



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE

CICLO XXXIV

COORDINATORE Prof. Fernando Cioni

*"For ever making up some notion of the meaning of Greek":
lo spirito dei classici e le suggestioni del mito
nell'opera di Virginia Woolf*

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/10- Letteratura inglese

Dottoranda

Dott.ssa Testa Cristina

Cristina Testa

Tutor

Prof.ssa Natali Ilaria

Coordinatore

Prof. Cioni Fernando

Anni 2018 /2021

Sommario

Introduzione: la ripresa dei classici nel Modernismo	1
Il caso di Virginia Woolf.....	4
Prospettive metodologiche	12
Ringraziamenti	22
1 Parte prima.....	23
1.1 La formazione classica di base	24
1.1.1 La scoperta e le prime lezioni.....	31
1.1.2 Il salto di qualità con Janet Case.....	38
1.1.3 Le preclusioni e le compagnie femminili	54
1.2 Il lettore amatoriale.....	66
1.2.1 La bellezza suprema di un'arte "impersonale"	69
1.2.2 Gli strumenti essenziali	92
1.2.3 Il metodo della lettura veloce	100
1.3 I luoghi del greco.....	106
1.3.1 La messa in scena	109
1.3.2 La lettura domestica.....	119
1.3.3 Il viaggio nei luoghi reali.....	134
2 Parte seconda.....	145
2.1 La traduzione annotata in <i>Agamemnon Notebook</i>	146
2.1.1 La trascrizione riadattata da Verrall	155
2.1.2 Gli appunti sui versi in greco.....	165
2.1.3 Le influenze sull'opera dell'autrice	174
2.2 La forma platonica di <i>A Dialogue upon Mount Pentelicus</i>	185
2.2.1 Ispirazione autobiografica	187
2.2.2 Platone e il canone classico	198
2.2.3 Un antico dilemma.....	206
2.3 Il mito antico nella modernità: <i>A Society</i>	216
2.3.1 Una storia seria con artifici comici	218
2.3.2 Una <i>Lisistrata</i> dei tempi moderni	228
2.3.3 Vecchie questioni e nuovo femminismo.....	235
Conclusioni.....	244
Appendice A.....	249
Appendice B.....	326
Appendice C.....	351
Bibliografia.....	359

Introduzione: la ripresa dei classici nel Modernismo

La riscoperta del mondo classico, in continuità con l'opera di rivalorizzazione già iniziata dagli autori Romantici, si afferma definitivamente nell'ambito del Modernismo come risposta alle istanze storico-culturali del XX secolo e dimostra la capacità di modelli derivanti da una tradizione antica di essere rivitalizzati e declinati secondo diverse modalità di pensiero, assumendo nuove funzioni¹. Gli scrittori del primo Novecento attraversano continui e importanti mutamenti, tra i quali spiccano il rapido sviluppo industriale e tecnologico e i due conflitti mondiali, e si ritrovano a dover far fronte al pesante senso di estraniamento e smarrimento provocato dall'ambiente urbano in cui vivono e alla mancanza di certezze a cui aggrapparsi, che li induce a rimettere in discussione la loro stessa identità e tutti i valori su cui si fonda. In questo senso Daniel Schwarz afferma che "Modernism is a response to cultural crisis" (1997, 3), osservando che gli autori di questa corrente si caratterizzano per una forte presa di coscienza e consapevolezza del momento di crisi sociale, politica e valoriale che stavano vivendo. Dalla condizione di passaggio epocale deriva la difficoltà a rappresentare la nuova realtà, l'avvertimento dell'inadeguatezza del linguaggio e l'inefficacia della comunicazione chiaramente espressi da T.S. Eliot in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* quando l'io poetico dichiara "It is impossible to say just what I mean!" (v. 104), estremizzando un concetto che torna nella letteratura inglese nei vari secoli. Gli autori modernisti sentono la necessità di trovare una modalità adatta a descrivere la loro percezione del mondo attraverso la sperimentazione di nuove tecniche e lo fanno rievocando forme e contenuti del mito. Il reimpiego del materiale mitologico si sposa perfettamente con le esigenze della nuova epoca, contrariamente a quanto potrebbe far pensare la dichiarata volontà di operare un taglio con il passato. Le strutture della tradizione letteraria più illustre si piegano a rappresentare gli istinti più umili perché si scoprono non in contrapposizione con questi, ma accomunati da quelle caratteristiche propriamente umane che superano ogni differenza, attraverso le quali l'ordinario borghese nella sua piccolezza può rivedersi addirittura nell'eroe epico.

In base a questa consapevolezza il mito antico funge da schema interpretativo degli avvenimenti storici che hanno segnato una radicale trasformazione dell'assetto geopolitico mondiale e l'inizio di una nuova era a partire dagli anni dieci. Infatti, se da una parte il Modernismo si discosta da quanto lo ha preceduto, dall'altra mantiene una forte coscienza della discendenza culturale a cui inevitabilmente appartiene² attraverso quello che Eliot nel saggio *Tradition and Individual Talent* chiama "historical sense" (1932, 14), da lui considerato indispensabile per fare poesia. Questo viene definito come "a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence [...] a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together" (14), scaturito dalla cognizione che il momento presente acquisisce significato inscrivendosi nel contesto più ampio della totalità della storia. Per l'autore, tale sentimento incarna la doppia anima del Modernismo perché "[it] is what makes a writer traditional" e allo stesso tempo "most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity" (14). L'esigenza di comprendere la propria epoca e ritrovarsi in essa muove gli scrittori del primo Novecento a rivolgersi alla tradizione per

¹ Il mito, osserva Meletinskij, "può anzi fornire degli strumenti nuovi per esprimere in modo ancora più acuto i processi di livellamento e di alienazione della personalità umana, la volgarità della 'prosa' borghese e la situazione di crisi della cultura spirituale" (1993, 321).

² Sul reimpiego del materiale mitologico nel Modernismo si veda Corti (1991).

ricercare in essa uno strumento ermeneutico e un fattore ordinativo di eventi che faticano a tenere sotto controllo. Schwarz individua proprio questa valenza sottolineando che “Modernism sought to find an aesthetic order or historic pattern to substitute for the crumbling certainties of the past”, senza dimenticare però che “at the same time Modernists were aware that the order was elusive- as Eliot put it, fragments to shore against the ruins of their present lives” (1997, 4). Una visione della storia segnata dalla violenza e dal caos è anche quella espressa da James Joyce nello *Ulysses* attraverso le parole di Stephen Dedalus: “History [...] is a nightmare from which I am trying to awake” (Joyce 2009, 34). Il rapporto di questi autori con il passato è duplice, se non ambiguo, perché lo esaltano e lo negano allo stesso tempo. Come evidenzia Angeliki Spiropoulou, il Novecento avverte sia una grande distanza che una forte affinità con le epoche remote, perciò rappresenta se stesso attraverso categorie epistemologiche derivate da esse ma anche viceversa:

On the one hand, definitions of modernity attribute to antiquity the permanence and stability that the former lacks and, on the other, antiquity is construed as congenial to modernity by sharing precisely what putatively sets them apart, namely transience. It seems that the ultimate and innermost affinity between modernity and antiquity reveals itself in their liability to historicity, to the effect of time passing which will make modernity ancient some day. (2010, 60)

La cultura antica, soprattutto greco-romana nella fattispecie, costituisce un’eredità solida e importante che è sia un fardello da portare che un dono da accogliere, perciò “like modernity, modernism too is thus both anticlassical and classical. This duplicity of attitude becomes most apparent in the modern(ist) gesture of idealizing antiquity while breaking away from it” (60).

Dal recupero di forme e contenuti antichi scaturisce il cosiddetto “metodo mitico”, di cui spetta proprio a Eliot il compito di formalizzare l’istituzione, in qualità di protagonista attivo della scena letteraria dell’epoca nonché saggista e critico. Nella famosa recensione dello *Ulysses* egli ne attribuisce l’invenzione a Joyce “in using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity” (1923, 483), sulla scia della sperimentazione già operata da William Butler Yeats. La reiterazione di motivi mitologici istituisce un parallelismo con la modernità costruito ad arte per cercare, attraverso i riferimenti al passato, di dare una spiegazione al presente, che altrimenti rimarrebbe incomprensibile. Eliot considera il ricorso al mito una reazione al bisogno di dare un assetto alla realtà confusa di quell’epoca e di conferire un significato formale e valoriale a quello che chiama “the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history” (483). La crisi sul piano spirituale e psicologico si ripercuote anche sull’esteriorità e l’estetica della produzione artistica, come osserva ancora Schwarz “Modernism stressed that we lack a coherent identity and sought techniques to express this idea” (1997, 9). Le allusioni e i riferimenti intertestuali inseriti nel contesto delle opere moderniste spesso hanno un ruolo fondamentale per la comprensione dell’opera stessa e costituiscono una vera e propria tecnica, che riguarda sia l’aspetto stilistico che il contenuto, per far fronte alla crisi epistemologica da cui deriva³. La rappresentazione della contemporaneità attraverso il mito è l’elemento chiave di questa svolta poetica, che Eliot nella già citata recensione vede come soluzione alle difficoltà espressive riscontrate in generale in ogni

³ Secondo Ben Hutchinson, “Myth emerges as a technical, as well as conceptual means of resisting modern lateness, of overcoming the hermeneutic ‘embarrassment’ of modernity. It is also, however, symptomatic of this embarrassment, in as much as it emerges in response to it” (2016, 230).

forma d'arte: "Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art" (1923, 483).

Il recupero dell'antico e la sua trasposizione in una forma rinnovata attraverso le categorie moderne costituiscono un carattere generale della cultura novecentesca, che ne fa da un lato un oggetto di studio, dall'altro un espediente immaginativo. L'esperienza della tradizione induce poeti e scrittori a una profonda riflessione sul presente, che è il vero interesse di quelle opere che non presentano un racconto mitico inteso come semplice riproposizione, ma vi instaurano invece una corrispondenza con il loro specifico contenuto attraverso quello che John White chiama "mythological parallel" (2015, 7). In casi letterari di questo genere non è il mito in sé a costituire l'argomento principale della trama, ma piuttosto il mondo moderno descritto "in the light of a ready available set of models" (7). Il tempo arcaico viene giustapposto alla contemporaneità, della quale funge come termine di paragone, non attraverso rimandi sporadici, ma con la ripetitività strutturale di un motivo che si dipana e perdura per tutta la narrazione attraverso un "noticeable patterning" (10). Dunque, il materiale mitologico non è l'oggetto della produzione letteraria modernista, ma le fornisce uno schema costruttivo, perciò per questa corrente letteraria si parla più propriamente di "rielaborazione" del mito che non di vera riscrittura.

Nella prima metà del ventesimo secolo una formazione classica era quanto prescritto dalle istituzioni per poter entrare a far parte della classe dirigente, formata secondo precise regole presso le scuole più prestigiose. Così, come viene spesso messo in luce dalla critica, se da un lato gli scrittori dell'epoca cercavano di rappresentare la realtà dell'uomo comune, dall'altra generalmente facevano parte di un'élite e contribuivano a mantenerne le prerogative, tra cui quella della lettura non solo come piacere ma soprattutto come professione:

Nevertheless, that idea of reading as a full-time challenge made modernism the ideal stylistic partner for the historic change in the idea of a cultural education which took place within universities between 1900 and 1940, away from the idea that culture is the product of leisure and towards the principle that it should be acquired as a moral discipline [...] or as a professional discipline requiring specialist training and only capable of evaluation by experts. (Howarth 2011, 176-177)

Questa spinta verso la "specializzazione" del sapere porta inevitabilmente con sé un atteggiamento di chiusura da parte della comunità accademica che va di pari passo con una detenzione ristretta (e quindi un rafforzamento) del potere non solo politico ma anche sociale e professionale attraverso un meccanismo ben strutturato e autodifensivo di cui Thomas Strychacz descrive nel dettaglio il funzionamento nella sua analisi:

The university formalized bodies of esoteric knowledge, bestowed credentials on those who mastered that knowledge, and spread its ideologies by training an energetic corps of people who would take up socially prominent positions. [...] The university protected the legitimacy and continuity of professional discourse itself. (1993, 23)

Il processo di formazione della "classe esperta" implica già nella sua esistenza anche il suo mantenimento e risulta difficile da scardinare perché non prevede ingerenze dall'esterno, è un sistema chiuso e "perfetto".

In pratica, continua lo studioso, sono gli stessi attori a dettare le regole del gioco in modo da non dover perdere mai. Infatti, “the key to this institutionalization of professional power is the ability to employ expert knowledge”, ma questa conoscenza si traduce soprattutto nella corretta applicazione dell’etichetta accademica, “legitimizing it by virtue of its association with institutions of higher education, and accrediting those who studied and used this knowledge” (1993, 23). Ciò che rende inattaccabile il giudizio e la posizione degli appartenenti a questi circoli culturali è il fatto di condividere una fetta specifica di sapere solo al loro interno:

The special nature of this higher knowledge — opaque discourse, jargon, a great amount of information to be remembered and processed, an arcana of traditions, values, and responsibilities, many of which are not specified in writing - limits the numbers of individuals able to possess it and therefore makes the process of accreditation significant to the individual and to the community at large. (23-24)

Il meccanismo qui descritto non ricorda tanto quello di una scuola quanto piuttosto quello di una setta (con le implicazioni religiose del termine), caratterizzato da forte rigore e soprattutto esclusività. Per questo motivo “a key characteristic of professional discourse is its inaccessibility to a mass public” e di conseguenza, “esoteric knowledge presupposes the formation of a ‘community of competence’ — a group of experts distinguished by their shared competence in a particular body of knowledge” (24). Gli accademici, dunque, ricercano e conferiscono autorità soltanto all’interno della loro cerchia “And it is characteristic of such groups that they become self-perpetuating” (24).

