

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253105>

Attraversamenti di genere e risurrezioni del tragico: nuove considerazioni sul mito atridico in Virginia Woolf

Vincenzo Spanò

Abstract • Partendo dalle considerazioni racchiuse all'interno del densissimo saggio *On not knowing Greek* (1925) dove l'autrice affida prioritariamente al personaggio di Elettra e alla sua corporeità le riflessioni da lei compiute sul genere tragico, il presente articolo mira ad investigare le ragioni che portano Virginia Woolf a un progressivo, e non sempre esplicito, avvicinamento con il materiale mitologico atridico. Ci si interrogherà, di conseguenza, su come il nucleo fondativo del mito possa essere risemantizzato grazie a un lavoro ermeneutico che metta al centro la riflessione sui generi letterari, per poi delineare un ragionamento sulla presenza di un *modo* tragico all'interno del romanzo *Mrs Dalloway* (1925). Si proverà a osservare, in ultima istanza, che cosa succede in quei casi in cui la vicinanza con il testo greco consente alla scrittura romanzesca di attivare metafore, motivi e sensazioni desunte da un retroterra tragico che viene rivitalizzato attraverso una fondamentale indagine sullo statuto del romanzo modernista.

Parole chiave • Materia atridica; Tragedia greca; Romanzo modernista; Riscrittura; Genere

Abstract • Drawing on the reflections articulated in the meaningful essay *On not Knowing Greek* (1925), in which Virginia Woolf entrusts – primarily through the figure of Electra and her corporeality – her meditations on the tragic genre, the present article seeks to investigate the underlying reasons for Woolf's progressive, and often implicit, engagement with the mythological material of the House of Atreus. The analysis will therefore consider how the foundational structure of Myth may be resemanticized through a process that foregrounds the role of literary genre, ultimately advancing an argument concerning the presence of a tragic *modus* within the novel *Mrs Dalloway* (1925). In conclusion, the article will explore the ways in which Woolf's proximity to Greek tragedies enables her prose to activate metaphors, motifs, and sensations drawn from a tragic background – one that is revitalized through a fundamental inquiry into the formal and aesthetic status of modernist novels.

Keywords • House of Atreus; Greek Tragedy; Modernist Novel; Enactment; Gender

Attraversamenti di genere e risurrezioni del tragico: nuove considerazioni sul mito atridico in Virginia Woolf

Vincenzo Spanò

È indubbio che, secondo una prassi già consolidata dagli studiosi di mitocritica, soprattutto da Pierre Brunel, che uno studio metodico del mito letterario debba prevedere una ricognizione quando più dettagliata possibile dell'insieme delle sue versioni. Tale idea – oltre ad aver contribuito alla definitiva archiviazione del concetto desueto di una versione “primitiva” e “archetipica” che avrebbe espresso il mito in una forma, in un contenuto e in un genere cristallizzato e non più ripetibile – è risultata utile alla storia letteraria anche per cogliere l'importanza degli *epigoni* nelle pratiche di riscrittura, cui si lega l'invenzione di trame più distese, di episodi supplementari e di interferenze attanziali che consentono di innestare le vicende mitiche con questioni di primaria importanza a seconda delle epoche storiche in cui esse vengono riproposte. La posizione bruneliana, tuttavia, non prevedeva di risolvere con una singola operazione l'insieme delle aporie che occorrono quando si considera il fenomeno mitico nella sua accezione artistica e letteraria; anzi, proprio la definizione del mito offerta dallo studioso come “schéma exemplaire d'une relation essentielle au groupe” (Brunel, 1995, p. 28) chiama in causa una serie di riflessioni che si configurano ancora oggi come degli interrogativi aperti e multifunzionali per la teoria letteraria: che cosa succede quando l'elemento mitico, concepito come un magmatico patrimonio da modellare, erode i confini del genere letterario per cui era stato inizialmente pensato (l'epica e la tragedia, prioritariamente) fino a diventare un dramma simbolico di una “situazione limite” più o meno riconoscibile e dalla portata collettiva? Tenteremo di fornire una risposta a tali questioni osservando il trattamento che viene riservato da Virginia Woolf ad alcuni spunti provenienti dal materiale mitologico legato alla saga atridica.

I. “Alive to every tremor and gleam of existence”¹: forme, segni e declinazioni del tragico

Facendo proprio l'esempio della sua insegnante di greco, Janet Case², da cui apprese un modo tutto peculiare di approcciarsi alla letteratura antica, uno dei punti d'arrivo del

¹ Woolf, 2008, p. 18.

² Grazie al magistero di Janet Case (1863-1937), da cui Woolf accoglie anche una serie di stimoli politici inerenti alla causa femminile, la giovane scrittrice recepisce gradualmente un tutt'altro modo di intendere lo studio dell'antichità classica e la sua immediata problematizzazione nel presente. Case stessa si era distinta in tal senso attraverso le sue azioni: nel 1883 aveva interpretato il ruolo di Elettra dell'omonima tragedia sofoclea in occasione di una rappresentazione del Girton College, dove studiava *Classics*, e nel 1885 quello di Atena in una messa in scena delle *Eumenidi* all'Università di Cambridge (Koulouris, 2011, p. 155), motivo per cui – quando si trattò di dedicare un necrologio per il *Times* alla sua vecchia insegnante di greco – Virginia Woolf poté affermare senza esitazione che “there must still be some Cambridge men who remember her, a noble Athena, breaking down the tradition that only men acted in the Greek play” (Clarke, 2011, p. 111). La fascinazione di

rapporto costante di Virginia Woolf con la frequentazione di intertesti greci, specificamente desunti dal genere tragico, è racchiuso nel ricchissimo saggio *On not knowing Greek* (1925). Con la consapevolezza di quanto le comparse delle eroine greche diventino chiare solo se inquadrare entro un discorso che metta al centro la riflessione sulla porosità tra i generi, nel 1918 Virginia Woolf recupera – attraverso una rilettura dell’*Elettra* sofoclea – la vitalità di quello che una studiosa come Marianne Hirsch definisce “the mother/daughter plot” (Hirsch, 1989). L’autrice è certamente affascinata da eroine perturbanti come Elettra e Clitennestra che le ricordano la passionalità delle donne romanzesche *à la Brontë* e che, in modo diverso, sfidano entrambe l’ordine costituito fino al punto da colmare un vuoto lì dove ci si aspetterebbe l’intervento di un’entità maschile. La stessa Woolf è anche consapevole di quanto il genere tragico metta sovente al centro figure femminili destabilizzanti che si pongono come mediatrici in un dramma che spesso dispone il suo fulcro d’azione intorno a istanze prettamente di genere ed esigenze sociali contraddittorie, come nel caso di Clitennestra ed Elettra la preoccupazione – mascherata da una non così latente misoginia – nei confronti delle potenzialità represses del corpo femminile.

Attraverso la lettura dell’*Elettra*, il fulcro conflittuale originario “maschile-femminile” individuato da Woolf nel genere tragico si complica per mezzo del complesso e aggrovigliato legame tra madre e figlia, capace di generare una riflessione sull’eroismo che corrisponde a uno dei nuclei costitutivi del suo già citato studio critico *On not knowing Greek*. Come segnala Prins, la redazione di questo lavoro, che si distingue per la sua componente empiricamente teorica, avviene dopo una rilettura completa delle opere di Sofocle e dopo che Woolf traduce e commenta l’*Agamennone* di Eschilo per creare la sua personale edizione di riferimento³. Con un’operazione che mira altresì a decostruire le sicurezze intellettuali di una classe sociale maschile che ha da sempre avuto accesso alla formazione classica come luogo privilegiato di esclusività⁴, il primo punto affrontato con convinzione da Woolf riguarda la *non attualità* dei generi letterari greci, o meglio la nostra incapacità di lettori moderni di cogliere pienamente senso e significato di un mondo irrimediabilmente lontano. La distanza si misura in aggiunta, secondo Woolf, dal carattere “impersonale” dei testi greci, a cui bisogna unire caratteristiche *climatiche* peculiari e proprie di Grecia e Inghilterra che hanno contribuito a segnare una profonda differenza tra i due universi temporali nel modo stesso di vivere la vita *all’aperto* in uno spazio paesaggistico non occlusivo in cui fioriscono miti e leggende. La tragedia greca, forma per eccellenza dello scontro

Case per l’*Elettra* di Sofocle è un dato importante di cui occorre tener conto tanto che, per usare le parole di Edith Hall, “Case’s enthusiasm for *Electra* surely informed Virginia Woolf’s wonderful essay *On not knowing Greek*, for it is Sophocles’ *Electra* which Woolf chose to make the foundation of her case” (Hall, 1999, p. 296).

³ Segnala Prins: “Unpublished and unauthorized, her private ‘edition’ was less a translation than a transcription, to which Woolf added a few variations with occasional marks and remarks in the margins, commenting on passages of interest or defining Greek words that she had underlined and looked up in the Greek-English dictionary” (Prins, 2006, p. 164).

