

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)
2022

faem

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)

2022

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - I**

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. IV, 1 (XXXII, 53), 2022

Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli

V *Introduzione*

Articoli

- Andrea Aglio**
3 *Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»*
- Federica Boero**
25 *Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta*
- Jasmine Bria**
61 *Lyric features in the Old English Seafarer*
- Donata Bulotta**
85 *Il Sir Orfeo medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese*
- Silvia Cutuli**
105 *La concezione classica del tempo e il suo 'riuso' nella poesia di Roberto Pazzi*
- Loredana Di Virgilio**
127 *E. Hec. 59-97: note di semantica metrica*
- Deborah Ferrante**
145 *Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli Uccelli di Aristofane*
- Maria Cristina Figorilli**
165 *Nota sullo stilnovismo in fieri dei Versi livornesi di Giorgio Caproni*
- Ornella Fuoco**
181 *Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica*
- Grazia Maria Masselli**
203 *Joseph Tusiani: un Catullo "sbarbicato"*

- 229 **Francesca Ottavio**
Versi dal carcere e oltre le sue mura: le Poesie dei prigionieri (1921) di Ernst Toller
- 253 **Ilaria Ottria**
Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca
- 273 **Caterina Pentericci**
Plaut. Truc. 448 ss.: il lamento di una meretrix
- 291 **Orazio Portuese**
Un saturnio 'lirico' in Naev. carm. frg. 51, 1 Blänsd.^{2?}
- 303 **Nicola Sileo**
«Nota quasi soltanto agli eruditi». La Satira sopra le donne prima del volgarizzamento leopardiano
- 319 **Fabrizio Maria Spinelli**
«Questo stare è l'ombra del suo andarsene». L'indecidibilità dei riferimenti deittici in Quattro quaderni di Giuliano Mesa
- 339 **Giuseppe Squillace**
Dante, Matelda e 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti'
- 351 **Itala Tambasco**
Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca
- 367 **Ilenia Viola**
La lirica sui generis di Benvenuto Cellini. Un petrarchismo spirituale, antibembiano e antiaccademico

Recensioni

- 389 **Maria Teresa Gliotti** (J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196)

Federica Boero

Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta

Tra il secondo dopoguerra e gli anni Sessanta, quattro poetesse di diverse nazionalità si confrontano con il mito degli Atridi, dando voce attraverso le vicende di Ifigenia, Cassandra ed Elettra ai propri tormenti personali e ai demoni di un'intera generazione, schiacciata dal peso di una traumatica Storia recente e scossa da profondi mutamenti socioculturali: la portoghese Sophia de Mello Breyner Andresen, l'italiana Amelia Rosselli, l'americana Sylvia Plath e la polacca Wisława Szymborska attingono al patrimonio tragico greco, volgendo l'attenzione ad *alter ego* femminili che detengono un rapporto stretto con la guerra e con la morte, e con le quali sentono una connessione privilegiata. Tra le numerosissime riletture ispirate alle tragedie del ciclo degli Atridi, scritte dall'inizio del Novecento al 1970¹, almeno quarantatré sono poesie². Tra

¹ In questo intervallo cronologico, si contano più di centosettanta riutilizzi del mito tra tragedie, poesie, monologhi drammatici, libretti per l'opera e raffigurazioni pittoriche (fonte: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, a cura di J. Davidson Reid, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, 2 vols., s.v. 'Agamemnon', 'Iphigenia', 'Orestes'), tra le quali si ricordano: *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal (1903), *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill (1931), *Électre* di Jean Giradoux (1937), *Les mouches* di Jean-Paul Sartre (1943), *Electre; ou, La chute des masques* di Marguerite Yourcenar (1954) e *Szerelmem Elektra* di László Gyurkó (1968).

² *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s* cataloga trentacinque componimenti in versi riferibili ai personaggi del ciclo degli Atridi, scritti tra il 1900 e il 1970, di cui quindici s.v. 'Agamemnon' (pp. 69-73), dieci s.v. 'Iphigenia' (pp. 599-608) e dieci s.v. 'Orestes' (pp. 762-771). Non sono, tuttavia, citate nell'elenco le poesie di Sophia de Mello

di esse, prima del 1947, soltanto quattro sono scritte per mano femminile e incentrate sin dal titolo sui personaggi di Ifigenia, Cassandra ed Elettra³. Alla luce di queste considerazioni, i vent'anni compresi tra il 1947 – anno di pubblicazione di *Kassandra* di Sophia de Mello Breyner Andresen – e il 1967 – anno in cui sono pubblicate *Electra* della stessa autrice e *Monolog dla Kasandry* di Wisława Szymborska – costituiscono un caso singolare, in quanto in questo intervallo di tempo si concentrano nove poesie composte da donne e dedicate a figure femminili legate alle vicende dell'*Oresteia* di Eschilo. Si tratta di un periodo storico segnato dalla ricostruzione del dopoguerra, dall'emergere di innovazioni nella società e nel pensiero filosofico che impongono nuovi paradigmi culturali, da nuove suggestioni artistiche, musicali e letterarie, nonché dalla ripresa di istanze profemministe, che condizioneranno i decenni a seguire e avranno come effetto anche quello di consolidare il ruolo della donna come soggetto poetico. Lo scopo di questa analisi è dimostrare che tale fioritura di riscritture poetiche del mito degli Atridi – in particolare dedicate a Ifigenia, Cassandra ed Elettra – concentrata nel ventennio successivo alla Seconda guerra mondiale fu motivata da una comune intuizione: le quattro autrici scorsero una metaforica connessione tra il loro momento storico, ancora fortemente segnato dalle conseguenze del conflitto, e il contesto postbellico in cui sono ambientate le vicende dell'*Oresteia* di Eschilo, tra le vicende tormentate delle tre 'fanciulle' tragiche e le proprie inquietudini personali, al cospetto di un mondo in fermento e di un passato ottenebrato dalla presenza ossessiva del lutto e della morte. Lo studio dettagliato dei testi sarà associato a quello del contesto socioculturale delle autrici e a un'indagine sulle fonti classiche e sulle riletture moderne, che esercitarono un'influenza in fase di scrittura. Tra le poesie qui considerate, a Cassandra sono dedicate *Kassandra* di Sophia de Mello Breyner Andresen, *Mare del bisogno*, *Cassandra* di Amelia Rosselli e *Monolog dla Kasandry* di Wisława Szymborska; il mito di Ifigenia è riletto in *Ifigénia* di Sophia de Mello Breyner Andresen e in

Breyner Andresen, Amelia Rosselli e Wisława Szymborska qui analizzate; perciò, il totale delle poesie sale a quarantatré.

³ Si tratta di: *Cassandra* di Louise Bogan (1929), *Iphigenia* di Sara King Wiley (1905), *Choruses in Iphigeneia in Aulis* di Hilda Doolittle (1915) ed *Electra-Orestes* della stessa autrice (1932).

un passo di *Diario in tre lingue* di Amelia Rosselli; sulla vicenda tragica di Elettra sono incentrate due poesie di Sophia de Mello Breyner Andresen (entrambe intitolate *Electra*), *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire* di Amelia Rosselli ed *Electra on Azalea Path* di Sylvia Plath.

La prima poesia in ordine cronologico ad essere pubblicata, nel 1947, all'interno della raccolta *Dia do mar*, è *Kassandra* di Sophia de Mello Breyner Andresen⁴, autrice che trova spesso ispirazione nel patrimonio letterario greco⁵, concentrando l'attenzione prevalentemente sui personaggi femminili del mito, attraverso i quali è possibile osservare il progredire della sua riflessione riguardo alla condizione della donna nella società:

Homens, barcos, batalhas e poentes,
não sei quem, não sei onde, delirava.
E o futuro vermelho transbordava
através das pupilas transparentes.

Ó dia de oiro sobre as coisas quentes,
os rostos tinham almas que mudavam,
e as aves estrangeiras trespassavam
as minhas mãos abertas e presentes.

⁴ Nata a Oporto, Sophia de Mello Breyner Andresen intraprende gli studi di Filologia classica, ma non termina il suo percorso. Si sposa con l'avvocato Francisco de Sousa Tavares e si trasferisce a Lisbona. Dopo il debutto con *Poesia* nel 1944, la sua fortuna letteraria cresce rapidamente come poetessa e come scrittrice di favole per bambini. La sua ostilità alla dittatura la porta ad essere malvista dal governo, soprattutto in seguito alla fondazione della 'Commissione nazionale di aiuti per i prigionieri politici' e l'arresto del marito. La popolarità sopraggiunta le permette di esprimere il proprio pensiero nelle raccolte successive, denunciando il regime fascista di Salazar e la guerra coloniale. Nel 1964, le viene conferito il 'Grande Prémio de Poesia' della Sociedade Portuguesa de Autores'. Dopo la rivoluzione del 1974, viene nominata Presidente della 'Associação de Escritores' e deputato del Partito Socialista per l'Assemblea Costituente (cfr. C.V. Cattaneo, *Introduzione*, in S. de Mello Breyner Andresen, *Il nome delle cose*, a cura di C.V. Cattaneo, Roma, Portucale, 1983, pp. 5-6).

⁵ «Sophia de Mello Breyner ritrovò dunque in Grecia il suo Portogallo; capi che ciò che le era stato dato da vivere era già stato vissuto, che ciò che sembra moderno può essere molto antico; lei, che con la sua lucidissima coscienza aveva preso coscienza non solo delle condizioni politiche del suo paese ma della nostra condizione umana, in Grecia acquisì una ipercoscienza, come se quella luce abbagliante avesse dato al suo sguardo un voltaggio superiore che le permettesse di attraversare l'opacità della materia per raggiungere l'architettura delle cose, il loro scheletro. Come in una radiografia» (A. Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 223).

Houve instantes de força e de verdade –
 Era o cantar de um deus que me embalava
 Enchendo o céu de sol e de saudade.

Mas não deteve a lei que me levava,
 perdida sem saber se caminhava
 entre os deuses ou entre a humanidade.

[Uomini, navi, battaglie e ponenti,
 Non so chi, non so dove, deliravo.
 Ed il rosso futuro trasbordava
 Attraverso le pupille trasparenti.

O giorno d'oro sulle cose brucianti,
 I volti avevano anime che mutavano,
 E gli uccelli stranieri trapassavano
 Le mie mani aperte e presenti.

Ci furono momenti di forza e verità –
 Era il canto d'un dio che mi cullava
 Gonfiando il cielo di sole e nostalgia.

Ma non trattenne la legge che mi trascinava,
 Perduta senza sapere se camminavo
 In mezzo agli dèi o all'umanità]⁶.

Si tratta di una poesia appartenente alla prima fase della produzione poetica dell'autrice, un sonetto nelle cui quartine si descrive il contesto del mito, mentre le terzine sono incentrate sull'analisi del rapporto tra Cassandra e il dio, giocate sul contrasto tra una fase passata, positiva, caratterizzata da «*instantes de força e de verdade*», e sul presente segnato dall'esilio e dallo smarrimento. Il dio che cullava Cassandra lascia spazio alla legge crudele impersonificata da Agamennone, uomo con la presunzione di essere dio, che la trascina lontana da Troia, mentre il suo futuro si tinge di rosso sangue prefigurando il massacro che l'aspetta alla reggia di Micene. La fonte è l'*Agamennone* di Eschilo, tuttavia non ci sono riferimenti puntuali alla tragedia, di cui viene soltanto riletto il

⁶ De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., pp. 32-33.

personaggio di Cassandra in qualità di preveggenete. La donna, così come il poeta, con le sue «pupille trasparenti» ha la possibilità di vedere oltre, facendosi un'idea della realtà diversa dagli altri: si ripropone così il tema della vista, centrale nella poetica di Sophia de Mello Breyner Andresen. Il poeta è colui che vede e sente il mondo, un tramite che coglie la voce di ciò che lo circonda, in attesa di esprimere per mezzo dei versi la realtà rivelata⁷. In quest'ottica, l'arte profetica di Cassandra ha molto in comune con l'arte poetica; cogliere una voce nell'immanente equivale, infatti, ad entrare in comunione con la realtà e a riportare la voce del dio agli uomini, vedere con gli occhi della poesia la sacralità del reale: «*Levada por fantásticos caminhos / Atravessei países vacilantes, / E nas encruzilhadas riam anjos / Inconscientes e puros como estrelas*»⁸.

Nel 1950, la poetessa torna ad ispirarsi alla tragedia greca con *Ifigénia*, pubblicata nella raccolta *Coral*:

Ifigénia levada em sacrificio,
entre os agudos gritos dos que a choram,
serenamente caminha com a luz,
e o seu rosto voltado para o vento,
como vitória à proa dum navio,
intacto destrói todo o desastre.

[Ifigenia portata in sacrificio,
tra le acute grida di quelli che la piangono,
serenamente cammina con la luce,
e il suo viso rivolto verso il vento,
come vittoria sulla prua d'una nave,
intatto distrugge l'intero disastro]⁹.

La serenità e la fierezza di Ifigenia in questi versi dipendono certamente dalla caratterizzazione della principessa nel quinto episodio dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, in cui è descritta mentre, accettando la sua sorte per il bene della Grecia, si dirige verso l'altare sacrificale

⁷ Cfr., in proposito, L. Aguiar Costa, *Experimentar a poesia: A moderna Ars Poetica de Sophia de Mello Breyner Andresen*, «Revista de Letras» 45 (1), 2005, pp. 176-178.

⁸ De Mello Breyner Andresen, *Vi*, in Ead., *Il nome...* cit., p. 34.

⁹ De Mello Breyner Andresen, *Ifigénia*, *ibid.*, pp. 44-45.

accompagnata dal coro. La formazione classica della poetessa emerge, in particolare, nel riferimento alla luce, che ricorre nella supplica di Ifigenia ad Agamennone nel quarto episodio della tragedia, vv. 1218-19¹⁰, ma soprattutto nell'invocazione pronunciata dalla fanciulla prima dell'uscita di scena, vv. 1336-1509¹¹. Il riferimento alla luce è presente in altre poesie della raccolta *Coral* incentrate su protagoniste femminili, come in *Sibilas* («luz de horror desencarnada»)¹² e in *Assassinato de Simoneta Vespucci*, dove Sophia de Mello Breyner Andresen colloca gli uomini artefici dell'assassinio «*nos ângulos mortais da sombra com a luz*»¹³. Considerando la connessione con questo ultimo componimento, in cui è descritta una donna, che è vittima impotente di 'uomini-animati' («*os homens se tornam animais*»)¹⁴, è inevitabile individuare un rimando antitetico tra l'impotenza di Simoneta di fronte ai sicari e la forza di Ifigenia, condannata da uomini, che ne piangono la sorte luttuosa da loro stessi determinata («*dos que a choram*»). Ifigenia diventa simbolo di resistenza in una società maschilista, oggetto di una riflessione profotemminista, che si fa più netta parallelamente al definirsi del progetto politico di Sophia de Mello Breyner Andresen e al suo aperto impegno per denunciare la realtà di miseria in cui versano le classi più povere del Portogallo sotto il regime di Salazar, la repressione governativa e le violenze delle forze armate su cittadini inermi. Tra questi ultimi si annovera anche Catarina Eufémia, alla quale, nell'epilogo della poesia a lei dedicata, è Antigone a poggiare una mano sulla spalla¹⁵.

¹⁰ «ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ἦδὺ γὰρ τὸ φῶς | βλέπειν» (È bella la luce del sole). Euripide, *Ifigenia in Aulide*, vv. 1218-1219, trad. it. a cura di U. Albini, Milano, Garzanti, 2001.

¹¹ «ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ἰὸ ἰώ. | λαμπαδοῦχος ἀμέρα | Διός τε φέγγος, ἕτερον ἕτερον | αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν | χαίρέ μοι, φίλον φάος» (O giorno radioso, / o splendore di Zeus, / vivrò un'altra vita, un altro destino. / Amata luce, addio»). *Ibid.*, vv. 1505-1509.

¹² De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., p. 40.

¹³ «Negli angoli mortali dell'ombra con la luce» (*ibid.*, p. 42).

¹⁴ «Gli uomini diventano maiali» (*ibidem*).

¹⁵ Cfr. Cattaneo, *Introduzione...* cit., pp. 9-10. Catarina Eufémia era una contadina portoghese, che decise di combattere al fianco degli uomini contro la polizia governativa durante le rivolte rurali che coinvolsero il suo paese, nonostante fosse in stato di gravidanza. La poesia apre con «*O primeiro tema da reflexão grega é a justiça*» (il primo tema della riflessione greca è la giustizia), riferimento diretto all'*Antigone* di Sofocle, che oppone la legge non scritta del *ghenos* alla ragion di Stato, in nome di un senso di Giustizia etica universale. Allo stesso modo, Catarina «*não recua*» (non indietreggia), non resta a casa «*a cozinhar*

Il personaggio di Elettra gode di una grandissima fortuna nel Novecento ed è oggetto di numerose riletture, soprattutto per merito dell'interesse suscitato nei suoi riguardi dagli studi psicoanalitici di Sigmund Freud e di Carl Gustav Jung¹⁶. Tra gli anni 1958 e 1967, sono quattro le rivisitazioni poetiche a lei dedicate ad opera di Sophia de Mello Breyner Andresen, Amelia Rosselli e Sylvia Plath. L'autrice portoghese, in particolare, scrive due poesie – entrambe intitolate *Electra*, date alle stampe nel 1958 e nel 1967 – la prima delle quali si distingue per la caratteristica di 'rileggere una riletture', essendo ispirata alla trilogia teatrale *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill, che ha per modello l'*Oresteia* di Eschilo¹⁷:

Os muros da casa dos Manon¹⁸ escorrem sangue
E as árvores do jardim escorrem lágrimas.

intrigas) (a cucinare intrighi) e paga con la morte sua e del suo bambino tanto ardore: «*Eras a inocência frontal que não recua / Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste / e a busca da justiça continua*» (Eri l'innocenza frontale che non indietreggia / Antigone posò la mano sulla tua spalla nell'istante in cui moristi / e la ricerca della giustizia continua). Tutte le citazioni sono tratte da De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., pp. 112-113.

¹⁶ L'espressione 'complesso di Edipo' compare esplicitamente in Freud soltanto nel 1911, sebbene la tematica fosse già presente da anni nei suoi studi. Carl Gustav Jung ipotizzò per la bambina la locuzione 'complesso di Elettra' nella sua opera del 1913 *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica*, per indicare l'equivalente femminile del complesso di Edipo.

¹⁷ La trilogia teatrale, ambientata durante la Guerra di secessione americana, si apre con il ritorno del generale nordista Ezra Mannon (Agamennone) dai campi di battaglia. La moglie Christine (Clitennestra) lo uccide con la complicità dell'amante, il capitano Adam Brant (Egisto). La figlia Lavinia (Elettra) convince il fratello Orin (Oreste) a vendicare il padre, uccidendo Brant. Christine si spara con la pistola di Ezra, costretta a sopprimersi dalla presenza ossessiva della figlia. Compiuta la loro vendetta, i due fratelli partono per un lungo viaggio, ma al loro ritorno un destino luttuoso si abbatte anche su di loro: Orin si suicida e Lavinia si 'punisce da sé', rinchiudendosi nella grande casa dei Mannon, sola con i suoi morti. *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill fu messa in scena per la prima volta nel 1931. La trilogia fu tradotta in portoghese da Henrique Galvão e pubblicata nel 1943 con il nome *Electra e os Fantasmas*. Lo spettacolo venne scelto per inaugurare il rinnovato Teatro Nacional de D. Maria II, a Lisbona. Cfr. G. Monteiro, *Eugene O'Neill in Portugal and Brazil*, «Resources for American Literary Study» 26 (1), 2000, pp. 29-30.

¹⁸ Il cognome 'Mannon' è così riportato nell'edizione citata: De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., pp. 60-61.

O lago busca em vão o reflexo antigo duma infância
Que se tornou homens, mulheres, ódios e armas.

Numa janela aparecem duas mãos torcidas
E nos corredores ressoam as palavras

Da traição, da náusea da mentira
E o tempo vestido de verde senta-se nas salas.

O rosto de Electra é absurdo.
Ninguém o pediu e não pertence ao jogo.
As suas mãos vingadoras destoam na conversa
Assustam a penumbra e ofendem o pecado.

[I muri della casa dei Manon trasudano sangue
E gli alberi del giardino trasudano lacrime.

Il lago cerca invano il riflesso antico di un'infanzia
Che diventò uomini donne odii e armi.

Da una finestra appaiono due mani torte
E nei corridoi risuonano le parole.

Del tradimento della nausea della menzogna
E il tempo vestito di verde si siede nelle sale.

Il volto d'Elettra è assurdo.
Nessuno lo richiese e non fa parte del gioco.
Le sue mani vendicatrici stonano nella conversazione
Spaventano la penombra e offendono il peccato]¹⁹.

Molti sono gli elementi che richiamano il testo di O'Neill, primo fra tutti la descrizione di casa Mannon, con il giardino, il lago, le finestre spesso citate nella trilogia come punti di osservazione privilegiata, varchi tra il mondo dei vivi e quello dei morti. È a questa dimensione ultraterrena che sembrano far riferimento le «*duas mãos torcidas*» al v. 5, cui non viene accostato un volto; forse sono quelle di Ezra Mannon,

¹⁹ *Ibidem*. La poesia fu originariamente pubblicata nella raccolta *Mar novo* (1958).

venuto a reclamare la sua vendetta²⁰. Non è precisato a quale momento della trilogia si faccia riferimento, ma la morte del capofamiglia è già avvenuta e le conversazioni cui Elettra si trova costretta a partecipare sembrerebbero alludere alla parte seconda (*L'agguato*), in cui Lavinia trama nell'ombra contro la madre Christine e il suo amante. Alla madre rimanda il colore verde («*o tempo vestido de verde*»), il colore con cui amava vestirsi e che sarà 'adottato' come tinta prediletta dalla figlia nella parte terza (*L'incubo*), in una psicotica ansia di identificazione con la defunta. Infine, è da notare l'aggettivo «*absurdo*» con cui è qualificato il volto di Elettra: più volte nel testo teatrale le note sceniche definiscono il volto di Lavinia simile a una 'maschera', un tratto caratteristico della stirpe dei Mannon²¹. L'autrice recupera il nome dell'archetipo classico, per innescare un collegamento più immediato con il mito, e confina agli ultimi quattro versi la presenza della protagonista, di cui descrive l'atteggiamento disturbante nell'attesa della vendetta.

La seconda poesia che Sophia de Mello Breyner Andresen scrive ispirandosi a Elettra è pubblicata nel 1967 all'interno della raccolta *Geografia*. *Electra* è dedicata all'attrice Aspasia Papatthanasiou, già interprete del ruolo della figlia di Agamennone a teatro²² e in un riadattamento televisivo dell'*Elettra* sofoclea del 1962²³, nonché, in quegli anni, strenua sostenitrice della causa della resistenza greca:

²⁰ «Sono corso nell'altra stanza, e ho visto il fantasma di Ezra vestito da giudice che passava attraverso la parete» (E. O'Neill, *Il lutto si addice ad Elettra*, trad. it. a cura di B. Fonzi, Torino, Einaudi, 1962, p. 156).

²¹ Questa la descrizione di Lavinia nelle note di scena, nell'epilogo della parte terza della trilogia, dopo il suicidio del fratello Orin: «Entra Lavinia, da sinistra. [...] Il suo corpo, vestito a lutto stretto, appare di nuovo piatto e sottile, l'aspetto di maschera del suo volto è intensificato. È un volto profondamente segnato, devastato dall'insonnia e dalla tensione nervosa, congelato in un'espressione impassibile. Le labbra esangui sono stirate in una linea amara» (*Ibid.*, p. 196).

²² Aspasia Papatthanasiou, «una donna che sfidò il fascismo e dai palchi di tutta la Grecia seppe trasformare le voci di Eschilo e di Euripide in un appello alla democrazia confiscata» (Tabucchi, *Viaggi e...* cit., p. 223). Fu la messa in scena dell'*Elettra* di Sofocle con l'attrice greca nel ruolo della protagonista a ispirare la composizione della poesia di Sophia de Mello Breyner Andresen.

²³ Il film *Electra* fu girato dal regista Joan Kemp-Welch. Oltre ad Aspasia Papatthanasiou nel ruolo della protagonista, parteciparono Anthi Kariofylli (Clitennestra), Dimitri Malavetas (Egisto) e Dimitris Veakis (Oreste).

O rumor do estio atormenta a solidão de Electra
 O sol espetou a sua lança nas planícies sem água
 Ela solta os seus cabelos como um pranto
 E o seu grito ecoa nos pátios sucessivos
 Onde em colunas verticais o calor treme
 O seu grito atravessa o canto das cigarras
 E perturba no céu o silêncio de bronze
 Das águias que devagar cruzam seu voo
 O seu grito persegue a matilha das fúrias
 Que em vão tentam adormecer no fundo dos sepulcros
 Ou nos cantos esquecidos do palácio

Porque o grito de Electra é a insónia de todas as coisas
 Exposta
 Na claridade frontal do exterior
 No duro sol dos pátios

Para que a justiça dos deuses seja convocada

[Il brusio dell'estate tormenta la solitudine di Elettra
 Il sole ha infilzato la sua lancia nelle pianure senza acqua
 Lei scioglie i suoi capelli come un pianto
 Ed il suo grido echeggia nei cortili successivi
 Dove il calore trema in colonne verticali.
 Il suo grido attraversa il canto delle cicale
 E turba nel cielo il silenzio di bronzo
 Delle aquile che lentamente incrociano il volo.
 Il suo grido insegue la muta delle furie
 Che tentano invano di dormire in fondo ai sepolcri
 O nei canti scordati del palazzo

Perché il grido di Elettra è l'insonnia di tutte le cose
 Esposta
 Nella frontale luminosità dell'esterno
 Nel duro sole dei cortili

Affinché sia convocata la giustizia degli dèi]²⁴.

²⁴ De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., pp. 88-89.

L'elemento centrale della poesia è «*o seu grito*», l'urlo incessante dell'Elettra sofoclea²⁵, citato quattro volte, mentre riecheggia nelle stanze del palazzo, nei campi, nel cielo, non concedendo riposo nemmeno alle furie, convertite da persecutrici a perseguitate. Il grido di Elettra è «*a insónia de todas as coisas*», necessario a reclamare un atto di giustizia divina. La scena descritta nella poesia si colloca in un contesto temporale anteriore alle vicende tragica, tuttavia sin dal primo verso pone l'accento sulla solitudine, caratteristica distintiva degli eroi sofoclei, che amplifica in loro la determinazione e la forza di agire²⁶. Rispetto alla precedente rilettura – che trae ispirazione da una rivisitazione già di per sé molto distante dal modello classico – la poetessa decide di focalizzarsi soltanto sul personaggio di Elettra in relazione al contesto desolato in cui vive, inalterato da figure umane, e di non parlare del rapporto con i regicidi (cui invece allude con la «*conversa*» della poesia ispirata a O'Neill). Considerando la dedica a Aspasia Papatou, è difficile non intravedere dietro il grido di Elettra, che tiene desti gli animi dei colpevoli con il suo incessante lamento, un riferimento all'azione dell'attrice, impegnata nel 'gridare' al mondo la sua verità su una patria dilaniata dalla dittatura, nel richiedere giustizia e denunciare i crimini commessi da coloro che – come Clitennestra ed Egisto – detengono indisturbati il potere in Grecia. Con maggiore enfasi rispetto a *Kassandra* e a *Ifigenia*, Sophia de Mello Breyner Andresen esprime in questa poesia la forza delle donne e la possibilità d'azione che le rende soggetti attivi del cambiamento, nel mito così come nella realtà della società postbellica: mentre Cassandra ha la

²⁵ «'Αλλ' οὐ μὲν δὴ / λήξω θρήνων στρυγερῶν τε γόων, / ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρον / ὑπᾶς, λεύσσω δὲ τόδ' ἥμαρ» (Ma io no, / non cesserò dal mio pianto / e dagli amari gemiti / fin quando vedrò i fulgidi raggi degli astri / e questa luce del giorno). Sofocle, *Elettra*, vv. 103-106, trad. it. a cura di M.P. Pattoni, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.

²⁶ «Gli eroi di Sofocle sono catafratti nella loro grandezza: non possono né vogliono entrare in rapporto con quanti stanno intorno a loro. Vivono in un assoluto che non permette di scendere a meschini compromessi: non vengono a patti, non comunicano, non riconoscono altre esigenze e prospettive che le proprie, sono al servizio di una passione e di un'idea unica. [...] Ciò che caratterizza questi eroi sofoclei è la capacità di resistere: la loro sicurezza può, forse, incrinarsi per un attimo (Antigone), ma essi affrontano a testa alta la propria sorte. Non hanno compagni di sventura: chi li affianca (Ismene per Antigone, Crisotemide per Elettra) si configura come scorciatoio personaggio, ombra» (U. Albini, *Nel nome di Dioniso*, Milano, Garzanti, 1999, p. 245).

capacità, come il poeta, di cogliere la voce del dio nell'immanenza, ma non è ascoltata, e Ifigenia dimostra la sua potenza spirituale, camminando dritta 'come una prua nel vento' e accettando il proprio destino, Elettra passa all'azione e grida, incessantemente, reclamando in maniera attiva la giustizia divina.

Pochi anni dopo *Ifigénia* di Sophia de Mello Breyner Andresen, in *Diario in Tre Lingue* (1955-1956)²⁷ una giovane Amelia Rosselli cita la figlia di Agamennone, evocando tramite un complesso gioco di doppi sensi e di 'frammentazione' dei termini le tragiche vicende legate all'assassinio del padre e dello zio, avvenuto quando aveva solo sette anni ad opera di sicari fascisti²⁸:

(stò in un notevole stato di tensione)
 idromedea
 (idromaque)
 tu plaques
 mes joues en feu
 joie-en feu
 face
 jour en feu

²⁷ Si tratta di una delle prime esperienze di scrittura di Amelia Rosselli, inserita in *Primi scritti*, che comprende prose poetiche e poesie composte tra il 1952 e il 1963 (E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007, p. 19). Per le circostanze della sua vita, Amelia Rosselli è perfettamente trilingue: il francese è la lingua della sua infanzia, l'inglese è la lingua della madre parlata durante la fase della crescita, l'italiano è la lingua del padre alla quale volontariamente ritorna in età adulta. La poetessa si serve di tutte le lingue che ha a disposizione, al fine di ricomporre un'identità scissa e creare una lingua personale che rappresenti le sue stesse radici (cfr. M. Pacella, *Poesia, identità e trilinguismo in Amelia Rosselli*, «Revista de Italianística» XIV, 2006, p. 130. Si veda, inoltre, un'analisi dettagliata del *Diario in tre lingue* in A. Casadei, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni belliche*, «Strumenti critici» 3, 2009, pp. 367-372).

²⁸ Amelia Rosselli nasce a Parigi il 28 marzo 1930. Figlia dell'esule antifascista Carlo Rosselli e dell'attivista del partito laburista britannico Marion Cave, il 9 giugno 1937 è scioccata dall'efferato assassinio del padre – pugnalato da diciassette coltellate – e dello zio ad opera delle milizie fasciste. Trasferitasi in Svizzera con la madre, visse in seguito negli Stati Uniti, dove intraprese studi letterari e musicali. Lavorò come traduttrice dall'inglese e frequentò gli ambienti letterari romani, dove incontrò i grandi esponenti della cultura dell'epoca. Dopo la morte della madre, soffrì di frequenti esaurimenti nervosi. Si suicidò l'11 febbraio 1996.

Andromaque
 insignificante
 in-signe fi
 un

cante
 singe
 un signe qui chante
 on ne sait pas pourquoi
 Y! fie!
 i,çi. si je nie
 f
 Iphisgénie
 se bouttà dans l'encre
boutte²⁹

Il significato e il significante concorrono a plasmare un'idea, una suggestione, in cui i nomi di Medea, Andromaca ed Ifigenia hanno la funzione di richiamare momenti collegati alla biografia della poetessa. Dopo aver dedicato alcuni versi al padre e allo zio «*coupés-à-mort en 17 pièces*», ricordando la loro fine terribile che influi fatalmente sulla sua psiche infantile, l'attenzione si sposta sulla madre, Marion Cave, cui si associa il riferimento all'acqua e all'idropisia, che fu causa della sua morte³⁰. Amelia Rosselli fa ricorso al mito tramite due composti suggestivi, «idromedea» e «idromaque», che suggeriscono una relazione con modelli materni antitetici: Medea, che uccide i figli di sua mano, e Andromaca, che impotente assiste all'uccisione di Astianatte ed è relegata alla 'morte-in-vita' della cattività³¹. Due madri che simbolicamente descrivono il dissidio affettivo tra Amelia e Marion, il loro rapporto conflittuale, eppure contrassegnato da un legame emotivo forte, capace di influire sensibilmente sul percorso poetico della scrittrice³². Due protago-

²⁹ A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tanello, Milano, Garzanti, 2022⁴, p. 88.

³⁰ Il termine oggi non è più utilizzato in medicina, sostituito da anasarca.

³¹ Tanello, *Amelia Rosselli...* cit., p. 25.

³² La madre Marion Cave obbligò i figli a guardare il corpo martoriato del padre assassinato. Si trattò forse del primo grande trauma per Amelia, l'incontro con la morte in età infantile, che comportò l'insinuarsi dei primi disturbi psichici nella sua mente (cfr. M. Mossali, *Declinazioni del lutto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, «LEA» 7, 2018, p. 249).

niste, Medea e Andromaca, legate entrambe alla morte, un concetto che ritorna ossessivamente nella produzione di Amelia Rosselli, in un incessante desiderio di comprensione frenato dalla paura di essere risucchiata, annientata da un nulla permanente³³. Andromaca è «insignificante», un segno («*signe*») che canta («*cante*») e che rimanda all'omofono *cygne*, connesso all'acqua e, perciò, a Marion Cave³⁴. Il suo lutto viene sminuito, degradato a qualcosa di incomprensibile, ma che ha la forza di esplodere nell'urlo «*Y! fie!*!», andando a ricostruire segmento per segmento il nome di Ifigenia, che chiude la sequenza mitica evocando ancora una volta la morte, il sacrificio per antonomasia: «fantasma di un fantasma, [Ifigenia] non è quasi nemmeno figura, ma piuttosto grido, nome che stenta a prender forma»³⁵. Alla *Y*, pronomo avverbiale di luogo francese, ma anche omofono di *why*, segue *fie!* e poi alcune lettere, che sembrano comporre la parola *ici*. Tuttavia, la lettera *i*, nel consueto impasto linguistico del *Diario* rosselliano, corrisponde anche al pronome di prima persona inglese: *i, çì* allora potrebbe intendersi *io qui*, andando a comporre un interrogativo che si addice a una fanciulla portata in sacrificio dal padre, *why i, çì*. Alla luce di questa lettura, *si je nie* potrebbe assumere il significato di *se io nego*, di un rifiuto di sottomettersi al volere del padre, che stride con la caratterizzazione della fanciulla descritta nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, ma che esplicita un senso di ribellione, un tragico parallelismo tra la poetessa e Ifigenia. Il suo nome storpiato, *Iphisigénie*, sembra fermare nei versi una presa di coscienza dell'autrice: *if I is Iphigénie*. L'io lirico trova identificazione in ciò che Ifigenia rappresenta, nella sua ribellione, nel rifiuto di un destino definito a priori³⁶. La conclusione del passo coincide con l'uscita di scena del personaggio che «si butta nell'inchiostro»,

³³ *Ibid.*, p. 257.

³⁴ Cfr. Tanello, *Amelia Rosselli...* cit., p. 25.

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁶ «Numerose sono le figure femminili nelle quali la poesia rosselliana riconosce questa 'allusività narrante', questa capacità, di fatto mitica, di offrire a colei che le chiama in causa, le interroga, e a esse affida un ruolo formante nel processo di costruzione del proprio Soggetto poetico, una vicenda o un ruolo preesistenti che sono in grado di saldarsi in una visione coerente (anche se fortemente conflittuale) del mondo. Esse esistono, nella poesia di Amelia (come del resto in qualsiasi nuova loro elaborazione) prima di tutto 'dietro' al testo, determinandone il destino anche là dove il Soggetto ne tenta un capovolgimento, o una negazione» (*Ibid.*, pp. 10-11).

ritornando tra le pagine del mito³⁷. Non è possibile fare ipotesi riguardo ai modelli classici che hanno ispirato Amelia Rosselli per i suoi versi, in quanto si tratta di un'allusione limitata ad alcune caratteristiche del personaggio, che la poetessa avrebbe potuto conoscere indipendentemente dalla lettura dei testi tragici greci, tuttavia il riferimento al grido e la ribellione di fronte all'ingiustizia sono caratteristiche che avvicinano i versi a una prospettiva 'eschilea', contrariamente a quanto osservato per la rilettura 'euripidea' di Sophia de Mello Breyner Andresen³⁸. Sicuramente entrambe le scrittrici conoscevano le vicende legate al sacrificio di Ifigenia grazie ai loro studi. Anche Amelia Rosselli, infatti, negli anni trascorsi negli Stati Uniti durante la sua adolescenza, dopo l'assassinio del padre, si dedicò, pur senza regolarità, a studi di carattere letterario oltre che filosofico e musicale, proseguiti successivamente in Inghilterra. In entrambi gli scritti, si nota la volontà di evidenziare il carattere di Ifigenia come personaggio 'contro', nella veste di eroina profemministina nella poesia di Sophia de Mello Breyner Andresen e in una prospettiva più intima e personale nei versi di Amelia Rosselli, che ne fa il simbolo della non accettazione del proprio destino. Tematiche analoghe riadattate al contesto moderno erano già presenti in precedenti riletture novecentesche di Ifigenia scritte da donne, che potrebbero aver influenzato tale riutilizzo del mito; tra di esse, risultano di particolare interesse l'*Ifigenia* di Teresa de la Parra (1924) – che contestualizza nella moderna Caracas il sacrificio di María Eugenia Alonso, costretta a 'sacrificarsi' alle consuetudini sociali, sposando un uomo che non ama sotto le pressioni

³⁷ Cfr. per un'analisi approfondita del testo: *Ibid.*, pp. 26-27.

³⁸ In particolare, il riferimento è al passo dell'*Agamennone* di Eschilo, in cui il coro descrive la scena del sacrificio di Ifigenia e ricorda le grida della fanciulla, che Agamennone ordina ai servi di soffocare con un bavaglio: «ΧΟΡΟΣ λιτάς δὲ καὶ κληδόνας πατρῶους / παρ' οὐδὲν αἰῶνα παρθένειόν τ' / ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς / φράσεν δ' ἄόζοις πατήρ μετ' εὐχάν / δίκαν· χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ / πέπλοισι περιπετή παντὶ θυμῷ / προνοπή λαβεῖν ἄεθ- / δην στόματός τε καλλιπρῶ- / ρου φυλακῆ κατασχεῖν / φθόγγον ἄρᾶιον οἴκοις, // βία χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει» (Le preghiere della vergine, le sue grida / "padre, padre", la sua giovane età / non piegarono i principi, bramosi / di guerra. Il padre, dopo la preghiera, / ordinò ai servi di sollevarla sopra l'altare, / come una capra / – si era aggrappata disperatamente al suo mantello –, / impose di spegnere la voce / su quelle splendide labbra / con la violenza muta di un bavaglio, // perché la fanciulla non maledicesse la casa). Eschilo, *Agamennone*, in *Id.*, *Oresteia*, vv. 228-238, trad. it. a cura di U. Albinì, Palermo, Novecento, 1997.

dei parenti³⁹ – e *The Gates of Aulis* di Gladys Schmitt (1942), romanzo ambientato negli anni Quaranta a Pittsburgh.

Nelle *Variazioni belliche*⁴⁰, Amelia Rosselli pubblica due poesie in cui stabilisce un colloquio diretto con Cassandra ed Elettra, riproponendo il *topos* della fanciulla, ricorrente nella sua riflessione poetica. All'interno della raccolta, le due protagoniste tragiche istituiscono insieme ad Antigone⁴¹ un'ideale trilogia di fanciulle del mito, con le quali Amelia Rosselli scorge una connessione e una sorta di identificazione, in virtù del loro fatale approccio alla morte e all'essere confinate in un'irriducibile dimensione luttuosa⁴²: Cassandra è costretta ad assistere alla propria fine senza potersi sottrarre, Antigone viene condannata da Creonte a una 'vita-non-vita' in una grotta, Elettra è soggiogata dal desiderio di vendetta e anch'ella, dopo la morte del padre, si ritrova intrappolata in una 'non-esistenza' trascorsa in solitudine, dando voce al suo incessabile lamento. In particolare, Amelia-fanciulla intesse un dialogo con Cassandra, fanciulla del mito che elegge a perfetta rappresentazione di sé, per

³⁹ Interessante risulta il passo in cui la protagonista cita *Ifigenia*, identificandosi con la fanciulla e ritrovando nella sua sorte un parallelismo con il sacrificio che a lei stessa è richiesto di compiere: «¡Sí! Como en la tragedia antigua soy Ifigenia: navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quién, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero. Deidad terrible y ancestral; Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios. Divinidad omnipotente que tiene por cuerpo el egoísmo feroz de los hombres: ¡insaciable Moloch, sediento de sangre virgen en cuyo bárbaro altar se inmolan a millones de doncellas!» (T. de la Parra, *Ifigenia*, Caracas, Montesinos, 2005, II, p. 281). Cfr., in proposito, F. Ramos Rodríguez, *Teresa de la Parra e Ifigenia (1924): Mujer y escritura*, «Folios» 43, 2016, pp. 3-15.

⁴⁰ Uscito per la prima volta nel 1964, *Variazioni belliche* si articola in tre sezioni: *Poesie* (1959), *Variazioni* (1960-1961) e il saggio *Spazi metrici* (1962). Sia *Mare del bisogno*, *Cassandra* sia *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire* fanno parte della sezione *Variazioni*.

⁴¹ Antigone è nominata da Amelia Rosselli nella poesia *Nel letargo che seguiva l'ingragnaggio dei* (le poesie della raccolta non hanno titolo, perciò sono citate tramite il primo verso): «E se l'antigone che vegliava silenziosa, molto silenziosa / ai miei poteri i miei prodotti disordinati, disadorni / di gloria, se essa fosse venuta col suo gradito grido / d'allarme, io morivo, molto silenziosa d'allarme» (Rosselli, *Le poesie...* cit., p. 244).

⁴² «[Amelia Rosselli] riconosce nelle figure di Elettra, Antigone e Cassandra ideali interlocutrici, sorelle di destino, dispensatrici di saggezza, ognuna protagonista di una *variazione*, e insieme variazione ("sinonima") delle altre» (Tandello, *Amelia Rosselli...* cit., p. 31).

il suo estremo tentativo di far sentire la propria voce non rivelando, ma suggerendo tormenti cui la mente non osa avvicinarsi:

Mare del bisogno, Cassandra
dagli istintivi occhi blu la mia prigionia tranquilla
è un rovescio del destino assai dolce assai implacabile.
Con tristezza indovino negli occhi del profeta una
medaglia che si rovescia al tocco dell'uomo. O Cassandra
le tue occhiaie sono le mie preferite celle di rassegnazione
e le tue labbra non suggeriscono altri tormenti che
tu non possa conoscere altrove che per questo mio
fragilissimo pensare⁴³.

Le occhiaie di Cassandra, simbolo del logoramento che le terribili visioni provocano sul suo fisico, sono scelte da Amelia Rosselli come luogo d'elezione per trascorrere la propria prigionia, una condizione di 'vita-non vita', che alla tensione verso la comprensione della morte oppone l'orrore di trovarsi di fronte alla verità, alla morte stessa, all'annullamento di sé. Nell'epilogo, l'identificazione appare ancora più completa, poiché il «fragilissimo pensare» dell'autrice è posto in comparazione per portata d'orrore alle funeste visioni della profetessa. La «prigionia tranquilla» costruita dalla mente di Amelia Rosselli, una prigionia ossimoricamente dolce e implacabile, equivale alla schiavitù di Cassandra, sovrastata da un pensiero di morte incessante e pervasivo.

Tale pensiero di morte risulta dominante anche nella poesia che Amelia Rosselli dedica a Elettra, protagonista di una scena di sepoltura, in cui una voluta indeterminatezza confonde i ruoli del defunto e di chi partecipa al rito:

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
alla rincorsa d'un nuovo cielo. L'eletta compagnia
sepulse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori
imbiancati di polvere di lacrime; il rosa e il sale,
la pietà e il gridare agli attenti! Sinonima della
paura, iena della valle umanissima – lei, io ed

⁴³ Rosselli, *Le poesie...* cit., p. 330.

essa cangiammo ogni pietà ricoprimmo la più piccola
 cicatrice di erbe flessibili bianche e gialle, rosse
 di vendetta e il sorriso sulle labbra. Impiastrata
 si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione
 dal collo magro. Adibita ad una fiera di ruoli
 secondarii – si levò l'anello, tolse l'allori, spari
 per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta
 e disparita, secondaria d'importanza e primaria
 nella sua vittoria.

(Elettra! Le tue terribili università! Le esperienze
 Del peccato arrotondano il tuo misero stipendio)⁴⁴.

Non è esplicitato chi sia l'interlocutore 'ansioso di morire', cui Amelia Rosselli allude al v. 1; potrebbe trattarsi del soggetto della sepoltura, dell'ombra di Agamennone o di Elettra stessa, che 'cingendosi il fronte di allori imbiancati' sembra prepararsi per il rito⁴⁵. In una sorta di parallelismo tra 'sinonime', sorelle 'nella paura', Elettra e Amelia ricoprono le cicatrici e tentano di allontanarsi dalla propria condizione di afflizione: Elettra 'si separa', 'leva l'anello di congiunzione' che la obbliga a «ruoli secondarii» a gregaria nell'azione portata a compimento da altri, mentre la poetessa 'si apparta alla rincorsa di un nuovo cielo'. Il tentativo di Elettra, però, è destinato a fallire, lasciandola «disfatta e disparita», rassegnata a una condizione che considera ormai immutabile. Analogamente Amelia Rosselli non ha modo di raggiungere un «nuovo cielo», ma resta in una dimensione tormentata dal pensiero della morte e da un'insanabile sindrome persecutoria⁴⁶. Si tratta dello stesso concetto espresso in *Mare del bisogno*, *Cassandra*, dove la rassegnazione della profetessa risulta essere un atteggiamento condiviso e un nido sicuro in cui l'autrice può trascorrere la propria prigionia.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁵ È interessante notare come il corpo di Elettra si 'virilizzi': la fronte diventa «il fronte», così come Elettra si identifica con il 'tu' «sepolto» (v. 2) di genere maschile. Al contrario il sostantivo 'sinonimo' cambia in «sinonima», concordato con «paura». Per un'analisi relativa al 'tu' con cui Amelia Rosselli spesso interloquisce nelle *Variazioni belliche*, si veda D. La Penna, 'Cercatemi e fuoriuscite': *Biography, Textuality and Gender in Recent Criticism on Amelia Rosselli*, «Italian Studies» 65 (2), 2010, p. 281.

⁴⁶ Cfr. G. Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, in Rosselli, *Le poesie...* cit., p. IX.

Come per le altre poesie di Amelia Rosselli qui analizzate, non è possibile individuare una specifica fonte classica che abbia ispirato il riutilizzo del mito di Elettra, sicuramente conosciuto dalla poetessa in occasione dell'esperienza terapeutica di matrice junghiana seguita alla morte della madre⁴⁷, tuttavia l'espressione «adibita ad una fiera di ruoli / secondarii» indica l'attenzione da lei riservata alla caratterizzazione del personaggio tragico e alle dinamiche in cui è coinvolto. Ne deriva un'originale rilettura, che individua la sofferenza di Elettra nella necessità di lasciare al fratello Oreste il ruolo da protagonista nel matricidio, come avviene nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elettra* di Sofocle⁴⁸.

Amelia Rosselli fu studiosa e traduttrice della poetessa statunitense Sylvia Plath, accomunata a lei da alcuni dolorosi aspetti della propria vita – la morte del padre, la malattia psichica e il suicidio⁴⁹ – e da una scrittura che, sebbene non autobiografica, attinge fortemente al vissuto personale, come parte integrante del suo discorso poetico. *Electra on Azalea Path* di Sylvia Plath, scritta nel 1959, è pressoché contemporanea della rilettura dedicata a Elettra da Amelia Rosselli⁵⁰. Si tratta di un testo che dà molto peso al dato biografico⁵¹, ispirandosi al lutto che colpì la

⁴⁷ La progressiva patologia psichica portò Amelia Rosselli a sottoporsi nel 1952 a una psicoterapia durata otto mesi con Ernst Bernhard, analista junghiano, e a un trattamento psicanalitico con il freudiano Piero Bellanova. Questo periodo determinò una fase di grande creatività a livello artistico per la poetessa. In seguito, Rosselli dovette affrontare un lungo ricovero nel Sanatorium Bellevue in Svizzera, dall'estate 1954 al novembre 1955. Lì le venne praticato l'elettroshock in seguito alla diagnosi di schizofrenia paranoide. Cfr. G. Alfano - S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 173-174).

⁴⁸ Nelle *Coefore* di Eschilo, Elettra esce di scena al v. 584 e il matricidio è compiuto da Oreste, mentre nell'*Elettra* di Sofocle la protagonista incita il fratello all'assassinio dall'esterno del palazzo: «ΗΛΕΚΤΡΑ: Παῖσ' ὄν. εἰ σθ' ἐνείεις, διπλῆν» (ELETTRA. Vibra, se hai la forza, un altro colpo!) Sofocle, *Elettra*, v. 1415, cit.

⁴⁹ Amelia Rosselli si suicidò trentatré anni più tardi nello stesso giorno di Sylvia Plath, l'11 febbraio 1996.

⁵⁰ La lirica di Amelia Rosselli, risalente al 1959, viene pubblicata in *Variazioni belliche*; anche *Electra on Azalea Path* è scritta nel 1959, ma la poetessa decide di non includerla nella raccolta *The Colossus* (1960), perché la considera «*too forced and rhetorical*» (cfr. Mossali, *Declinazioni del lutto...* cit., p. 252). La poesia viene pubblicata soltanto nel 1981 in *Collected Poems*, la raccolta postuma curata da Ted Hughes.

⁵¹ L'elemento biografico, parte costitutiva della sua sensibilità poetica, è ben presente nella produzione di Sylvia Plath, una delle maggiori rappresentanti del 'confessionalismo' americano. Questa corrente, il cui iniziatore fu Robert Lowell, si sviluppò negli Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e Sessanta. La sua caratteristica è di essere ispirata al vissuto personale

poetessa americana, quando, a otto anni, perse il padre per una malattia non opportunamente curata⁵². La morte del padre e il divieto di partecipare alle sue esequie imposto dalla madre – con la quale Sylvia ebbe da quel momento un rapporto freddo e distaccato – costituirono eventi cruciali nella sua infanzia, che gettarono le basi delle sue successive sofferenze psichiche⁵³. L'evento centrale descritto nella poesia, della quale si citano di seguito le prime due strofe, è la visita di Sylvia al cimitero di Churchyard Hill, dove era sepolto il padre, a circa vent'anni dalla sua morte⁵⁴:

The day you died I went into the dirt,
 Into the lightless hibernaculum
 Where bees, striped black and gold, sleep out the blizzard
 Like hieratic stones, and the ground is hard.
 It was good for twenty years, that wintering –
 As if you never existed, as if I came
 God-fathered into the world from my mother's belly:

dei poeti, specie se segnato da particolari traumi. Tuttavia, l'inserimento di spunti biografici all'interno dei suoi versi si dimostra efficacemente controllato dalla poetessa e non deve essere considerato come una semplice «trasmissione dei suoi disturbi psichici» (cfr. M. Billi, *Il vortice fisso. La poesia di Sylvia Plath*, Pisa, Pacini, 1983, p. 7). Nel saggio *Battito di zoccoli incessante: Sylvia Plath*, Seamus Heaney definisce le poesie di Sylvia Plath «atti del suo essere» (in S. Plath, *Tutte le poesie*, a cura di A. Ravano, Milano, Mondadori, 2019, p. XXXVII).

⁵² Il padre di Sylvia, Otto Plath, era professore di biologia all'Università di Boston. A causa di un diabete mellito mal curato, i medici furono costretti ad amputargli la gamba. Pensando di essere affetto da un male incurabile, egli rifiutò successivamente ogni tipo di cura e scopri troppo tardi in cosa realmente consistesse la sua malattia. Morì il 5 novembre 1940. Cfr. M. Mossali, *Declinazioni del lutto...* cit., pp. 249-250.

⁵³ Anche Amelia Rosselli si interessò al rapporto tra Sylvia e la madre, Aurelia Schober, nel saggio *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, in cui tese a 'scagionare' la donna dalle accuse di chi la riteneva responsabile del suicidio della figlia (cfr. *ibidem*).

⁵⁴ Sylvia scrisse nel suo diario di aver visitato il cimitero di Churchyard Hill il 9 marzo 1959, probabilmente su consiglio della psichiatra che l'aveva in cura, la dottoressa Beuscher: «*A clear blue day in Winthrop. Went to my father's grave, a very depressing sight. Three graveyards separated by streets, all made within the last fifty years or so, ugly block stones, headstones together. as if the dead were sleenine head to head in a noorhouse. In the third yard, on a flat grassy area looking across a sallow barren stretch to rows of wooden tenements. I found the flat stone "Otto E. Plath: 1885-1940" right beside the path where it would be walked over. Felt cheated. My temptation to dig him up. To prove he existed and really was dead. How far gone would he be? No trees, no peace, his headstone jammed up against the body on the other side. Left shortly. It is good to have the place in mind*» (Vd. J.M. Bremer, *Three approaches to Sylvia Plath's Electra on Azalea Path*, «Neophilologus» 76, 1992, p. 309. La citazione è originariamente tratta da S. Plath, *Journals*, a cura di T. Hughes e F. McCullough, New York, Dial Press, 1981, pp. 299-300).

Her wide bed wore the stain of divinity.
I had nothing to do with guilt or anything
When I wormed back under my mother's heart.

Small as a doll in my dress of innocence
I lay dreaming your epic, image by image.
Nobody died or withered on that stage.
Everything took place in a durable whiteness.
The day I woke, I woke on Churchyard Hill.
I found your name, I found your bones and all
Enlisted in a cramped necropolis,
Your speckled stone askew by an iron fence.

[Il giorno che tu moristi io scesi nella terra,
nell'ibernacolo senza luce
dove le api a strisce nere e oro dormono finché cessa la tormenta
come pietre ieratiche, e il terreno è duro.
Fu buono per vent'anni, quel letargo –
Come se tu non fossi mai esistito, come se fossi uscita
Dal ventre di mia madre per opera di un dio:
il suo vasto letto recava la macchia della divinità.
Io non avevo nulla a che fare con la colpa o altro
Quando mi rannicchiavo sotto il cuore di mia madre.

Piccola come una bambola nella mia veste d'innocenza
giacevo sognando la tua epopea, immagine dopo immagine.
Nessuno moriva o inaridiva su quella scena.
Tutto avveniva in un durevole biancore.
Il giorno che mi svegliai, mi svegliai a Churchyard Hill.
Trovai il tuo nome, le tue ossa e tutto
Negli elenchi di una necropoli stipata,
la tua pietra maculata di traverso presso una ringhiera]⁵⁵.

Sylvia Plath si dedica allo studio della tragedia greca durante gli anni trascorsi all'Università di Cambridge⁵⁶ e, più precisamente, nel biennio

⁵⁵ Plath, *Tutte le poesie*... cit., pp. 326-327.

⁵⁶ A Cambridge conobbe il poeta Ted Hughes, che divenne suo marito nel 1956 e con il quale condivise una travagliata storia d'amore, segnata da violenze e liti. Si separarono nel 1962, dopo il tradimento dell'uomo. Sylvia si suicidò l'11 febbraio 1963.

1956-1957, come scrive in due lettere alla madre, pubblicate postume in *Letters Home*. Nella lettera datata 20 gennaio 1956, annuncia il progetto di approcciarsi per la prima volta alla tragedia greca: «*I am... reading modern tragedy (Strindberg, now) which is sheer delight, and going to study classical tragedy (Aeschylus, Sophocles and Euripides) which I have, shockingly enough, never touched*». Nella seconda lettera, datata 28 aprile 1957, dichiara di essere impegnata nella lettura delle tragedie greche antiche e di voler poi procedere nello studio della drammaturgia moderna: «*reading steadily tragedy now, the Greeks, then on through 2000 years to Eliot...*»⁵⁷. Questa affermazione induce a pensare che la sua conoscenza di *Elettra* potesse estendersi anche al *fortleben* e che, in particolare, possa essersi imbattuta in *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill, anch'egli statunitense. Quello che Sylvia Plath descrive in questa poesia è il suo lungo percorso di elaborazione e di accettazione della morte del padre: trascorrono vent'anni prima che riesca ad uscire dal «letargo» in cui si è rinchiusa, prima che il ritratto idealizzato delineato nella sua mente lasci posto alla desolata lapide del Viale delle azalee. L'epopea sognata per lui sbiadisce in un luogo, dove evidenti sono i segni della trascuratezza, un luogo anonimo e affollato di corpi che, a dispetto del suo nome, non è abbellito da altro fiore che un mazzetto di salvia artificiale, dai cui «petali falsi colano gocce rosse»⁵⁸. Proprio il rosso fa – non a caso – da *trait d'union* con la quarta strofa, in cui più evidente si nota il riferimento al modello tragico:

Another kind of redness bothers me:
The day your slack sail drank my sister's breath
The flat sea purpled like that evil cloth
My mother unrolled at your last homecoming.
 I borrow the stilts of an old tragedy.
 The truth is, one late October, at my birth-cry
 A scorpion stung its head, an ill-starred thing;
 My mother dreamed you face down in the sea.

⁵⁷ Entrambe le citazioni sono riportate da Bremer, *Three approaches...* cit., p. 308. La collocazione originale delle due lettere è Plath, Sylvia, *Letters Home*, a cura di A.S. Plath, New York, Faber and Faber, 1975, pp. 209 e 308.

⁵⁸ Plath, *Tutte le poesie...* cit., p. 329.

The stony actors poise and pause for breath.
I brought my love to bear, and then you died.
It was the gangrene ate you to the bone
My mother said; you died like any man.
How shall I age into that state of mind?
I am the ghost of an infamous suicide,
My own blue razor rusting in my throat.
O pardon the one who knocks for pardon at
Your gate, father – your hound-bitch, daughter, friend.
It was my love that did us both to death.

[C'è un altro rosso che mi turba:

*Il giorno che la tua molle vela bevve il respiro di mia sorella
Il mare piatto s'imporporò come l'atroce drappo
Che mia madre svolse al tuo ultimo ritorno.
Prendo in prestito i paludamenti di un'antica tragedia.
La verità è che un tardo ottobre, al mio grido natale,
uno scorpione si punse la testa, segno infausto;
mia madre ti sognò riverso nel mare.*

Gli attori di pietra sostano per riprendere fiato.
Io ho dato tutto il mio amore, e tu sei morto.
Fu la cancrena a divorarti fino all'osso
disse mia madre; sei morto come chiunque.
Come arriverò a far mia questa visione?
Sono lo spettro di un suicida senza onore,
il mio rasoio azzurro mi arrugginisce in gola.
Oh, perdona colei che bussa alla tua porta e chiede
Perdono, padre – la tua cagna fedele, figlia, amica.
Fu il mio amore a portarci entrambi a morte]⁵⁹.

Il rosso dell'«*evil cloth*», su cui Agamennone è invitato da Clitennestra a sfilare al suo ritorno a Micene nel terzo episodio dell'*Agamennone* di Eschilo⁶⁰ è citato da Sylvia Plath all'interno di tre versi di sua inven-

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 328-329.

⁶⁰ «ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ δμοφαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος / πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν; / εὐθύς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος, / ἐς δῶμ' ἄελπον ὡς ἂν ἡγήται Δίξη» (CLITEMESTRA Ancelle, cosa aspettate? Vi avevo ordinato di stendere tappeti sul suo cammino. Nasca subito una strada di porpora perché Giustizia lo guidi a una dimora inattesa). Eschilo, *Agamennone*, vv. 908-911, in *Id.*, *Oresteia...* cit.).

zione, evidenziati in corsivo simulando che si tratti di un passo tragico originale pronunciato da Elettra⁶¹. Al rosso rimanda anche il mare reso piatto dal sacrificio, ‘imporporato’ dal sangue di Ifigenia. Il riferimento all’*Agamennone* è confermato dal verso successivo, «*I borrow the stilts of an old tragedy*»: sull’onda di una mitica suggestione, Otto Plath è Agamennone e Aurelia Schober è Clitennestra. E all’incubo della regina in *Coefore*, vv. 527-533⁶², sembrano ispirarsi sia l’incubo – analogamente premonitore – della madre di Sylvia, avuto il giorno della nascita della figlia, sia la visione dello scorpione che si punge la testa (Sylvia Plath nacque a fine ottobre, nella costellazione dello Scorpione)⁶³. Nella quinta strofa, tuttavia, la narrazione ritorna al tempo presente e l’immagine idealizzata del padre si sgretola, riducendolo da re a uomo qualunque, «*an infamous suicide*», che uccise se stesso rifiutando di curarsi. «*I brought my love to bear, and then you died [...] It was my love that did us both to death*», conclude la poetessa: incolpando per la morte del padre se stessa e il suo amore, scende sottoterra in quella che sembra una sinistra prefigurazione del suo suicidio⁶⁴. Riguardo a questo aspetto, mettendo a confronto i

⁶¹ Elaine Connell (*Sylvia Plath. Killing the Angel in the House*, West Yorkshire, Pennine Pens, 1993, pp. 109-110) sottolinea come, rifacendosi alla tradizione dei racconti giudaico-cristiani, nell’esposizione dei fatti nella poesia, Agamennone – e in generale gli uomini – vengono considerati innocenti, mentre le azioni delle donne appaiono incoraggiate da una volontà maligna. Ad esempio, il sacrificio di Ifigenia è descritto come se Agamennone non avesse quasi a che fare con esso, mentre la colpa della morte di Otto Plath viene addebitata direttamente a Sylvia, con il riferimento allo scorpione che si morde la testa, e alla madre che aveva sognato il marito morto.

⁶² «ΧΟΡΟΣ τεκείν δράκοντ’ ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει. [...] ἐν παργάνοισι παιδὸς ὀρμίσει δίκην. [...] αὐτὴ προσέσχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι. [...] ὥστ’ ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος πλάσαι» (CORO Le era parso – così racconta – di partorire un serpente. [...] Rinchiuse il serpente nelle fasce, come un bambino. [...] Nel sogno lei gli porgeva la mammella. [...] Oh sì, e con il latte succhiò un grumo di sangue). Eschilo, *Coefore*, vv. 527-533, in Id., *Oresteia*... cit.

⁶³ In Plath, *Journals*... cit., pp. 268-269 (12 dicembre 1958), la poetessa parla di un incubo realmente avuto dalla madre, nel quale il padre, infuriato con la figlia, moriva finendo nel fiume con l’auto e veniva ritrovato a faccia in giù nell’acqua. Interpretando il sogno, finì per pensare che la madre la ritenesse in qualche modo causa della morte del padre (Cfr. Bremer, *Three approaches*... cit., p. 310).

⁶⁴ Un’ulteriore declinazione di questo complesso rapporto con il padre è testimoniata dalla poesia *Daddy* (1962), in cui Sylvia Plath scrive: «*Daddy, I have had to kill you*» (ho dovuto ucciderti, papà), equiparando il padre a un nazista, a un diavolo, a un vampiro, a un bastardo (Plath, *Tutte le poesie*... cit., pp. 648-653). Cfr. in proposito: C. Newman, *The art of Sylvia*

versi di Sylvia Plath con *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire* di Amelia Rosselli, si nota che, nonostante i testi partano entrambi da analoghe premesse – il mito di Elettra riletto nel contesto di una scena di sepoltura, doppia nel caso di Sylvia Path – l’epilogo risulta completamente antitetico: mentre Amelia Rosselli istintivamente fugge dalla morte, dall’annullamento, pur consapevole di essere, come la sua Elettra, impossibilitata a salvarsi, la poetessa statunitense avanza verso la morte, che per lei corrisponde a una conquista e a una dolorosa attestazione di sé⁶⁵.

Analizzando le prime due strofe di *Electra on Azalea Path*, si comprende che l’atteggiamento di Sylvia Plath nei confronti del padre, in particolare durante il periodo della sua adolescenza, è di totale dipendenza da una figura mitico-eroica, per la quale dimostra una profonda devozione⁶⁶. Per questa fase della sua vita, l’accostamento al mito di Elettra risulta calzante e probabilmente favorito dalla conoscenza degli studi psicoanalitici sul ‘complesso di Elettra’, teorizzati da Carl Gustav Jung⁶⁷: Sylvia, nella sua «veste d’innocenza», si rifugia presso la madre, con la quale tuttavia mantiene un legame piuttosto freddo, ritenendola colpevole di non averle dato la possibilità di porgere un estremo saluto al padre e di elaborare così il proprio lutto. Al contrario, nella seconda parte

Plath. A Symposium, Bloomington: Indiana University Press 1970, pp. 233-236; J. Ramazani, “Daddy, I Have Had to Kill You”: *Plath, Rage, and the Modern Elegy*, «PMLA» 108 (5), 1993, pp. 1143-1144). Altre poesie in cui l’autrice si sofferma sulla figura del padre sono: *The Colossus* (1959), *The Beekeeper’s Daughter* (1959) e *Lady Lazarus* (1962).

⁶⁵ «Se nel caso di Amelia Rosselli ci troviamo di fronte ad un io poetico orfano, che si guarda morire (pensiamo all’ambiguità dei versi iniziali della lirica citata dalle *Variazioni*: chi muore? Forse ora possiamo azzardare una risposta) e, mentre si guarda, piange il proprio tragico destino legandolo alla figura mitica di Elettra, al contrario Sylvia Plath, non solo accetta il proprio destino-in-morte, ma col tempo impara a ricercarlo, gli corre incontro, legando alla morte la verità della sua esistenza, quel desiderio di trascendenza che diviene ingovernabile dopo la scomparsa del padre» (Mossali, *Declinazioni del lutto...* cit., p. 255).

⁶⁶ Cfr. Billi, *Il vortice...* cit., pp. 25-26.

⁶⁷ La psichiatra cui viene affidata dopo il primo tentativo di suicidio, nel 1953, la introduce alla comprensione del complesso edipico e di come abbia agito su di lei sin dalla morte del padre: «Il padre morto troppo presto, comunque anaffettivo e prevaricatore, deludente, abbandonante, amante crudele della figlia; la madre invadente, fusionale, che eterodirige la sua vita, la sua ambizione, la sua sessualità. Sylvia un po’ ne prende atto [...] ma non ci crede davvero, non fino in fondo: il suo dramma interiore è un dramma sacro, dove l’analogia ha la meglio sull’interpretazione» (E. Rasy, *Prefazione*, in S. Plath, *Poesie*, Milano, RCS Quotidiani, 2004, p. IX).

della poesia, è Sylvia a diventare colpevole a causa del suo amore, che ha portato il padre alla tomba. Il parallelismo con la vicenda di Elettra viene meno, poiché la poetessa giunge a un diverso stadio nella comprensione di sé, sovrapponendo la sofferenza della propria esperienza personale alle grandi catastrofi della Storia⁶⁸. L'immagine del padre-dio, del padre-re Agamennone, è sostituita da una figura che condiziona negativamente la vita della figlia, un nazista, che vincolerà il suo futuro impedendole di ricomporre la propria identità, così come i genocidi e le efferatezze della Seconda guerra mondiale resteranno una macchia perpetua nel domani di una generazione traumatizzata, schiacciata dal senso di colpa di un passato agito da altri. È questo il messaggio che Sylvia Plath inserisce in una premessa alla lettura di *Daddy* alla radio:

This poem is spoken by a girl with an Electra complex. Her father died, while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly a Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyse each other – she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it⁶⁹.

Anche nella poesia *The Colossus* (1959), la poetessa cita l'*Oresteia* di Eschilo: «*A blue sky out of the Oresteia / Arches above us*» (un cielo azzurro uscito dall'*Oresteia* / s'incurva su di noi)⁷⁰. Il Colosso di Rodi, gigante caduto che Sylvia dispera di riuscire a ricomporre, è stato identificato dalla critica con il padre, ma anche con il marito Ted Hughes⁷¹. Il riferimento all'*Oresteia* e, di conseguenza, alla coppia Elettra/Agamennone farebbe propendere per la prima ipotesi. Le cure riservate alla statua caduta, infatti, parrebbero modellate sull'immagine di Elettra che, nel primo episodio delle *Coefore* di Eschilo, celebra riti in onore del padre sul suo sepolcro.

⁶⁸ «Il dramma della frantumazione dell'io, la ricerca di un'identità, il tormento della nevrosi trovano nelle vicende umane un desolante corrispettivo, moltiplicato e ingigantito; l'esperienza intima diventa quella sofferta dell'umanità; la violenza personale l'emblema delle atroci violenze collettive dei campi di sterminio» (Billi, *Il vortice...* cit., p. 31).

⁶⁹ Cfr. B. Pisapia, *L'arte di Sylvia Plath*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 63

⁷⁰ S. Plath, *The Colossus*, vv. 16-17, in Ead., *Tutte le poesie...* cit., pp. 366-367.

⁷¹ J. Rietz, *The Father as muse in Sylvia Plath's poetry*, «Women's Studies» 36 (6), 2007, p. 422.

L'ultima poetessa di questa rassegna è Wisława Szymborska⁷², che si ispira al mito di Cassandra pubblicando nel 1967 un lungo monologo in prima persona, *Monolog dla Kasandry*. Il mito di Cassandra aveva goduto di una notevole fortuna in Polonia nel periodo della Seconda guerra mondiale, quando l'azione della profetessa era stata paragonata all'atteggiamento degli intellettuali catastrofisti, che precedentemente allo scoppio del conflitto avevano tentato di mettere in guardia l'opinione pubblica riguardo ai rischi imminenti per la nazione. Nel saggio polemico *Death to Cassandra* (1945), il poeta Czesław Miłosz difende la posizione catastrofista, accusando gli oppositori di non aver voluto prendere in mano la situazione a tempo debito⁷³. Analogamente il saggista Jerzy Stempowski, nel suo *Essay for Cassandra* (1950), sottolinea come gli europei dovrebbero imparare dal passato ad ascoltare la voce di Cassandra e prevedere quali azioni politiche possano risultare potenzialmente distruttive per la democrazia⁷⁴. La reazione di Wisława Szymborska in contrasto con questa corrente catastrofista emerge chiaramente in *Monolog dla Kasandry*, di cui si citano di seguito le prime strofe:

⁷² Wisława Szymborska nasce a Kornik nel 1923. Studia Lettere e Sociologia a Cracovia, dove partecipa con vivo interesse alla vita culturale, collaborando con la rivista *Walka* negli anni del dopoguerra. Nel 1945, pubblica su un quotidiano la sua prima poesia, intitolata *Szukam słowa* (*Cerco la parola*). In seguito, sarà autrice di numerose altre raccolte tra cui *Wolanie do Yeti* (*Appello allo Yeti*, 1957), *Widok z ziarnkiem piasku* (*Vista con granello di sabbia*, 1996) e *Dwukropek* (*Due punti*, 2005). Nel 1995, riceve la Laurea ad honorem presso l'Università di Poznan. Nel 1996, è insignita del Premio Nobel per la Letteratura. Considerata tuttora la più importante poetessa polacca del Novecento, Wisława Szymborska fu impegnata anche in campo politico e, in particolare, collaborò con il sindacato clandestino Solidarność. Muore nel 2012 a Cracovia.

⁷³ Cfr. P.-A. Bodin, *The Cassandra Motif in Szymborska and Miłosz*, «Poljarnyj Vestnik: Norwegian Journal of Slavic Studies» 21, 2018, p. 6.

⁷⁴ «*Almost all the people mentioned here are dead. The talent to predict the future certainly does not favor longevity. Even I, only the listener, did not avoid my share of difficulties. On the other hand it is clear that today discipline and patience will not suffice. If Europe, ruined by so many insanities, is to avoid annihilation, her population must learn to foresee more accurately the results of its actions, and it can no longer afford to ignore those who possess this gift. For the older ones it is almost insignificant. Yet I am thinking about people of the younger generation, who have their whole lives in front of them. Who among them will be ready to put on the robe in which Cassandra addressed Apollo: "In this gown of a prophet you have put me to ridicule in front of your enemies"»* (Ibid., p. 8). La citazione è tratta originariamente da J. Stempowski, *Essay for Cassandra*, in J. Kott (a cura di), *Four Decades of Polish Essays*, Evanston, Northwestern University Press, 1990, p. 36.

To ja, Kasandra.
 A to jest moje miasto pod popiołem.
 A to jest moja laska i wstążki prorockie.
 A to jest moja głowa pełna wątpliwości.

To prawda, tryumfuję.
 Moja racja aż luną uderzyła w niebo.
 Tylko prorocy, którym się nie wierzy,
 mają takie widoki.
 Tylko ci, którzy źle zabrali się do rzeczy,
 i wszystko mogło spełnić się tak szybko,
 jakby nie było ich wcale.

Wyraźnie teraz przypominam sobie,
 jak ludzie, widząc mnie, milkli w pół słowa.
 Rwał się śmiech.
 Rozpalały się ręce.
 Dzieci biegly do matki.

[Sono io, Cassandra.
 E questa è la mia città sotto le ceneri.
 E questi i miei nastri e la verga di profeta.
 E questa è la mia testa piena di dubbi.

È vero, sto trionfando.
 I miei giusti presagi hanno acceso il cielo.
 Solamente i profeti inascoltati
 godono di simili viste.
 Solo quelli partiti con il piede sbagliato,
 e tutto poté compiersi tanto in fretta
 come se non fossero mai esistiti.

Ora lo rammento con chiarezza:
 la gente al vedermi si fermava a metà.
 Le risate morivano.
 Le mani si scioglievano.
 I bambini correvano dalle madri]⁷⁵.

⁷⁵ W. Szymborska, *Opere*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2008, pp. 216-217.
 Originariamente la poesia fu pubblicata nella raccolta *Uno spasso* (1967).

Così come nelle riletture di Sophia de Mello Breyner Andresen e di Amelia Rosselli, il fulcro della poesia è il tormento di Cassandra, che constata il ‘trionfo’ dolcemente delle sue profezie, consapevole di non aver potuto fare nulla per salvare la sua città dalla distruzione. La poesia è ispirata al monologo di Cassandra nel quarto episodio dell’*Agamennone* di Eschilo, tuttavia, a fare da sfondo al lamento della profetessa è la città di Troia, ormai ridotta in cenere. Già dai primi versi, sono messi in evidenza l’identità dell’io lirico («Sono io, Cassandra») e gli oggetti caratteristici del suo ruolo di profetessa – i nastri e la verga, che Wisława Szymborska cita direttamente da Eschilo (*Ag.* 1265)⁷⁶ – ma si fa anche riferimento alla «testa piena di dubbi», che denota lo scetticismo di Cassandra nei confronti del proprio ruolo, in considerazione della fine a cui gli dèi l’hanno destinata. Anche per la descrizione dell’atteggiamento dei Troiani, che cambiano strada al solo vederla, Wisława Szymborska sembra avere ben presente *Ag.* 1270-1276⁷⁷. Tuttavia, se in Eschilo Cassandra si spoglia della veste profetica e va incontro al suo destino di morte con fierezza, profetizzando la rovina dei suoi assassini⁷⁸, la protagonista della rilettura rinnega di fatto il proprio ruolo e s’interroga sul senso di ciò che fino a quel momento ha compiuto, sull’inutilità della sua vita⁷⁹. Il gesto di spogliarsi delle bende e dello scettro di Apollo comporta un mutamento nella sua persona, che va di pari passo all’adozione nella

⁷⁶ «ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ τί δήτ’ ἐμαντῆς καταγέλωτ’ ἔχω τάδε / καὶ κρήπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέφῃ; / σὲ μὲν πρὸ μοῖρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ· / ἵτ’ ἐς φθόρον· πεσόντα γ’ ὧδ’ ἀμείβομαι» (Ma perché tengo ancora questi oggetti risibili, lo scettro e le bende profetiche che mi scendono sul collo? Ti spezzo prima che giunga la mia ora. Via, via da me: è la mia rivincita vedervi caduti per terra») (Eschilo, *Agamennone*, vv. 1264-1268, in Id., *Oresteia...* cit.).

⁷⁷ «ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ἰδοὺ δ’, Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ / χρηστηρίαν ἐσθῆτ’, ἐποπτέυσας δέ με / κὰν τοῖσδε κόσμοις καταγελωμένῃν μέγα / φίλων ὑπ’ ἔχθρων οὐ διχορροῦσας † μάτην † / καλουμένη δὲ φοιτᾶς ὡς ἀγύρτρια / πτωχὸς τάλαινα λιμοθῆνης ἠνεσχόμεν» (Ecco, Apollo in persona mi spoglia delle vesti profetiche. Prima vegliava perché fossi sbeffeggiata, in questi ornamenti, da amici e nemici unanimi e le mie profezie riuscissero vane. Mi chiamavano vagabonda, questuante miserabile e morta di fame: io sopportavo) (*Ibid.*, vv. 1269-1276).

⁷⁸ «ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ἦξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμᾶορος, / μητροκτόνον φίτυμα, πονάτωρ πατρός» (Verrà un altro a vendicarmi, un figlio matricida colpirà gli assassini di suo padre) (*Ibid.*, vv. 1280-1281).

⁷⁹ Cfr. Bodin, *The Cassandra Motif...* cit., pp. 4-5.

terza strofa del monologo di uno stile più colloquiale e all'utilizzo di immagini della vita di ogni giorno, così spesso presente nella produzione poetica della poetessa⁸⁰. Cassandra guarda da una posizione di superiorità i concittadini e persino ne comprende le ragioni, invidiandoli, in quanto essi vivono i loro giorni senza guardare alla morte, senza ascoltare chi vorrebbe avvertirli riguardo a una sorte infausta già scritta per loro, ma assaporando i piccoli momenti di gioia che può dare la vita.

La rassegnazione di Cassandra di fronte al proprio destino trova concreta espressione nell'epilogo del monologo:

Wyszło na moje.
Tylko że z tego nie wynika nic.
A to jest moja szatka ogniem osmalona.
A to są moje prockie rupiecie.
A to jest moja wykrzywiona twarz.
Twarz, która nie wiedziała, że mogła być piękna.

[È andata come dicevo io.
Solo che non ne viene nulla.
E questa è la mia veste bruciacchiata.
E questo è il mio ciarpame di profeta.
E questo è il mio viso stravolto.
Un viso che non sapeva di poter essere bello]⁸¹.

Il 'trionfo' di Cassandra non comporta nessun vantaggio per lei. Tornano ad essere citati la veste e gli oggetti profetici nominati nei primi versi della poesia, ma in senso fortemente dispregiativo: la veste è bruciacchiata dalle fiamme di Troia, le bende e lo scettro sono classificati come «ciarpame». Il verso conclusivo è pronunciato da uno spettatore esterno, presumibilmente l'autrice, e sembra alludere a un'occasione perduta da Cassandra, forse quella di realizzare se stessa come individuo oltre i pregiudizi e le angherie del prossimo⁸². Questa chiave di lettura è

⁸⁰ Cfr. *ibid.*, p. 6.

⁸¹ Szyborska, *Opere...* cit., pp. 218-219.

⁸² «*The poet's exhortation to Cassandra and the reader is not any luxury and fantastic carpe diem, but to make the most of the simple pleasures of daily existence. The line "And that song about a little green leaf" perhaps alluding to a children's rhyme speaks of simple*

suggerita anche dal titolo, *Monolog dla Kasandry*, in cui la preposizione *dla* (per) indica che il componimento è stato scritto *per* Cassandra, come se fosse una sorta di confessione da lei mai pronunciata, in cui si esprime il rifiuto della sua precedente condotta. Wisława Szymborska immagina il monologo per rivalutare ai propri occhi il personaggio, descrivendo la sua reazione – modernamente concepita – di fronte ai soprusi che le sono stati inflitti dagli dèi, la reazione di una donna che fa un esame critico della propria esistenza e capisce di aver sbagliato tutto. Ciò che emerge in conclusione sembra essere, perciò, una critica alla corrente catastrofista di coloro che hanno l’ambizione di prevedere il male del mondo e che si impegnano per mettere in guardia l’opinione pubblica riguardo ad esso. Spogliando la sua Cassandra delle vesti profetiche, Wisława Szymborska suggerisce l’idea che il mondo non abbia bisogno di profetesse, ma di gente comune che, pur non vivendo in un continuo stato d’allerta – terreno fertile per rischiose derive totalitarie – sappiano distinguere quando è il momento di combattere e quando quello di vivere⁸³.

Il riutilizzo del personaggio di Cassandra nelle tre poesie qui analizzate, scritte nell’arco di un ventennio circa, mostra tre diversi approcci alla materia mitica: quello di Sophia de Mello Breyner Andresen, più riguardoso nei confronti della caratterizzazione classica della profetessa, quello di Amelia Rosselli che cita il mito in rapporto alla propria esperienza, identificandosi con Cassandra e con i suoi sentimenti e, infine, quello di Wisława Szymborska, che tenta di riconfigurare il personaggio, facendo di Cassandra una donna interamente disillusa. Le riletture di Sophia de Mello Breyner Andresen e di Wisława Szymborska hanno, tuttavia, un elemento in comune, ovvero il tema del ‘dubbio’, che in *Kassandra* si esprime nell’epilogo («perduta senza sapere se camminavo / In mezzo

joys and optimism. Everyday life is similarly valued in many of Szymborska’s poems higher than history on a large scale» (Bodin, *The Cassandra Motif...* cit., p. 5).

⁸³ Wisława Szymborska scrive un’altra poesia ispirata al contesto troiano, incentrata su di un soggetto femminile: *Chwila w Troi (Un attimo a Troia)*. Protagoniste sono «male dziewczynki / chude i bez wiary, / że piegi znikną z policzków» (ragazzine / magre e senza speranza / che le lentiggini spariscano), rapite e portate a Troia, ‘novelle Elene’ che assistono alla devastazione della città, «trionfanti» nel vedere il loro nemico vinto, ma dispiaciute di dover ritornare a casa. Il tema del ‘trionfo’ è comune al *Monologo per Cassandra* e acquista anche in questo caso una connotazione dolceamara, nonostante si consideri il punto di vista dei vincitori (le citazioni sono tratte da Szymborska, *Opere...* cit., pp. 112-115).

agli dèi o all'umanità»), mentre in *Monolog dla Kasandry* è espresso al v. 4, come punto di partenza della riflessione. Al contrario, nei versi di Amelia Rosselli, l'attenzione si concentra sulla prigionia di Cassandra, sulla sua rassegnazione di fronte a una fine di cui è consapevole. L'autrice guarda il personaggio dal di fuori, comparandola a se stessa in virtù di una comune sofferenza, ma resta conforme alla caratterizzazione classica di Cassandra, senza proporre una moderna interpretazione della sua interiorità come, invece, accade negli altri componimenti considerati.

Al termine di questa analisi, nell'ambito delle riletture in versi dedicate a Ifigenia, Cassandra ed Elettra dal 1947 al 1967, è possibile distinguere due diverse modalità di riutilizzo del mito: la prima è finalizzata a veicolare messaggi universali, connessi al contesto storico-sociale in cui le poetesse scrivono ed è la tipologia cui corrispondono le riletture di Sophia de Mello Breyner Andresen e di Wisława Szymborska; la seconda modalità si basa, invece, sul ripiegamento verso una dimensione più intima e personale, che prevede un'identificazione delle autrici con il soggetto della poesia per alcune sue precipue caratteristiche. Quest'ultimo è il caso delle rielaborazioni di Amelia Rosselli e di Sylvia Plath. Sono, inoltre, ravvisabili alcuni temi ricorrenti, come l'attenzione alla donna e al suo mutato ruolo nella società civile. Questo cambiamento riguarda in prima persona le autrici stesse, che vivono il passaggio epocale della donna da oggetto a soggetto poetico, da identità passiva all'affermazione di se stessa come veicolo di comunicazione e di espressione di pensiero. Sylvia Plath addirittura inverte il rapporto consolidato tra l'uomo-poeta e la sua musa, trovando la propria fonte di ispirazione nel padre e nel marito Ted Hughes⁸⁴. Le poesie che Sophia de Mello Breyner Andresen dedica a Ifigenia, Cassandra ed Elettra – ad eccezione dell'*Electra* del 1947 – sono tutte animate da una riflessione profemminista, che immagina le

⁸⁴ «At the outset of her career, her thinking was powerfully influenced by Robert Graves' The White Goddess, in which he argued, "Woman is not a poet: she is either a Muse or she is nothing" (371), a seemingly essentialist statement that would not pass easily today. As a description of literary history up to 1948 (and thus of Plath's situation as an aspiring poet), however, the statement fit; the vast majority of poets had been men, and the muse was virtually always imagined as feminine. Perhaps a woman could break with tradition and seek inspiration in a male muse, but that path was hitherto uncharted and doubtless much harder to imagine fully from within the profeminist culture of the 1950s» (Rietz, *The Father as muse...* cit., p. 419).

protagoniste come donne fiere, combattenti, sole in una società fatta di uomini che non ascoltano la loro voce. Con l'*Electra* pubblicata nel 1967, in particolare, la poetessa rappresenta l'immagine di una donna in cerca di giustizia, che agisce con la sola arma di cui può servirsi, un lamento incessante che provoca «*a insónia de todas as coisas*», equiparabile al grido di denuncia con cui Aspasia Papathanasiou 'tiene sveglia' l'opinione pubblica lottando contro il regime dei Colonnelli. La Cassandra di Wisława Szymborska propone una riflessione non soltanto sulla donna, ma sulla condizione umana in generale; alla sacerdotessa, che rinnega il suo ruolo profetico, si oppone, infatti, chi ha scelto di tenere fuori dal proprio orizzonte l'idea della morte e, spaventato dalla sua natura 'catastrofista', evita di avere a che fare con lei. La morte è una sorta di *fil rouge* che lega le nove poesie. Essa è protagonista nelle riletture di Amelia Rosselli, che si identifica con l'Ifigenia di *Diario in tre lingue*, ribelle contro il suo destino luttuoso, con Cassandra, rassegnata a una vita-non-vita, e con Elettra, con cui condivide l'impossibile tentativo di rincorrere un «nuovo cielo». In *Electra on Azalea Path* di Sylvia Plath la discesa sottoterra per ricongiungersi con il padre è la massima ed esasperata espressione del disagio di un'intera generazione, lacerata da un passato recente e traumatico, paralizzata da un senso di impotenza e di inadeguatezza, una morte che per la poetessa non è cessazione della sofferenza né attesa di un'eternità oltre la comprensione umana, ma soltanto il «crudele presentimento della perpetuità dell'esistenza terrena»⁸⁵. Alla luce di queste considerazioni, la risposta al perché il mito degli Atridi e, in particolare, i personaggi di Ifigenia, Cassandra ed Elettra godettero di così grande fortuna da ispirare nove riletture in versi, scritte da donne, dal dopoguerra alla fine degli anni Sessanta, va ricercata nella potenzialità di veicolare temi, che rispondevano alle esigenze di riflessione di una generazione postbellica proiettata verso il futuro, ma ancora ferita dal recente passato: la guerra, il lutto, il sacrificio, le lotte delle donne e i loro lamenti inascoltati divengono il nucleo di una narrazione declinata al femminile e raccontata da poetesse, che si fanno portavoce delle inquietudini del loro tempo con una sensibilità nuova. La fonte è la tragedia greca, acquisita tramite la lettura diretta dei testi classici – principalmente

⁸⁵ Pisapia, *L'arte...* cit., p. 65.

l'*Oresteia* di Eschilo, ma anche l'*Elettra* di Sofocle e l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide – e di alcune rivisitazioni novecentesche, di cui non sempre risulta possibile indagare l'influenza, data l'esiguità dei riferimenti interni alle poesie. Un'eccezione a questo riguardo è rappresentata dall'*Elektra* (1958) di Sophia de Mello Breyner Andresen, ispirata esplicitamente a *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill. Un ulteriore apporto all'elaborazione delle riscritture fu dato, infine, dall'influsso delle teorie psicanalitiche di Sigmund Freud e di Carl Gustav Jung: Sylvia Plath si avvicinò a tali teorie e giunse a definirsi «una ragazza con il complesso di Elettra», percependo una connessione privilegiata con il personaggio in virtù della propria storia familiare. Allo stesso modo, anche Amelia Rosselli giunse a un'identificazione con Elettra, favorita dal percorso di svelamento e di analisi junghiana da lei affrontato nel periodo successivo alla morte della madre.

Nonostante appartengano a nazionalità e a contesti sociali differenti, Sophia de Mello Breyner Andresen, Amelia Rosselli, Sylvia Plath e Wisława Szymborska scelgono, a distanza di pochi anni, tre personaggi tragici femminili tratti dalla stessa grande saga familiare, per dare voce alle passioni e alle inquietudini che popolano la loro mente e la loro generazione. Ciò che hanno in comune l'epoca in cui esse scrivono e quella in cui sono ambientate le vicende di Ifigenia, Cassandra ed Elettra è la guerra, con tutta la scia di distruzione e di smarrimento che lascia dietro sé. Ciò che accomuna le poetesse e le loro tre protagoniste è il fatto di essere donne travolte da un conflitto, combattuto sui campi di battaglia o nella loro interiorità. Sono figlie, schiave, osservatrici rassegnate, che finalmente nella poesia trovano il mezzo per esprimere la propria soggettività e lasciare un segno nella società in cui vivono.

Abstract

In the two decades between the postwar period and the late 1960s, three protagonists of Greek tragedy linked to the myth of the Atrides – Cassandra, Iphigenia and Electra – inspired four female poets of different nationalities. Sophia de Mello Breyner Andresen writes four rereadings, in which a proto-feminist reflection is evident; Amelia Rosselli dedicates verses to each arising

from her own personal experience, invoking Electra as ‘sinonima’ in fear; Sylvia Plath in *Electra on Azalea Path* draws inspiration from Agamemnon’s daughter in a poem where she describes grieving over the death of her father; Wisława Szymborska merges her own lyrical self with Cassandra’s voice and her prescient lament in *Monolog dla Kasandry*. The analysis aims to demonstrate the causes that motivated such a great interest in female characters related to the myth of the Atrides in that period, examining the connection between the historical context in which the authors wrote, still marked by the consequences of the conflict, and the period of the Trojan War, between the mythical events of the three tragic ‘maidens’ and the personal anxieties of the four poets.

Federica Boero
federica.boero@unitn.it



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di aprile 2023
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 30,00

ISBN 978-88-498-7659-8



9 788849 876598