L’appartenenza a quell’ambiente, inoltre, e soprattutto l’acquisizione di un ruolo di prestigio al suo interno, diventa indicativa anche di uno status sociale. Come osserva Spiropoulou, in epoca vittoriana la conoscenza delle lingue classiche costituisce un presupposto fondamentale per ottenere il rispetto della collettività e, non ultimo, aspirare a una carriera dignitosa:

Greek is a tradition that has institutionally been identified in the West as the source of truth and universal human knowledge, the origin and paradigm of Western thought and civilization. Consequently, ‘knowing’ Greek has been established metonymically as the possession of knowledge and truth itself. This is precisely why access to Greek was historically limited to a male *élite* destined to be not only scholars and poets but also, and more significantly, politicians, administrators and businessmen in the service of imperial power. (2010, 61)

Dunque, assumere una posizione nei confronti della formazione classica del tempo significa anche abbracciare delle ragioni ideologiche e politiche strettamente legate a essa: la grecoità non può essere avulsa dall’ottica patriarcale e colonialista in cui si colloca il suo insegnamento nei maggiori atenei.

Il caso di Virginia Woolf

In questo contesto operavano gli scrittori modernisti, tra cui anche l’autrice che è oggetto del presente studio, Virginia Woolf. Figlia di una tradizione vittoriana, per tutta la vita si trovò a dover conciliare le esigenze della classe alto-borghese a cui tutta la sua famiglia apparteneva (e che inevitabilmente la influenzavano) con spinte innovative di natura diversa verso un’idea politica di

femminismo e di diffusione della cultura. Melba Cuddy-Keane inserisce Woolf all'interno di un dibattito, molto acceso all'epoca, tra queste due posizioni antitetiche, mostrando come lei si batta per un'istruzione di livello ma allo stesso tempo ad ampio raggio che sia accessibile anche a quella fetta della popolazione che generalmente ne restava esclusa:

Virginia Woolf, the 'high modernist,' was an advocate for both democratic inclusiveness and intellectual education. In bridging these two spheres, she forged a positive answer to one of her culture's most pressing concerns. The achievement of universal franchise, the extension of adult education to the working class and to women, and the rise of mass publishing all added urgency to the need to foster accessible cultural education. At the same time, the institutionalization of English studies within the universities augured an increasing gap between professional study and the general reading public. (2003, 1)

In particolare, la presenza del greco nel curriculum degli atenei più prestigiosi e la sua prescrizione come materia obbligatoria per l'accesso (almeno fino al 1918) creava all'epoca una netta spaccatura tra coloro che si consideravano "detentori del sapere" e tutti gli altri, che non avevano la possibilità di studiare lì, basata proprio sulla conoscenza di questa lingua.

Diventando un indice, seppur indiretto, della situazione economica di una persona, come puntualizza William Herman, "not just a matrix of patriarchal power, the classics also ratified class and culture" (1983, 258). Lo studioso porta come esempio di ciò il fatto che Woolf riveli l'appartenenza del personaggio di Septimus Smith in *Mrs. Dalloway* alla classe lavoratrice attraverso il fatto che egli legga Eschilo in traduzione, poiché "he who studied Shakespeare with Miss Isabel Pole in the Tottenham Court Road couldn't possibly have done Aeschylus in Greek" (259). Generalmente, chi non sapeva leggere queste opere in lingua originale era qualcuno che non poteva permettersi un'istruzione di prim'ordine oppure una donna. Infatti, ricordando che la componente della comunità accademica era prettamente maschile, oltre che occupava le posizioni più influenti, Angeliki Spiropoulou sottolinea che "the *outsider's* position [...] is recurrent in Woolf's work as typically occupied by women" (2010, 63). La scrittrice, consapevole delle implicazioni derivanti da queste costruzioni sociali, utilizza gli stessi concetti che ne sono alla base come strumenti invece a favore di una diffusione più democratica della conoscenza, in qualche modo ribaltandoli, affermando cioè l'uguaglianza nell'impossibilità di conoscere veramente il greco che secondo lei riguarda tutti i moderni, che siano essi eruditi o meno.

Così, infatti, recita la dichiarazione iniziale, costruita con una frase tutta in negativo a cui segue subito una spinta dinamica e propositiva, di "On Not Knowing Greek", il saggio del 1925 che rappresenta un vero e proprio manifesto della sua visione della cultura classica, riassumendone anche il senso del titolo e il nodo principale:

For it is vain and foolish to talk of knowing Greek, since in our ignorance we should be at the bottom of any class of schoolboys, since we do not know how the words sounded, or where precisely we ought to laugh, or how the actors acted, and between this foreign people and ourselves there is not only difference of race and tongue but a tremendous breach of tradition. All the more strange, then, is it that we should wish to know Greek, try to know Greek, feel for ever drawn back to Greek, and be for ever making up some notion of the meaning of Greek, though from what incongruous odds and ends, with what slight resemblance to the real meaning of Greek, who shall say? (1994, 38)

La lingua antica e l'irrealizzabilità della sua completa padronanza (nonostante tutti gli sforzi che si possano compiere) esercitano sugli appassionati come Woolf un'attrattiva a cui è impossibile sottrarsi, che nella versione manoscritta del saggio⁴ la scrittrice definisce, con un'espressione poi cancellata, come "some irrisis[tible] extraordinary fascination"⁵ (Berg MS Greek 1). Proprio questa forza è ciò che prepotentemente "tira indietro" tutt'oggi, come un magnete, verso la cultura ellenica. A causa della sua estrema lontananza temporale il greco classico sfugge perfino a quegli studiosi che hanno la pretesa illusoria di riuscire a comprenderlo appieno, non avendo neanche loro la possibilità di un'esperienza diretta. La "frattura" nella tradizione è dovuta al fatto che, poiché dall'antichità nessuno parla più quella varietà della lingua, non è possibile, in tempi moderni, ascoltare i versi declamati da un vero aedo o attore madrelingua, il massimo a cui si può aspirare è un surrogato. Qualunque supposizione si possa fare sull'effettiva pronuncia originale, sulla gestualità attoriale, sulla reazione immediata del pubblico (a questo si riferisce l'interrogarsi sul momento esatto in cui ridere e, si potrebbe aggiungere, applaudire, o protestare) non verrà mai comunque confermata con certezza dall'evidenza dei fatti.

Più avanti nello stesso testo l'autrice afferma che la parte più oscura e allo stesso tempo affascinante della cultura ellenica è proprio la lingua: "Chief among these sources of glamour and perhaps misunderstanding is the language. [...] Nevertheless, it is the language that has us most in bondage; the desire for that which perpetually lures us back" (Woolf 1994, 48). Nonostante la mancanza di risposte non ci si può rassegnare a non porre domande, è inevitabile, piuttosto, continuare sempre a indagare senza farsi scoraggiare dagli scarsi risultati. Il greco possiede un potere quasi magnetico, così forte che ogni difficoltà non fa che accrescere la voglia di saperne di più invece che allontanare dall'obiettivo o addirittura spingere ad abbandonare le speranze. Rebecca Nagel sintetizza così questo pensiero nel suo saggio: "Despite the many barriers to learning and understanding Greek, including some immovable ones, 'not knowing Greek' (in her own words) is a stimulus to further study, not a reason to quit" (Nagel 2002, 62). In effetti, Woolf non smise mai di cercare di conoscere il greco, e quanto più le risultava difficile, con tanto più impegno vi si dedicava, non dandosi mai per vinta pur sapendo in partenza che stava ricercando qualcosa di irraggiungibile. La sua vita di lettrice (e di scrittrice) fu caratterizzata da un periodico "ritorno" al greco, che sentiva come un richiamo al quale di volta in volta doveva rispondere, seppur con modalità diverse. Ai momenti di abbandono si alternavano quelli di riscoperta, esattamente come le correnti letterarie di tanto in tanto recuperano elementi tradizionali che, seppur momentaneamente dimenticati, sono sempre pronti per essere tirati fuori dal cassetto al momento opportuno.

In "The Perfect Language", un altro suo scritto critico pubblicato dapprima sul *Times Literary Supplement* il 24 maggio 1917 e poi incluso nel secondo volume dei saggi, la scrittrice aveva già messo in risalto come il grande entusiasmo per questa disciplina superasse addirittura la frustrazione dell'apprendente nel constatare l'esiguità dei risultati a fronte dell'impegno richiesto, considerato invece di un peso notevole:

⁴ Si tratta del manoscritto catalogato come "[Common reader, The] On not knowing Greek. Holograph fragment of beginning. n.d. 2 p." presso la "Berg Collection" della New York Public Library, che comprende parte della prima stesura del saggio e non gli appunti sui testi da cui Woolf ha tratto ispirazione (che esaminerò in seguito in maniera approfondita). In questa trattazione lo citerò come "Berg MS Greek 1".

⁵ La parte tra parentesi quadre è una mia interpretazione della parola tronca presente sul manoscritto.

But, once fired with the spirit of the partisan, it is wonderful what hardships no longer repel us, and how little respect is paid to the authority of the great. It is true that humiliation has generally to be faced at the end of these outbursts of zeal, for the reason that Greek is an immensely difficult language. A great deal of knowledge is essential for the moderate understanding of it, and not easy to come by. How many people in England can read Homer as accurately as a child of eight can read the morning paper? for example; and the few who read Sophocles perfectly are about as singular as acrobats flying through space from bar to bar. (Woolf 1987, 115)

Il greco è un “sapere” elitario, appartiene alla ristretta cerchia degli studiosi che sono paragonati qui a degli acrobati del circo (alludendo forse al fatto che la loro erudizione nasconda in realtà un trucco), ma allo stesso tempo affascina anche chi ne è al di fuori e non potrebbe mai rientrarvi se non altro per la mancanza di un’istruzione adeguata.

Con questo testo, la cui funzione ufficiale è quella di recensire la traduzione degli epigrammi ad opera di W. R. Paton per la serie della “Loeb Classical Library”, l’autrice esalta l’esistenza delle edizioni bilingui e commentate rivendicando la legittimità del desiderio di conoscenza della letteratura greca anche da parte di coloro che con la sua famosa espressione chiama “lettori comuni”. Spiropoulou illustra così questa prospettiva, che non riguarda solo il greco ma la cultura (specialmente classica) in generale:

In one stroke, Woolf claims the common and the ordinary for art, and Greek for the common reader. Thus, she makes the common (reader) the subject of writing in both senses of the word ‘subject’ as its theme and as its potential producer. This double move is best illustrated by Woolf’s reaction at having Greek translated and at last made available to those outsiders to institutional learning and patriarchal power, the (typically female) common readers. (2010, 73)

Come si vedrà, la formazione di un pubblico con un pensiero critico sviluppatosi al di fuori di un percorso universitario sarà un tema centrale della raccolta di saggi intitolata *The Common Reader – First Series*, a cui appartiene tra gli altri anche “On Not Knowing Greek”, che è di qualche anno successiva rispetto all’articolo.

La sete di conoscenza provocata dalla graduale (e mai completa) scoperta della cultura e della società ellenica risulta implacabile e possiede ancora nella modernità un fascino infallibile. Per la scrittrice quest’ultimo ha a che fare con il soprannaturale e il meraviglioso, come afferma ancora in “The Perfect Language”:

And the more we own the difficulty, and confess the sense of unrewarded effort, the consciousness of pygmy understanding, the more we must testify to the miracle of the language. It will not let us go. It will not agree to be a respectable branch of learning which we are well content to admire in the possession of others. A branch of learning suggests a withered stick with a few dead leaves attached to it. But Greek is the golden bough; it crowns its lovers with garlands of fresh and sparkling leaves. We have only to open this volume of the anthology at haphazard to fall once more beneath the spell. (Woolf 1987, 116)

Utilizzando l'espressione "the golden bough" la scrittrice allude esplicitamente alla famosa opera omonima dell'antropologo Sir James George Frazer⁶, che aveva avuto modo di studiare e ammirare tramite la sua istruzione privata. Si tratta di uno studio sulla magia e sulle religioni comparate nei popoli antichi che la critica non esita a definire "both the most encyclopedic treatment of primitive life available to the English-speaking world and the one that lies behind the bulk of modern literary interest in myth and ritual" (Vickery 2015, 4). L'impatto di *The Golden Bough*, come del resto di tutta la produzione di Frazer, sull'ambiente culturale del ventesimo secolo è un fatto ampiamente riconosciuto: già dalla sua prima pubblicazione influenzò molti degli intellettuali maggiori dell'epoca, soprattutto in ambito antropologico e psicanalitico (alcune teorie di Jung prendono spunto proprio da questo testo), nonché la maggior parte degli scrittori modernisti, tanto Yeats quanto Eliot, Lawrence e Joyce⁷. Frazer era anche un traduttore dal greco antico: sua è l'edizione inglese commentata della *Periegesi* di Pausania, la *Description of Greece* pubblicata solo nel 1898 dopo averci lavorato per tredici anni, che costituisce una sorta di guida all'esplorazione di questo territorio dal punto di vista culturale e antropologico⁸. Con questa citazione Woolf vuole fare riferimento non solo alla lingua ma a tutto il sistema della tradizione pervenuto fino a noi come eredità delle credenze, oltre che degli usi e costumi, del popolo antico.