⁴ Sul valore “politico” dello studio dei *Classics* in età vittoriana risultano illuminanti le riflessioni di Arcara: “L’istruzione universitaria incentrata sui classici era la base per la formazione della classe dirigente britannica e apriva le porte alle professioni meglio retribuite (medicina, avvocatura, alto clero, ecc.). Una laurea in lettere classiche rilasciata da Oxford o Cambridge era requisito obbligatorio, ad esempio, per lavorare nell’amministrazione dell’Impero britannico in India. Il prestigio sociale di cui godeva in particolare lo studio del greco divenne tale che diversi grecisti, docenti a Oxford e Cambridge, ricevettero onorificenze da parte della corona. Va infine ricordato che l’educazione classica impartita negli spazi rigorosamente omosociali dei college maschili fungeva da rito di passaggio tra l’adolescenza e l’età adulta, quando i giovani uomini venivano ammessi ai segreti sessuali delle *smoking room*, dei *gentlemen’s club* e dei classici ‘proibiti’” (Arcara, 2020, p. 33).

all'ultimo sangue, vive nel paradosso di essere stata ambientata in uno spazio pubblico che è quasi sempre uno spazio "aperto" in cui viene avviato un confronto diretto tra polarità spesso inconciliabili, favorito da una lingua che punta sugli effetti retorici di un confronto parossistico, stimolato dall'uso retorico della sticomitia:

That is the quality that first strikes us in Greek literature, the lightning-quick, sneering, out-of-doors manner. It is apparent in the most august as well as in the most trivial places. Queens and Princesses in this very tragedy by Sophocles stand at the door bandying words like village women, with a tendency, as one might expect, to rejoice in language, to split phrases into slices, to be intent on verbal victory (Woolf, 2008, p. 5).

Le parole della tragedia riscuotono l'interesse di Woolf proprio perché concepite al fine di essere rappresentate: al poeta era, infatti, richiesto di realizzare non un'opera da leggere in intimità nelle pareti domestiche; al contrario, ci si aspettava qualcosa che suscitasse empatia negli spettatori in modo tale da generare una conoscenza *incarnata*, capace di stimolare "ears and eyes eager and attentive, with bodies whose muscles would grow stiff if they sat too long without diversion" (*Ibid.*). Per far questo, la dimensione performativa, audiovisuale, ritmica e musicale diventa necessaria e Woolf stessa è ben consapevole della natura intermediale di un genere non sempre facilmente definibile, come lo è quello tragico. L'autrice prova a fornire, nondimeno, un'illustrazione di che cosa lei ne intenda e l'esempio più appropriato alla sua indagine risulta proprio quello dell'*Elettra* di Sofocle. Con lucidità e intelligenza Woolf afferma:

Sophocles would take the old story of Electra, for instance, but would at once impose his stamp upon it. Of that, in spite of our weakness and distortion, what remains visible to us? That his genius was of the extreme kind in the first place; that he chose a design which, if it failed, would show its failure in gashes and ruin, not in the gentle blurring of some insignificant detail; which, if it succeeded, would cut each stroke to the bone, would stamp each fingerprint in marble. His Electra stands before us like a figure so tightly bound that she can only move an inch this way, an inch that (Woolf, 2008, pp. 5-6).

Compiacendosi di immaginare un teatro all'aperto, la scrittrice percepisce una forte ammirazione nei confronti di *Elettra*, giovane aggressiva e indomita così come compare dal testo sofocleo, e vagheggia nel pensare che possa attuarsi attraverso la lettura un'immedesimazione recondita da parte dell'individuo contemporaneo che, posto in una situazione-limite di estremo orrore e indicibile violenza, sarebbe portato a comportarsi nello stesso modo in cui lo fecero i protagonisti delle tragedie greche, il che coincide certo con una condotta istintiva nel modo di insorgere di fronte ad eventi atroci, ma sarebbe allo stesso tempo una reazione autenticamente credibile dal momento che nei testi tragici si può cogliere, ancor più che nel dialogo platonico, l'essere umano nella sua istintiva naturalezza (Woolf parla di un movimento "emphatic, familiar, brief, that would carry, instantly and directly, to an audience of seventeen thousand people perhaps") (p. 5). La dimensione corporea è primaria nell'indagine sul genere portata avanti dall'autrice e, definendo la principessa atridica una figura "so tightly bound" (p. 6), Woolf utilizza proprio il testo dell'*Elettra* sofoclea come "primary embodiment" (Worman, 2019, p. 38) di questo concetto. Nel teatro di Sofocle, infatti, *Elettra* abbandona solo per pochi istanti la scena e per tale motivo la giovane eroina, ponendo il suo corpo fisico come correlativo scenico del suo patimento, si distingue nel corso del saggio woolfiano per la caparbieta dei suoi propositi, ancora più stringenti di quelli di Antigone:

[...] each movement must tell to the utmost, or, bound as she is, denied the relief of all hints, repetitions, suggestions, she will be nothing but a dummy, tightly bound. Her words in crisis are, as a matter of fact, bare; mere cries of despair, joy, hate

Οἱ ‘γὼ τάλαινα’, ὄλωλα τῆδ’ ἐν ἡμέρα.
Παῖσον, εἰ σθένεις, διπλήν (Woolf, 2008, p. 6).

Ogni gesto di Elettra esprime al massimo delle possibilità, secondo Woolf, un affresco di emozioni che possiedono gradazioni e intonazioni diverse e, come suggerisce Nancy Worman, “essential to Woolf’s understanding of Electra is both an emphasis on the body, on the crucial physicality of ancient dramatic practice, and on what nuances this – namely the suggestive, adumbrating nature of dramatic poetry” (Worman, 2019, p. 38). I versi sofoclei riportati da Woolf a sostegno della sua argomentazione sono estremamente significativi: il primo (“Ahimè sventurata! Questo è il giorno della mia morte”) [Sofocle, 2016, p. 295, v. 674] è tratto dall’istante in cui Elettra viene a conoscenza della presunta uccisione del fratello e si abbandona a un urlo di sconforto, mentre il secondo (“Vibra, se hai la forza, un altro colpo!”) (p. 361, v. 1415) proviene dal momento in cui, verso l’epilogo della tragedia, Elettra, che si trova sulla soglia d’ingresso del palazzo reale, dove si sta compiendo il matricidio, incita Oreste a sferzare un ulteriore colpo sull’ormai inerme corpo della madre. Si tratta di due *loci* che non solo danno prova del ritmo scattante dello stile tragico ma soprattutto della spietatezza di Elettra, che – come ricorda ancora Worman – tanto interesse riveste in Woolf: “while they bring into focus the intensity of the moments, Electra’s lines direct attention to her ferocity in particular, underscoring the aspect of her character that most recommends itself to Woolf” (Worman, 2019, p. 40). E non vi è dubbio che l’aspetto più attraente di Elettra sia per l’autrice proprio la sua titanica e inquietante emarginazione, capace di atterrire attraverso i suoi incessanti lamenti i protagonisti della tragedia così come gli spettatori del dramma:

But it is not so easy to decide what it is that gives these cries of Electra in her anguish their power to cut and wound and excite. It is partly that we know her, that we have picked up from little turns and twists of the dialogue hints of her character, of her appearance, which, characteristically, she neglected; of something suffering in her, outraged and stimulated to its utmost stretch of capacity, yet, as she herself knows (“my behaviour is unseemly and becomes ill”), blunted and debased by the horror of her position, an unwed girl made to witness her mother’s vileness and denounce it in loud, almost vulgar, clamour to the world at large (Woolf, 2008, p. 6).

Le urla di Elettra hanno il potere di ferire, metaforicamente lacerare e scuotere lo spettatore; questo può avvenire principalmente per il fatto che il personaggio sfugga alle classificazioni, come ha ben sostenuto Graham Wheeler: se la Clitennestra eschilea sottopone a dura critica i pregiudizi del coro composto dai vecchi argivi, i quali dubitano che la regina sia in grado di conservare il potere e di affermarsi in un dominio prettamente maschile, allo stesso modo l’Elettra sofoclea è difficilmente catalogabile, poiché vive nella contraddizione di dover combattere per la sua affermazione e, d’altro canto, preservare ugualmente la memoria del vecchio regime:

Electra seems generally incapable of entering into normal φίλος-relationships. [...] She is pugnacious yet motherly, emotional yet rational; she transgresses – but in defence of patriarchy and patriliny, despising Aegisthus’ effeminacy and finally deciding to carry out the revenge only after Orestes’ death has been reported. [...] Electra is a victim of circumstance,

imprisoned in the narrative of a past that she did not create and cannot control (Wheeler, 2003, pp. 382-384).

Virginia Woolf è ben consapevole della natura contraddittoria del personaggio e per tale motivo non si limita a sostenere le ragioni di Elettra senza problematizzarle, ma riconosce piuttosto nell'impenetrabile e ambigua unione tra madre e figlia il vero nucleo spinoso veicolato dai testi in questione. Dopo aver specificato che l'attrazione nei confronti di Elettra è in parte dettata dalla sintonia che la sua condizione di segregazione suscita nel pubblico, l'autrice tocca ora quello che è il punto focale del problema, legato all'intima formazione del genere tragico:

It is partly, too, that we know in the same way that Clytemnestra is no unmitigated villainess. “Δεινὸν τὸ τίκτειν ἑστίν” she says – “there is a strange power in motherhood”. It is no murderess, violent and unredeemed, whom Orestes kills within the house, and Electra bids him utterly destroy – “Strike again”. No; the men and women standing out in the sunlight before the audience on the hill-side were alive enough, subtle enough, not mere figures, or plaster casts of human beings (Woolf, 2008, pp. 6-7).

Si riagganciano, in questo momento del saggio, i ragionamenti che Woolf aveva già esplorato in precedenza grazie al magistero di Case per la quale era prioritario fornire una lettura di Eschilo che non escludesse le ragioni di Clitennestra, per non identificarla più unicamente come “villainess”. Il verso che Woolf sceglie di mettere in rilievo, “Δεινὸν τὸ τίκτειν ἑστίν” (“Tremenda cosa l'esser madre!”) (Sofocle, 2016, p. 303, v. 770), racchiude tutta la complessità dell'esperienza materna, non catalogabile in giudizi rapidi e assolutori⁵: siamo nel momento apicale di quella “struttura ‘a specchio’” (Condello, 2010, p. 52) messa in atto da Sofocle per evidenziare, attraverso il resoconto del Pedagogo, la solitudine assoluta della protagonista e il turbamento momentaneo di Clitennestra di fronte alla falsa segnalazione della morte prematura del figlio (cfr. Cavarero, 2023, p. 31). Nonostante la regina stessa, dopo un attimo di sincero cedimento, riprenda la padronanza di sé e si senta sollevata dalla notizia, Woolf comprende bene che non bisogna intendere queste parole di Clitennestra solo come una simulazione contingente ed istantanea. Scrive Enrico Medda a proposito:

l'incomprimibile, momentaneo affiorare del sentimento materno, lungi dall'essere una manifestazione di feroce ipocrisia, rende ancor più terribile la lucida determinazione con cui la donna sceglie di proseguire per la sua strada: il dolore viene subito soffocato dalla gioia per la liberazione dalla paura. Clitennestra rinnova, sotto gli occhi degli spettatori, la sua scelta delittuosa e uccide definitivamente in sé la madre (Medda in Sofocle, 2016, pp. 54-55).

⁵ Su questo preciso punto si è soffermata anche Marie Saint Martin nel suo recente lavoro su Elettra. Traendo spunto dal rapporto sororale con la remissiva Crisotemi sofoclea, la studiosa precisa: “Cette soumission à une nature féminine, Électre la refuse, comme l'avait fait sa mère: si elles s'opposent sur les valeurs, la mère et la fille partagent un courage extraordinairement masculin, presque monstrueux, qui fait d'elles de véritables héroïnes tragiques. En face d'elles, se trouvent Chrysothémis et son apologie de la prudence, lue comme de la ruse, mais également l'efféminé Égisthe, et peut-être aussi Oreste qui, sur les conseils de Pylade, se résout à faire usage de cette ruse qu'il réprouve justement comme insuffisamment masculine et héroïque. Déjà chez Sophocle, les frontières genrées sont déplacées et font d'Électre et de sa mère, plus que d'Oreste, les véritables héroïnes de la pièce, au sens où ce sont elles qui concentrent l'intérêt dramatique et spectaculaire” (Saint Martin, 2019, p. 103).

Clitennestra viene, dunque, uccisa per avere sradicato la sua parte materna, tanto che lo stesso odio causato dalla separazione e dall'abiura filiale assume ormai un'estensione mortifera che necessita di essere domata, se non soppressa, perché ne va della salvaguardia di un'esistenza pacifica, non solo per l'istituto della famiglia ma – soprattutto – per l'intera società greca. Ciò nonostante, l'originalità della riflessione woolfiana invita a cogliere quanto sia la madre sia la figlia facciano perno sull'antagonismo fra la maternità intesa come unica forma di realizzazione femminile nel mondo greco (così come nell'universo tardo-vittoriano) e l'azione come conseguenza del loro rifiuto di normatività. L'incapacità delle due donne di adeguarsi alle forme consuete dell'esperienza amorosa è uno degli esiti di tale processo e infatti, come segnala ancora Hirsch, “the active, angry rebellious woman cannot be a mother; the mother can be neither active nor rebellious” (Hirsch, 1989, p. 38).

Alla luce di questo, Virginia Woolf ha a cuore di mettere in rilievo quanto il genere tragico non presenti maschere sceniche convenzionali e prive di spessore bensì soggetti *carnalmente* originali e autentici nella loro apparente immediatezza comportamentale:

Yet it is not because we can analyse them into feelings that they impress us. In six pages of Proust we can find more complicated and varied emotions than in the whole of the *Electra*. But in the *Electra* or in the *Antigone* we are impressed by something different, by something perhaps more impressive – by heroism itself, by fidelity itself. In spite of the labour and the difficulty it is this that draws us back and back to the Greeks; the stable, the permanent, the original human being is to be found there. Violent emotions are needed to rouse him into action, but when thus stirred by death, by betrayal, by some other primitive calamity, Antigone and Ajax and Electra behave in the way in which we should behave thus struck down; the way in which everybody has always behaved; and thus we understand them more easily and more directly than we understand the characters in the *Canterbury Tales*. These are the originals, Chaucer's the varieties of the human species (Woolf, 2008, p. 7).

Secondo la scrittrice, nella tragedia greca è depositata una essenzialità pura della condotta umana, favorita dalla fissità del mito e dal suo tempo concluso che la mimesi scenica cerca di riattualizzare, pur sapendo che tali personaggi “imprigionati nella gabbia della simultaneità dei tempi, che è il tratto distintivo della struttura tragica, si trovano nell'impossibilità di evadere da ciò che prescrive il loro mito” (Del Corno, 2003, p. 25). Quanto scrive Woolf attraverso uno stile “discorsivo, non tecnico, volutamente antiaccademico” (Giachero, 2012, p. 36) è volto a delineare in poche righe un discorso sul genere tragico che riassume *grosso modo* il funzionamento caratteriale dei personaggi della tragedia e individua nelle situazioni violente che generano patimenti indicibili (morte, tradimenti e altre antichissime sciagure) l'avvio di una azione che dà testimonianza della complessità intrinseca del reale (cfr. Poole, 2005).

È questo fondo di oscura e cieca violenza che agisce sui corpi a toccare profondamente la sensibilità di Woolf e a porsi, secondo la sua riflessione, come segnale di una netta linea di demarcazione tra il teatro tragico antico e il dramma borghese moderno. Woolf ha perfettamente inteso che nei drammi moderni i personaggi si allontanano da quella totale rivendicazione di libertà che traspare in eroi ed eroine greche in preda a necessità prescritte dall'esterno perché, come è noto, nel corso dell'età moderna si mette in atto un progressivo allontanamento tra parole e azioni che ha come conseguenza immediata un indebolimento della forma tragica. Essa perde di compattezza per rafforzare talvolta, come nel caso del teatro shakespeariano o di quello classicista francese, le strutture del monologo, chiamato a raccogliere alcune delle prerogative che erano proprie dell'antica corallità tragica. Insistendo ancora sull'“originalità” delle comparse greche, Woolf precisa:

It is true, of course, that these types of the original man or woman, these heroic Kings, these faithful daughters, these tragic Queens who stalk through the ages always planting their feet in the same places, twitching their robes with the same gestures, from habit not from impulse, are among the greatest bores and the most demoralising companions in the world. The plays of Addison, Voltaire, and a host of others are there to prove it. But encounter them in Greek. Even in Sophocles, whose reputation for restraint and mastery has filtered down to us from the scholars, they are decided, ruthless, direct. A fragment of their speech broken off would, we feel, colour oceans and oceans of the respectable drama. Here we meet them before their emotions have been worn into uniformity (Woolf, 2008, p. 7).

Da ciò si intuisce che, grazie a una lettura dei testi nella loro lingua originale, Woolf si sia persuasa di quanto tali comparse appaiano ancora più decise, spietate e dirette di quello che spesso emerge dalle traduzioni moderne, che hanno talvolta contribuito a edulcorare, secondo lo spirito dei tempi (si pensi al principio della *bienséance* diffuso in tanta letteratura drammatica sei-settecentesca), vicende spesso incomprensibilmente violente e barbare. Seppur immerse in un fondo di inspiegabile ferocia, tali testi presentano il paradosso di conservare una naturalezza tipica del candore aurorale di un *genere* che si crea per la prima volta. Per usare le parole di Walter Benjamin, quasi contemporanee alle riflessioni woolfiane, potremmo figurarci che la visione del genere tragico per l'autrice possa apparentarsi a quella di un vasto *documento di cultura* con la consapevolezza illuminante che “non vi è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie” (Benjamin, 2014, p. 79). Tale unione di bellezza e originalità, ferocia e nefandezza, traspare nelle riflessioni di Woolf che culminano, anche in questo caso, con l'esempio di Elettra:

Here we listen to the nightingale whose song echoes through English literature singing in her own Greek tongue. [...] And then suddenly, in the midst of all this sharpness and compression, Electra, as if she swept her veil over her face and forbade us to think of her any more, speaks of that very nightingale: “that bird distraught with grief, the messenger of Zeus. Ah, queen of sorrow, Niobe, thee I deem divine – thee, who evermore weepst in thy rocky tomb”.

And as she silences her own complaint, she perplexes us again with the insoluble question of poetry and its nature, and why, as she speaks thus, her words put on the assurance of immortality (Woolf, 2008, p. 8).

L'armonia della forma tragica, sembra sostenere Woolf, convive con la contraddizione lacerante di un contenuto di verità profondamente traumatico, proveniente nel caso di Elettra da una regalità frustrata che trova l'unico sollievo nella liricità dolente del suo lamento. In effetti, lo ricorda bene Guido Avezzi⁶, è proprio Sofocle che “espropria” Elettra dal suo ruolo di vendicatrice per innalzarla a icona di inconsolabile dolore. Da questo procedere per lamento, Woolf estrae la sua invocazione a Niobe che non poteva lasciarla indifferente. Essa serviva a Sofocle per attribuire una dimensione monumentale alla disperazione di Elettra e si poneva, insieme con i rimandi a Procne e Filomela, come *exemplum* di doloroso attaccamento ai propri morti. Se Niobe, come racconta anche Ovidio (2019, pp. 340-351,

⁶“It is remarkable that Sophocles' tragedy, in which Electra is, so to say, expropriated from her role as avenger, is the very one where her part is much bigger than in the others. [...] Thanks to staging and dialogue, the Athenian audience was able to perceive Electra's attitude towards regality, something which had been legitimate in her father's case, and would also be in her brother's, while now, usurped by two adulterous regicides, has been overturned by a crisis of legitimacy” (Avezzi, 2020, p. 86).

VI, 146-312), è costretta ad assistere alla fulminazione di tutti i suoi figli per eccesso di tracotanza nei confronti della stirpe di Latona e a pagarne le conseguenze attraverso la metamorfosi in una pietra zampillante di pianto, anche a Procne – che uccise a pezzi il figlio Iti per vendicare lo stupro che il marito operò nei confronti della sorella Filomela – è riservata una sorte non meno violenta.

Alla luce di ciò, Woolf afferma che proprio nella permanenza del testo originale diviene possibile ascoltare il suono di quell'usignolo la cui eco giunge vivace nella letteratura inglese (si pensi ovviamente all'*Ode to a Nightingale* di John Keats). Il primo riferimento dell'invocazione cui si allude mette in scena un'Elettra intenta a non cessare il pianto e i gemiti, paragonandosi a un "τεκνολέτειρ' [...] ἀηδὼν" ("un usignolo che ha perduto i figli") (Sofocle, 2016, p. 245, v. 107), attributo che potrebbe riferirsi a entrambi i suddetti intertesti mitici cui Elettra è legata perché, anche se non diventa un usignolo, Niobe è ricondotta nell'ode di Sofocle al medesimo universo semantico associato alla perdita della prole, anzi – come precisa Worman – "[Niobe] too ultimately kills her children by proxy when she boasts herself as more worthy of reverence than Artemis, who then murders them all with Apollo" (Worman, 2019, p. 99). Un'allusione diretta alla storia di Procne è presente, invece, più avanti nel corso del lamento quando Elettra si associa esplicitamente al suono querulo dell'uccello di Zeus "che Iti, eternamente Iti / geme col suo canto" ("ἄ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται") (Sofocle, 2016, p. 249, v. 148), poco prima della definitiva preghiera a Niobe citata nel testo di Woolf come campione illustrativo del lirismo tragico. Si tratta di parole dense di carica emotiva in quanto frutto di una espressività antica operante un'immediata identificazione referenziale tra significato e significante ("The nightingale has only to be named by Sophocles and she sings") (Woolf, 2008, p. 15). È per questo motivo che la scrittrice fa leva sull'intraducibilità delle voci e delle associazioni tanto da dire, a proposito di questo passo, che "thee, who evermore weepst in thy rocky tomb" è molto lontano dalla tessitura fonica e dalla disposizione del costruito che troviamo nell'originale "ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ, / αἰαῖ, δακρύεις"⁷ (Woolf, 2008, p. 16). Ma, oltre a fornire una caratterizzazione più vivida della sofferenza di Elettra, la vicenda di Niobe impone soprattutto una riflessione radicale sulla presenza sistematica e insensata della violenza nella società civile, particolarmente nel contesto in cui Woolf si trova ad agire, segnato dalla ferocia di una guerra mondiale fomentata da una collettività maschile che si è forgiata nel corso dei secoli intorno al culto della guerra e dell'eroismo guerresco⁸.

Le citazioni da Sofocle servono a Woolf, in sostanza, come nota di un andamento tragico capace di rispecchiare la natura durevole e, come lei stessa scrive, "insolubile" di una scrittura che si presenti come autenticamente poetica perché frutto di continui innesti di genere e "filiera dinamiche" (de Cristofaro, 2020, p. 34). Il commento woolfiano dei versi desunti dall'*Elettra* di Sofocle costituisce, inoltre, una riflessione parallela sulle possibilità di una scrittura romanzesca che faccia uso di immagini, tropi e stilemi scaturiti dal *modo* tragico, inteso – sulla base delle riflessioni di Northrop Frye – come la misura della relazione che hanno consentito ad alcune immagini di divenire archetipiche (cfr. Frye, 1972,

⁷ "[O Niobe infelice] che nel tuo sepolcro di roccia, / ahimè, piangi" (Sofocle, 2016, p. 249, vv. 150-151).

⁸ È molto significativo che anche il già citato Walter Benjamin utilizzi e faccia propria la vicenda di Niobe nel saggio *Per la critica della violenza* (1921), in cui analizza la crisi di Weimar nel contesto più ampio del tracollo del diritto europeo che si avviava in quegli anni verso una frattura insanabile tra la sfera giuridica e quella politica. Il filosofo, che identifica nel mito tragico "la forma di una contaminazione illegittima tra storia e natura" (Cuozzo, 2020, p. 181), vede proprio in Niobe una manifestazione dell'illegittimità della violenza che si abbatte su chi si sforza di scendere a patti col destino (Benjamin, 2014, pp. 23-24).

pp.49-58, 275-297; Sobrero, 2009, pp. 111-129) ma anche come “categoria estetica” (Ballerio, 2021, pp. 28-29) giunta in eredità da una tradizione esaurita: “non più la tragedia come genere, ma il tragico come elemento che possiamo trovare nella lirica, nel romanzo o nel racconto” (*Ibid.*). Le diverse sensibilità della storia atridica, dedotte dallo studio di una forma letteraria che consente a Woolf di esplorare un nuovo tipo di mimesi “which works through metaphor and metonymy, limning the character onstage with the divine, the horrying, the arcane” (Worman, 2019, p. 37), sono sostanziali per un’autentica incorporazione del tragico nel romanzo modernista.

II. Coralità e libagioni in *Mrs Dalloway*: la tragedia nel romanzo

Meditare, attraverso il corpo femminile, sui limiti e sulle problematicità della violenza bellica che si impone con la stessa forza di un atto di affermazione del diritto – il che coincide in sostanza con uno dei temi portanti delle *Eumenidi* eschilee – si configura come un imperativo sostanziale per Woolf i cui testi, come ricorda Jean Mills, “often seek to act as a corrective to a world that has gone too far in the direction of *klea andron*” (Mills, 2014, p. 88). Si potrebbe ipotizzare che furono le conseguenze rovinose dei *klea andron*, le (maschili) azioni “gloriose”, a favorire un riavvicinamento di Virginia Woolf con i testi dei tragici greci, cioè in un momento in cui il trauma subito durante e dopo la Grande Guerra portò al ripensamento complessivo di un sistema secolare nutrito da “death, mechanized warfare, cataclysmic loss of life, displacement, fragmentation, disease, and levels of unspeakable grief and horror” (Mills, 2014, p. 88). Proprio intorno al 1922, infatti, Virginia Woolf comincia a rileggere l’*Oresteia* in modo più strutturato e del tutto indipendente, pur avvalendosi dei taccuini di appunti che realizzò in passato attraverso la supervisione di Janet Case, in particolare quello relativo alle *Coefore*, che nella filologia woolfiana prende il nome di ‘*Libation Bearers’ Notebook*, datato al 1907. E, dopo la pubblicazione di *Jacob’s Room* (1922) ma contemporaneamente alla composizione di *Mrs. Dalloway* (1925), la scrittrice porta avanti il suo lavoro ermeneutico sul testo dell’*Agamennone* che, come detto sopra, confluirà nella creazione materiale di una edizione ad uso strettamente personale del dramma, insomma un supporto traduttivo e critico pensato per agevolare la lettura. Non è un caso se i due romanzi presentino un tema in comune con i testi oresteici, che diventa d’ora in avanti ricorrente nella produzione woolfiana, e cioè il ripensamento attraverso modalità e funzioni differenti di una possibile e auspicabile reintegrazione dell’individuo all’interno del consorzio umano, dopo che un atto di estrema violenza ne ha turbato le fondamenta. Bisogna notare, in aggiunta, un dettaglio non del tutto privo di significato che riguarda il caso specifico di *Mrs. Dalloway*: l’autrice sceglie di unire il taccuino del 1907, contenente traduzione e appunti sulle *Coefore*, alle prime bozze di *Mrs. Dalloway* (in particolare quelle relative al periodo che va dal 9 novembre 1922 al 2 agosto 1923) (cfr. Mills, 2014, p. 62). Sarebbe plausibile pensare che nel corso di questi lunghi mesi l’autrice, sulla scorta delle suggestioni offerte dal testo eschileo, rifletta intorno al nucleo fondante del problema tragico. Su tale questione si interroga giustamente Mills, che identifica un fondo tematico comune tra i due testi, coincidente con la presenza ontologica del male, oggettivizzato nei corpi morti prodotti dalla reiterazione storica della violenza:

What do we as a society do now with all these dead bodies? It is as if the text of both “The Libation Bearers Notebook” and *Mrs. Dalloway* perform a kind of ritual, regardless of intention, with the manuscript asking the translation, how do I perform this task? How do I write this novel? And how does the content of that novel unfold, tap out the rhythm, bang the drum,

pour out the libations over the sacrifice? And who, after all, is being sacrificed and why? (Mills, 2014, p. 101).

Non è nostro compito entrare a fondo dentro le complesse dinamiche filologiche woolfiane per le quali si rimanda a validi studi già compiuti (cfr. Hoff, 2018); sorge, tuttavia, spontanea una questione che diventa opportuno affrontare dal punto di vista ermeneutico: considerando l'accostamento materiale operato dalla stessa autrice tra le bozze iniziali del romanzo e il taccuino greco delle *Coefore*, sarebbe lecito considerare *Mrs. Dalloway* una riscrittura della tragedia greca alla stregua, per esempio, del dramma *Mourning becomes Electra* di Eugene O'Neill? La risposta è sicuramente negativa. Virginia Woolf crea un'opera che, come farà di lì a poco Marguerite Yourcenar con *Denier du rêve*, appare fin dal suo concepimento in stretto contatto con gli intertesti greci più celebri della saga atridica, ma non per questo possiamo parlare di riscrittura nel senso canonico del termine. Sarebbe, a nostro avviso, più pertinente usare in questo caso la definizione del mito come "traccia mnestica" (Centanni, 2021, p. 10) e, soprattutto, l'idea del tragico come "modo" derivato da una *trasmigrazione* di generi: esso indicherebbe "un atteggiamento mentale e dell'immaginario molto generale e astratto, che si lega a generi letterari determinati, ma non coincide con essi" (Chines, Varotti, 2015, p. 30).

Così facendo ci potremmo accorgere che la vicinanza del testo greco risuona in Woolf più nell'attivazione di metafore, motivi e situazioni desunte da un retroterra mitico che non nella pedissequa riproposizione della trama antica. In sostanza, Virginia Woolf compie da tale punto di vista un'operazione intimamente modernista, ancora più di Thomas S. Eliot che dedica alle trame atridiche una riscrittura teatrale delle *Coefore* intitolata *The Family Reunion* (1939) dove l'azione, pur nello stravolgimento degli elementi della trama originaria, si convoglia – come da copione – attorno al punto di vista dello psicolabile personaggio maschile Harry, un Oreste che vive sulla propria pelle le conseguenze deleterie di una nevrosi ossessiva e che ricorda quella del malaticcio Orin di O'Neill. Ora, se accostiamo il *plot* della trama eliotiana alla ben nota configurazione di *Mrs. Dalloway* ci accorgeremmo subito che a Woolf non interessa riproporre una struttura sistematica dal punto di vista della codificazione del genere drammatico, né tantomeno nella prospettiva del rifacimento agnostico.

Vi è, innanzitutto, nel testo delle *Coefore* una forte componente femminile incarnata dal coro delle giovani prigioniere troiane portatrici di libagioni, componente che suscita un'attrazione istantanea in Woolf che, come ha notato Rowena Fowler, ha trovato nella coralità della tragedia greca "the mode of expression her art demanded: a collective, anonymous voice beyond the individual, subjective, or omniscient voice of the novelist" (Fowler, 1999, p. 228). Il coro del teatro antico, sostanziale per il genere teatrale in qualità di "tessuto narrativo *che* si esprime al di fuori dei fatti della trama" (Del Corno, 2003, p. 43), non solo permette all'autore teatrale di eclissarsi nella rappresentazione ma anche di prendere la parola, talvolta attivamente e persino con ferocia, come è il caso del teatro comico di Aristofane; esso incarna di base istanze collettive di vasta pertinenza, anche se bisogna notare che la sua composizione raramente ricalca quella della classe sociale che reggeva la *polis* e le sue istituzioni. Troviamo, infatti, quasi sempre personaggi ai margini della vita attiva a comporre il corifeo: vecchi, donne, esuli, prigionieri o schiavi di guerra. Sul valore della loro presenza Woolf si esprime con precisa consapevolezza:

The intolerable restrictions of the drama could be loosened, however, if a means could be found by which what was general and poetic, comment, not action, could be freed without interrupting the movement of the whole. It is this that the choruses supply; the old men or women who take no active part in the drama, the undifferentiated voices who sing like birds

in the pauses of the wind; who can comment, or sum up, or allow the poet to speak himself or supply, by contrast, another side to his conception (Woolf, 2008, p. 8).

Sin dall'apertura delle *Coefore* in cui, dopo la celere visita di Oreste e Pilade al tumulo di Agamennone, Elettra e le donne del coro entrano in scena per offrire libagioni al defunto dopo il sogno sconvolgente di Clitennestra, la dimensione di una marginalità collettiva espressa dalla voce femminile delle donne del coro comincia ad esprimersi. A questo si collega la richiesta di sostegno di Elettra per intavolare i preparativi affinché il rituale vada a buon fine:

[ΗΛΕΚΤΡΑ δμῶαί γυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες, / ἐπεὶ πάρεστε τῆσδε προστροπῆς ἔμοι / πομποί, γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι· / τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χοάς;]

Voi serve che tenete in ordine la casa, poiché siete qui con me ad accompagnare questa supplica, consigliatemi su questo: cosa dire versando queste libagioni sepolcrali? (Eschilo, 2012b, pp. 10-11, vv. 84-87).

È stato notato da Mills, proprio partendo da questi versi, come anche per Clarissa Dalloway sia necessaria l'assistenza delle sue domestiche per predisporre il "rito" della festa serale che di lì a poco avrà luogo, il che richiede una cura certosina nella sistemazione degli arredi e nel lucidare l'argenteria. Di questo si occupa l'ancella per eccellenza del romanzo, la signora Lucy:

[...] strange how a mistress knows the very moment, the very temper of her house! Faint sounds rose in spirals up the well of the stairs, the swish of a mop; tapping; knocking; a loudness when the front door opened; a voice repeating a message in the basement; the chink of silver on a tray; clean silver for the party. All was for the party. (And Lucy, coming into the drawing-room with her tray held out, put the giant candlesticks on the mantelpiece, the silver casket in the middle, turned the crystal dolphin towards the clock. [...]) (Woolf, 2009, p. 32).

Il romanzo, come noto, prende avvio anch'esso dopo la fine della guerra e, nonostante Clarissa possieda una quasi sacrale attitudine di vestale gelosa della sua verginità interiore conservata anche dopo il parto ("she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet") (p. 27), la sua vita è rimasta squassata dalle conseguenze psicofisiche di una malattia che si intuisce superata solo non da molto tempo. A questo si aggiunge un non facile legame con la figlia Elizabeth, che preferisce trascorrere le ore con la sua tutrice, la devotissima Miss. Kilman, il cui rapporto ossessivo e totalizzante infastidisce Clarissa, la quale percepisce la presenza di Kilman come "one of those spectres with which one battles in the night; one of those spectres who stand astride us and suck up half our life-blood, dominators and tyrants" (p. 10). In sostanza, Clarissa combatte ancora con le sue Erinni interiori e le occasioni testuali in cui ciò si comprende sono molteplici. Ma, come suggerisce nuovamente Mills, sarebbe oltre a ciò opportuno considerare il personaggio della signora Dalloway come una delle tante incarnazioni di Themis, la divinità giustiziera e oracolare ritenuta prosecutrice di Gea e preservatrice della vita, a cui la classicista e antropologa Jane Ellen Harrison aveva dedicato il suo lavoro del 1912, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, un'opera notevole che, pur avendo il difetto di privilegiare un approccio massivamente primitivistico, rivela "sulla scia di Nietzsche, gli elementi oscuri, primitivi e irrazionali della cultura greca, in particolare il lato "dionisiaco" della religiosità pre-olimpica, in opposizione alla visione vittoriana della Grecia classica idealizzata da John Ruskin o Matthew Arnold come emblema di calma e

serenità” (Arcara, 2020, p. 37). Come ricorda Arcara, Harrison ebbe l’ardore di scuotere la rigidità del paradigma filologico, imperante nel mondo accademico di allora, attraverso uno studio decisivo sulla religione greca che mettesse al centro prioritariamente la dimensione antropologica veicolata da quei testi sentiti come irrimediabilmente distanti, il che la portò a scorgere il fondo teriomorfico della religione greca arcaica e l’istinto gregario della coscienza religiosa che si coagula intorno a figure quali Themis, ossia cristallizzazioni di ciò che in un secondo momento andrà a convergere nelle strutture arcaiche della giustizia.

Virginia Woolf conosceva bene la rivoluzione culturale operata da Harrison all’interno del sistema accademico e non poteva restare insensibile di fronte all’operazione “eretica” da lei compiuta, nonostante la marginalità della sua postura di studiosa e accademica. Si può pertanto intuire che l’archetipo della “Grande Madre” primigenia risulti indubbiamente presente nella valorizzazione del personaggio di Clitennestra; una valorizzazione che Virginia Woolf porta ormai avanti da tempo⁹, suggestionata dalla lettura di Harrison e anche dall’influenza di Case, e che si collega ai temi fondanti di *Mrs. Dalloway*, ossia la violenza, la responsabilità di chi la causa e la reintegrazione sociale di coloro che la subiscono. Considerando le trame atridiche da questo punto di vista, la vera variante sostanziale dell’operazione woolfiana è quella di far convergere in Clarissa Dalloway il duplice modello della madre e della figlia; per esprimerci in termini di irradiazione bruneliana il personaggio eponimo rappresenterebbe sia Clitennestra sia Elettra (cfr. Mills, 2014, p. 103). Vediamo perché.

Dopo aver compiuto la sua libagione quotidiana comprando i fiori e accertandosi che il gesto mitico dei preparativi si stia svolgendo secondo le usanze della casa, Clarissa si stacca dal mondo rifugiandosi in una dimora che somiglia più a una cripta che a una abitazione (“The hall of the house was cool as a vault”) (Woolf, 2009, p. 25). Può scorgere così col ricordo quegli istanti in cui, anche se per poco, riesce a ritrovare la memoria delle antiche devozioni e di una regalità passata (“she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions”) (*Ibid.*). La donna è ben consapevole di quanto l’artefice della sua tranquilla quotidianità sia unicamente il marito Richard, un uomo abiente e gentile che sente di dover ringraziare (“but all the more, she thought, taking up the pad, must one repay in daily life to servants, yes, to dogs and canaries, above all to Richard her husband, who was the foundation of it”) (*Ibid.*) ma da cui resta in sostanza emotivamente distaccata. Se ponessimo accanto a questa riflessione la traccia pervasiva del verso dell’*Agamennone* in cui il coro presenta la regina eschilea come avente “il cuore di donna capace di maschi pensieri” (“γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ”) (Eschilo, 2012a, pp. 2-3, v. 11), non sarebbe inappropriato a nostro avviso rileggere il celebre momento in cui Clarissa, solitaria tra le mura della sua stanza, medita – attraverso il ricordo del bacio condiviso con Sally Seton – sulla porosità delle pareti identitarie che si tendono ad erigere tra maschile e femminile:

yet she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman, not a girl, of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly. And whether it was pity, or their beauty, or that she was older, or some accident – like a faint scent, or a violin next door

⁹ Si ricordi che, nel momento di definire le concause della “svolta antropologica” che avrebbe condotto verso quel “cambiamento gestaltico” (Mazzoni, 2011, p. 309) da cui sarebbe emerso il Modernismo, Woolf lancia ai lettori del celebre saggio *Mr Bennet and Mrs Brown* (1924) una sfida intellettuale che si conclude, non a caso, con un richiamo alla Clitennestra dell’*Agamennone* eschileo: “Read the *Agamemnon*, and see whether, in process of time your sympathies are not almost entirely with Clytemnestra” (Woolf, 1924, p. 5).

(so strange is the power of sounds at certain moments), *she did undoubtedly then feel what men felt* [corsivo nostro] (Woolf, 2009, p. 27).

Come Clitennestra, la signora Dalloway vive il tempo presente inconsciamente allettata dalla notizia di rivedere un suo vecchio amore, il cinico ed esuberante Peter Walsh, che ritorna dall'India nel momento in cui il dominio coloniale britannico sul subcontinente indiano è al suo apogeo. Nella sua veste di padrona di casa, Clarissa è, tra le altre particolarità, una donna capace di incutere timore in coloro che le stanno vicino (“Clarissa did frighten people”) (p. 29) e a questo si collega il rapporto ombroso con la giovane e oscura Elizabeth-Elettra, da cui sembra emergere un solco differenziale molto profondo – a tratti inconciliabile – tra madre e figlia, rafforzato anche dalla diversità fisica tra le due (cfr. Sullam, 2020, p. 71):

For the Dalloways, in general, were fair-haired; blue-eyed; Elizabeth, on the contrary, was dark; had Chinese eyes in a pale face; an Oriental mystery; was gentle, considerate, still. As a child, she had had a perfect sense of humour; but now at seventeen, why, Clarissa could not in the least understand, she had become very serious; like a hyacinth sheathed in glossy green, with buds just tinted, a hyacinth which had no sun (Woolf, 2009, p. 104).

Elizabeth vive morbosamente immersa negli insegnamenti della sua tutrice, che le trasmette un modo di intendere la vita molto cupo, ricordandole – sulla base degli ammonimenti ricevuti dal suo austero reverendo – che la conoscenza proviene dalla sofferenza, quasi ricalcando il vecchio adagio eschileo “πάθει μάθος” (“She was still muttering to herself what Mr. Whittaker had said about knowledge coming through suffering and the flesh”) (p. 110). Se Elizabeth si conforma in numerose occasioni alla *comparsa* della litigiosa figlia di Agamennone, anche in Clarissa, come si diceva poc'anzi, convivono memorie legate a un universo di solitudine, tratti di un difficile equilibrio amoroso e un'aspirazione alla giustizia sociale apparentabile all'immagine di Elettra.

Considerata l'importanza che, nel coevo saggio *On not knowing Greek*, Woolf attribuisce alla coralità lamentosa espressa dalla giovane vergine attraverso il richiamo all'usignolo, anche nella caratterizzazione di Mrs. Dalloway viene sottolineata tale natura “bird-like” (Worman, 2019, p. 69) risuonante nei pensieri dei passanti che incontrano Clarissa durante la scena d'apertura, come deduciamo dalle parole di Scrope Purvis: “‘a touch of bird about her’, he thinks, ‘of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty and grown very white since her illness’” (Woolf, 2009, p. 3). Oltre a ciò, la morte della sorella in giovane età, uccisa da un destino cieco e insensato a causa di una banale caduta da un albero nella vecchia proprietà di Bourton, è uno di quegli eventi liminari nella vita di Clarissa che hanno contribuito a plasmare la sua visione sofferta dell'esistenza. Nel testo eschileo il richiamo sconvolgente all'uccisione di Ifigenia era funzionale a presentare la fanciulla come un animale paralizzato dal terrore, e serviva oltretutto per esprimere la costernazione causata dall'insensatezza di un fato crudele che resta a distanza di anni incomprendibile:

[ΧΟΡΟΣ ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδν λέπαδνον / φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαία / ἀναγνον, ἀνίερον, τόθεν / τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω. / βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις / τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων. / ἔτλα δ' οὖν θυτῆρ γενέσθαι / θυγατρὸς, γυναικοποιῶν / πολέμων ἀρωγὰν / καὶ προτέλεια ναῶν.]

E poi che si sottomise al giogo della necessità / spirando nell'animo un mutamento / empio, impuro, sacrilego, / da allora cambiò la sua mente / e fu pronto a tutto: / poiché rende arditi i mortali la follia sciagurata / che dà turpi consigli e avvia le sofferenze. / Ebbene,

[Agamennone] tollero di farsi sacrificatore / della figlia, come aiuto a una guerra / che puniva il ratto di una donna, / e come rito preliminare alla partenza delle navi (Eschilo, 2012a, pp. 20-21, vv. 218-227).

La medesima insensatezza per una morte crudele e irragionevole traspare nella mente di Clarissa al pensiero della perdita della sorella Sylvia a causa non della bramosia di potere ma, più prosaicamente, della disattenzione, sempre ad opera del padre. La morte di costei, il cui nome – se vogliamo – è anch'esso riconducibile all'universo tutelare della dea Diana, segna simbolicamente la fine di ogni innocenza nella vita della sorella sopravvissuta ed è richiamata attraverso un flusso di pensieri che rievocano, persino in chiave ridicolizzante, il senso di fatale e imperscrutabile sventura veicolato dal coro greco:

Those ruffians, the Gods, shan't have it all their own way – her notion being that the Gods, who never lost a chance of hurting, thwarting and spoiling human lives, were seriously put out if, all the same, you behaved like a lady. That phase came directly after Sylvia's death – that horrible affair. To see your own sister killed by a falling tree (all Justin Parry's fault – all his carelessness) before your very eyes, a girl too on the verge of life, the most gifted of them, Clarissa always said, was enough to turn one bitter. Later she wasn't so positive, perhaps; she thought there were no Gods; no one was to blame; and so she evolved this atheist's religion of doing good for the sake of good (Woolf, 2009, p. 66).

Nonostante ciò, il turbamento di Clarissa sfocia – a differenza delle fosche tinte tragiche – in una propensione a sublimare la perdita scegliendo di compiere il bene e di perpetuare la vita malgrado le sue continue privazioni. Da un punto di vista metaletterario e caratteriale, si potrebbe dire che l'eroina è chiamata a compiere un ulteriore attraversamento di *genere*: “She had a sense of comedy that was really exquisite, but she needed people, always people, to bring it out, with the inevitable result that she frittered her time away, lurching, dining, giving these incessant parties of her” (p. 67).

Se *Mrs. Dalloway* può essere anche inteso come una sorta di “post-war elegy, in which Woolf follows, as much as she complicates, a classical line of mourning” (Koulouris, 2011, p. 127), questo comporta la necessità di far riemergere attraverso il personaggio di Septimus Warren Smith, perso e senza più identità come Oreste, la questione nodale della violenza storica. Il giovane affetto da disturbo post-traumatico è, infatti, invaso da parole, suoni ed espressioni greche filtrate attraverso il canto profetico di quelle rondini che lo inseguono e che sono collegate al mito di Procne, come si è visto dall'importanza che l'autrice stessa attribuisce al suono degli uccelli:

Change the world. No one kills from hatred. Make it known (he wrote it down). He waited. He listened. A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death (Woolf, 2009, p. 21).

È ancora una volta Mills a mettere in rilievo la pervasività delle risonanze divinatorie proveniente dal suono degli uccelli da intendersi come “illustrations of the paradoxes and boundaries of speech, and of the ceaseless struggle for the truth to be heard, all associations she has drawn from the many versions of the tales she has encountered in Harrison's work and in her study of Greek and Greek plays” (Mills, 2014, p. 92). Il canto corale delle rondini avrebbe, in aggiunta, la funzione di porre riparo alla perdita di Evans, amico e probabilmente amante, che nella possibile costruzione mitocritica rappresenterebbe *in absentia* il

personaggio del compagno Pilade. Egli viene percepito da Septimus talvolta in mezzo a uno stormo di uccelli, altre volte disteso tra i morti in un campo tessalo, altre ancora nascosto dietro le orchidee, come fosse una presenza fantasmatica all'interno di un Regent's Park "peopled with classical figures and imbued with the Greek supernatural: pipe-playing shepherd boys, dryad sirens, bacchantes" (Fowler, 1999, p. 234). D'altro canto, l'assimilazione di Septimus con Oreste è particolarmente interessante perché permette di cogliere come, dopo la guerra, si sia consumata in modo definitivo l'aspirazione all'eroismo che ha nutrito per lungo tempo la *Weltanschauung* della cultura vittoriana, e occidentale *tout court*. Se l'Oreste della tradizione, nonostante qualche momento di esitazione, compie la vendetta entrando dentro il circolo della violenza e della sua successiva espiazione, Septimus al contrario fa ancora i conti con le Furie della guerra ma anche con il rifiuto della società post-bellica di accettare e di rielaborare il trauma, rifiuto impersonato dalle Erinni incarnate nel dottor Holmes e soprattutto nel temibile Bradshaw, definito – al pari delle Furie eschilee – "the brute with the red nostrils" (Woolf, 2009, p. 125). Come ricorda Koulouris, la problematica sopravvivenza di Septimus "confirms him as a social burden, an invalid, a reminder of the failings of the early-twentieth-century British fascination with masculine heroics" (Koulouris, 2011, p. 129). Immerso in un gorgo oscuro senza via d'uscita, Septimus giunge a scorgere il fondo brutale della violenza bellica persino nell'azzeramento del valore della cultura umanistica veicolato dalla letteratura, tra i cui autori egli annovera – non troppo sorprendentemente – anche Eschilo, letto in traduzione, giacché nella convinzione dell'autrice il greco antico resta per i contemporanei qualcosa di inconoscibile fino in fondo:

How Shakespeare loathed humanity – the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and the belly! This was now revealed to Septimus; the message hidden in the beauty of words. The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair. Dante the same. Aeschylus (translated) the same (Woolf, 2009, p. 75).

Clarissa e Septimus, come è stato detto¹⁰, sono uno il doppio speculare dell'altro – la prima tende a preservare la vita, il secondo a cogliere la sua irrazionale e furiosa illogicità (cfr. Fusini, 2025); ma sarebbe ancora più interessante se provassimo a leggere, sulla scia della "libagione" avviata al mattino dalla signora Dalloway, il tragitto dei due come una sorta di mancata *anagnoris*: nel loro vagare Clarissa e Septimus, a differenza di Elettra e Oreste, non si incrociano mai o, meglio, non riescono a raccogliersi di fronte ad una tomba per intonare un benché minimo *kommós* perché le tombe sono incommensurabilmente troppe e indistinte ("London has swallowed up many millions of young men called Smith") (Woolf, 2009, p. 72). Un parziale riconoscimento avverrà, tuttavia, solo dopo la morte antieroica – benché creaturalmente tragica – di Septimus quando Clarissa elabora il suicidio del giovane come se fosse il proprio ("There was an embrace in death [...] Somehow it was her disaster – her disgrace") (pp. 156-157) e, pur non conoscendolo, prova una autentica *pietas* sororale nei suoi confronti:

¹⁰ Cfr. a proposito l'introduzione di Nadia Fusini all'edizione curata per Feltrinelli (2013) in cui leggiamo: "[Septimus] penetra con lo sguardo attraverso la parete del visibile. Ma vede dèmoni. Clarissa fa lo stesso, e vede presenze angeliche, influenze benevole. Dei due temi che Virginia scopre nelle *Coefore* di Eschilo – e annota nel piccolo quaderno di pelle rosso scuro, dove poi, girandolo all'altro capo, prende i primi appunti per *La signora Dalloway*: il tema della 'propiziazione' e il tema della 'lamentazione'" (p. XV).

There! the old lady had put out her light! the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. But she must go back. She must assemble (p. 158).

Nel coraggio di Clarissa di scegliere l'appartenenza alla vita si trova anche la ragione di un mutamento strutturale e antropologico della tradizionale scena di agnizione: non si tratta più di ritrovarsi per predisporre il piano della vendetta, ma di reintegrare le furie del giovane suicida, un "young man" (*Ibid.*) come tanti altri, dentro la continuità della festa. La signora Dalloway è capace di compiere con naturalezza tale azione reintegrativa perché in lei, oltre all'ideale sacrificale della sorella, convive la complessità della Grande Madre, riconsiderata da Woolf proprio attraverso la valorizzazione di Clitennestra e modellata sulla scia dell'operazione compiuta da Harrison con la dea Themis, a vantaggio di una causa che non perpetui il modello del patriarca vittoriano e che sia, allo stesso tempo, solidale anche con le ragioni della stessa Clitennestra¹¹. Il nodo di Clarissa si scioglie *in fine* davanti ai suoi occhi, nel bel mezzo della sua festa, come fosse – ancora una volta – "a theatrical tragedy, though finally and even though she is faced with both mortality and loss, she manages to embrace the next stage in her life" (Koulouris, 2011, p. 130). La catarsi sembra ora essere compiuta e con essa i contrassegni del tragico ("la liberazione dall'eccesso delle passioni di pietà e paura", "il riconoscimento della condizione umana di tensione alla felicità ed esposizione alla fortuna", "la serietà dell'azione e [...] una certa combinazione di parole, ritmo e musica") (Ballerio, 2021, p. 30) risultano pienamente assimilati entro l'orizzonte di senso dell'estetica romanzesca, a testimonianza di quanto il romanzo contemporaneo sia storicamente un costrutto semiotico talmente ibrido e prorompente che diventa impossibile tentare di incasellarlo all'interno di un'unica tassonomia di appartenenza¹². Da qui la celebre riflessione woolfiana del 1927 sul carattere onnivoro del romanzo, da leggere a corollario di quanto riportato:

That cannibal, the novel, which has devoured so many forms of art will by then have devoured even more. We shall be forced to invent new names for the different books which masquerade under this one heading. And it is possible that there will be among the so-called novels one which we shall scarcely know how to christen. It will be written in prose, but in

¹¹ Il debito che Woolf contrae con la performatività delle *personae* atridiche non è destinato a scomparire del tutto con l'esaurimento delle prime sperimentazioni moderniste: sul finire degli anni Venti è ancora a Clitennestra che l'autrice farà ricorso – insieme con poche altre, ma in prima posizione – nel saggio *A Room of One's Own* (1929) dove, proponendo una genealogia letteraria femminile, riflette con intenzione prioritariamente politica su quelle donne che "have burnt like beakons in all the works of all the poets from the beginning of time – Clytemnestra, Antigone, Cleopatra, Lady Macbeth, Phèdre, Cressida, Rosalind, Desdemona, the Duchess of Malfi, among the dramatists" (Woolf, 2004, p. 50), meravigliandosi del paradosso manifesto e inspiegabile di trovare come protagoniste sulla scena e nei titoli delle tragedie, da Euripide fino a Racine e Ibsen, donne volitive e immerse nel dominio patriarcale le quali "in real life could hardly show *their* face alone in the streets, and yet on the stage woman equals or surpasses man" (*Ibid.*).

¹² Sulle libertà strutturali del romanzo nei termini di rappresentazione della coscienza e stratificazione dei tempi narrativi si era già concentrata la pregnante riflessione di Erich Auerbach nel capitolo conclusivo di *Mimesis*, dedicato al romanzo modernista: "L'epica [...] dispone di molta libertà nell'uso dello spazio e del tempo, molto più che non il dramma fino all'epoca del film, anche se non si attiene alle severe regole classiche delle unità; il romanzo si è servito di questa libertà negli ultimi decenni in una maniera che non ha precedenti nelle epoche anteriori" (Auerbach, 2000, p. 330).

prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be *dramatic, and yet not a play* [corsivo nostro] (Woolf, 2008a, pp. 79-80).

È innegabile che, in diversi momenti della sua esperienza di autrice, il ricorso a strati di un pensiero intriso di tragica greccità abbia funzionato come deterrente per smascherare le aporie di una tradizione patriarcale che ha preteso per secoli di “conoscere” il greco. Virginia Woolf continua a non dimenticare quanto l’apprendimento della letteratura classica “stood both for an intellectual suggestion of promise, and as painful reminder of a forbidding arena of male homosociality to which women of Woolf’s class were invited only in an ornamental capacity” (Koulouris, 2011, p. 130). La sua simpatia filellenica è, dunque, scaturita da una mancanza, grazie alla quale la scrittrice può rivendicare la peculiarità di una posizione *anamorfica* rispetto al centro occupato dalle istituzioni culturali dell’epoca¹³. In tal senso, la riflessione sull’ibridazione dei generi da lei compiuta “diviene il luogo cruciale per la negoziazione dell’identità autoriale” (Sullam, 2016, p. 3) nella consapevolezza che, come ha ancora ben sottolineato Sullam, “la partita della letteratura novecentesca si sarebbe giocata sul romanzo, unico genere [...] in grado di restituire la complessità delle relazioni umane in età postbellica” (*Ibid.*), nonché genere privilegiato in cui può abitare la moderna tragicità quotidiana “trattata finalmente per quel che è, senza la trasfigurazione menzognera del sublime, senza la mescolanza ambigua del grottesco, senza l’amplificazione affettata del melodramma” (Castellana, 2022, p. 207).

Si auspica che le riflessioni qui addotte, intrecciando gli studi sul mito con la diacronia del genere tragico, possano risultare come un tentativo atto a dimostrare come i repertori mitici, e segnatamente quello atridico per ciò che concerne il nostro caso di studio, lungi dall’essere scomparsi dall’orizzonte letterario contemporaneo, siano mutati di segno, nello stile e nei contenuti, e – attraverso la proliferazione di moduli e *modi* narrativi – siano risorti e si siano ramificati nella forma romanzesca, l’unica capace di “favorire il rinnovamento di tutti gli altri generi [...] contagiandoli di divenire e di apertura” (Bachtin, 2001, p. 449).

¹³ È, in aggiunta, su tali questioni legate al significato della cultura che Woolf ritornerà nei suoi ultimi romanzi, cioè in un momento in cui continua a riflettere sul lascito letterario della tradizione europea, stimolata dalla drammaticità degli eventi della storia contemporanea e dalla frantumazione progressiva di una narrazione imperialista che in *Mrs. Dalloway* era ancora dominante. Non è un caso che l’autrice si congedi dalla materia atridica proprio attraverso lo stesso personaggio che nel 1924 aveva destato in lei una completa sintonia. Nel grande affresco premonitore della sciagura costituito dall’ultimo romanzo, *Between the Acts* (1941), la comunità di un remoto paesino inglese si riunisce per una sola giornata intorno alla realizzazione di un *pageant*, scritto dalla signorina La Trobe, sulle varie epoche della storia inglese, la cui messa in scena costituisce il fulcro diegetico del racconto. Durante la rievocazione corale dei diversi tempi storici, in un contesto in cui “il rombo degli aerei è anche la vera musica, che si sovrappone a quella del grammofoono del *pageant*” (Sullam, 2020, p. 133), ritroviamo Clitennestra, unica rappresentante di un mondo autorevole studiato e profondamente amato da Woolf. Nel quadro profeticamente post-apocalittico realizzato dalla scrittrice unendo insieme diverse dimensioni temporali, di lei rimane però solo il ricordo sbiadito di un nome che si dissolve in un vento muto e, forse, rigenerativo (cfr. Romero Mariscal, 2017, p. 343): “Digging and delving we pass...and the Queen and the Watch Tower fall...for Agamemnon has ridden away...Clytemnestra is nothing but...The words died away. Only a few great names – Babylon, Nineveh, Clytemnestra, Agamemnon, Troy – floated across the open space” (Woolf, 1992, p. 125).

Bibliografia

- Arcara S. (2020), *‘Del conoscere il greco’: l’Ellenismo eretico di Jane Ellen Harrison*, in R. Barcellona, G. Lalomia e T. Sardella (a cura di), *Confini e oltre. Studi fra Oriente e Occidente per Francesca Rizzo Nervo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 31-41.
- Auerbach E. [1956] (2000), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, Torino, Einaudi.
- Avezù G. (2020), *The (Frustrated?) Regality of Electra* in R. Colombo (ed.), *Awry Crowns: Queenship and Its Discontents*, “SKENÈ”, 6, 1, pp. 85-112.
- Bachtin M. [1975] (2001), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Ballerio S. (2021), *I generi letterari*, in S. Sini e F. Sinopoli (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano-Torino, Pearson.
- Benjamin W. (2014), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi.
- Brunel P. (1995), *Le mythe d’Électre*, Paris, Honoré Champion.
- Cavarero A. (2023), *Donne che allattano cuccioli di lupo. Icone dell’ipermaterno*, Roma, Castelvecchi.
- Castellana R. (2022), *Il tragico senza forma*, in Id. *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci.
- Centanni M. (2021), *L’originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Dueville, Ronzani Editore.
- Clarke S. N. (2011), (ed.) *The Essays of Virginia Woolf, Volume 6: 1933-1941*, London, The Hogarth Press.
- Chines L., Varotti C. (2015), *Che cos’è un testo letterario*, Roma, Carocci.
- Condello F. (2010), *Elettra, storia di un mito*, Roma, Carocci.
- Cuozzo G. (2020), *Benjamin: il tempo creaturale, tra mito e salvezza*, in G. Leghissa e E. Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci.
- De Cristofaro F. (2020), *Le forme e i generi*, in Id. (a cura di), *Letterature comparate. Nuova edizione*, Roma, Carocci.
- Del Corno D. (2003), *La letteratura greca, l’età classica. Storia e testi. Il V secolo*, Milano, Principato.
- Eschilo (2012a), *Agamennone*, trad. it. e note di Enrico Medda, con prefazione di Giorgio Montefoschi, Milano, Rizzoli.
- Eschilo (2012b), *Coefore, Eumenidi*, trad. it. e note di Luigi Battezzato e Maria Pia Pattoni, con prefazione di Luciano Canfora, Milano, Rizzoli.
- Fowler R. (1999), *Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf’s Greece*, “Comparative Literature”, 51, 3, pp. 217-242.
- Frye N. (1972), *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi.
- Fusini N. (2025), *Virginia Woolf, la stella del modernismo*, Torino, Aragno.
- Giachero L. (2012), *Ascoltando Omero lungo le scale. Virginia Woolf, la cultura classica e l’establishment*, in L. Brignoli, L. Giachero, S. Giorcelli Bersani, *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, con un saggio introduttivo di Barbara Lanati, Guidonia, Iacobelli Editore.
- Hall E. (1999), *Sophocles’ Electra in Britain*, in J. Griffin (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford University Press, pp. 261-306.
- Hirsch M. (1989), *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Hoff M. (2018), *Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway. Invisible presences*, Clemson, Clemson University Press.

- Koulouris T. (2011), *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, London and New York, Routledge.
- Mazzoni G. (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Mills J. (2014) *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison and the Spirit of Modernist Classicism*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Ovidio Nasone P. (2019), *Le Metamorfosi*, intr. di Gianpiero Rosati, trad. it. di Giovanna Faranda Villa e note di Rossella Corti, Milano, Rizzoli, 2019.
- Poole A. (2005), *Tragedy. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Prins Y. (2006), *OTOTOTOI: Virginia Woolf and 'The Naked Cry' of Cassandra*, in F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall And O. Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*, Oxford University Press, pp. 163-185.
- Romero Mariscal L. (2017), *Clitemnestra en Virginia Woolf*, in F. De Martino, C. Morenilla, (et alii) (eds.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres, Homenaje a los Profesores Doctores Aurora López López y Andrés Pociña Pérez*, Bari, Levante Editori, pp. 327-346.
- Saint Martin M. (2019), *L'Urne et le Rossignol. Représentations d'Électre, antiques et modernes*, Paris, Classiques Garnier.
- Sobrero A. (2009), *Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*, Roma, Carocci.
- Sofocle (2016), *Elettra in Aiace, Elettra*, intr. e note di Enrico Medda, trad. it. di Maria Pia Pattoni, Milano, Rizzoli.
- Sullam S. (2016), *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Milano, Mimesis.
- Sullam S. (2020), *Leggere Woolf*, Roma, Carocci.
- Wheeler G. (2003), *Gender and transgression in Sophocles' "Electra"*, "The Classical Quarterly" of Cambridge University Press, 53, 2, pp. 377-388.
- Woolf V. (1924), *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London, The Hogarth Press.
- Woolf V. [1925] (2008), *On not knowing Greek*, introduced by Elena Gualtieri, "on", London, Hesperus Press Limited.
- Woolf V. (2008a), *Selected Essays*, ed. with an Intr. and Notes by David Bradshaw, Oxford University Press.
- Woolf V. [1925] (2009), *Mrs Dalloway*, ed. with an Intr. and Notes by David Bradshaw, Oxford University Press; (2012) [1989], *La signora Dalloway*, trad. it. di Nadia Fusini, Milano, Mondadori.
- Woolf V. [1929] (2004), *A Room of One's Own*, London, Penguin Books.
- Woolf V. [1942] (1992), *Between the Acts*, edited by Frank Kermode, Oxford University Press.
- Worman N. (2015), *Exquisite corpses and other bodies in the Electra plays*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies", 58, 1, pp. 77-92.
- Worman N. (2019), *Virginia Woolf's Greek Tragedy*, London – New York, Bloomsbury Publishing Plc.