. L'azione drammatica nasce dal rapporto tra una personalità centrale, in grado di coagulare intorno a sé tutti i valori in gioco, e l'universo esterno con il quale questa personalità deve confrontarsi. Nel dramma sofocleo la vendetta è perpetrata da Oreste¹¹, dopo il riconoscimento¹² dei due fratelli, ma “tale riconoscimento – osserva sempre Paduano¹³ – avviene troppo tardi perché si possa riscattare Oreste dalla subalternità drammaturgica, sottolineata dalla scarsità del suo contributo emotivo alla causa, e soprattutto perché si possa dimenticare che Elettra si è addirittura assunta in prima persona il compito sacrale riservato al fratello”. A questa determinazione Elettra si spinge quando è certa di non poter più contare su Oreste e lei si distingue da due fratelli per la sua spietata ὀργή (v.222) di cui Elettra è perfettamente consapevole. E lo splendido ἐὰτέ μ' ὦδ' ἀλύειν (“lasciatemi soffrire”, v. 134) con cui accoglie le consolatrici, è pure eloquente circa l'interiorizzazione della sventura. Ancora più eloquente la sua reazione quando Crisotemide le parla di un oscuro progetto di Egisto, di assegnarle la stessa sorte di Antigone: “Se è per questo, che venga, venga subito” (v. 387). E di fronte all'incredulità scandalizzata della sorella esclama: “Voglio andarmene il più lontano possibile da voi” (“Ὅπως ἀφ' ὑμῶν ὡς προσώτατ' ἐκφύγω, v. 391. Elettra sente la spietatezza della sua missione e se ne giustifica davanti al coro: “Amiche mie, nella mia condizione non è possibile essere sagge e pie, e quando si è in mezzo al male, è necessario fare il male”: δεινῶς ἠναγκάσθην (“è stata una dura, durissima necessità”, v. 221). Ancora: la stessa Elettra che reclama il bruciante desiderio di essere segregata coltiva dentro di sé la nostalgia della felicità quotidiana che le è stata tolta: la giovinezza trascorsa inutilmente, le nozze impossibili, le stesse facilità del vivere che rimprovera a Crisotemide e che selvaggiamente rifiuta. Lei vive nel male e nell'odio (v. 1311): μῖσος τε γὰρ παλαιὸν ἐντέτηκέ μοι. Il Paduano si

¹⁰ Elettra nelle *Coefore* ha un ruolo sussidiario, subalterno al fratello: la parte della tragedia in cui è presente è circa la metà di quella assegnata a Oreste. In Sofocle, invece, diviene la vera protagonista (spazio doppio rispetto a Oreste); in Euripide, addirittura, le viene accordato uno spazio quadruplo rispetto al fratello. Si veda M. Yourcenar - S. Weil, *Elettra*, cit., p. 14.

¹¹ Sofocle è l'unico che ci presenta un Oreste che uccide prima la madre e poi Egisto. Del resto l'assassinio di Clitennestra non solleva in lui né tormentosi dubbi prima né particolare rimorso dopo il compimento dell'azione che, d'altro canto, non subisce in Sofocle, la persecuzione delle Erenni. Il delitto contro la madre appare giustificato sia dalla ispirazione apollinea, che non viene minimamente messa in discussione, sia dall'estrema malvagità con cui il poeta tragico raffigura Clitennestra: “madre-non madre” (v. 1154) essa viene definita da Elettra. Si veda M. Yourcenar - S. Weil, *Elettra*, cit., p. 14.

¹² Centrale in tutte e tre le tragedie è la scena del riconoscimento, ma in ciascuna, essa trova una differente collocazione: in Eschilo compare nel primo episodio (dal v. 235), in Euripide nel secondo (dal v. 517) mentre in Sofocle si trova nel terzo (dal v. 1224). E non è certo causale che Sofocle, che tanta centralità attribuisce alla figura di Elettra e al momento drammatico e liberatorio del riconoscimento, prepari questo evento attraverso un crescendo di emozioni contraddittorie che portano Elettra dalla speranza alla disperazione e dalla disperazione alla gioia più pura. Si veda M. Yourcenar - S. Weil, *Elettra*, cit., p. 14.

¹³ G. Paduano, *Elettra*, cit., p.12.

sarebbe aspettato il termine “sofferenza”, al posto di odio¹⁴, ma per Elettra l’importante è solo l’odio¹⁵, il dar fastidio (λυπῶ del v. 355) ai suoi nemici e rendere onore al morto.

“Rabbiosa come un gatto selvatico” – ha scritto Davide Susanetti¹⁶ – “con le mani che paiono artigli e lo “sguardo pieno di sangue”, Elektra di Hofmannsthal nutre nel suo seno l’“avvoltoio” del rancore. Ai “dolci brividi” dell’amore ha rinunciato da tempo, “immolandoli al padre”: al suo letto vergine insonne sale unicamente il sospiro rantolante del morto, costringendola ad avere “per sposo” solo “l’odio dagli occhi cavi”, costringendola ad abbandonare il pudore, a conoscere “l’orrido dal fiato di vipera”, a partorire solo “afflizioni e dolori”. Così tutti i giorni, alla stessa ora, come una “menade”, essa sogna il tripudio cruento, il flutto copioso del sangue e della vendetta. Ma la bestia nera del rancore e del lamento sono tratti che rinviano alle modulazioni antiche del personaggio: in particolare al taglio drammaturgico scelto da Sofocle. La sua Elettra è, per antonomasia, voce addolorata. È l’eroina – precisa Loraux¹⁷ – che “coniuga incessantemente la sua passione secondo le modalità dell’*aei*”: il “sempre con cui viene modulata, senza interruzione e senza variazione, un’unica nota e un’unica ossessione. “Quale giorno maledetto! Quella notte, l’orrore di quel banchetto! Mio padre massacrato da quei due assassini! Traditori! Mi hanno rovinato, si sono presi anche la mia vita! (Sofocle, *Elettra* 201-204)”: τοὺς ἐμὸς ἴδε πατὴρ / θανάτους αἰκεῖς διδύμαιν χειροῖν, / αἶ τὸν ἐμὸν εἶλον βίον πρόδοτον, αἶ μ’ ἀπώλεσαν. Sfigurata dal dolore, coperta da misere vesti, con i capelli sporchi, Elettra è inchiodata ad un’unica immagine e ad un unico ricordo. Il tempo per lei si è arrestato la sera in cui Agamennone è stato ucciso da Clitennestra ed Egisto durante un banchetto che doveva essere una festa per il re ritornato a casa dalla guerra. Da allora l’esistenza di Elettra ha cessato di scorrere e di modificarsi. La lunga catena dei giorni che vanno dal passato al presente si è raggrumata in un unico istante traumatico che viene rivissuto costantemente nelle parole e nei gesti. Le “nobili donne” di Micene – che compongono il

¹⁴ G. Paduano, *Elettra*, cit., p. 15.

¹⁵ Anche la Elettra di Marguerite Yourcenar è vista nell’esclusiva dimensione della vendicatrice spietata, più piena di rancore che di giustizia: figura femminile estrema che il dolore e lo sfruttamento subito hanno per sempre depauperato della sua originaria nobiltà: “L’inflessibilità di Elettra è resa ancora più evidente nel confronto con Oreste, con le sue oscillazioni, i suoi scrupoli prima del delitto e la divorante angoscia che lo assale subito dopo: nulla di questa tempesta di emozioni sfiora la sorella, che non sperimenta mai nessuna lacerazione interiore, ignora il pentimento, vede fino in fondo la realtà esclusivamente alla luce della sua smisurata ansia di vendicarsi” (M. Yourcenar - S. Weil, *Elettre*, cit., p. 49).

¹⁶ D. Susanetti, *Elettra o il tempo immobile del rancore*, in “Elektra”, “I quaderni del Teatro Olimpico” 31, pp. 15-25. Per le tematiche qui trattate si veda *Idem*, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma 2011; *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma 2005. Per la questione della voce del dolore e del “sempre” con cui si articola si veda N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino 2001; per le citazioni si veda H. von Hofmannsthal, *Elettra*, trad. it. di G. Bemporad, *Introduzione* di G. Benci, Milano 1981.

¹⁷ N. Loraux, *La voce addolorata*, cit., p. 56. Si contano non meno di una quindicina di occorrenze dell’avverbio *aei* riferito a lei nella tragedia, senza contare i casi in cui Clitennestra travisa questo avverbio a suo uso e consumo. Elettra viene messa in relazione con il *sempre* perché il lutto assume in lei la forma della rabbia, di un’ira lacrimosa, ma che perciò altro non è che più violenta, “ira troppo dolorosa” (ὑπεραλλή χόλον), dirà il coro (v. 176), perché costei si identifica con l’usignolo, quell’uccello che fu donna e che canta incessantemente il suo lamento sul figlio morto.

coro del dramma – tentano inutilmente di arginare la sofferenza di Elettra, suggerendo la misura di un’opportuna discontinuità nel fluire uniforme del suo canto luttuoso: “Perché ti consumi sempre (τίν’ ἀεὶ / τάκεις) in questo insaziabile pianto per Agamennone che in un tempo lontano (πάλαι), cadde nell’empia trappola ordita da tua madre? (vv. 122-125)¹⁸. Articolando le usuali topiche della consolazione, il coro la ammonisce sull’inutilità di un cordoglio che si protrae oltre misura: “Non farai risorgere tuo padre dall’Ade con il pianto e con le preghiere” (vv. 137-139: Ἄλλ’ οὐτοὶ τόν γ’ ἐξ Ἀΐδα / παγκοίνου λίμνας πατέρ’ ἀν- / στάσεις οὔτε γόοισιν οὔτ’ ἄνταις¹⁹. Ma Elettra non è disposta ad interrompere o a variare la sua melodia: “Non smetterò i lamenti e i gemiti amari finché vivo”, “non voglio cessare di piangere” (vv. 103-104: Ἄλλ’ οὐ μὲν δὴ / λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων). Si identifica completamente con il “desolato e querulo uccello” che geme per il figlio Iti, con il triste lamento dell’usignolo, che rappresenta in modo emblematico la nota caratteristica del genere tragico (vv. 145-149). Si identifica anche con Niobe da lei venerata come una “dea”: la madre pietrificata dal dolore e trasformata in una roccia che stilla eternamente lacrime di pianto (vv. 150-153). Occupando la scena come donna del dolore, la figlia di Agamennone non persegue semplicemente il piacere delle lacrime e lo sfogo di un peso che le grava sul cuore al modo di altri personaggi della drammaturgia attica²⁰. Elettra, più propriamente, agisce sulla scena modulando il tema della deliberata denuncia nei confronti degli assassini del padre. La sua performance rituale del lutto e del “sempre” è uno strumento di opposizione, l’unico mezzo che ella intravede per esercitare una rivendicazione. Lacrime e parole come provocazione incessante come richiesta di giustizia come ostacolo alla rimozione e all’insabbiamento di un delitto. Ponendosi sulla soglia di una reggia annegata nel sangue e nel crimine, la figlia di Agamennone soffre per “far soffrire” (v.

¹⁸ La Loreaux (N. Loraux, *La voce addolorata*, cit., p. 37) suggerisce la portata della minaccia che il comportamento di Elettra, un comportamento esplicitamente caratterizzato dal rifiuto dell’ammistia, fa pesare virtualmente sui valori civili. La lamentazione permanente (Elettra è di per sé un *threnos* personificato) è condannata fermamente nella società ateniese. Si veda N. Loraux, *L’invention d’Athènes. Histoire de l’oraison funèbre dans la “cité classique”*, Mouton, 1981, p. 50.

¹⁹ La Loreaux (N. Loraux, *La voce addolorata*, cit., p. 39) scrive che le raccomandazioni del coro ad Elettra si ispirano al principio classico del “nulla di troppo”, in cui “i limiti propri della condizione umana vengono prima di qualunque altra considerazione”. Elettra risponde alle donne del coro definendole “cittadine” (*politides*), perché “esse sono, per la figlia di Agamennone, le più affidabili delle alleate e perché a costei, felicissima di avere – all’improvviso – ritrovato Oreste, piace identificare la propria causa con quella della città, il che significa che riassorbe ogni politica nell’attuazione della propria vendetta.

²⁰ In realtà l’Elettra – osserva Loraux (N. Loraux, *La voce addolorata*, cit., pp. 38-39) - è una tragedia senza futuro, neppure a titolo di virtualità, è come le *Coefore* senza le *Eumenidi*, con il tempo immobilizzato sull’*anti* della vendetta e identificata con la giustizia. Le donne del coro credono alla giustizia, ma dubitano che ci creda Elettra, quando vedendola completamente in preda all’odio nei confronti di Clitennestra, confessano: “La vedo che schiuma dalla rabbia (ὄρω μένος πνέουσας); ma non mi pare che si preoccupi di essere nel giusto (σὺν δίκῃ)” (vv. 610-611). È quindi possibile che la Elettra di Sofocle, sotto il segno del lutto interminabile e della vendetta, sia una tragedia che mette in scena una “politica al femminile” – impossibile in Grecia, e, malgrado tutto, realizzata, in cui la rabbia ha preso il posto della parola (*logos*). Una volta perpetrato l’omicidio, il coro dice a Oreste (vv. 1508-1510): “non posso biasimarti”, dopo l’uccisione di Clitennestra e Oreste canta: “O semenza di Atreo che molto hai sofferto, con grande fatica hai conquistato la libertà, essendo giunta al tuo compimento (τελεωθῆν) nello slancio di oggi”. *Teleothen* è l’ultima parola della tragedia, come per sottolineare che la fine è proprio una fine. In breve, la storia è finita, e tutto indica che non è edificante (LORAUX, *op. cit.*, p. 40).

355): λυπῶ δὲ τούτους. Ostenta la sua miseria, il suo abbandono, la sua solitudine, le sue umiliazioni per “tormentare” i suoi nemici, per essere – con il suo corpo e con la sua recita – la “maledizione” altrimenti invocata contro gli usurpatori del trono e del letto paterno. Afferma che le sue sventure “sono insanabili” perché l’essenziale, in questa partita, è appunto continuare a “dire” il danno e la lesione per impedire il silenzio o la diversa manipolazione del ricordo. L’esercizio solitario e interminabile del “compianto” per il padre si configura come pietoso dovere di “non dimenticare” i morti, ma ancor più come specifica pratica retorica di un discorso che mira, nella continua evocazione del cadavere rimosso, a contestare il diritto di chi governa. Tale configurazione si comprende ancora meglio nel confronto di Clitennestra: con opposta strategia, la madre uxoricida ha deciso di istituire “danze, canti e sacrifici in onore degli dei salvatori” (χοροὺς ἴστησι καὶ μηλοσφαγεῖ / θεοῖσιν ἔμμην’ ἱερὰ τοῖς σωτηρίοις) con cadenza mensile nel giorno preciso in cui Agamennone fu ucciso (vv. 278-281). All’omicidio viene sovrapposta la festa, all’esecrazione del crimine la celebrazione di un evento presentato dagli assassini come salvifico. Contro l’infinito lamento” della figlia vengono fatti risuonare la gioia di un banchetto e il riso della madre che “si fa beffe del delitto commesso”. Intorno alla morte del re si scaglia una contesa per le forme e il senso della memoria, per il riuso e la lettura del passato. L’appropriazione degli spazi culturali e dell’immaginario sono una mossa indispensabile per gestire l’orizzonte del consenso, per gestire l’immagine del gruppo di governo in un orizzonte in cui l’élite è divisa al suo stesso interno: divisa dopo la morte di Agamennone.

Anche Clitennestra, come Elettra, è prigioniera del “sempre” e vittima di un tempo bloccato, di un istante fisso che deve essere sottoposto ad un ciclico esorcismo festivo. L’irrisione del banchetto commemorativo è manifestazione di un empio trionfo, ma anche sintomo di una paura mai sopita. Il tempo “sta addosso” a Clitennestra, incombe “sempre”, “di momento in momento”, nella forma di un’angoscia altrettanto incessante di essere uccisa (vv. 780-782: χρόνος διηγέ μ’ αἰὲν ὡς θανουμένην). Le sue palpebre non conoscono la dolcezza del riposo notturno per il terrore che il delitto trovi un vendicatore, che il figlio Oreste – messo in salvo a suo tempo da Elettra e cresciuto altrove – venga a punire l’usurpazione. E nemmeno Egisto si sottrae a tale ossessione dell’*aei*, costretto, per ovvia forma di difesa, a sorvegliare i movimenti e le amare performance di Elettra: si trova nell’iterata necessità di “trattenere” la fanciulla, di “impedirle sempre di venire sulla porta ad ingiuriare” gli altri membri della casa reale. Solo quando gli usurpatori non sono presenti la figlia di Agamennone può versare lacrime “a suo piacere” (ἡδονὴν φέρει, v. 286). Censura contro pianto infinito, riso contro lacrime. Nella tensione persistente di tali opposti, la ferita rimane irrimediabilmente aperta. Al potere che rischia di vedere sporcata la propria immagine e minata la propria tenuta non resta che adottare una soluzione più radicale. Egisto e Clitennestra progettano di rinchiudere Elettra in una caverna (v.

379-382): “Hanno intenzione, se non smetterai questi pianti, di mandarti in un luogo dove non vedrai più la luce del sole (μήποθ' ἡλίου / φέγγος προσόψει): sepolta viva in unantro, ai confini del paese, potrai cantare le tue sventure” (ὕμνήσεις κακά). È la stessa pena comminata ad Antigone dall’editto del sovrano e i discorsi lacrimevoli di Elettra – che nessun gesto ha ancora compiuto – rappresentano una medesima minaccia e una medesima vergogna per chi detiene il potere: l’impossibile cancellazione della violenza e delle stragi su cui riposa l’ordine politico nella sua più recente configurazione; l’impossibile verginità del potere che – proprio attraverso le figure delle vergini folli – viene riportato alle sue ombre e ai suoi fantasmi passati in una contraddizione insuperabile quando i soggetti che si contendono la supremazia appartengono tutti ad una stessa cerchia e a una stessa vicenda. Antigone, per così dire, finisce in Elettra esplicando che la pietà per i morti – padri o fratelli che siano – è il nome candido della vendetta più nera: il significante di una storia che si ripiega su se stessa senza soluzione.

Al “sempre” del giorno funesto si lega in Elettra il diverso “sempre” di un’attesa. L’attesa di un Oreste che la sorella non ha più visto né incontrato dopo averlo affidato ancora infante a mani fidate: “Mi aggiro sempre, madida di lacrime, aspettandolo senza mai stancarmi”. La possibilità concreta della vendetta ha per Elettra il profilo senza volto di un fratello sconosciuto che, con messaggi, manifesta “sempre il desiderio di venire” e “non si degna mai di apparire”. Elettra agisce con le parole ed evoca, nella dimensione del desiderio, lo spettro di colui che dovrà invece agire nei fatti, punendo nel corpo e nel sangue gli assassini paterni. Il “sempre” di questa invocazione salvifica, peraltro, con il “sempre” di una frustrazione poiché l’arrivo sembra oggetto di un indefinito rinvio. Al punto da indurre il timore che Oreste abbia “dimenticato ciò che gli è accaduto e quanto ha appreso”: la vita salvatagli dalla sorella, le notizie giuntegli da Micene. La sospensione infinita dell’attesa di Elettra è complementare alla paura altrettanto infinita di Clitennestra. Tutti gli abitanti di questo palazzo si aggirano attorno a uno stesso punto vuoto in cui passato e futuro precipitano e si specchiano nella forma dell’orrore. Solo l’effettiva epifania di Oreste può rompere il cerchio di questo incantesimo malefico e trasformare il “sempre” in una sequenza dinamica di momenti e di gesti. Ma il tempo che improvvisamente riprende a scorrere – nel darsi della scena fino al compiersi della vendetta – non è detto che costituisca un’apertura positiva in direzione del futuro. La traiettoria che traghetta i personaggi verso una “fine” voluta o paventata non è di necessità, una soluzione, senza resti e senza ombre, dei grumi sanguinosi del passato: è la ripetizione efferata e nuda della medesima violenza.

Sulla scena, dunque, Elettra vive e agisce nella figura dell’iperbolico e dell’eccessivo. Tutto in lei è esagerato. Il coro rileva, con affettuosa sollecitudine, il rischio insito in questa afflizione smoderata: il pericolo di procurarsi altri mali, di “aggiungere sciagure a sciagure” (μη τίκτειν σ’ ἄταν ἄταις)

per le reazioni ostili che la sofferenza gridata e il cordoglio senza freno possono suscitare contro di lei (vv. 233-234). La misura raccomandabile consisterebbe nella concomitante attitudine a “non dolersi troppo” e insieme a “non dimenticare” (v. 177, μήθ' οἷς ἐχθαίρεις ὑπεράχθεο μήτ' ἐπιλάθου). Non bisogna cancellare il ricordo del morto e del crimine, non bisogna dimenticare l'ingiustizia (v. 178). Si tratta semmai di rinunciare, per prudenza, all'insistente esibizione di un cordoglio che non può, da solo, modificare la realtà e i rapporti di forza. La parola che chiede vendetta è, alla fine, impotenza destinata a soccombere se non ha mezzi e la possibilità di tradursi in atto o di suscitarlo in altri. Meglio covare il rancore nel segreto, evitare la contrapposizione aperta e “navigare con vele ammainate” – secondo l'esempio di Crisotemide, sorella di Elettra (v. 335) – aspettando a freddo un'occasione e un tempo che consentano la rivalsa e assieme appaghino il rancore. Ma Elettra non ha e non vuole avere prudenza. Conosce perfettamente l'“ira” che la abita e che alimenta ogni suo discorso (v. 222, ἔξοιδ', οὐ λάθει μ' ὀργά). Elettra vede se stessa e non le “sfugge” la propria scandalosa dismisura. Dichiaro esplicitamente tale consapevolezza e insieme la vergogna che il suo linguaggio comporta: mi vergogno (αἰσχύνομαι, v. 254) – dice al coro – se vi sembra che io mi affligga troppo con i miei lamenti”. E tuttavia non sembra per lei esservi alternativa: se il “male” e la “crudeltà” non hanno “misura”, non vi potrebbe essere “misura” nemmeno in chi quel male patisce come ingiustizia e violazione. “La “violenza” del mondo – insiste – mi costringe a comportarmi così” (v. 256, ἀλλ' ἡ βία γὰρ ταῦτ' ἀναγκάζει με δρᾶν). La βία, la violenza del mondo in cui Elettra è immersa diviene la sua stessa βία, la sua stessa violenza in un effetto di specchio e di contaminazione reciproca. A ben vedere Elettra incarna un paradosso. Se chi muore viene dimenticato, – ella spiega – se gli assassini non pagano la pena del sangue, “il pudore e la pietà religiosa – αἰδώς ed εὐσέβεια, per mantenerli vivi e operanti, la figlia di Agamennone opera nell'aperta contraddizione che la conduce a distruggerli a sua volta. Per essere giusta è costretta a essere ingiusta, a commettere cose ingiuste. Sola e stremata dall'indeterminata attesa di Oreste, ella afferma l'impossibilità di essere diversa da ciò cui si oppone: “In questa situazione non si può aver misura o pietà. Vivendo nel male è necessità abituarsi a praticare il male” (vv. 307-309, Ἐν οὖν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλοι, / οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν· ἀλλ' ἐν τοῖς κακοῖς / πολλή 'στ' ἀνάγκη κάπιτηδεύειν κακά). Svergognata per affermare l'istanza del pudore, indecente per difendere la nobiltà del sangue e del rango, smodata per denunciare gli eccessi del crimine. Nella famiglia malata di Micene la somiglianza dell'aberrazione prevale su ogni logica di differenza: i contendenti divengono l'uno il doppio dell'altro, restituendo l'immagine di una reciproca deformità. La reggia è la scuola del male iterato e riprodotto fino alla ridondanza e senza via d'uscita. Tale dinamica diviene ancora esplicita nello scontro scenico con la madre Clitennestra. “Dillo a tutti, se ti fa piacere – grida con tono di sfida la figlia – che sono cattiva, sfrontata, insolente. Se so

comportarmi così, forse faccio onore alla tua stessa natura”. Elettra – che altrove ascrive la propria “nobiltà” al ricordo e alla figura del padre – si conforma alla φύσις, alla “natura” materna, ne è la replica nell’atto stesso di denunciare l’ingiustizia e le pretestuose giustificazioni. E di nuovo l’assunzione di un modello perverso convive in Elettra con la lucidità della situazione contraddittoria: “Ho vergogna, sì, anche se tu non ci credi: so di agire in modo sconveniente alla mia età, in modo indegno, ma il tuo odio e il tuo comportamento mi costringono a fare così” (vv. 616-620): Ἄλλ’ ἢ γὰρ ἐκ σοῦ δυσμένεια καὶ τὰ σὰ / ἔργ’ ἐξαναγκάζει με ταῦτα δρᾶν βίᾳ. Contravvenendo al dovere filiale del rispetto, Elettra insulta e “schiuma di rabbia” contro la madre (v. 610). Elettra fa da specchio a Clitennestra: le somiglia in una mera versione della relazione educativa e dei nodi parentali perché “dall’infamia si impara l’infamia” (v. 621, αἰσχροῖς γὰρ αἰσχρὰ πράγματ’ ἐκδιδάσκειται). Nei discorsi di Elettra la figura e i gesti di Clitennestra risuonano come un’eco deforme e grottesca: l’una è dentro l’altra come avviene del resto per Antigone e Creonte. Una riproduzione descritta come ovvia e inevitabile: “Tu agisci – sostiene la figlia – e le azioni trovano da sé le parole” (vv. 624-625). Gli atti dell’una agirebbero come obbligazione automatica dell’altra a “dire”: “Sfrontata! – reagisce Clitennestra – Sono io dunque, le mie parole, quello che faccio a farti parlare troppo!” (vv. 622-623, ἦ σ’ ἐγὼ καὶ τᾶμ’ ἔπη / καὶ τᾶργα τὰμὰ πόλλ’ ἄγαν λέγειν ποιεῖ). L’auspicabile somiglianza tra genitori e figli, tra maestri e allievi si dà solo come trasmissione avvelenata ed impura della forma criminale e della violenza. La vergine Elettra – la fanciulla che invecchia senza letto coniugale e senza sposo (vv. 165, 962) – non ha e non potrà avere figli. L’unica maternità consentita è la produzione del conflitto permanente: “con la tua anima afflitta– la rimprovera il coro – partorisce sempre guerre” (vv. 218-219, σῶ δυσθύμῳ τίκτους’ αἰεὶ / ψυχῶ πολέμους). La sterilità di un ventre sigillato si trasforma nel parto dell’odio, nella proliferazione dell’aggressione verbale e delle grida incontenibili. La psiche “disforica” che genera “rovina” (v. 235) è il preciso contrappunto di una Clitennestra che non è per nulla “afflitta” dall’omicidio del marito (v. 549, Ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις / δύσθυμος). In un dramma ove nessuna divinità si manifesta a sanzionare il delitto e ad imporre giustizia, come nell’*Oresteia* di Eschilo, Elettra diviene lei stessa la personificazione estrema di una Erinni che si installa nel palazzo: Erinni che vive al fianco di Clitennestra per “succhiare senza tregua il sangue puro” della sua anima (vv. 785-786). La vergine del lamento e della contesa è “rovina”, “danno” che rifiuta e insieme disarticola la convivenza: è il segno che denuncia l’impossibilità e insieme l’insostenibile abominio di vivere insieme. Clitennestra – accusa Elettra – è “tanto sfrontata da vivere con l’impuro” Egisto (v. 275), da “dormire insieme” all’uccisore di Agamennone e da fare con lui degli figli (v. 587). Per questo Elettra si impegna a funestare, con ogni sua forza, la tranquillità che la madre altrimenti invoca dagli dei a difesa della sua nuova unione: “Apollo –

prega Clitennestra – concedimi di trascorrere una vita felice ... di vivere in pace con le persone care che sono accanto a me e con i figli che non mi odiano” (vv. 650-654). Se la sorella Crisotemide accetta di “abitare con gli assassini del padre” (v. 358), Elettra per contro, non vuole a nessun patto “abitare in pace” e “serenità” con soggetti che non si curano dei morti, con persone e con leggi che considerano la giustizia “un danno” (vv. 240-242, 1042). Tale indisponibilità comporta, per Elettra, una particolare forma di emarginazione: è sospesa tra dentro e fuori, tra familiare ed estraneo. Trattata in casa come una “straniera indegna”, spogliata di diritti e di privilegi (v. 189), Elettra grida il suo rifiuto di varcare la soglia del palazzo: “Non voglio più entrare nella casa e vivere con loro” (v. 818, Ἄλλ' οὐ τι μὴν ἔγωγε τοῦ λοιποῦ χρόνου / ξύνοικος εἴσειμι). Persino la prigione sotterranea che le viene minacciata può essere meglio di uno spazio e di una memoria che non consentono condivisione: “Voglio fuggire il più lontano possibile da voi” (v. 391, Ὅπως ἀφ' ὑμῶν ὡς προσώτατ' ἐκφύγω). “Non voglio vivere con leggi come queste!” (v. 1043): così urla ancora Elettra accostandosi di nuovo ad Antigone che rifiuta l’editto di Creonte. Elettra – come Antigone – è la completa incarnazione della figlia che fa propria la legge del padre. Per la vergine del dolore e del risentimento la madre è “madre che non è madre”: l’ossimoro di tale espressione indica, in modo irrevocabile, la dissoluzione dei più stretti legami di sangue, la negazione più completa della relazione vitale fra madre e figli. Ma la maternità stravolta di una Clitennestra “padrona” evoca anche la figura di un potere tirannico – e quindi illegittimo – per la violenza e l’abuso con cui si è instaurato. Elettra non ha fatto altro che denunciare in pubblico “il governo” della madre: “Spesso, davanti a molta gente, hai detto che comando in modo ingiusto e prepotente, oltraggiando te e quanto ti è caro” (vv. 520-522, καίτοι πολλὰ πρὸς πολλοὺς με δὴ / ἐξεῖπας ὡς θρασεῖα καὶ πέρα δίκης / ἄρχω, καθυβρίζουσα καὶ σὲ καὶ τὰ σά) Agli occhi di Clitennestra, per converso, il caso della morte di Agamennone è considerato un mero πρόσχημα, un vero “pretesto” che Elettra continuerebbe “sempre” ad imbracciare per farle opposizione, per distruggere tutto ciò che ella ha saputo costruire nel frattempo. L’evocazione continua di un caso passato, di una macchia originaria del potere funziona come strumento di lotta politica: l’impurità, lo spettro di un cadavere eccellente, che possono sempre esser tirati fuori per delegittimare chi detiene il potere. Nel modello sofocleo, patologia della psiche e patologia del politico sono intrecciati in modo indissolubile.