L'immagine del ramo d'oro resa famosa da Frazer è tratta a sua volta dalla mitologia classica, in particolare dall'episodio raccontato da Virgilio nel sesto libro dell'*Eneide* in cui il protagonista coglie, su suggerimento della sibilla Cumana e adempiendo al suo destino, il pollone sacro alla dea Proserpina che gli permetterà di scendere agli inferi per compiere la sua catabasi. La caratteristica di questo ramo è che può essere reciso solo da chi ne è veramente degno (come nel caso dell'eroe troiano) e, una volta avvenuto lo strappo, ricresce rigoglioso come prima. Spiropoulou riflette sul valore metaforico di questa leggenda, che in qualche modo racchiude per Woolf il significato dei classici come esempio del potere creativo e auto rigenerativo e della letteratura:

And the study of Greek poetry will in turn reward such outsiders with garlands not just because it is aesthetically rewarding in itself, weaving fresh garlands out of words, but more significantly so because those modern 'amateurs/amatrices' may find in their affair with Greek a voice of their own and be crowned in turn with branches of bay leaves, like good Greek poets were in ancient times. Woolf's art shows that truly progressive cultural forms are those which do not repeat the old but redeem for the present those revolutionary and creative possibilities which may reside in the past forms. (2010, 73-74)

Tutto ciò, infatti, simboleggia la cultura ellenica agli occhi della scrittrice, che esperisce in prima persona questa "fioritura" di spunti artistici, derivati proprio dall'incontro con il greco, che rendono tanto ricchi di significato oltre che esteticamente gradevoli molti dei testi sia critici che letterari che mi accingo a trattare in questa tesi.

⁶ *The Golden Bough* apparve per la prima volta nel 1890, in due volumi con il sottotitolo *A Study in Comparative Religion*. Nel 1900 fu ripubblicato in tre volumi e, infine, tra il 1911 e il 1915, fu integrato in un'edizione estesa di dodici volumi con il sottotitolo *A Study in Magic and Religion*. Successivamente, fu aggiunto *Aftermath, a Supplement*, dato alle stampe solo nel 1936.

⁷ Riguardo all'influenza di Frazer su questi studiosi e autori si è molto discusso, si veda in particolare Fiske (2013) e Vickery (2015).

⁸ Sull'argomento si veda MacCormack (2010).

Nell'arco della sua opera, Woolf descrive molto spesso la greicità in termini che appartengono al campo semantico della spiritualità e del meraviglioso. Pare che il primo scritto dedicato al mondo antico sia un articolo intitolato "The Magic Greek", a cui l'autrice stava lavorando nel marzo 1905 e che non ci è mai giunto perché il giornale a cui lo sottopose rifiutò di pubblicarlo. La sua esistenza è testimoniata da un'annotazione sul diario giovanile noto come *A Passionate Apprentice*, dove riporta la reazione degli editori: "The Academy send back my Magic Greek, which entertained them very much but is 'too uncompromisingly opposed to their point of view' to be printed. Rather a bore, but I am amused all the same" (Woolf 1990, 256). Non possiamo conoscerne il contenuto ma, come fa notare anche la critica, "the title alone suggests the same attitude of delighted mystification as the titles of the surviving essays" (Nagel 2002, 62). Anni più tardi, Woolf inserisce in *Jacob's Room*, il romanzo in cui il collegamento con il mondo ellenico è forse più evidente, un passaggio in cui la voce narrante riflette sulla natura prodigiosa dell'amore per il greco:

A strange thing—when you come to think of it—this love of Greek, flourishing in such obscurity, distorted, discouraged, yet leaping out, all of a sudden, especially on leaving crowded rooms, or after a surfeit of print, or when the moon floats among the waves of the hills, or in hollow, fallow, fruitless London days, like a specific; a clean blade; always a miracle. (Woolf 1922, 123)

Si tratta di una passione, dice la scrittrice e lo ripeterà in diverse altre occasioni, che non solo supera le avversità ma addirittura attraverso di esse invece di morire diventa più forte. La lontananza temporale dei classici, la solitudine in cui di solito vengono letti e (anche se non nel caso di Jacob, che non è un lettore amatoriale ma uno studente) perfino l'opposizione dell'élite dovrebbero far desistere dal volersi accostare a quella disciplina, ma di fatto non è così, piuttosto accade il contrario. Per questo motivo l'attrattiva delle materie classiche non smette mai di sorprendere.

L'incanto della letteratura "delle origini" e il suo perdurare nella cultura occidentale sono testimoniati dal fatto che viene tuttora letta e tradotta per esempio in volumi come quello di cui "The Perfect Language" vuole essere una recensione, cioè il secondo della raccolta *The Greek Anthology*, ma anche tutti quelli della collana "The Loeb Classical Library", pensata proprio per la divulgazione con il testo a fronte. Spiropoulou legge la volontà di "donare" il greco al lettore comune come un modo per farlo prosperare e rivivere in eterno e sempre con nuove forme:

Woolf does not vindicate Greek merely for the sake of the abolition of exclusions that are perpetuated in the name of its ignorance; neither does she solely celebrate making Greek literature available in translation as an act of independence from the 'high priests' of Greek scholarship [...] Liberated from the fixity of the supposed truths of the 'knowing' authorities, Greek is to be vindicated as a common ground to be trespassed by all to make their own in non-prescribed ways. (2010, 73)

Il recupero dei classici da parte del Modernismo tende proprio a questo, "trasgredire" le regole della tradizione per poterla mantenere però in maniera diversa. In questo caso, come si vedrà, l'utilizzo del greco da parte di Woolf è un caso emblematico perché lo sfrutterà per parlare di temi cari alla sua contemporaneità, attraverso un modellamento che è giocato allo stesso tempo sulla similitudine e sulla diversità.

La prerogativa delle opere antiche, afferma la scrittrice in “The Perfect Language” esaltandone l’immortalità, è che esse piacciono a tutte le età di ogni persona ma anche dell’umanità in generale. Ciò significa che superano la prova del tempo sia nella vita dei singoli lettori che nel susseguirsi delle epoche:

Here we have the peculiar magic, the lure that will lead to from youth to age, groping through our island fogs and barbarities towards that unattainable perfection. But perfection has a chill sound. It scarcely seems the right word for that extremely individual and definite spirit which is the flame of the Greek character. No one can read the few lines quoted above without feeling not only their extreme beauty, but also their extreme unlikeness to anything in any other language. It is an unlikeness that perpetually rouses our curiosity about them. (Woolf 1987, 116)

I classici antichi possiedono una perfezione irraggiungibile e costituiscono un’inesauribile fonte di ispirazione e stimolo di interesse. Il tipo di attrattiva che esercitano sembra anch’esso riconducibile al soprannaturale, tanto che Jane Harrison anticipando Woolf (che come si vedrà poi seguì le sue orme) in *Aspects, Aorists and the Classical Tripos* definisce “the spell cast by Greek” (1919, 5) quel fascino che secondo lei deriva dalla lingua stessa, ancor prima che dalla letteratura.

In un’altra sua opera, *Alpha and Omega*, Harrison legge la cosiddetta “Ceremony of the Alphabet” durante la consacrazione della cattedrale di Westminster, in cui le lettere greche e latine venivano tracciate sulla cenere, come “a piece of primitive magic” (1915, 182). Commentando proprio questo passaggio, Vassiliki Kolocotroni riflette sulla misteriosità della scrittura ellenica e sull’effetto che doveva avere su chi si cimentava nel greco da principiante:

For it is the obscurity, the sheer otherness, of the Greek alphabet that helps to conjure up the peculiar spell of the ritual over which Harrison’s Archbishop presides. In Harrison, the very remoteness of Greek suggests the possibility of a mystical, impersonal link with a past of communal ritualistic practice, which the present, mystifying, and alienating mediation of the Bishop only serves to depress. Put simply, Greek words, Greek names are signposts and gates, both suggesting and barring access into a world of strangeness, and, for a young Woolf, they hold the added challenge of the *terra incognita*—they are there always for the discovery, ‘ancient grass’ to be trodden upon and turned into ‘common ground’. (2005, 315)

La studiosa osserva che la lingua greca è considerata come una sorta di “codice segreto” mediante il quale è possibile comunicare con una dimensione ultraterrena attraverso la composizione di formule, verrebbe da dire, “magiche”. Woolf, sulla scia tracciata da Harrison, recupera questo valore mistico e ne fa una rappresentazione letteraria nel romanzo *The Voyage Out*, dove l’alfabeto greco è oggetto del sogno di Clarissa Dalloway, che vede “great Greek letters stalking round the room” prima di svegliarsi e realizzare, con un’interpretazione in chiave psicanalitica, che invece “the Greek letters were real people, lying asleep not many yards away” (Woolf 1915, 55). Dell’incanto del greco, nella realtà, cade vittima anche la stessa scrittrice, e vi rimane anche dopo essere giunta alla maturità dei suoi studi e della sua vita, come dimostra un’annotazione sul diario del 29 ottobre 1934 in cui afferma: “Reading Antigone. How powerful that spell is still—Greek. Thank heaven I learnt it young—an emotion different from any other” (Woolf 1982, 257).

I classici offrono a chi ha l'umiltà di riconoscere socraticamente la propria ignoranza (o almeno una conoscenza minuscola e primitiva) un punto di riferimento certo e incrollabile anche nel totale sbandamento in cui sembra perdersi il mondo moderno, come viene ribadito nella chiusura di "On Not Knowing Greek":

There is a sadness at the back of life which they do not attempt to mitigate. Entirely aware of their own standing in the shadow, and yet alive to every tremor and gleam of existence, there they endure, and it is to the Greeks that we turn when we are sick of the vagueness, of the confusion, of the Christianity and its consolations, of our own age. (Woolf 1994, 50-51)

In quelle culture sepolte nella memoria (ma mai morte definitivamente) Woolf ricerca la scintilla che continua a riaffiorare e rianima anche le società successive, compresa la propria, ogni volta che queste perdono lo spirito vitale. In un'affermazione del genere si può rilevare non tanto una forma di primitivismo (inteso come rifiuto della società moderna e volontà di ritorno al passato) quanto piuttosto la ricerca di un senso, ritrovato proprio nello spirito dei classici, da attribuire alla vita e agli avvenimenti dell'epoca in cui l'autrice si trova a vivere.

Prospettive metodologiche

La presente tesi si concentra sui diversi aspetti del rapporto che Woolf instaura rispetto al mondo greco conducendo un'indagine a più livelli, quello dell'apprendimento della lingua, dell'amore per la letteratura, da cui scaturisce anche la rielaborazione all'interno delle sue opere, fino a quello concreto e materiale del contatto diretto con la terra avuto attraverso il viaggio. Per la scrittrice, la grecoità ha un senso che va oltre le questioni estetiche, filosofiche e artistiche poiché assume un significato importante anche da un punto di vista sociale, formativo, storico e di genere, con particolare attenzione alla specificità dell'istruzione delle donne. Per mostrare tutto ciò in un quadro d'insieme tengo conto della produzione di Woolf nel suo complesso, ma prendo in considerazione soprattutto alcuni scritti del tutto inediti o pubblicati soltanto postumi. In particolare, oggetto principale della mia trattazione sono un manoscritto, *Agamemnon Notebook*, probabilmente pensato per uno uso privato, e due racconti con una complessa e travagliata storia editoriale, rispettivamente quello oggi conosciuto come *A Dialogue upon Mount Pentelicus*, comparso per intero solo alla fine degli anni Ottanta, e il controverso *A Society*, prima dato alle stampe e poi non reinserito nella successiva raccolta di narrativa breve dalla stessa autrice.

Con questo studio cerco di delineare i molteplici volti di Woolf in relazione alla sua esperienza con la grecoità non solo come scrittrice, ma come donna erede di una tradizione vittoriana e come intellettuale nel senso più ampio del termine. Innanzitutto, da figlia di un uomo appartenente alla classe dirigente, la giovane Virginia si avvicinò ai classici come lettrice attraverso la biblioteca di famiglia. Grazie alla sua mente curiosa e brillante, si dimostrò una lettrice particolarmente operosa che aveva capito fin da subito che dagli autori antichi avrebbe potuto ricavare l'ispirazione necessaria per il proprio lavoro futuro. Non è un caso, infatti, che larga parte della sua produzione saggistica riguardante il greco si concentri su questa attività e in particolare sul suo svolgimento da parte del cosiddetto "amateur", una categoria che rimanda a quella più ampia del "lettore comune" e che, in questo caso, assume anche delle caratteristiche ben precise. Woolf però, come si vedrà, non era certo una semplice appassionata, ma potrebbe definirsi piuttosto una lettrice "erudita", nel senso generale e non strettamente accademico del termine, poiché, a dispetto di quanto lei stessa sia disposta ad ammettere, le lezioni che prese nelle discipline classiche (sia nel dipartimento femminile dell'università che con le tutrici private) la resero una studiosa a tutti gli effetti. Il suo atteggiamento verso il greco, dunque, seppure all'inizio fosse nato come una semplice curiosità, si trasformò ben presto in qualcos'altro, nello specifico nella dedizione di un'alunna e nell'impegno di quella che oggi definiremmo una "divulgatrice culturale". L'autrice svolse questo ruolo promuovendo per tutta la vita la diffusione dell'istruzione classica attraverso i suoi saggi e, in un determinato lasso di tempo, anche prendendo un incarico di insegnante presso la scuola serale rivolta alla classe lavoratrice del Morley College.

Molte pagine di diario dimostrano l'abbondanza delle letture di Woolf, sia in lingua originale che in inglese, e i numerosi quaderni in cui riportava citazioni e scriveva commenti sulle opere greche sono la testimonianza di un'accuratezza che va certamente oltre la semplice fruizione "di piacere". Le competenze acquisite nella lingua le permettevano anche di lavorare con il greco come traduttrice. S'intenda, questo aspetto della traduzione, non a livello professionale, ma personale, come uno strumento per entrare più pienamente nel vivo del rapporto con il testo. Ponendo il caso

della scrittrice a confronto con quello di Walter Benjamin, Anne Fernald afferma che “For Woolf, it is not the translation that adds to the language, but the experience of translating”, poiché, a differenza di Benjamin che credeva che il traduttore in qualche modo arricchisse la lingua inglese, nel suo caso è la sua immaginazione a essere “enriched by her reading of Greek, [...] The effect of Greek is limited to the individual who translates” (2006, 37). L’autrice si cimentava in traduzioni e, soprattutto, ri-traduzioni (basandosi su versioni già esistenti), di passaggi che riteneva particolarmente interessanti. Spesso esprimeva anche dei giudizi riguardo al lavoro di altri studiosi (aveva, per così dire, dei “traduttori preferiti”) oppure alla “traducibilità” o meno di un testo, riflettendo su aspetti sia linguistici che contenutistici.

Prendendo in esame, accanto ai testi critici, anche gli scritti privati e biografici, quali pagine di diario (tratte sia dal *Diary* ma anche e soprattutto da *A Passionate Apprentice*), lettere ad amici e familiari, emerge ancora un’altra veste in cui Woolf si pone nei confronti del mondo antico: quello di viaggiatrice. La visita ai veri luoghi della cultura ellenica rappresenta (simbolicamente ma anche nei fatti) il culmine della sua formazione classica. In questo modo, la Grecia non veniva più vista come un’immagine filtrata attraverso gli studi e i racconti universitari delle figure maschili della sua vita (soprattutto il padre e il fratello maggiore Thoby) ma finalmente anche lei poteva ammirarla con i propri occhi e farne un’esperienza diretta. In un’epoca in cui quei territori possedevano il gusto un po’ “esotico” dell’Oriente e allo stesso tempo erano spesso dipinti attraverso la lente del tipico imperialismo britannico, Woolf si inserisce nella scia della riscoperta dei territori della classicità tornata in voga con le nuove scoperte archeologiche. Attraverso il viaggio, anzi due viaggi, l’autrice assume una visione della Grecia più “materiale”, andando a integrare quanto aveva appreso come lettrice, studentessa e anche, in maniera rilevante, spettatrice nel caso delle rappresentazioni teatrali a cui assistette a Cambridge, che contribuirono soprattutto a costruire la sua idea “musicale” del coro greco.

Nella sua produzione letteraria, infine, Woolf inserisce diversi rimandi alla greicità rielaborandone i contenuti attraverso le sue doti, stavolta, di scrittrice. In questo processo, l’aspetto che risulta più evidente e interessante è l’utilizzo della cultura ellenica (non solo della lingua antica, ma anche della storia e della mitologia del mondo classico) come strumento in favore della sua idea di femminismo. In particolare, la rilettura di alcune delle più famose eroine del mito in chiave moderna, da Clitennestra a Lisistrata fino ad Antigone, le fornisce non solo ispirazione per romanzi e racconti, tra i quali spiccano soprattutto *The Years* e *A Society*, ma contribuisce a formare anche la parte più politica della sua poetica. Tutto ciò sfocerà nella composizione dei saggi *A Room of One’s Own* e *Three Guineas*, dove maggiormente emergono istanze legate al presente ma in cui si può rintracciare un forte legame con l’antichità, mostrando come la base di alcune idee abbia un’origine millenaria. L’analisi della questione di genere sotto la luce dell’influenza classica è volta a ricercare le radici del pensiero di Woolf al riguardo nelle letture che risalgono già all’età giovanile, nonché all’influenza che hanno avuto le illustri “maestre” che l’hanno condotta sul sentiero della letteratura greca e allo stesso tempo le hanno fatto scoprire la realtà dell’attivismo suffragista. Si tratta non solo di modelli artistici, come può essere Saffo, ma anche di persone in carne e ossa che la scrittrice ha conosciuto personalmente, come l’insegnante e amica Janet Case oppure l’antropologa che funse da “guida spirituale” di quest’ultima, nonché indirettamente della stessa Woolf, Jane Harrison. Attraverso queste studiose, la scrittrice ha potuto abbracciare anche la dimensione sociale della diffusione della cultura ellenica.

Data l'eterogeneità dei testi di cui mi occupo, devo affrontarne lo studio integrando tra loro più chiavi di lettura diverse: mi si rende necessario, dunque, adottare non un solo sistema interpretativo, ma piuttosto una combinazione di metodi di studio. Di base, il mio approccio ermeneutico è primariamente di natura storico-biografica e culturale, in quanto la tesi è innanzitutto incentrata sulla determinazione del rapporto tra la scrittrice e il suo tempo in relazione alla grecità. Dunque, soprattutto nella prima parte, mi concentro sul periodo della formazione classica di Woolf (che va grosso modo dai suoi quindici ai ventitré anni) e su alcuni episodi che ritengo particolarmente significativi per aver contribuito alla sua concezione del mondo ellenico. In questo senso, il mio metodo può essere assimilato a quello della "biographie littéraire" di scuola francese degli anni Ottanta, un punto di vista che privilegia "la conoscenza del soggetto biografato *in quanto autore di testi letterari*; e, dunque, anche la comprensione della sua opera" (Pugliatti 2019, 11-12). Infatti, la lunga ricognizione che compio nella prima parte della tesi sugli aspetti della vita della scrittrice legati al greco è pensata in funzione dello studio della sua produzione. Ciò che intendo recuperare è la valenza di questo tipo di analisi secondo quanto postulato dai difensori della biografia letteraria: "biography is there to help us understand the literature, which is what really matters, not the life itself" (Hadfield 2014, 375). Allo stesso tempo, per inserire le vicende specifiche di Woolf nel più ampio contesto storico e sociale del suo tempo, adotto anche la prospettiva, di origine invece italiana⁹, della teoria della "microstoria". Quest'ultima, come evidenzia Loriga, tende a superare il "pericolo [...] di una visione atomica, frammentata della vita, fondata su singole istantanee. L'esperienza individuale viene fatta *a pezzetti*" (2012, 192) prospettando non compartimenti stagni ma una rete in continuo scambio di stimoli tra le sue diverse parti. Questo, afferma la studiosa, è il risultato di un nuovo e più proficuo approccio allo studio della vita del singolo nel contesto del periodo storico in cui si colloca:

Dall'incrocio tra passione politica e impegno metodologico è scaturita l'idea di utilizzare i materiali biografici in modo aggressivo, per incrinare delle omogeneità fittizie (come l'istituzione, la comunità o il gruppo sociale) e quindi riflettere sulla capacità di azione dell'individuo. Frugando negli interstizi dei sistemi normativi, la microstoria ha messo in luce come il contesto storico assomigli, più che a un insieme compatto e coerente, a un tessuto connettivo con campi elettrici di diversa densità. (193)

Quello che il soggetto riceve dalla società non è un insieme ben costruito di regole, ma degli impulsi. La microstoria, anche nel campo della letteratura, "ha svelato tutta la povertà del concetto di *appartenenza*" e ha fatto sì che si potesse leggere l'individuo come "un punto di incrocio di diverse esperienze sociali" (193). Proprio questo tento di fare con Woolf, rintracciare gli elementi esterni che, integrandosi nel percorso della sua vita, hanno contribuito alla sua formazione artistica e individuale.

⁹ Pugliatti afferma che "l'influenza più diretta e importante" nella svolta biografica di cui parla "è quella del gruppo di storici italiani di solito definiti 'microstorici'" e ricorda che nella raccolta di saggi *Theoretical Discussions of Biography* del 2013 "una intera sezione, intitolata 'Biografia e microstoria', è dedicata ad una riflessione sulla prospettiva di ricerca storiografica elaborata e sperimentata nel nostro Paese fra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso; una prospettiva che metteva in discussione (o integrava) la vulgata, allora ancora dominante, della storia quantitativa e seriale e dei processi di lunga durata" (2019, 13-14).

Per applicare tali teorie al caso della scrittrice che prendo in esame, mi baso primariamente su fonti dirette, quindi su quanto scrive lei stessa nei diari e nel memoir *Moments of Being* e sulle notizie che riportano le persone vicine a lei, quali i familiari, il marito e, soprattutto, suo nipote Quentin Bell nel noto *Virginia Woolf: A Biography*, ma anche, necessariamente, su fonti indirette. Tra queste ultime, ho trovato di particolare utilità per l'oggetto del mio interesse la biografia di Hermione Lee *Virginia Woolf* (1996) ed è stata davvero illuminante la ricerca negli archivi del King's College di Londra condotta da Christine K. Jones e Anna Snaith nel 2010, che ha svelato per la prima volta la vera entità dell'istruzione ricevuta da Woolf in ambito universitario, molto più consistente di quanto si fosse mai pensato. Quanto emerge da un'analisi attenta di questi testi è una confluenza di ascendenti sulla formazione dell'autrice, non solo infatti le opere da lei studiate, ma anche l'incontro con diverse comunità, da quella accademica, con la quale il rapporto è di natura non certo semplice, a quella dei gruppi che portavano avanti le campagne femministe dell'epoca.

Per affrontare gli scritti non pubblicati che utilizzo nella tesi, la mia ricerca è anche coadiuvata da alcuni elementi di analisi filologica ripresi da approcci post-strutturalisti, con particolare riferimento allo studio di determinati manoscritti, i cosiddetti "Reading Notebooks" (di cui fa parte anche quello già menzionato di *Agamemnon*), che attualmente costituiscono la parte più consistente dell'opera di Woolf ancora inedita. Solo nel 2019, infatti, Theodore Koulouris e Mireille Duchêne hanno operato (separatamente, in due edizioni diverse seppur coeve) la trascrizione completa del cosiddetto "Greek Notebook", dove è possibile vedere come effettivamente l'autrice conducesse lo studio dei testi antichi. Quello che mi propongo è di ricostruire una sorta di "archeologia" (nel senso di scavare per risalire all'origine e riportare in superficie uno strato sepolto) del testo e dell'autrice allo stesso tempo, studiando i quaderni di lettura non solo in termini di critica letteraria, ma anche, in una dimensione più ampia, ponendo l'attenzione sul loro ruolo nello sviluppo della poetica e dello stile di Woolf. In questo senso, tento di riconciliare le teorie letterarie post-strutturaliste con l'approccio storico-biografico sopra descritto¹⁰, adottando il punto di vista espresso da William H. Epstein nell'*Introduction* alla raccolta da lui curata che va sotto il titolo di *Contesting the Subject* (1991), secondo il quale "the deployment of certain postmodern tactics does not preclude or exclude the biographical or, for that matter, any 'contextualizing' discourse", sebbene ovviamente "the use of such tactics induces us to rethink or rearticulate the theory and practice of biography and biographical criticism" (1). Nel caso specifico della mia tesi, una volta fornite le coordinate generali sulla composizione dei vari notebooks, rintraccio l'origine di alcune idee qui espresse nelle interpretazioni e suggestioni ricevute durante le lezioni con la sua tutrice privata Janet Case, e metto in relazione le pagine che trattano dei testi greci con "On Not Knowing Greek", il saggio di *The Common Reader* che, forse meglio di ogni altro, racchiude in maniera organica il pensiero di Woolf sui classici e in funzione della cui stesura quegli appunti sono stati espressamente pensati. Per fare ciò, vado ad applicare il metodo di analisi chiamato "persona criticism", che è stato teorizzato da Cheryl Walker proprio nel campo di studi della biografia letteraria (con particolare riferimento a un'interpretazione femminista). Quest'ultimo è pensato dalla studiosa come un compromesso tra

¹⁰ La diatriba tra i due metodi, spesso considerati antitetici, è riassunta così da Philip Holden: "Much discussion of literary biography has assumed that it is antagonistic to literary theory, and in particular to poststructuralism. Accounts of contemporary literary biography thus make an almost obligatory initial reference to Roland Barthes's 'The Death of the Author'" (2014, 920). Secondo lo studioso, "far from being irrelevant to an exploration of literary biography, Barthes's essay enables a consideration of the tension latent in the genre: the split nature of the literary author who is its subject, exemplified through contradictions revealed in various acts of reading between the protagonist of biography and the career author of the literary texts that are published in his/her name" (921).

l'abbandono completo e l'utilizzo esclusivo della funzione autoriale. Infatti, focalizzandosi "on patterns of ideation, voice, and sensibility linked together by a connection to the author" la persona criticism ha il grande vantaggio che "[it] allows one to speak of authorship as multiple, involving culture, psyche, and intertextuality, as well as biographical data about the writer" (Walker 1991, 109). Il mio obiettivo è quello di delineare la figura dell'autrice le cui opere vado a studiare in una prospettiva a tutto tondo, integrando il contesto storico e sociale con l'interpretazione testuale.

Nella presente trattazione mi accingo ad affrontare gli scritti di Woolf in prospettiva prettamente diacronica, tracciando una linea di continuità nel suo pensiero che parte dalla concezione iniziale di un'idea fino al suo sviluppo più completo e maturo. In questo senso, è utile osservare come la scrittrice si ponga nei confronti di alcuni autori o testi antichi (spesso gli stessi, riletti e riesaminati a distanza di anni) in momenti diversi della sua vita, rilevando se c'è coerenza oppure ripensamento, ma anche l'eventuale reiterazione di motivi o immagini, soprattutto metaforiche, e come questi vengono reimpiegati e fatti propri nella sua rielaborazione letteraria. A tal fine, la ricerca sugli aspetti biografici e storici, tra cui di primaria importanza si rivela la questione dell'accessibilità dell'insegnamento del greco, si interseca spesso con quella specifica sulla produzione woolfiana. Inoltre, la tesi si propone di confrontare il suo sguardo sulla Grecia di quando era poco più che ventenne e ancora in fase di sperimentazione artistica, adottato durante il suo primo viaggio, con quello più maturo dell'autrice ormai affermata, rilevandone analogie e differenze dovute all'esperienza e al tempo trascorso, oltre che al verificarsi di eventi storici che hanno indubbiamente influenzato la sua visione.

Attraverso la comunione dei metodi di indagine sopra citati, cerco di identificare una linea di lettura critica relativa allo sviluppo degli interessi letterari, estetici e socio-politici di Woolf. A partire dal suo studio della letteratura ellenica, in questa tesi delinea la ricostruzione di un percorso che non è solo di studio, ma di formazione in senso più ampio, che parte dall'incontro con la classicità e sfocia nella concezione tutta moderna della scrittrice, nella sua poetica modernista e nel femminismo. A tal fine, vado a rintracciare gli elementi che in qualche modo hanno svolto una funzione di tramite tra i due mondi. Si tratta non solo dei vari insegnanti – sia nel contesto familiare che scolastico, fino alle tutrici private – che hanno influenzato Woolf, direttamente oppure attraverso i propri scritti, ma anche di traduzioni di testi antichi (a cui mi riferisco con il titolo in inglese, mentre uso quello in italiano quando parlo di un'opera in generale o della sua versione in lingua originale), come quelle utilizzate per i "Reading Notebooks" a volte prendendole a modello e altre esprimendo poco apprezzamento per la resa. Altre influenze significative che rilevo sono gli spettacoli teatrali a cui ha assistito o di cui comunque ha avuto una testimonianza diretta, oltre che le caratteristiche fisiche dei luoghi della cultura ellenica di cui fa esperienza durante le sue visite. Intendo, così, offrire nuovi spunti per definire gli sviluppi letterari della scrittrice e risalire all'origine di alcune idee o posizioni esposte nelle opere più conosciute, letterarie e non, che per questione di uniformità consulto e cito sempre dalla prima edizione della Hogarth Press (i saggi da quella critica in sei volumi completata nel 2011 *The Essays of Virginia Woolf*, anche se sono stati pubblicati dapprima su delle riviste o in altre raccolte). Laddove esistono versioni diverse di uno stesso testo, dovute sia a processi di revisione da parte dell'autrice che a scelte editoriali, vado a consultare tutta la documentazione disponibile e cerco di mettere in luce le differenze che ritengo rilevanti tra di esse. Per quanto riguarda, invece, gli scritti totalmente inediti e anche quelli pubblicati postumi, mi raffronto sempre con i manoscritti.

Un discorso a parte occorre fare per *Agamemnon Notebook*, che costituisce un unicum tra i quaderni di lettura. La tragedia eschilea è l'opera che Woolf studia più approfonditamente, come dimostra il fatto che le dedichi un intero taccuino, dove, come si vedrà, riporta il testo integrale sia in inglese che in greco. Nel mio studio di quest'ultimo mi accingo a operare una descrizione fisica del manoscritto, secondo le linee guida fornite da Viviana Jemolo e Mirella Morelli nella *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento* (1990), poi vado a rintracciare gli elementi in comune con *Choephoroi Notebook* (un altro quaderno di lettura per molti aspetti vicino a esso), e cerco soprattutto di rintracciare le fonti consultate da Woolf per la compilazione. In particolare, metto a confronto la traduzione inglese presente in *Agamemnon Notebook* con quella di Arthur Verrall del 1889, che l'autrice trascrive apportando soltanto alcune modifiche, individuo l'edizione da cui sono tratte (materialmente, nel senso che sono state ritagliate e poi le incollate sul quaderno) le pagine in greco, e risalgo all'origine delle informazioni riportate in alcune note, verificando se sia ancora Verrall, come avviene in taluni casi, oppure rintracciandola in degli appunti a matita, sulla cui attribuzione tento un'ipotesi, presenti in un'altra edizione di *Agamemnon*, quella interamente in greco curata da Blomfield appartenente alla biblioteca dei Woolf.

Proprio l'impiego di materiale inedito vuole essere l'elemento innovativo con il quale si intende studiare sotto una nuova luce un aspetto sia della vita che dell'opera della scrittrice, appunto quello dell'influenza dei classici, che sebbene sia già stato indagato in passato si prospetta molto più proficuo e rilevante di quanto generalmente si tenda a credere. Se, infatti, il racconto *A Dialogue upon Mount Pentelicus* e il diario giovanile *A Passionate Apprentice* sono stati gli ultimi scritti a essere pubblicati rispettivamente nel 1989 e 1990, offrendo già un contributo significativo in termini di bibliografia primaria nello svelare che il rapporto di Woolf con la Grecia avesse delle radici profonde, ne esistono altri che ancora non sono stati dati alle stampe (come il saggio "A Vision of Greece") oppure soltanto in appendice di altri testi (il breve racconto *Theophile* per esempio si trova in questo modo nella raccolta *Complete Shorter Fiction* curata da Susan Dick), passando così in secondo piano. Questa tesi si propone di studiarli esaminando la documentazione disponibile nel suo complesso e attribuendogli la stessa importanza delle opere edite, anzi di usarli proprio come chiave di lettura di queste ultime.

In particolare, l'analisi più estesa che mi accingo a presentare è quella compiuta sul quaderno di lettura di *Agamemnon*. I capitoli dedicati al rapporto della scrittrice con il greco in *Virginia Woolf and the Visible World* di Emily Dalgarno (2007) e *Ladies' Greek: Victorian Translations of Tragedy* di Yopie Prins (2017) lo trattano rispettivamente in relazione agli studi ellenici e alla ripresa del dramma classico nella sua epoca, inquadrandolo in un preciso contesto culturale, ma non ne costituiscono uno studio specifico. Nella presente trattazione, mi propongo non solo di esaminarlo criticamente da un punto di vista filologico, ma anche di far emergere come in esso convergano un lavoro di ri-traduzione, di recupero culturale e di approfondimento personale da parte di Woolf. Seguendo il filo rosso tracciato da Jean Mills in *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison, and the Spirit of Modernist Classicism* (2014), che lega la scrittrice all'antropologa anche passando attraverso lo studio della trilogia di Eschilo, mi soffermo soprattutto sulla "mediazione" operata da Janet Case, che considero il vero tramite della giovane Virginia con il mondo greco e colei che per prima le ha instillato la passione per questo tragediografo.

Gli articoli “Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf’s Greece” di Rowena Fowler (1999) e ““This Curious Silent Unrepresented Life’: Greek Lessons in Virginia Woolf’s Early Fiction” di Vassiliki Kolocotroni (2005) sono ottimi punti di partenza per avere un’idea generale sulla formazione classica di Woolf e sull’influenza che questa ha avuto sulla sua scrittura, concentrandosi soprattutto sul periodo giovanile. La mia tesi vuole porsi in continuità con questo argomento, approfondendolo attraverso una ricognizione di ulteriori informazioni nei testi primari tutt’ora inediti e rileggendolo alla luce degli studi più recenti, come la già citata ricerca archivistica sul periodo del King’s College, che hanno dimostrato come quanto comunemente si conosce del rapporto dell’autrice con il greco non sia che la punta dell’iceberg. L’idea stessa di “grecità”, così come viene teorizzata da Woolf in alcuni saggi specifici sull’argomento, è esplorata da Rebecca Nagel in “Virginia Woolf on Reading Greek” (2002) per quanto riguarda la sua rilevanza in epoca moderna e da Theodore Koulouris nel volume *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf* (2011) nella prospettiva più ampia del legame con la “perdita” nelle diverse accezioni di questa parola. Nella presente trattazione, vado a ridefinire questa concezione in relazione ad alcuni aspetti specifici che sono apparsi particolarmente rilevanti nel reimpiego del canone classico da parte della scrittrice, quali l’impersonalità, la funzione del coro e il ruolo dei personaggi femminili, non solo quelli generalmente considerati positivi, ma anche e soprattutto quelli più controversi. Infatti, accanto a Elettra e Antigone, oggetto già di altri studi quali la monografia *Virginia Woolf’s Greek Tragedy* di Nancy Worman (2018) e il capitolo “Virginia Woolf and Antigone” all’interno di *Thinking Against the Current’: Literature and Political Resistance* di Sybil Oldfield, pongo anche la sacerdotessa Cassandra e Clitennestra, per le cui figure rilevo uno spiccato interesse da parte di Woolf nell’ambito delle sue letture eschilee e nella stesura di *Agamemnon Notebook*. Nel ricercare l’origine di alcune idee espresse nella produzione saggistica della scrittrice (ma anche di alcune immagini e tecniche impiegate in quella letteraria) opero un confronto tra queste come appaiono nella loro versione edita e le annotazioni nei vari “Reading Notebooks”, non solo quelli dedicati interamente ad *Agamemnon* e *Choephoroi*, ma anche quelli dove sono presenti anche solo poche pagine riguardo i classici.

Conducendo la presente ricerca, ho consultato i manoscritti dei testi inediti dapprima in forma digitale nelle parti di mio interesse per verificare alcune informazioni apprese dalla bibliografia secondaria e ricercarne anche di nuove. Non potendo immediatamente visitare di persona (a causa della pandemia) le biblioteche presso cui sono conservati i manoscritti inediti di Woolf relativi alla letteratura greca, cioè l’archivio *The Keep* della University of Sussex Library e la New York Public Library, ho richiesto e ricevuto la riproduzione reprografica del materiale di cui avevo bisogno. Nello specifico, dalla prima ho acquisito le scansioni in bianco e nero in formato PDF della documentazione originale di *A Dialogue upon Mount Pentelicus*, dell’olografo completo di “A Vision of Greece” e delle note su *Antigone* e *Protagoras* presenti nel quaderno di lettura XLVII. Dalla seconda, invece, mi sono stati inviati i file PDF a colori, creati dalle immagini JPG scaricate direttamente dai loro archivi digitali, di *Choephoroi Notebook* completo e alcune pagine selezionate dei volumi X, XIX e XXV dei *Reading Notebooks*. Nel caso della NYPL, ho anche usufruito dei servizi da remoto che hanno messo a disposizione in via straordinaria e gratuita per le esigenze di questo momento storico. Nello specifico, ho svolto la cosiddetta “virtual consultation” del quaderno di lettura di *Agamemnon* (di cui mi avevano preventivamente fornito una versione digitale costituita dalla scansione in formato PDF del microfilm in bianco e nero) tramite videocchiamata su Google

Meet con l'addetta alla sezione dei manoscritti Julie Carlsen, che ha permesso il chiarimento di alcuni dubbi che erano emersi. A questa è seguito il relativo "follow-up" con l'invio delle scansioni a colori del testo completo, cioè i file PDF in cui sono state convertite le immagini JP2 in alta definizione che la loro Digital Imaging Unit ha ottenuto per mezzo di fotocamere digitali Phase One. Questi documenti mi sono giunti corredati anche da dati utili sulla fisicità del volume (dimensioni esatte delle pagine, riscontro sul loro ordine effettivo, descrizione dei materiali della copertina e fotografie di quest'ultima da diverse angolazioni).

In seguito allo studio preliminare dei testi in formato digitale, finalmente nel mese di luglio 2022 grazie alla riapertura delle frontiere mi sono potuta recare di persona in Inghilterra e negli Stati Uniti al fine di consultare direttamente le fonti originali. Presso l'archivio *The Keep* a Brighton ho avuto modo di ricontrollare la parte della mia ricerca sui manoscritti *A Vision of Greece, [A Dialogue upon Mt. Pentelicus]* e *Greek and Latin studies* (questo il nome archivistico del "Greek Notebook") attraverso lo studio del materiale originale. In particolare, del primo ho integrato alcune parole nella trascrizione che avevo operato solo dalla scansione, del secondo ho verificato l'ordine e il numero esatto delle pagine (che non era chiaro a causa di un errore nella catalogazione presente sul sito) e del terzo ho riesaminato in prima persona le informazioni apprese dagli studi precedenti su di esso, nonché ritrascritto con la mia interpretazione i passaggi che cito nella tesi. Sebbene di norma vengano forniti dei fac-simile al fine di preservare i manoscritti originali, mi è stato gentilmente accordato di lavorare proprio su questi ultimi (attraverso l'uso degli appositi cuscini, guanti e lenti) per inserire anche gli aspetti materiali della documentazione nella mia ricerca. Limitando questa concessione, come richiesto, a quanto fosse effettivamente indispensabile, ho utilizzato, invece, i fac-simile per poter leggere le pagine riguardo *Antigone* contenute in quelle che sono catalogate come *Holograph Reading Notes* (denominazione archivistica dei quaderni di lettura), in particolare nei volumi XLV, XLVII, XLIX e LX. Attraverso la ricerca nei registri sono riuscita a rintracciare e visionare il dattiloscritto del racconto incompleto *Theophile*, che non essendo catalogato specificatamente non appare con questo titolo, ma si trova insieme ad altre bozze e frammenti nella box indicata come [*34 loose manuscript and typescript pages*], e tramite il servizio del Copying Pass ho acquisito una copia digitale di ogni documento studiato, in maniera da poterla conservare e averla sempre a disposizione anche da remoto.

Presso la Public Library di New York ho avuto accesso ad alcuni libri di pubblicazione piuttosto recente e molto utili per la mia ricerca, che non sono ancora disponibili in Italia ma di cui ho potuto fruire nella "Reading Room", e soprattutto ai documenti conservati nella "Berg Collection". Qui, in maniera ancora più stringente, la consultazione dei manoscritti, a causa della loro fragilità, è prevista svolgersi esclusivamente tramite i microfilm o le immagini nelle "Digital Collections". Tuttavia, ho richiesto un'autorizzazione speciale alla curatrice Carolyn Vega per visionare gli originali di *Agamemnon*, di cui però per tutto quest'anno non c'è modo di disporre per alcun motivo poiché si trova fuori dalla biblioteca¹¹, e di *Choephoros Notebook*, che mi è stata accordata alle condizioni, che ho rispettato, di "obtain as much information from the microfilm and photographs as possible in advance" e impegnandomi "to handle it as little as possible, and [...] take extreme care when turning the pages". La consultazione su microfilm è stata comunque utile per vedere le

¹¹ Precisamente nel *Library Services Center* a Long Island City, in preparazione e poi in esposizione per la mostra "Virginia Woolf: A Modern Mind" che si terrà nella Wachenheim Gallery dal 4 novembre 2022 al 3 marzo 2023.

pagine anche in negativo, modalità in cui si distinguono in maniera più evidente le macchie d'inchiostro dai segni dovuti al logorio della carta, così come le fotografie sono apparse ancora più definite sul computer specificatamente predisposto alla loro visione. Dal manoscritto originale di *Choephor* (che mi è stato anche permesso di fotografare autonomamente) ho potuto acquisire le informazioni per descriverne la fisicità, le stesse che avevo già richiesto per *Agamemnon* nella precedente "virtual consultation" sopra menzionata. L'accesso senza restrizioni ai file digitali, inoltre, mi ha permesso di visionare e acquisire su chiavetta usb le riproduzioni reprografiche di alcune pagine di altri manoscritti trattati nella tesi, in particolare quelle sui testi greci (o relativi alla letteratura greca) nei quaderni di lettura XIX, XXV e XXX dei *Reading Notebooks*, gli appunti su *Mrs. Dalloway* presenti nello stesso volume di *Choephor*, un'annotazione sul diario di Stella Duckworth, la bozza olografa dell'incipit del saggio "On Not Knowing Greek" e il dattiloscritto completo di *A Society*.

Oltre alle visite sul luogo, ho preso contatto con il responsabile Greg Matthews della divisione "Manuscripts, Archives & Special Collections (MASC)" presso la Washington State University Library a Pullman per avere la riproduzione fotografica e alcune informazioni sulle edizioni di *Agamemnon* appartenute alla scrittrice o ai suoi familiari (Blomfield 1832 e Sidgwick 1887), ora parte della collezione "Library of Leonard and Virginia Woolf", soprattutto per quanto riguarda le interessanti annotazioni che presentano. Attraverso uno scambio di email ho ricevuto materiale e informazioni preziosissimi (non solo le scansioni dei libri richiesti ma anche alcuni esempi di scrittura di Leslie e Thoby Stephen e di Leonard Woolf utili per il confronto con la mano delle note di mio interesse), oltre che una grande collaborazione nel rispondere alle mie domande e nel compiere ulteriori ricerche per verificare le mie ipotesi. Infine, ho consultato l'elenco dei libri presenti nella collezione della biblioteca dei Woolf nel catalogo compilato da Julia King e Laila Miletic-Vejzovic (2003), all'interno del quale ho trovato molto utile anche l'introduzione di Diane Gillespie, e ho appreso ulteriori informazioni sui testi appartenuti alla scrittrice e agli altri membri della sua famiglia dall'articolo di Amanda Golden "Textbook Greek: Thoby Stephen in 'Jacob's Room'" (2017), che è corredato anche di testimonianze fotografiche.

L'obiettivo della mia ricerca è illustrare temi e procedimenti riguardanti il rapporto di Woolf con la cultura ellenica, che ricorrono in forma diversa sia nella produzione saggistica dell'autrice che in alcuni suoi testi letterari meno conosciuti o addirittura inediti. Dunque, il presente elaborato è strutturato in due parti, una biografico-storica e un'altra analitica sui testi. La prima, che è costruita in maniera propedeutica a quanto segue, ha lo scopo di dipingere un quadro generale della formazione classica di Woolf, nonché di inquadrare il suo caso nel contesto culturale dell'epoca. In particolare, indago nel suo complesso la natura dell'istruzione ricevuta dalla scrittrice, poi mi soffermo sulla figura del lettore "amatoriale" (nel senso di non inserito in un percorso accademico), e infine considero le diverse tipologie di fruizione, dalla visione degli spettacoli teatrali alla lettura privata, fino all'esperienza diretta del viaggio in Grecia. Nella seconda parte, invece, compio un'analisi critica di tre testi scelti come esempi concreti del reimpiego dei classici nell'opera della scrittrice. L'ordine in cui procedo parte dal caso in cui la relazione tra il modello greco e la rielaborazione "derivata" di Woolf è più evidente ed esplicita per finire con quella meno manifesta all'apparenza ma comunque pregnante. Dunque, per primo compio uno studio di *Agamemnon Notebook*, che si può definire una sorta di "edizione privata" della tragedia contenente una traduzione diretta (seppur non originale) dei versi di Eschilo, descrivendolo nel dettaglio da un

punto di vista contenutistico e delle influenze sulla sua composizione. Poi procedo con *A Dialogue upon Mount Pentelicus*, che, a metà tra la saggistica e la narrativa breve, rievoca le strutture platoniche per fare da cornice a una discussione sull'idea e l'utilità del greco nella modernità, cogliendo l'occasione per trattare con ironia l'atteggiamento della comunità accademica nei confronti delle materie classiche. Nell'ultimo capitolo, infine, rintraccio nel racconto *A Society* la trasposizione di temi ed espedienti aristofanei, letti alla luce degli avvenimenti storici che gli fanno da sfondo e come anticipazione dello sviluppo del noto femminismo che caratterizza le opere successive di Woolf.

Allo scopo di rendere immediatamente visibile l'aspetto fisico del manoscritto di *Agamemnon Notebook*, inserisco nella prima appendice le scansioni di tutte le pagine che contengono testo, affiancando la traduzione all'originale corrispondente, così come appaiono all'apertura del volume. La seconda appendice, che riguarda sempre questo quaderno di lettura, consiste invece in una serie di tabelle esplicative delle modifiche apportate a inchiostro da Woolf sul testo greco stampato. Nella terza appendice riproduco in fotografia le tre pagine di "A Vision of Greece" e ne opero una trascrizione critica completa. Per ogni citazione e trascrizione dai testi inediti di Woolf ho richiesto il permesso di poterla inserire e mi è stato accordato dalla "Society of Authors", che ne detiene i diritti di copyright, alla quale ho fornito un resoconto dettagliato sull'uso specifico che faccio di ogni documento.

Ringraziamenti

Prima di iniziare la trattazione vera e propria, vorrei porgere i miei più sentiti ringraziamenti alle persone che mi hanno affiancato in questo studio, offrendomi la possibilità di portarlo a termine e contribuendo in maniera significativa a migliorare le mie conoscenze. Innanzitutto, ringrazio la mia tutor, prof.ssa Ilaria Natali, che ha seguito il mio percorso dottorale con serietà e attenzione, fornendomi sempre correzioni puntuali e precise, suggerimenti fondamentali e importanti spunti di riflessione, e tutto il Collegio dei Docenti del Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Firenze, che mi ha permesso di condurre la mia ricerca e dispensato consigli utili e indicazioni preziose su come svolgerla al meglio.

La mia gratitudine va, poi, anche allo staff delle biblioteche di Brighton e New York che si occupa dei manoscritti woolfiani, per aver messo a mia disposizione non solo le loro competenze ma anche tutti i mezzi necessari per fruire al meglio dei documenti sia in formato digitale che nella loro documentazione originale, accordandomi tutte le autorizzazioni possibili del caso. In particolare, ringrazio profondamente Tom Kowalczyk e Rose Lock di *The Keep* per avermi assistito con cura nella ricerca archivistica, così come Julie Carlsen ed Emma Davidson della “Berg Collection” per la pazienza e la prontezza con cui hanno risposto a tutte le mie domande e soddisfatto le mie richieste. Preziosissimo è stato anche il supporto di Greg Matthews, responsabile della collezione di Pullman dei libri appartenuti a Woolf, per la sua grande disponibilità nel fornirmi informazioni e materiali e per aver espresso un sincero entusiasmo e interesse nei confronti del mio lavoro, e fondamentale, ovviamente, la concessione per quanto riguarda il copyright dei testi inediti fornita da Sarah Baxter della “Society of Authors”.

Un forte sostegno e incoraggiamento ho ricevuto, inoltre, dal Dr. Theodore Koulouris, Senior Lecturer presso la University of Brighton, che avendo condotto ricerche nel mio stesso campo è stato più che felice di instaurare un confronto con me e ha mostrato un'incredibile gentilezza nell'aiutarmi tutte le volte in cui ne ho avuto bisogno. Altri contributi preziosi alla realizzazione di questo lavoro mi sono giunti dalla prof.ssa Stella Borg Barthet della University of Malta, che a partire da una delle sue lezioni dottorali mi ha fornito un punto di vista più ampio sulla questione dello studio delle materie classiche nelle università inglesi, dalla Dr.ssa Adèle Cassigneul della Université Toulouse II, il cui apporto nel mio studio soprattutto di “A Vision of Greece” è stato fondamentale, e dalla Dr.ssa Trudi Tate, direttrice di “Literature Cambridge”, che mi ha permesso di frequentare un ciclo di incontri online su Virginia Woolf che sono risultati davvero illuminanti. Inoltre, non posso non menzionare la Dr.ssa Elisa Bolchi, Socia fondatrice e Vice-Presidente della “Italian Virginia Woolf Society”, che mi ha fatto scoprire la realtà di quest'associazione culturale e mi ha dato l'occasione di presentare (in parte) i frutti delle mie ricerche in occasione del convegno “Reading Woolf in Europe”, che si è svolto online nel giugno 2021 e ha costituito per me un'inestimabile esperienza formativa oltre che mi ha offerto la possibilità di intessere nuovi rapporti nell'ambito accademico. Infine, è con grande entusiasmo per il prossimo futuro che rivolgo la mia più sincera gratitudine alla Prof.ssa Michèle Barrett, Professor Emeritus della Queen Mary University of London e ideatrice del progetto “WoolfNotes”, al quale mi permetterà di contribuire.

1 Parte prima

1.1 La formazione classica di base

Virginia Woolf era convinta che un'istruzione, seppur minima, nelle materie classiche e in particolare nella lingua e letteratura greca fosse una parte fondamentale della formazione di un uomo come di una donna di lettere per diversi motivi. Il primo tra tutti è quello espresso senza mezzi termini nel saggio "The Perfect Language" (1917), cioè che per una piena e corretta fruizione della produzione letteraria ellenica, "although it seems ungracious to add this when we have owned so much indebtedness to translators, some knowledge of the language is a possession not to be done without" (Woolf 1987, 118). Lo stesso concetto viene rimarcato anche attraverso il personaggio di Ridley Ambrose quando in *The Voyage Out* avverte la sua svogliata interlocutrice che, non essendo in commercio versioni inglesi di Platone abbastanza buone, per leggere il *Simposio* "you will have to learn Greek" (Woolf 1915, 54). Ne consegue che una "guida", soprattutto nella prima fase dell'apprendimento, si renda molto utile per acquisire in tempi ragionevoli conoscenze approfondite del greco inteso in tutti i suoi aspetti, compresi quelli linguistici.

Per contestualizzare il ruolo del greco nella società inglese del Novecento, occorre premettere che il canone ellenico costituiva le fondamenta della cultura europea e il modello con cui confrontare le letterature moderne, oltre che il simbolo di una conoscenza superiore che conferiva una sorta di "potere" a chi la possedeva permettendogli di accumulare quello che Pierre Bourdieu nella sua teorizzazione sociologica definisce "capitale culturale" (2015), cioè una sorta di ricchezza quantificata in termini di erudizione. Spiropoulou osserva come questa valenza della cultura ellenica sia in qualche modo reinterpretata nell'opera dell'autrice, che si serve della tradizione antica nella prospettiva del proprio presente ponendo l'accento sulle differenze che scaturiscono dalla reiterazione in epoche diverse:

On the one hand, Greek, the originary *topos* of western civilization, becomes, in Woolf's pen, the site of difference and a means of measuring our own spatial, temporal, cultural differences as we 'restage' the past in our effort to know it. And, on the other hand, Greek, traditionally standing for universal and immanent truth that has been made to serve authority and justify exclusions, turns, in her writings, into the occasion of a critique of claims to 'inside' knowledge that do not take account of the place and context of their enunciation. (2002, 3)

Woolf attribuisce al greco un potenziale sociale che affonda le sue radici nel desiderio di quella che si potrebbe definire una "democratizzazione intellettuale". Perciò, in un certo senso, studiare questa lingua poteva considerarsi ai suoi occhi un esercizio di libertà e una ribellione contro l'ordine convenzionale tipico dell'epoca vittoriana che implicava, tra le altre cose, una detenzione ristretta e patriarcale del sapere, associata alla mancanza di democrazia quasi fosse una forma di totalitarismo, che era simboleggiata proprio dalla cultura ellenica, almeno così come veniva recepita al suo tempo.

Sfruttando la sua conoscenza del greco e usandola in modo spesso originale nelle opere di fiction così come nei saggi, la scrittrice costruisce una linea di dissenso minando le radici del sapere prestabilito. Infatti, oltre alle ragioni appena elencate che la spingono verso i testi antichi, ce n'è un'altra che se possibile era ancora più determinante per Woolf, e cioè che la loro lettura costituisse

soprattutto uno strumento per aprire la mente e sviluppare una personale sensibilità artistica. Kolocotroni rileva questo aspetto citando alcune espressioni tratte da “On Not Knowing Greek”:

Her challenge, then, is not simply to use her knowledge of Greek in ways which counteract the ‘servile and snobbish passion’ of institutionalized learning, but to apply what the difficulty of access to Greek taught her to the forging of a new aesthetic: to the creation of meaning ‘on the far side of language’. (2005, 322)

Pur criticando l’apprendimento accademico nozionistico e fine a se stesso, Woolf riconosceva allo studio delle materie classiche la capacità di ampliare il pensiero individuale e acuire l’ingegno in modo da poter vedere con occhi nuovi la stessa realtà. Come si intuisce dall’idea che il significato del greco vada oltre la pure conoscenza linguistica (un concetto che approfondirò più avanti), l’autrice, infatti, considerava le capacità intuitive ben più utili dell’erudizione pura e semplice e stimava molto “an instinctive, not a trained mind” (Woolf 1985, 85), che attribuisce a sua madre Julia Stephen ricordandola nello scritto biografico “A Sketch of the Past”¹² per le forti inclinazioni letterarie che dimostrava nonostante non avesse alcun titolo di studio. Dunque, per applicare la categoria di “capitale culturale”, si potrebbe dire che fosse più interessata alla forma di quest’ultimo che Bourdieu (2015) chiama “incorporata”, cioè quell’assetto del corpo e dello spirito che per essere acquisito presuppone un lungo processo di formazione personale e un investimento di tempo ed energie e non sempre va di pari passo con i successi accademici.

Vanessa Bell scrive che sua sorella “always said that she had no education”, affermazione che effettivamente è confermata dalla stessa Woolf ogni volta che parla dell’argomento, ma aggiunge la precisazione che “I am inclined to agree with her if by education is meant learning things out of books” (1997, 61). Subito dopo, infatti, fa un paragone con la propria istruzione, ancora più carente, e ricorda che Virginia “did at least teach herself or get herself taught Greek and was given books to read by my father which may, for all I know, have had educational value” (61). Se è vero, infatti, che Woolf non apprendeva informazioni *dai* libri, nel senso che non seguiva un programma strutturato e non studiava probabilmente su testi scolastici, dove magari veniva anche data una linea guida che però tendeva a influenzare l’interpretazione, è altrettanto evidente però che leggesse molta letteratura per conto proprio, sviluppando un’incredibile sensibilità sia da lettrice che da scrittrice. Nel commentare queste informazioni nella sua biografia, Lyndall Gordon osserva: “But if Virginia Stephen was denied the advantages of a proper education, she was given, in a random way, an ideal training for becoming a writer” (1984, 68), che è qualcosa di ben diverso ma altrettanto prezioso. Uno spirito critico è ciò che Woolf cerca di coltivare mediante la lettura incessante, attività che pratica fin da bambina, come riferisce in una lettera a Harmon Goldstone del 16 agosto 1932: “My father allowed me to read any book in his library when I was a girl; and it was a large library” (Woolf 1979, 91). Carol Christ rintraccia in questa forma di apprendimento la base della cultura e della poetica dell’autrice:

Woolf makes the deficiencies of her formal education into shaping elements of her vision. For the most part, Woolf educated herself through books. She was a voracious reader. [...] She represented reading through a physical metaphor of incorporation. (2005, 8)

¹² Che è una sezione del memoir *Moments of Being*.

In particolare, troviamo moltissimi riferimenti alle opere che leggeva e commenti con le sue impressioni su di esse in lettere ai suoi familiari e amici e pagine di diario, a testimonianza della dedizione e passione con cui si dedicava proprio ai testi greci e del fatto che questi la aiutassero a formare il proprio pensiero e una visione personale del mondo e dell'arte. In questo capitolo mi accingo ad indagare le circostanze che, nel caso specifico dell'esperienza della scrittrice, contribuirono allo sviluppo delle sue idee non solo letterarie ma anche sociali e politiche, interpretando alcuni dati biografici in maniera critica nell'ottica di costruire il quadro di quella che Philip Holden chiama "subject formation" (2014, 924). A questo scopo ben si adatta il già citato metodo di analisi noto come "persona criticism", volto a studiare le opere letterarie recuperando la categoria della "author-persona", da individuare nel testo non per focalizzarsi sulla definizione delle sue caratteristiche fine a se stessa ma piuttosto "relating this functionary to psychological, historical, and literary intersections" (Walker 1991, 114).

La modalità di trasmissione del sapere, che Bourdieu (2015) considera centrale nel discorso sul capitale culturale in quanto indice della possibilità delle famiglie di predisporre la formazione dei propri figli, è certamente uno tra gli aspetti che più ha influenzato la visione di Woolf. La fruizione della letteratura ellenica era per la scrittrice, almeno in prima battuta, privata e autonoma, nata più come un hobby che come parte di un curriculum formativo completo come quello a cui erano destinati i suoi fratelli e che lei invece non intraprenderà mai, ma queste letture avrebbero portato grandi frutti nello sviluppo del suo genio creativo e della sua estetica. La scelta dei genitori di farla studiare prevalentemente a casa e permetterle di costruire da sola la sua erudizione suscitava in lei sentimenti contrastanti; infatti, da un lato la sentiva come una privazione, dall'altra come un modo per sfuggire agli schemi imposti dell'istruzione più comune. Nel maggio 1903 la giovane Virginia lamenta, in una lettera all'amato fratello maggiore Thoby, il carattere di solitudine che inevitabilmente comporta lo studio individuale:

I dont [sic] get anybody to argue with me now, and feel the want. I have to delve from books, painfully and all alone, what you get every evening sitting over your fire and smoking your pipe with Strachey etc. No wonder my knowledge is but scant. There's nothing like talk as an educator I'm sure. (Woolf 1975, 77)

Ciò che le mancava era un luogo che le fornisse un'occasione di convivialità e al tempo stesso uno stimolo culturale, quelle "camaraderie, homosociality, and intellectual exchange" (Koulouris 2011, 43) che erano pane quotidiano per chi frequentava il Trinity College, come appunto Lytton Strachey e gli altri che poi diventeranno i membri del gruppo chiamato Bloomsbury (dal nome del quartiere londinese dove si riunivano), di cui facevano parte, oltre a Woolf stessa, anche i suoi fratelli Adrian e Thoby e sua sorella Vanessa, nonché il suo futuro marito Leonard.

Il reciproco scambio di idee, tanto più se praticato in maniera libera, oltre ad incrementare la sua esperienza avrebbe anche permesso alla giovane Virginia di intessere relazioni personali in maniera diretta senza dover ricorrere a intermediari. Ciò si ricollega a una lettera a Vita Sackville-West del 16 marzo 1926, dove in risposta all'accusa dell'amica di mancanza di "jolly vulgarity", la scrittrice spiega questo lato del suo carattere dicendo di essere stata cresciuta "moonng about alone among my father's books" senza mai avere la possibilità "to pick up all that goes on in schools—throwing balls; ragging; slang; vulgarity; scenes; jealousies" (Woolf 1977, 247). In quanto donna, la sua

quotidianità domestica era ben diversa da quella vita sociale che gli uomini conducevano all'università, e lei stessa in "A Sketch of the Past" definisce come "Greek slave years" (Woolf 1985, 123) quelli passati nella casa d'infanzia al numero 22 di Hyde Park Gate. Tuttavia, come sottolinea Theodore Koulouris, "the temporary solace that Woolf found" nei momenti di studio privato condotto chiusa nella sua stanza "is unquestionable" (2011, 43). In particolare "those long solitary mornings reading Greek" (Woolf 1985, 123) ricordate con nostalgia mista a tristezza, furono come un balsamo che in parte la aiutava a lenire il dolore causato dai lutti nella sua famiglia (la madre e la sorellastra Stella, avuta da Julia con il primo marito Herbert Duckworth, morirono a soli due anni di distanza nel 1895 e 1897 entrambe a causa di una malattia) ma anche dall'insofferenza per l'allontanamento dai fratelli, la cui formazione secondo consuetudine era prevista fuori da casa.

Certamente la giovane Virginia risentì delle difficoltà di accesso alla comunità accademica per il suo sesso (solo poche donne, come si vedrà specificatamente più avanti, riuscirono a intraprendere una carriera in quell'ambito), ma il suo rammarico riguardava soprattutto il rapporto con il padre e le decisioni prese in famiglia riguardo alla sua formazione "ufficiale". D'altro canto, la scrittrice aveva anche delle riserve nei confronti degli insegnamenti impartiti nelle maggiori università e credeva che si potesse sviluppare capacità di pensiero critico anche attraverso un'istruzione meno formale. Per tutta la vita, infatti, Woolf ha disapprovato il rigido complesso di regole e usanze che governa l'ambiente accademico, configurato come un vero e proprio "campo", per prendere in prestito ancora un termine da Bourdieu, cioè uno "spazio strutturato di posizioni" (2015) costituito da individui con un interesse in comune che segue una logica di dominazione-sottomissione. La scrittrice, infatti, osserva criticamente una serie di pratiche sociali, talvolta vere e proprie cerimonie, che hanno luogo regolarmente nelle università e nel loro ripetersi vanno a formare quelli che il sociologo definisce come "habitus", cioè "sistemi di disposizioni durature, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti", che si traducono in azioni e gesti anche fisici che fungono da "principio di generazione e di strutturazione di pratiche e di rappresentazioni" (2003, 206). Per Bourdieu il concetto di "habitus" non ha tanto a che fare con delle concezioni astratte, quanto con degli atteggiamenti "incarnati" dagli individui appartenenti a un determinato gruppo sociale¹³. Proprio in questo senso ritengo che tale categoria ben si addica a quella vuota "ritualità" a cui Woolf vede sottoporsi gli studenti universitari modello e che dipinge in maniera satirica nelle sue opere.

Dalla posizione esterna che ha sempre assunto, la scrittrice rivendica lo sviluppo di una libertà di pensiero che la allontana da quell'atteggiamento che considera omologato e critica aspramente definendolo in *Three Guineas* "the procession of the sons of educated men" (Woolf 1938, 115) una sorta di spettacolare esibizione di potere:

There they go, our brothers who have been educated at public schools and universities, mounting those steps, passing in and out of those doors, ascending those pulpits, preaching, teaching, administering justice, practising medicine, transacting business, making money. It is a solemn sight always—a procession, like a caravanserai crossing a desert. (111)

¹³ Cfr. "The embodiment of the habitus finds another expression in Bourdieu's use of the word 'hexis'. Originally Greek, with a meaning not dissimilar to the Latin 'habitus', in Bourdieu's work it is used to signify deportment, the manner and style in which actors 'carry themselves', stance, gait, gesture, etc." (Jenkins 2002, 75).

Questo rito di passaggio così descritto costituisce una tradizione di famiglia che la maggior parte degli uomini sono tenuti a seguire calcando le orme dei loro predecessori perché la loro carriera decolli e non sia considerata un fallimento:

Great-grandfathers, grandfathers, fathers, uncles—they all went that way, wearing their gowns, wearing their wigs, some with ribbons across their breasts, others without. One was a bishop. Another a judge. One was an admiral. Another a general. One was a professor. Another a doctor. (111)

Mentre i loro fratelli sono mossi da un desiderio emulativo, le ragazze non partecipano a tanto sfarzo, ma vengono lasciate a osservarlo da lontano “looking at it sidelong from an upper window, to ask ourselves certain questions” (111). Poco più avanti, l’autrice esplicita quali sono queste domande che bisogna porsi: “do we wish to join that procession, or don’t we? On what terms shall we join that procession? Above all, where is it leading us, the procession of educated men?” (113).

La stessa metafora liturgica viene impiegata nella scena di uno dei primi romanzi di Woolf, *Jacob’s Room*, in cui racconta in termini molto simili come appare una cerimonia nella cappella del King’s College di Cambridge:

Look, as they pass into service, how airily the gowns blow out, as though nothing dense and corporeal were within. What sculptured faces, what certainty, authority controlled by piety, although great boots march under the gowns. In what orderly procession they advance. Thick wax candles stand upright; young men rise in white gowns; while the subservient eagle bears up for inspection the great white book. (Woolf 1922, 48)

La scrittrice immagina la schiera di accademici sfilare con le loro toghe sotto gli occhi dell’officiante, come se si muovessero automaticamente e la loro personalità fosse annullata. Il loro movimento è descritto volutamente quasi come militaresco, istituendo una connessione tra l’istruzione universitaria e la guerra. Una scena simile è quella raccontata in *The Waves*, quando i ragazzi partecipano a una celebrazione nella nuova scuola:

‘Now we march, two by two,’ said Louis, ‘orderly, processional, into chapel. I like the dimness that falls as we enter the sacred building. I like the orderly progress. We file in; we seat ourselves. We put off our distinctions as we enter. [...] I become a figure in the procession, a spoke in the huge wheel that turning, at last erects me, here and now. I have been in the dark; I have been hidden; but when the wheel turns (as he reads) I rise into this dim light where I just perceive, but scarcely, kneeling boys, pillars and memorial brasses. There is no crudity here, no sudden kisses.’ (Woolf 1931, 24-25)

Anche qui è evidente il processo di omologazione a cui i protagonisti si sottopongono, diventando un unico corpo e immedesimandosi passivamente con il rito. La riflessione si conclude constatando la differenza con la situazione iniziale del romanzo, quella dell’infanzia in cui erano presenti anche le ragazze. Dagli eventi di questo tipo, che nascono come tipicamente tutti maschili, le donne rimangono escluse, come in questo caso, oppure “disturbano” l’atmosfera, come in *Jacob’s Room* quando il protagonista si chiede perché le facciano entrare al King’s College, essendo certo che “if

the mind wanders it is because several hat shops and cupboards upon cupboards of coloured dresses are displayed upon rush-bottomed chairs” (Woolf 1922, 50). Jacob paragona la loro presenza addirittura a quella di un cane in chiesa, che “destroys the service completely. So do these women—though separately devout, distinguished, and vouched for by the theology, mathematics, Latin, and Greek of their husbands”, risultando al suo pensiero “as ugly as sin” (50).

In un testo datato 21 maggio 1906, trascritto da Quentin Bell nell’*Appendix C* della sua biografia (da cui cito di seguito), Woolf descrive gli artefici dell’antologia in versi *Euphrosyne*, tutti intellettuali di sua conoscenza, ed è significativo che riscontri in loro l’esaurimento della volontà di scoperta dovuto proprio all’atteggiamento di chiusura acquisito nei college dove hanno studiato:

Among all the disadvantages of that sex which is soon, we read to have no [dis]advantages, there is much to be said surely for that respectable custom which allows the daughter to educate herself at home, while the son is educated by others abroad. At least I am fain to think that system beneficial which preserves her from the omniscience, the early satiety, the melancholy self-satisfaction which a training at either of our great universities produces in her brothers. (Bell 1972, I, 205)

Con una velata ironia nel ricordare che la maggior parte dei privilegi sono riservati ai figli maschi, compreso quello di frequentare i circoli illustri di Oxford e Cambridge, la scrittrice ammette che però in compenso alle ragazze viene risparmiata l’illusione di non avere più niente di nuovo da conoscere e il loro atteggiamento resta privo di quella presunzione di superiorità che deriva proprio dall’appartenenza a queste università.

Riflettendo sugli svantaggi di essere donna per chi vuole intraprendere una carriera letteraria, in *A Room of One’s Own* la scrittrice si trova a ponderare “how unpleasant it is to be locked out” dai luoghi del sapere (in questo caso rappresentati simbolicamente dalla biblioteca del college nella quale non le era permesso entrare), tuttavia pensa anche che “it is worse perhaps to be locked in” (Woolf 1929, 37) perché sarebbe da considerarsi una sorta di “prigionia”. Christ commenta le due immagini della processione e della porta chiusa evidenziandone la valenza di rifiuto della mentalità derivante dal tipo di cultura chiuso ed elitario propugnato dalla società patriarcale, che, come già accennato, si rivela anche di tendenza totalitaria, e viene combattuto dalla Woolf prendendo una posizione democratica e pacifista:

Yet she does not want to join the procession of educated men, who are leading Europe to war. She defines herself as an outsider, educated by poverty, chastity, derision, and freedom from unreal loyalties. Thus Woolf’s exclusion from formal university education leads not only to her concept of the common reader but also to her concept of the outsider. She transforms being locked out to being locked in, finding imaginative and political freedom in defining herself in opposition to the procession of educated men. (2005, 9)

Non sentendo di appartenere a un gruppo che si identificava in specifiche idee politiche, ma affermando piuttosto l’indipendenza del proprio pensiero, l’autrice rifiuta la condivisione delle spinte nazionalistiche che portarono i suoi contemporanei verso i conflitti mondiali, di cui prevedeva gli esiti catastrofici.

Le biografie di Woolf riportano un'avversione contro il patriarcato che affonda le radici nell'averne esperito sulla propria pelle gli aspetti negativi. Hermione Lee osserva che "her own political position came to be one of ironic detachment from what she called 'the procession'", intendendo il significato di questo termine in senso più ampio come "the influential network derived from public school and University education" (1996, 52). Secondo la studiosa, gli effetti di questi ultimi erano fortemente presenti non solo nella società esterna, ma anche e soprattutto nella cerchia domestica della scrittrice. È innegabile che "Yet Virginia Woolf's thinking about the politics of outsiderism was always defined by concepts of group, inheritance and family. The family was her political blueprint" (52), almeno nella prima parte della sua vita, e di conseguenza "Her social satire is inextricable from her experience of family life" (53). Lyndall Gordon rimarca come la maggior parte dei suoi parenti facesse parte della classe dirigente, costituita all'epoca da uomini abituati a farsi strada in società attraverso i propri successi:

They were professionals. Their sons were educated carefully because success would depend on their efforts. For the last century the family had regularly produced, on the mothers side, officials of the East India Company and on the Stephen side, lawyers, judges, and heads of schools and colleges. Virginia observed with an irritation not unmixed with envy the series of hurdles which were reserved for the boys in her family and at which they seemed invariably to excel. (1984, 10)

All'interno di un ambiente così esigente, è normale che Woolf sentisse tutta la pressione di una competizione alla quale però non era neanche invitata a partecipare. Proprio per questo, secondo Lee, "her social ideas and practice evolved in critical opposition to the bourgeois habits, the internalised 'norms' of previous generations" facendo in modo che "from her youth, she stood outside these 'norms', looking in on them with a satirical, alien and fearful eye" (1996, 54). Per questi motivi la studiosa fa derivare dal ramo paterno, il cui stampo patriarcale l'autrice critica ma allo stesso tempo eredita e introietta, il suo "lignaggio intellettuale":

Leslie's expectation of his writing daughter, from the age of ten or eleven, was that she would join in this family procession [...] Virginia Woolf sabotaged that subservient role and rewrote her family history in her own terms. She made her female inheritance count for just as much as her father's influence [...] But she did not entirely want to deny her patrilinear inheritance – even if only as a joke. (56-57)

Woolf ha sviluppato la sua coscienza e le sue idee anche in funzione e in risposta agli schemi imposti dagli uomini che erano a capo della famiglia Stephen. Questi si possono rintracciare dagli affari nell'amministrazione coloniale di suo nonno James (61) fino ai "very bad habits" di Sir Leslie nei confronti delle donne della famiglia (figlie comprese), divenuti ormai "legendary, mythologised" tanto che "they provide a wonderful example of the Victorian patriarch on whom revenge has been taken by the daughter's writing" (73). Tuttavia, osserva Gordon, "However much Virginia criticized the Victorians for their attitudes, she was nostalgic for their manners" (1984, 11).

Lo studio di Denise McCoskey e Mary Corbett sottolinea come la scrittrice si immedesima per questo atteggiamento di opposizione nel personaggio di Antigone, l'eroina sofoclea "who poignantly, like Woolf, calls herself an 'outsider' (in line 868 of the play, she uses the Greek word *metoikos* – a category akin to 'legal alien,' i.e. one foreign to the city, but allowed to dwell there)"

(2012, 463). L'opera in cui ciò è più evidente è il suo saggio politico scritto dichiaratamente con l'intenzione di condannare la guerra che stava per scoppiare di nuovo in Europa:

In *Three Guineas*, her critical interrogation of the patriarchal intersection of family and state, Woolf deploys Antigone as an [sic] heroic rather than a womanly figure, whose resistance to Creon's tyranny lands her 'not in Holloway,' where militant suffragettes were imprisoned in the 1910s, 'or in a concentration camp, but in a tomb'. (463)

Qui la fanciulla greca, esattamente come le sue eredi del ventesimo secolo, non è solo vista come rappresentante del genere femminile, ma come una ribelle contro le leggi immorali delle istituzioni terrene in nome di una giustizia più alta, che porta avanti una lotta eterna e viene osteggiata attraverso la costrizione e il silenzio. Da tale parallelismo deriva anche la sua concezione dei testi antichi che, come si vedrà, è profondamente legata tra le altre cose anche a degli ideali pacifisti e, come afferma Spiropoulou, "her distance from institutional learning led to her critical and creative reoccupation of tradition not just of literature, but of history as well" (2010, 43). La lettura di *Antigone* è forse quella che più di tutte ha spinto Woolf verso una marcata posizione antibellica fornendole quello che Oldfield definisce "a firm ethical footing from which to confront and resist the encroaching triumph of antihumanist, militaristic, misogynistic Fascism at the end of the 1930s" (2015, 172)¹⁴.

La posizione della scrittrice nei confronti dello studio delle materie classiche crea un paradosso di fondo, quello di volersi appropriare delle "armi" culturali dell'establishment per usarle a sua volta contro di esso, che Dalgarno sintetizza così:

Although she did not and could not attend Cambridge, the university attended by her father, her brother, her husband, and several of her family and friends, she supported the notion that Greek was the center of humane study. It is ironic that although denied a university education, she was tutored in the language that was mandatory for all students at Oxford and Cambridge. But had she been admitted, one wonders how she would have used an education designed to train men for the leadership of church, state, and empire. (2007, 41)

Se da un lato Woolf criticava lo scopo patriarcale dell'insegnamento del greco, quel "potere simbolico" (2015) conferito dal riconoscimento sociale dei meriti accademici, non ha mai negato l'importanza di quel sapere in sé, anzi lo scelse di sua spontanea volontà come fulcro della sua formazione per diverse motivazioni, non solo culturali ma anche di natura sociale.

1.1.1 La scoperta e le prime lezioni

Virginia Stephen dimostrò un interesse precoce per le materie classiche coltivandolo da sola in casa già da quando la madre Julia insegnava a lei e a sua sorella Vanessa le basi del latino, materia in cui entrambe avevano più attitudine che per la matematica (Bell 1972, I, 26). Il primo incontro della

¹⁴ Dalgarno puntualizza che "[Woolf's] reading of *Antigone* is part of a larger twentieth-century European criticism in which new approaches to the interpretation of classical texts criticized by implication Fascist policies" (2012, 41). Riguardo gli ideali pacifisti si veda anche Barrett (2005).

scrittrice con la letteratura greca avvenne però indirettamente, attraverso l'esperienza del fratello Thoby, che nel 1891 era appena stato ammesso, dopo il rifiuto da parte di Eton, alla Preparatory School di Evelyngs, e tornando a casa le parlò con entusiasmo degli eroi del mito troiano, come ricorda lei stessa in "A Sketch of the Past":

Yet it was through him that I first heard about the Greeks. The day after he came back from Evelyngs, the first time, he was very shy; and odd; and we went walking up and down the stairs together; and he told me the story of Hector and of Troy. I felt he was too shy to tell it sitting down; and so we kept walking up stairs and then down; and he told me the story rather fitfully, but excitedly. