

«Studies from the Antique»: Kassandra e Klytemnestra secondo Emily Pfeiffer

Elena Rossi Linguanti

Università di Pisa, Italia

Abstract This article investigates two pairs of sonnets that portray Cassandra and Clytaemnestra written by Emily Pfeiffer, one of the many neglected Victorian women writers. It explores the intertextual relation with the classical models and the ways in which the new interpretation of the two heroines given by Pfeiffer undermines the traditional one.

Keywords Cassandra. Clytaemnestra. Rewriting of classical Myth. Victorian age. Feminism.

Sommario 1 Reinterpretare il mito. – 2 Il genere letterario e la voce poetica. – 3 Il segmento mitologico e la dimensione temporale. – 4 La caratterizzazione dei personaggi. – 5 Parallelismi e divergenze. – 6 Conclusioni.

Κλυταιμῆστρα. λέξω δὲ... καίτοι δόξ' ὅταν λάβῃ κακὴ
γυναῖκα, γλώσση πικρότης ἔνεστί τις.
ὡς μὲν παρ' ἡμῖν, οὐ καλῶς.
(Eur. *El.* 1013-15)

1 Reinterpretare il mito

Come molte autrici di epoca vittoriana, Emily Pfeiffer, benché abbia goduto di ampio consenso da parte dei contemporanei, è stata ben presto esclusa dal canone letterario ed è rimasta a lungo nell'oblio. A partire dalla fine del Novecento, gli studiosi si sono nuovamente



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements 12

e-ISSN 2724-0142 | ISSN 2724-377X

ISBN [ebook] 978-88-6969-709-8 | ISBN [print] 978-88-6969-736-4

Peer review | Open access

Submitted 2022-10-13 | Accepted 2022-10-31 | Published 2023-07-07

© 2023 Rossi Linguanti | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-709-8/008

129

interessati a lei, sottolineando la notevole rilevanza della sua produzione letteraria (romanzi, testi teatrali, poesie, diari di viaggio, saggi e articoli)¹ ed evidenziando la presenza in essa di molteplici istanze tipiche del femminismo del periodo vittoriano, quali il diritto al suffragio e all'educazione, l'emancipazione e l'accesso al lavoro, il divorzio e l'affidamento dei figli.²

E come molte autrici contemporanee - in un'epoca in cui gli studi classici erano ancora esclusivo appannaggio maschile, aspirazione proibita o osteggiata, perseguibile quasi unicamente da autodidatte -³ anche Pfeiffer ha dato il suo apporto al processo di reinterpretazione del mito: all'interno del volume intitolato *Sonnets and Songs* sono contenuti gli «Studies from the Antique»,⁴ due coppie di sonetti dedicati a Cassandra e Clitemestra, che costituiscono un piccolo ma significativo contributo alla ricezione e alla trasformazione delle due eroine. Già il titolo complessivo rivela l'interesse di Pfeiffer per l'antichità classica e l'intenzione di approfondirne la conoscenza, mentre gli antroponimi preposti a ciascuna coppia di sonetti, «Cassandra» e «Klytemnestra», mettono a fuoco i due personaggi prescelti per l'indagine ermeneutica.

Riscrivere le storie di Cassandra e Clitemestra significa confrontarsi con la vicenda mitica densa e complessa, composita e non omogenea, a cui appartengono entrambe, che, riassumendo per sommi capi, ha inizio dalla guerra di Troia e include il sacrificio di Ifigenia, il ritorno in patria di Agamennone con la prigioniera Cassandra, l'adulterio di Clitemestra con Egisto, il regicidio e l'omicidio della principessa troiana con la responsabilità della regina, il matricidio perpetrato da Oreste e la sua persecuzione da parte delle Erinni, e infine la sentenza dell'Areopago che pone termine alla catena di delitti.

È facile identificare le motivazioni che possono aver indotto Pfeiffer alla scelta di reinterpretare Cassandra e Clitemestra, figure archetipiche di donne trasgressive e ribelli alle categorie tradizionali di obbedienza e passività, anche se destinate all'annientamento in nome del ristabilimento dell'ordine patriarcale. Entrambe hanno rapporti critici con il genere maschile: Cassandra, prima dotata di voce profetica

1 Articoli e saggi pubblicati sulle riviste *The Spectator*, *The Contemporary Review* e *The Cornhill Magazine* e poi raccolti nel volume *Women and Work* (Pfeiffer 1887).

2 Sulla vita e le opere di Emily Pfeiffer, cf. la biografia di Hickok 1999a, e i contributi di Hickok 1995 e 1999b; Brennan 2003; Olverson 2010; Hurst 2013b; Brand 2015; Dieleman 2016 e Di Nisio 2019.

3 Cf. Olverson 2010, 84. Sul difficile accesso all'educazione classica per le donne, cf. McWilliams Tullberg 1975; Levine 1987; Leighton 1992; Mermin 1993; Stray 1998; Brey 1999; O' Day 2000; Hurst 2006 e 2013a; Fiske 2008.

4 Il volume *Sonnets and Songs* (Pfeiffer 1880) include 41 sonetti, 6 poemetti e 17 canzoni; gli «Studies from the Antique» erano già stati pubblicati nel 1878 su *The Contemporary Review* (Pfeiffer 1878).

da Apollo, viene poi punita con la condanna a non essere creduta; Clitemestra, che in assenza di Agamennone governa Argo, ottiene la propria rivalsa sul marito per il sacrificio di Ifigenia, ma trova fine violenta per mano del figlio. In quasi tutta la tradizione sia classica che moderna la prima è esempio di voce profetica veritiera ma inascoltata, la seconda emblema di sposa adultera e spietata assassina.⁵ Nei sonetti, Pfeiffer compie un tentativo di scardinare tali stereotipi e di deviare l'interpretazione canonica verso altre direzioni, come vedremo.

Risulta difficile, nell'ottica di una rigorosa *Quellenkunde*, accertare quali modelli l'autrice avesse a disposizione per delineare i due ritratti. Per quanto riguarda le fonti classiche, archetipi fondamentali per tutte le riscritture moderne sono la tragedia greca del V secolo e il dramma di Seneca, a cui si aggiungono l'epica omerica e virgiliana, e talvolta opere tarde, la cui influenza è più rara ma non irrilevante, come il poema di Licofrone. Nelle liriche di Pfeiffer è possibile identificare numerose consonanze con la tradizione, e soprattutto prestiti dall'*Agamennone* di Eschilo che testimoniano la conoscenza diretta della tragedia: in particolare, per Cassandra, dalla scena che la vede protagonista (*Ag.* 1072-330) e per Clitemestra, dal dialogo con Agamennone nel terzo episodio e dal resoconto dell'assassinio del sovrano di fronte al coro nel quinto (*Ag.* 1372 ss.). È nota la grande attenzione di cui gode il poeta tragico greco nel periodo vittoriano, come pure documentata l'amicizia di Pfeiffer con Anna Swanwick, traduttrice dell'*Oresteia* e dell'intera opera di Eschilo.⁶ Infine, numerose sono le rivisitazioni delle vicende di Cassandra e Clitemestra sia nella letteratura (tragedie, poemi, sonetti e

⁵ La produzione critica sui due personaggi classici è pressoché sterminata, cf. l'edizione dell'*Agamennone* a cura di Medda 2017 con relativa bibliografia, e almeno Davreux 1942; Mason 1959; Zeitlin 1965 e 1978; Leahy 1969; Lebeck 1971; Schein 1982; Nuttall 1995; Iriarte 1996; Moreau 1989; Neblung 1997; Fletcher 1999; Mazzoldi 2001; de Paco Serrano 2003 e 2011.

⁶ Cf. Olverson 2010, 90-1, che fra i principali ammiratori di Eschilo annovera Elizabeth Barrett e Robert Browning (famosa la traduzione di Browning dell'*Agamennone*, Browning 1889), ritiene probabile la partecipazione di Pfeiffer a una rappresentazione dell'*Agamennone* a Oxford nel 1880 e menziona anche la grande copertura mediatica degli scavi di Schliemann a Micene e della scoperta della presunta maschera funebre di Agamennone. Sulle traduzioni di Swanwick, cf. anche Hardwick 2000, 32-6.

burlesques)⁷ che nell'arte contemporanea.⁸ A tale atmosfera di entusiasmo culturale nei confronti dei classici e in particolare di Eschilo appartengono i sonetti di Pfeiffer: una nuova lettura delle due eroine mitologiche che, in consonanza con le rivendicazioni del femminismo contemporaneo, mira a riscattarle dal loro destino, restituendo credibilità a Cassandra e rispettabilità e onore a Clitemestra.⁹

Questo intervento si propone di inserire le liriche di Pfeiffer all'interno del macrotesto formato dalle riscritture della vicenda mitica che ha come personaggi Cassandra e Clitemestra e di analizzare il loro rapporto con la tradizione classica, sporadicamente segnalato nei rari contributi critici sui quattro sonetti. L'indagine seguirà alcuni *files rouges* che sono sembrati rilevanti per l'interpretazione delle liriche e per la messa a fuoco di echi e prestiti, scarti e divergenze dai modelli (il genere letterario e la voce poetica, il segmento del mito e la dimensione temporale, la caratterizzazione dei personaggi e la rete di parallelismi e differenze fra loro), nell'intento da un lato di mostrare ancora una volta quanto le radici classiche esercitino influenza sulla modernità, e dall'altro di giungere a un pieno apprezzamento della riscrittura e contribuire così alla rivalutazione di un'autrice dimenticata.

7 Mi limito a segnalare le rielaborazioni ottocentesche precedenti ai sonetti di Pfeiffer: John Galt, *Agamemnon e Clytemnestra* (1812); William Haygarth, «Cassandra», in *Greece, a Poem* (1814); Thomas John Dibdin, *Melodrame Mad! or, the Siege of Troy* (1819); Michael Beer, *Klytemnestra* (1823); Charlotte Brönte, «Athènes sauvée par la poésie» (1843); Oliver Wendell Holmes, «The Last Prophecy of Cassandra» in *Poems* (1850); George Meredith, «Cassandra» in *Poems* (1851); Florence Nightingale, *Cassandra* (1852); John Robert O'Neil, *The Siege of Troy, or, The Misjudgment of Paris* (1854); Owen Meredith alias Lord Edward Bulwer-Lytton, *Clytemnestra* (1855); Francis Talfourd, *Electra in a New Electric Light* (1859); Charles McKay, «Cassandra», in *Studies from the Antique*, in *The Poetical Works of Charles MacKay* (1864); William Courthope, «Experience» in *Poems* (1865); Eduard Nolan, *Agamemnon at Home; or, The Latest Particulars of that Little Affair at Mycenae* (1867); Robert Reece, *Agamemnon and Cassandra; or, The Prophet and Loss of Troy!* (1868); George Simcox, «The Troades» in *Poems and Romances* (1869); Dante Gabriel Rossetti, «Cassandra (for a Drawing)», in *Poems* (1870); William Rathbone Grey, *Rocks Ahead; or, the Warnings of Cassandra* (1874). Cf. Peterson 1966; Hall 1999; Monrós-Gaspar 2005 e 2016; Fiske 2008, 86-101. Sulle rielaborazioni più recenti, cf. MacEwen 1990; Cavallaro 1995; Komar 2003; Dazzi 2010; Barone 2019 e in particolare sulle messe in scena moderne Bierl 2004; MacIntosh 2005.

8 Fra i dipinti vi sono le opere di Leighton, *Clytaemnestra from the Battlements of Argos Watches for the Beacon Fires which are to Announce the Return of Agamemnon* (1874), e di Sandys, *Cassandra* (1863). Successivi ai sonetti sono i quadri di John Collier, *Clytaemnestra* (1882 e 1914), Solomon Joseph Solomon, *Ajax and Cassandra* (1886) ed Evelyn De Morgan, *Cassandra* (1898). Cf. Olverson 2010; Di Nisio 2019. Collezionista di opere d'arte, Pfeiffer ha scritto alcune liriche per accompagnare i dipinti di Edward Burne Jones (cf. Hickok 1999a, 242).

9 Per la lettura femminista del mito e per l'approccio di genere, cf. Winnington-Ingram 1948; Zeitlin 1978; Moers 1978; Gilbert, Gubar 1979; Rabinowitz 1981; Foley 1981; Goldhill 1984; Case 1988; Colella 1994 e 1996; McClure 1999; Amendola 2005; Doyle 2008; Chesi 2014.

2 Il genere letterario e la voce poetica

Una prima variazione strutturale rispetto alle versioni tradizionali classiche e moderne consiste nel fatto che Pfeiffer non scrive un'opera teatrale né un testo poetico di una certa estensione, come la maggior parte degli autori contemporanei che rielaborano il ciclo mitologico degli Atridi: solitamente la vicenda che ha come protagoniste le due eroine viene riscritta nel genere tragico, e talvolta la storia di Cassandra diventa soggetto di 'long poems'. La forma prescelta dall'autrice è quella del sonetto, ampiamente frequentata dalle poetesse coeve (utilizzata da Elizabeth Barrett, voce nota e stimata della lirica ottocentesca alla quale Pfeiffer è spesso accostata, come da Christina Rossetti, Augusta Webster, Mathilde Blind e molte altre),¹⁰ ma poco impiegata in riferimento a Cassandra e Clitemestra (a parte i due sonetti dedicati alla prima da Dante Gabriel Rossetti).

La scelta del sonetto incide sia sulla selezione del contenuto sia sulla realizzazione stilistica: all'interno di uno spazio così ristretto e di una forma tanto costrittiva e regolare (con lo stesso schema rimico di origine petrarchesca *abba abba cdc dcd* e simile struttura sintattica che tende a suddividere le quartine dalle terzine, senza sfasature marcate fra metro e sintassi), le storie dei due personaggi non vengono ripercorse in maniera completa, ma sintetizzate per mezzo di attribuiti o definizioni pregnanti e alluse con un periodo metaforico che utilizza elementi di forte impatto visivo ed esalta le componenti emotive.

In tale esperimento di concentrazione, è interessante osservare quali tratti della vicenda mitologica siano stati recuperati e quali omessi. L'autrice riesce a tracciare, anche grazie alla formula del doppio sonetto, un percorso narrativo che per Cassandra va dalla giovinezza a Troia al rapporto con Apollo e alla schiavitù in Grecia, e per Clitemestra include l'esercizio del potere in Argo, l'attesa di vendicare il sacrificio di Ifigenia e l'omicidio di Agamennone. L'esito per entrambe è la morte, necessario e inevitabile tributo al mito, che tuttavia viene contemplata - o per meglio dire, relegata e compressa - nei versi finali dei sonetti.

La risemantizzazione delle due figure si genera anche dalle omissioni, la più eclatante delle quali riguarda la relazione fra le due donne. Nell'*Agamennone* di Eschilo non vi è comunicazione diretta fra i personaggi: Cassandra è presente in scena durante il lungo dialogo fra Agamennone e Clitemestra, ma resta in silenzio e, quando il sovrano entra nel palazzo e la regina le rivolge la parola, si rifiuta di

¹⁰ Cf. Hickok 1999a, 239, e sulle sonettiste Olverson 2010, 86-7; Houston 2003; Dieleman 2016.

rispondere (*Ag.* 783-1071);¹¹ a Cassandra è affidata la profezia della propria morte (*Ag.* 1256 ss.) e a Clitemestra il racconto dell'assassinio della veggente (*Ag.* 1440-7). Nelle liriche di Pfeiffer non soltanto non è esplicitato il nesso tra le due eroine, ma non vi è neppure alcun accenno alla morte di Cassandra a opera di Clitemestra, evidente nodo problematico e disturbante, da cancellare e riformulare in altri termini, come vedremo. L'unico rapporto nasce dunque dall'accostamento fra le coppie di sonetti, che funge da stimolo metapoetico perché il lettore rintracci affinità e differenze fra i comportamenti dei personaggi.

Un altro tratto formale che diverge dalla tradizione e condiziona fortemente l'interpretazione è il fatto che nei sonetti le protagoniste non parlino in prima persona, come nei testi tragici e talvolta anche in quelli poetici (ad esempio, di Cassandra è la voce parlante nel poema *Experience* di William Courthope). Tale soluzione implica la rinuncia alla rappresentazione diretta della componente retorica (la parola persuasiva e ingannatoria di Clitemestra e quella profetica ma incapace di convincere di Cassandra) che è di grande rilevanza per entrambe le figure sin dall'*Odissea* di Omero e dall'*Agamennone* di Eschilo.¹² Nei sonetti di Pfeiffer il discorso è affidato a una voce priva di nome e di identità definita che indirizza al personaggio un'apostrofe drammatizzante ed enfatica, ricorrendo in maniera insistita a pronomi e aggettivi di seconda persona, a formule vocative e proposizioni interrogative ed esclamative. L'uso dell'apostrofe, pur nel silenzio dell'interlocutrice, crea l'illusione di un'interazione. Il soggetto parlante non è assimilabile alla voce corale, dal momento che il coro eschileo, composto da vecchi di Argo rappresentanti dei valori e delle opinioni comuni, è ben lontano dal comprendere Cassandra ed è critico e diffidente nei confronti di Clitemestra,¹³ bensì a un punto di vista che guarda al personaggio con una percezione empatica e solidale, capace di orientare verso la piena adesione emotiva alle vicende della protagonista.

11 Sul silenzio di Cassandra come strumento di indipendenza, cf. Taplin 1972 e sulle sue funzioni drammatiche cf. Beltrametti 2015 e Medda 2017, 1: 115-17.

12 Sul linguaggio di Clitemestra e Cassandra, cf. Detienne 1983, 44-5; Goldhill 1984; Thalmann 1985; Iriarte 1990; McClure 1999; Loraux 2001; Doyle 2008; Medda 2020.

13 Cf. McClure 1999, 72-3; Loraux 2001, 132 e Mazzoldi 2002, 147.

3 Il segmento mitologico e la dimensione temporale

Come si è già detto, le coppie di sonetti delineano in pochi tratti un percorso narrativo per i due personaggi, che si snoda tuttavia secondo modalità temporali diverse: nelle liriche su Cassandra, il tempo si sviluppa in direzione lineare verso il fato ultimo, contrapponendo passato e presente; in quelle su Clitemestra, vi è la concentrazione su un unico fulcro che catalizza l'esistenza della regina.

Per tracciare l'evoluzione della vicenda di Cassandra, Pfeiffer riutilizza alcune tessere provenienti dalla tradizione. Il punto di partenza è la condizione di serenità nel passato a Troia («the days were well with thee», 1.1), con i «singing streams | of Ilion» (1.2-3) che ricordano le correnti dello Scamandro a cui Cassandra rivolge un'invocazione nostalgica nell'*Agamennone* di Eschilo (ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν. | τότε μὲν ἀμφὶ σὰς ἀΐοντας τάλαιν' | ἦνυτόμαν τροφαῖς, *Ag.* 1157-9). Lo stato di felicità si estende, in virtù del rapporto con Apollo, anche quando alla luminosità del giorno si contrappone il buio della notte («the loveless night», 1.10) e allo spazio aperto della natura subentra la torre («thy tower», 1.9).¹⁴

Il cambiamento si manifesta nel secondo sonetto, con la rappresentazione di Cassandra testimone della caduta di Troia e ormai lontana dalla città («how far from Ilion and how far from joy», 2.1; «a waif from out the wreck of Troy», 2.4). I versi condensano i vari momenti topici in cui la profetessa rievoca le disgrazie di Troia in Eschilo (ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν, *Ag.* 1167; ἔπει τὸ πρῶτον εἶδον Ἴλιου πόλιν | πράξασαν ὡς ἔπραξεν, *Ag.* 1287-8) e anche in Seneca (*iam Troia cecidit*, *Ag.* 725). Le immagini derivate dagli ipotesti classici vengono dunque utilizzate per tracciare il movimento nella storia del personaggio, dalla grandezza e dalla felicità del passato alla miseria e infelicità del presente.

Anche il rapporto con Apollo subisce una trasformazione nel passaggio dal primo sonetto, in cui il dio conferisce a Cassandra il dono della profezia, al secondo, in cui le dispensa la morte. Sulla relazione con la divinità si registra una divergenza dal modello eschileo: il rifiuto delle profferte d'amore e la resistenza al tentativo di violenza sessuale perpetrato da Apollo che Cassandra confessa rispondendo alle domande del coro in Eschilo (*Ag.* 1204-12) sono qui sostituiti dal coinvolgimento amoroso nei confronti del dio, come è testimoniato

¹⁴ La presenza della torre sembra un recupero di particolare erudizione: nella tradizione classica si trova nell'opera di Licofrone, dove la profetessa viene imprigionata su ordine di Priamo per aver vaticinato la rovina di Troia (*Alessandra* 348-58) e fra i poeti contemporanei nel poema «Cassandra» di Meredith, in cui l'eroina pronuncia le sue profezie dalla torre («once to many a pealing shriek, | lo, from Ilion's topmost tower, | Ilion's fierce prophetic flower |cried the coming of the Greek! | Black in Hades sits the hour», 11-15 e 41-5).

dall'abbondante presenza di terminologia erotica nel primo sonetto. L'espressione della reciprocità amorosa («his love in thine», 1.8; «thy love», 1.11) costituisce una novità per il personaggio, non solo rispetto ad Eschilo, ma all'intera tradizione.

L'ultima immagine di Cassandra è debitrice nei confronti dei modelli classici: le grida («thy cries», 2.11) possono ricordare i lamenti in cui la profetessa prorompe dinanzi al coro in Eschilo (*Ag.* 1072 ss.), o anche l'urlo nel momento in cui viene uccisa, nel racconto di Agamennone all'interno della *nekylia* omerica (οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὄππα Πριάμοιο θυγατρός, *Od.* 11.421); lo sguardo rivolto al dio («upturned eyes», 2.13) apre un ampio ventaglio di possibili collegamenti intertestuali: la preghiera al Sole a cui Cassandra affida la vendetta per la propria morte in Eschilo (*Ag.* 1322-30), o il momento della cattura da parte dei Greci in Virgilio, quando, trascinata fuori dal tempio di Minerva, la veggente può solo rivolgere gli occhi al cielo, avendo le mani legate (*ad caelum tendens ardentia lumina frustra*, *Aen.* 2.405), o infine lo stato di trance descritto dal coro in Seneca (*versi retro | torquentur oculi*, *Ag.* 714-15); gli «upturned eyes» sono tipici anche della raffigurazione artistica del personaggio (ad esempio la *Cassandra* di Sandys). La profetessa urlante e con gli occhi rivolti al cielo compare ripetutamente nella tradizione e in vari momenti della vicenda, offrendo un ritratto icastico da cui è difficile discostarsi.

La morte di Cassandra ha invece una declinazione diversa rispetto ad Eschilo. Nell'*Agamennone* prima la veggente descrive la propria fine come una punizione inferta dal dio (καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμὲ | ἀπήγαγ' ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας, *Ag.* 1275-6),¹⁵ predice il proprio destino e anche la vendetta imminente (*Ag.* 1277-90) e poi Clitemestra riferisce dinanzi al coro l'uccisione di Cassandra (*Ag.* 1440-7). Qui Apollo si pone alla destra della profetessa, in una sorta di cerimonia matrimoniale,¹⁶ in cui riafferma il proprio potere su di lei («till at the last, the faith of upturned eyes | brought him to right, as death to free the slave», 2.13-14). Avendo eliminato il ruolo di Clitemestra nell'omicidio e gli eventi successivi, il dio risulta il solo responsabile della morte di Cassandra.

I sonetti su Clitemestra sono incentrati su un unico fulcro tematico, ovvero l'assassinio di Agamennone, di cui vengono evidenziate motivazioni e modalità di realizzazione. Le fonti classiche contemplanò una gamma di possibilità per quanto riguarda la responsabilità del delitto: in Omero è attribuito a Egisto o a Clitemestra, anche se sempre con l'esecuzione materiale dell'uomo; in Eschilo, è la donna che orchestra l'inganno e realizza l'omicidio da sola; nell'*Elettra* di Sofocle e

¹⁵ Cf. la discussione sul senso di questi versi eschilei in Medda 2017, *ad locum*.

¹⁶ Con la classica associazione matrimonio-morte, cf. Seaford 1987; Rehm 1994 e Mitchell-Boyask 2006.

in quella di Euripide entrambi sono esecutori del delitto; anche in Seneca l'uccisione è attribuita alla complicità dei due amanti, dopo ondeggiamenti ed esitazioni da parte di entrambi. Pfeiffer si allinea alla versione eschilea anche nell'attribuzione del delitto. Ma se nel testo epico o in quelli teatrali, che dispiegano una molteplicità di punti di vista e interpretazioni, l'azione di Clitemestra non ha valutazione univoca, oscillando fra due estremi – da un lato approvazione e giustificazione di un atto di giustizia retributiva (ad esempio nelle parole con cui la regina si vanta dell'omicidio appena compiuto in *Ag.* 1394 e 1405-6 e nella difesa che pronuncia di fronte a Elettra nell'*Elettra* di Sofocle, 525-51 e nell'*Elettra* di Euripide, 1011-50) e dall'altro netta condanna e severa esecrazione del crimine (ad esempio nelle parole del coro nel quinto episodio dell'*Agamennone*, ma anche nelle violente accuse di Elettra alla madre nell'*Elettra* di Sofocle e in quella di Euripide) – qui, dove l'unica espressione appartiene alla voce poetica, la solidarietà nei confronti della protagonista è integrale.

Tra le motivazioni che spingono la regina al delitto presenti nella tradizione e attivate in varie gradazioni nei testi antichi (la vendetta per il sacrificio della figlia, movente principale in Eschilo e in Seneca, a cui si aggiungono la gelosia nei confronti di Cassandra, in Eschilo, *Ag.* 1440-7, e soprattutto in Euripide, *El.* 1032-4, e anche la relazione con Egisto, in Eschilo e in Seneca), Pfeiffer seleziona unicamente la ritorsione per la morte di Ifigenia, presentata come rivendicazione legittima contro l'ingiusto crimine compiuto da Agamennone, che sfocia nel trionfo eroico della regina («thy foot was on thy tyrant then | [...] thou wert avenged for love defied!», 1.13-14). Nel secondo sonetto si aggiunge un rapido accenno a un torto ulteriore («one wrong the more», 2.5), unica allusione all'infedeltà di Agamennone, di cui è tuttavia chiara la marginalità (ancor più che in *Ag.* 1440-7): vendicare la morte di Ifigenia è non soltanto il movente del delitto, ma anche la sola ragione dell'esistenza di Clitemestra.

Nel secondo sonetto l'assassinio del sovrano viene rievocato attraverso suggestioni provenienti da due passi dell'*Agamennone* di Eschilo: l'esortazione di Clitemestra ad Agamennone a camminare sui tessuti di porpora per entrare nella reggia (*Ag.* 905-13) e il racconto che la regina fa dell'omicidio di fronte al coro (*Ag.* 1384-92). Al v. 2 si allude al drappo purpureo che il sovrano deve calpestare («spreading the purple for the conqueror's tread», 2.2), al v. 6 ai tre colpi con cui viene perpetrato il delitto e al fiotto di sangue che sgorga dalla ferita («then three swift strokes, and the slow hope blooms red», 2.6). Nel sonetto sono dunque riprodotti due particolari simbolici di grande spessore semantico e profondo impatto sull'immaginazione moderna, che mettono in risalto la vittoria della regina.¹⁷

¹⁷ Cf. Rengo George 2001; Basta Donzelli 2002.

Se la vita e la morte di Cassandra sono determinate da Apollo, l'azione di Clitemestra costituisce una sfida alle divinità («bold queen, what were to thee the gods of Greece? | What had been any god of any name», 2.9-10). Il secondo sonetto termina, in contrapposizione con il dominio del dio con cui si conclude la coppia di liriche su Cassandra, con la regina al riparo dalla persecuzione delle Erinii («the very furies left your soul in peace», 2.13). Nel verso finale poi l'intervento di Oreste orienta rapidamente verso l'epilogo della storia che, profetizzato da Cassandra nell'*Agamennone* (*Ag.* 1279-85), giunge a compimento nelle *Coefore* («until Orestes' sword drave home their claim», 2.14). Nel dramma eschileo l'azione umana è soffocata nella sua autonomia dall'ingerenza del divino che ristabilisce le esigenze di una giustizia più alta, ma a Pfeiffer non interessano il matricidio né l'inevitabile ripristino della legge patriarcale con cui si conclude la trilogia, bensì la legittimità della vendetta del femminile.

4 La caratterizzazione dei personaggi

Le caratteristiche delle due protagoniste vengono tratteggiate per mezzo di attributi ed espressioni perifrastiche e metaforiche che derivano dal patrimonio classico, ma che vengono virati verso nuove direzioni.

All'interno delle liriche su Cassandra, dove compaiono unicamente Apollo e la profetessa, si delinea una trasformazione nella caratterizzazione: il giovane dio innamorato e identificato con l'astro solare del primo sonetto («the young Apollo», 1.7; «the golden gleams | of the bold sun that might not faced be», 1.3-4) alla fine del secondo è definito «wronged» (2.12). La causa dell'offesa, che non può essere il rifiuto di Cassandra di concedersi al dio né la gelosia di Apollo nei confronti di Agamennone,¹⁸ sembra consistere piuttosto nella conquista - sia pur temporanea - di autonomia da parte della veggente («word as burning as his own», 1.14), sfida intollerabile per la divinità, che le infligge la morte.

Per Cassandra vengono ripresi i tratti che identificano il personaggio in tutti i testi classici e moderni, ovvero la verginità, le doti profetiche e la schiavitù in Grecia: nel passaggio dal primo al secondo sonetto si compie la transizione dall'apostrofe iniziale «Virgin of Troy» (1.1) agli attributi «captive» (2.2) e «slave» (2.5 e 2.14). Anche le doti profetiche subiscono una trasformazione. Il primo sonetto è dominato dalla chiaroveggenza che unisce Cassandra ad Apollo, delineata da un'immagine metaforica contenente gli elementi tipici dell'invasamento mantico, in particolare l'associazione con il fuoco

¹⁸ Cf. Olverson 2010, 99.

(«and thy spirit flown | to his, and at the ivory gates of speach | breaking in words as burning as his own», 1.12-14), presente in tutta la tradizione.¹⁹ Nel secondo, la capacità divinatoria è ancora definita con la stessa formulazione che collega la parola mantica al fuoco («thine still the burning word», 2.5), ma Cassandra ha perduto il rapporto privilegiato con il dio («and heaven's light | now shone upon thee only to destroy», 2.7-8): il verbo «destroy» (2.8), chiaro parallelo con i versi dell'*Agamennone* in cui la profetessa si rivolge ad Apollo accostando il suo nome al verbo ἀπόλλυμι (*Ag.* 1081-2 e 1086), prelude al finale con la morte di Cassandra.

Nelle liriche di Pfeiffer non trovano spazio i vaticini, condensati nell'enunciato «th'abysmal sties | of sin lay open as the secret grave» (2.9-10), oscura allusione alla catena di delitti e punizioni rivelati da Cassandra (in Eschilo, *Ag.* 1214 ss. e in Seneca, *Ag.* 726 ss.).²⁰ Tuttavia la capacità mantica acquista una valenza diversa rispetto ai modelli: se in tutta la tradizione classica e moderna, dall'*Agamennone* di Eschilo fino al primo sonetto di Rossetti, Cassandra è sempre ritenuta una folle invasata, dalla mente instabile o in preda al delirio, incompresa anche quando il suo linguaggio acquista lucidità, qui le sue parole «seemed madness» (2.11). I vaticini sembrano folli a chi non è in grado di comprenderli, ma il verbo «seemed» (2.11) offre la possibilità di un'interpretazione alternativa delle parole della veggente e insinua l'idea che tale giudizio rappresenti l'approccio derogatorio emblematico della comunità ostile. Così, all'interno della caratterizzazione topica, la voce poetica riesce a modificare l'interpretazione del personaggio e a valorizzarne la credibilità.

Nella seconda coppia di sonetti, le definizioni si incentrano principalmente su Clitemestra, ma sono presenti, sia pur relegate sullo sfondo, anche altre figure della storia. Mentre a Ifigenia si allude solo attraverso espressioni metaforiche o metonimiche («the wound», 1.4; «love defied», 1.14), due i personaggi che vengono nominati: Egisto, sottomesso alla regina («what fury brought Aegysthus to thy side - |that bearded semblant, man to outward ken, | but else mere mawwarm, made to fret man's pride», 1.10-12), e Oreste, la cui figura è dematerializzata metaforicamente nella spada («Orestes' sword», 2.14). Pfeiffer dà dunque scarso rilievo all'amante, che già nell'*Agamennone* di Eschilo compare solo nell'epilogo e ha un ruolo

19 Si veda ad esempio il fuoco che invade Cassandra all'inizio della trance nell'*Agamennone* di Eschilo (παπαῖ, οἶον τὸ πῦρ: ἐπέρχεται δέ μοι, *Ag.* 1256), la torcia accesa che la profetessa brandisce al suo ingresso in scena nelle *Troiane* di Euripide (*Tr.* 308 ss.), le fiamme che segnalano l'accesso di pazzia in Seneca (*extingue flammās pectori infixas meo*, *Ag.* 723).

20 Nella similitudine con la tomba riecheggia l'accostamento fra l'odore dei sacrifici e il tanfo della morte che la veggente percepisce in Eschilo (ὄμοιος ἀτμός ὡς περ ἐκ τάφου πρέπει, *Ag.* 1311).

estremamente ridotto, e ad Oreste, che entra in scena nella fase seguente della storia (*Coefore, Eumenidi, Elettra*).

La qualificazione eroica di Agamennone, descritto nel secondo sonetto come vincitore di Troia («conqueror», 2.2, «hero», 2.7), qual è celebrato in tutta la tradizione, è preceduta dall'epiteto «tyrant», che si trova alla fine del primo sonetto (1.13). In Eschilo il termine, utilizzato dal coro, non designa il sovrano, ma Egisto e il rischio di degenerazione del potere che lui e Clitemestra rappresentano, alla fine della tragedia (*Ag.* 1335, 1365),²¹ mentre in Seneca Agamennone viene così definito dal rivale nel momento in cui tenta di persuadere la regina a compiere il delitto (all'interno della forte opposizione *rex Mycenarum fuit, | veniet tyrannus, Ag.* 251-2). Qui, dove le definizioni non sono proferite dai personaggi, ma dalla voce poetica, il sostantivo che indica l'abuso di potere riferito ad Agamennone entra nettamente in dissonanza con gli attributi eroici, che sembrano emanazione di falsa adulazione, facendo così trasparire la dissimulazione e l'inganno della regina.

Clitemestra è tratteggiata attraverso definizioni corrispondenti a quelle tradizionali: collocate quasi sempre in posizione incipitaria nel verso, esse generano anafore e parallelismi e acquistano forte pregnanza proprio in virtù della loro posizione. Vengono messe in rilievo le origini semidivine, la regalità, la componente della maternità, la condizione mortale e la relazione coniugale («daughter of gods and men, great ruling will», 1.1; «mother and mortal», 1.5; «mother and spouse - queen», 1.9; «woman», 1.13; «mother», 1.14; «bold queen», 2.9). A tali tratti distintivi si aggiungono le capacità di simulazione, attribuite topicamente al genere femminile e al popolo dei Greci («woman and Greek - so doubtly trained in art», 2.1; «the ancient smart», 2.5). Nella compressione del sonetto, l'accumulo delle connotazioni sottolinea la compresenza di tutte le componenti, evidenzia le contraddizioni e coglie la complessità del personaggio.

La caratterizzazione si distacca invece dai modelli nella raffigurazione di Clitemestra come donna virile: se nei testi antichi la regina è considerata una figura anomala e minacciosa, usurpatrice condannata a causa dell'inversione dei ruoli sessuali, qui la voce poetica manifesta la limitatezza di tale visione («within the sphere | which gods and men assign the woman here», 1.2-3). Anche per Clitemestra, come nel caso di Cassandra, viene messa in discussione la valutazione dominante, che considera problematico un posizionamento deviante e trasgressivo della femminilità, e suggerita un'interpretazione alternativa, secondo la quale l'infrazione degli stereotipi di genere da parte della regina è comprensibile, lecita e giustificata.

Nel secondo sonetto sono riprese alcune delle similitudini animali contenute nelle visioni di Cassandra in Eschilo e in Seneca (*Aesch.*,

²¹ Cf. Dover 1977; Beer 1981 e Medda 2017, 3: 26-7 e 303-4.

Ag. 1258-60, Sen., Ag. 738-40): il paragone fra Clitemestra e una leonessa, che nei classici anticipa la pericolosità della regina, qui convoglia sia le capacità ingannatorie («bowing with feline grace thy royal head», 2.3), sia la ferocia della madre nella difesa dei figli (how perfect whelp-robbed lioness thy part!», 2.4),²² quello fra Agamennone e un leone («more than the lion-heart you made to cease», 2.11)²³ sottolinea la superiorità di Clitemestra, e quello fra Egisto e un cane («the live dog to all your humours tame», 2.12) enfatizza nuovamente il sovvertimento dei ruoli (come ad esempio nelle parole di Elettra nell'*Elettra* di Sofocle, 301-2, e in quella di Euripide).

Anche nel caso di Clitemestra il raffronto con i modelli mostra una prevalente permanenza della caratterizzazione topica, ma l'interpretazione del personaggio viene orientata diversamente tramite l'accentuazione di alcune dimensioni: i nuclei privilegiati, ripetuti e variati, sono la maternità e la capacità di gestire il potere, la legittimità della ribellione ai ruoli e la giustizia della vendetta.

5 Parallelismi e divergenze

Oltre ai prestiti dalla tradizione, i quattro sonetti presentano una fitta rete di corrispondenze lessicali che investono snodi rilevanti per istituire parallelismi e divergenze fra Cassandra e Clitemestra. Il participio 'stricken', che indica per la prima il tormento inflitto da Apollo («sun-stricken», 2.9), per la seconda il sacrificio di Ifigenia («stricken where the wound approved thee still», 1.4), condensa per entrambe l'origine della sofferenza.

Gli altri echi verbali producono inversioni di senso e contrapposizioni. Le due donne condividono l'esperienza onirica, ma i sogni di Cassandra sono fugaci fantasticherie d'amore («steeped in noon-tide dreams», 1.6, «to dream, to wake - and find thy love impeach | late sleep with kisses», 1.11-12), mentre il sogno di Clitemestra si identifica con il più concreto desiderio di vendetta contro Agamennone («the long dream you waited to fulfil», 1.8). Le loro storie sono determinate dall'amore, quello erotico di Apollo e Cassandra («his love», 1.8; «thy love», 1.11) e quello materno di Clitemestra per Ifigenia («love defied», 1.14). Il capovolgimento è ancora più esplicito nella rappresentazione del momento culminante delle vicende dei due personaggi, che per Cassandra è il compimento della propria rovina

²² L'immagine animale assimila Clitemestra anche a Medea, equiparata a una tigre che ha perso i cuccioli (Sen. *Med.* 862-9).

²³ Nell'*Agamennone* Cassandra paragona anche Egisto a un leone, ma un leone imbelli (λέοντι ἄνακτιν, Ag. 1224). Sulle immagini animali, cf. Knox 1952; Heath 1999; Battistella 2005 e anche Medda 2017, *ad locum*.

(«thy height | of shame», 2.3-4), per Clitemestra la morte di Agamennone («high ruin», 1.7). Gli stessi lessemi enfatizzano, con diatesi invertite, la vergogna che affligge Cassandra dopo la partenza da Troia («thy height | of shame», 2.3-4) e il disonore che Clitemestra infligge ad Agamennone uccidendolo («who shamed the hero», 2.7), l'oltraggio che l'autonomia di Cassandra comporta per Apollo («wronged Apollo», 2.12) e il torto che Clitemestra subisce per l'infedeltà del marito («one wrong the more», 2.5).

Le connessioni lessicali fra i sonetti rafforzano da un lato la sovrapposibilità della *Stimmung* psicologica dei due personaggi nel nucleo centrale del dolore e della sofferenza inflitta loro da uomini e dei, e dall'altro la divaricazione per le loro reazioni: Cassandra tenta di ribellarsi ad Apollo, ma non può sottrarsi alla violenza divina; Clitemestra si oppone agli abusi del potere maschile e realizza la sua vendetta. Attraverso la sottile trama di riprese fra le liriche, Pfeiffer sembra invitare il lettore a cogliere il fatto che le due donne, non più nemiche come nella tradizione, condividono le stesse rivendicazioni di libertà e giustizia.

6 Conclusioni

Si può concludere asserendo che i sonetti di Pfeiffer costituiscano una tappa creativa nella storia della ricezione di Cassandra e Clitemestra. Pur nella conservazione degli elementi provenienti dal patrimonio classico e in particolare dall'*Agamennone* di Eschilo, emergono alcune divergenze che finiscono per demistificare la cristallizzazione tradizionale delle due eroine e profilare una critica all'ideologia androcentrica del vittorianesimo. Trattati di innovazione sono, per Cassandra, la trasformazione da oggetto passivo a soggetto di trasporto amoroso nei confronti del dio e l'affermazione di autorevolezza della voce profetica, e per Clitemestra, la legittimità della ribellione ai ruoli e la giustizia della vendetta. L'accentuazione della resistenza all'oppressione maschile e il potenziamento della soggettività femminile sono in contrasto con i dettami della società vittoriana, dogmatica e puritana, in cui l'emancipazione e l'autoaffermazione della donna, come pure le esperienze nella sessualità e nell'intimità amorosa, sono considerate riprovevoli ed esecrabili.²⁴

È dunque legittimo inserire Pfeiffer nel novero delle scrittrici vittoriane che, rielaborando i personaggi classici, aprono nuove

²⁴ Cf. il ritratto della 'fallen woman' nel poema *From Out the Night* di Pfeiffer, in cui l'intensa espressione del desiderio femminile rappresenta una critica al sistema sociale che pretende di sottomettere le donne (cf. Hickok 1999b, 382-3; Brennan 2003, 150-1).

percezioni ermeneutiche,²⁵ che saranno poi raccolte e ampliate nelle innumerevoli versioni successive.²⁶

Bibliografia

- Amendola, S. (2005). «Il grido di Clitemestra: l'*ololygmos* e la 'donna virile'». *Lexis*, 23, 19-30.
- Barone, C. (2019). «Profili di Clitemnestra tra odio e amore». *Open Journal of Humanities*, 1, 369-83.
- Basta Donzelli, G. (2002). «La vittoria di Clitemestra». Torraca, L. (a cura di), *Scritti in onore di Italo Gallo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 39-46.
- Battistella, C. (2005). «Egisto 'imbelle leone': un caso di intertestualità in Aesch. Ag. 1224». *MD*, 54, 179-84.
- Beer, D.G. (1981). «Tyranny, Anarkia and the Problems of the *Boulé* in the *Oresteia*». *Florilegium*, 3, 47-71.
- Beltrametti, A. (2015). «Quali silenzi per quali segreti in tragedia: scandali, tabù, sapienza (Eschilo, *Agamennone*; Euripide, *Ippolito*; Il maestro del *Prometeo incatenato*)». Angeli Bernardini, P. (a cura di), *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storia, teatro = Convegno del Centro di Studi sulla Cultura della Grecia antica* (Urbino 9-10 ottobre 2014). Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 153-68.
- Bierl, A. (2004). *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*. Roma: Bulzoni.
- Brand, P. (2015). *Emily Pfeiffer. Poet, Feminist, Iconoclast*. Kingsdown: Country Setting.
- Breay, C. (1999). «Women and the Classical Tripos, 1869-1914». Stray, C. (ed.), *Classics in 19th and 20th Century Cambridge: Curriculum, Culture and Community*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 48-70. <https://doi.org/10.2307/j.ctv27h1pzc.10>.
- Brennan, C. (2003). «Emily Jane Pfeiffer and the Dilemma of Progress». Brennan, C. (ed.), *Angers, Fantasies and Ghostly Fears. Nineteenth-century Women from Wales and English Language Poetry*. Cardiff: University of Wales Press, 143-69.
- Browning, R. (1889). *The Poetical Works of Robert Browning*. London: Smith, Elder & Co.
- Case, S.E. (1988). *Feminism and Theatre*. New York: Methuen.
- Cavallaro, D. (1995). «I sogni di Clitemnestra: The *Oresteia* according to Dacia Maraini». *Italica*, 72(3), 340-55. <https://doi.org/10.2307/479723>

²⁵ Come Augusta Webster e Amy Levy con le loro riscritture di Medea, cf. Webster, Levy 2016.

²⁶ Solo per citarne alcune: Marguerite Yourcenar, «Clytemnestre ou le crime» in *Feux* (1926); Ilse Langner, *Klytämnestra* (1947) e *Iphigenie Kehrt Heim* (1948); Martha Graham, *Clytemnestra* (1958); Wisława Szymborska, *Monolog dla Kasandry* (1967); Dacia Maraini, *I sogni di Clitemnestra* (1978); Nancy Bogen, *Klytaimnestra Who Stayed at Home* (1980); Christa Wolf, *Cassandra* (1983); Valeria Parrella, *Il verdetto* (2007); Alma Daddario, *Clitemnestra* (2018).

- Chesi, G.M. (2014). *The Play of Words. Blood Ties and Power Relations in the Oresteia*. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110334333>.
- Colella, S. (1994). *Il genere nel testo poetico. Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Colella, S. (1996). «La poesia femminile». Marenco, F. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*. Torino: UTET, 727-39.
- Davreux, J. (1942). *La légende de la prophétesse Cassandre*. Parigi: Dorz.
- Dazzi, I. (2010). «Egisto nelle riscritture novecentesche dell'*Oresteia*: immagini di potere tra politica e psicanalisi». *Ricerche di S/Confine*, 1(1), 180-90.
- de Paco Serrano, D. (2003). «Caracterización de Clitemnestra y Agamemnon de Esquilo a Séneca». *Myrtia*, 18, 105-28.
- de Paco Serrano, D. (2011). «Cassandra e le donne tragiche». *Myrtia*, 26, 123-39.
- Detienne, M. (1983). *I maestri di verità nella Grecia arcaica*. Roma; Bari: Laterza.
- Dieleman, K. (2016). «Evolution and the Struggle of Love in Emily Pfeiffer's Sonnets». *Victorian Poetry*, 54(3), 297-324. <https://doi.org/10.1353/vp.2016.0014>.
- Di Nisio, M.L. (2019). «'Seething in Oily Rage': Greek Myth and the Woman Question in Emily Pfeiffer's Studies from the Antique». *MediAzioni. Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture*, 25, 1-24.
- Dover, K.J. (1977). «I tessuti rossi dell'*Agamemnone*». *Dioniso*, 48, 55-69.
- Doyle, A. (2008). «Cassandra – Feminine Corrective in Aeschylus's *Agamemnon*». *Acta Classica*, 51, 57-75.
- Fiske, S. (2008). *Heretical Hellenism. Women Writers, Ancient Greece, and the Victorian Popular Imagination*. Athens, OH: Ohio University Press. <https://doi.org/10.1086/650617>.
- Fletcher, J. (1999). «Exchanging Glances: Vision and Representation in Aeschylus' *Agamemnon*». *Helios*, 26, 11-34.
- Foley, H.P. (1981). «The Conception of Women in Athenian Drama». Foley, H. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*. New York; London: Routledge, 127-68.
- Gilbert, S.; Gubar, S. (eds) (1979). *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington; London: Indiana University Press.
- Goldhill, S. (1984). *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E. (1999). «Classical Mythology in the Victorian Popular Theatre». *IJCT*, 5(3), 336-66.
- Hardwick, L. (2000). *Translating Words, Translating Cultures*. London: Duckworth.
- Heath, J. (1999). «Humans and Other Animals in Aeschylus' *Oresteia*». *JHS*, 119, 17-47.
- Hickok, K. (1995). «Intimate Egoism: Reading and Evaluating Noncanonical Poetry by Women». *Victorian Poetry*, 33(1), 13-30. https://doi.org/10.1007/978-1-349-27021-7_18.
- Hickok, K. (1999a). «Emily Pfeiffer». Thesing, W.B. (ed.), *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 199, *Victorian Women Poets*. Farmington Hills (MI): Gale Research, 233-42.
- Hickok, K. (1999b). «Why is this Woman Still Missing? Emily Pfeiffer, Victorian Poet». Armstrong, I.; Blain, V. (eds), *Women's Poetry, Late Romantic to Late Victorian: Gender and Genre, 1830-1900*. New York: St. Martin's Press, 373-89.
- Houston, N. (2003). «Towards a New History: *Fin-de-Siècle* Women Poets and the Sonnet». Chapman, A. (ed.), *Victorian Women Poets*. Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd, 145-64.

- Hurst, I. (2006). *Victorian Women Writers and the Classics: the Feminine Homer*. Oxford: Oxford University Press.
- Hurst, I. (2013a). «'A Fleet Of... Inexperienced Argonauts': Oxford Women and the Classics, 1873-1920». Stray, C. (ed.), *Oxford Classics. Teaching and Learning 1800-2000*. London: Duckworth, 14-27.
- Hurst, I. (2013b). «Victorian Poetry and the Classics». Bevis, M. (ed.), *The Oxford Handbook of Victorian Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 149-65. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199576463.013.017>.
- Iriarte, A. (1996). «Cassandra tragica». *Enrahonar*, 26, 65-80.
- Knox, B. (1952). «The Lion in the House (*Agamemnon* 717-36 [Murray])». *CPh*, 47(1), 17-25. <https://doi.org/10.1086/363443>.
- Komar, K. (2003). *Reclaiming Klytemnestra: Revenge or Reconciliation*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Leahy, D.M. (1969). «The Rôle of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus». *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 52(1), 144-77. <https://doi.org/10.7227/BJRL.52.1.8>.
- Lebeck, A. (1971). *The Oresteia. A Study in Language and Structure*. Washington: The Center for Hellenic Studies.
- Leighton, A. (1992). *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*. Brighton: Harvester Wheatsheaf.
- Levine, P. (1987). *Victorian Feminism 1850-1900*. London: Hutchinson.
- Loraux, N. (2001). *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*. Torino: Einaudi.
- MacEwen, S. (ed.) (1990). *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*. Lewiston: Edwin Mellen Press. <https://doi.org/10.1017/s0009840x00281419>.
- Macintosh, F. (2005). «Viewing Agamemnon in Nineteenth-Century Britain». Macintosh, F.; Michelakis, P.; Hall, E.; Taplin, O. (eds), *Agamemnon in Performance*. Oxford: Oxford University Press, 139-62.
- Mason, P.G. (1959). «Kassandra». *JHS*, 79, 80-93.
- Mazzoldi, S. (2001). *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'ellenismo*. Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali. <https://doi.org/10.1093/cr/52.2.366-a>.
- Mazzoldi, S. (2002). «Cassandra's Prophecy Between Ecstasy and Rational Mediation». *Kernos*, 15, 145-54.
- McClure, L.K. (1999). *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400832446>.
- McWilliams Tullberg, R. (1975). *Women at Cambridge*. London: Victor Gollancz.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento*. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni.
- Medda, E. (2020). «La grande manipolatrice. Clitemestra e il dominio del linguaggio nell'*Agamennone* di Eschilo». *Rhesis*, 11(1), 52-64.
- Mermin, D. (1993). *Godiva's Ride: Women of Letters in England, 1830-1880*. Bloomington: Indiana University Press. <https://doi.org/10.1086/ahr/100.2.521>.
- Mitchell-Boyask, R. (2006). «The Marriage of Cassandra and the *Oresteia*: Text, Image, Performance». *TAPhA*, 136(2), 269-97. <https://doi.org/10.1353/apa.2006.0011>.
- Moers, E. (1978). *Literary Women*. London: The Women Press. Trad.: *Grandi scrittrici, grandi letterate* (1979). Milano: Edizioni di comunità.

- Monrós-Gaspar, L. (2005). «D.G. Rossetti, configurando una Cassandra preraffaellita». Bañuls Oller, J.V.; De Martino, F.; Morenilla, C. (eds), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori, 405-27.
- Monrós-Gaspar, L. (2016). «'Like Wand'ring Gipsy': Fortune-telling, the Spanish Gipsy, and the Cassandra Myth on the Victorian Stage». *Classical Receptions Journal*, 8(3), 315-30.
- Moreau, A. (1989). «Les ambivalences de Cassandre». Laurens, A.F. (ed.), *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète*. Paris: Les Belles Lettres, 145-67. *Annales littéraires de l'Université de Besançon*.
- Neblung, D. (1997). *Die Gestalt der Cassandra in der Antiken Literatur*. Stuttgart; Leipzig: B.G. Teubner. <https://doi.org/10.1017/S0009840X98560039>.
- Nuttall, G.F. (1995). «Cassandra and the Language of Prophecy». *The Heythrop Journal*, 36(4), 512-20. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2265.1995.tb01007.x>.
- O' Day, R. (2000). «Women Education in Nineteenth Century England». Bellamy, J.; Laurence, A.; Perry, G. (eds), *Women, Scholarship and Criticism*. Manchester: Manchester University, 91-109.
- Olverson, T.D. (2010). «Worlds Without Women: Emily Pfeiffer's Political Hellenism». Olverson, T.D. (ed.), *Women Writers and the Dark Side of Late-victorian Hellenism*. London: Palgrave Macmillan, 83-110.
- Peterson, C.A. (1966). «The Iliad, George Meredith's *Cassandra* and D.G. Rossetti's *Cassandra Drawing*». *Texas Studies in Literature and Language*, 7(4), 329-37.
- Pfeiffer, E. (1880). *Sonnets and Songs*. London: Kegan Paul & Co.
- Pfeiffer, E. (1878). «Studies from the Antique». *The Contemporary Review*, 32, 543-4.
- Pfeiffer, E. (1887). *Women and Work*. Boston: Ticknor.
- Rabinowitz, N. (1981). «From Force to Persuasion: Aeschylus' *Oresteia* ad Cosmogonic Myth». *Ramus*, 10, 159-91. <https://doi.org/10.1017/s0048671x00005270>.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rites in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1093/cr/46.1.58>.
- Rengo George, L. (2011). «The Conjecture of a Sleeping Mind: Dreams and the Power of Clytemnestra in the *Oresteia*». *Eranos*, 99, 75-86.
- Schein, S.L. (1982). «The Cassandra Scene in Aeschylus' *Agamemnon*». *Greece and Rome*, 29(1), 11-16. <https://doi.org/10.1017/s0017383500028278>.
- Seaford, R. (1987). «The Tragic Wedding». *JHS*, 107, 106-30.
- Stray, C. (1998). *Classics Transformed: Schools, Universities, and Society in England, 1830-1960*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.2307/631879>.
- Taplin, O. (1972). «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus». *HSCP*, 76, 57-98. <https://doi.org/10.2307/310978>.
- Thalman, W.G. (1985). «Speech and Silence in the *Oresteia* 2». *Phoenix*, 39, 221-37. <https://doi.org/10.2307/1088636>.
- Webster, A.; Levy, A. (2016). *Medea in Athens – Medea (A Fragment in Drama Form, After Euripides)*. A cura di E. Rossi Linguanti. Pisa: Edizioni ETS.
- Winnington-Ingram, R.P. (1948). «Clytemnestra and the Vote of Athena». *JHS*, 68, 130-47. <https://doi.org/10.2307/626303>.
- Zeitlin, F. (1965). «The Motif of the Corrupted Sacrifice in the *Oresteia*». *TAPhA*, 96, 463-508.
- Zeitlin, F. (1978). «The Dynamics of Mysogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*». *Arethusa*, 11, 149-84.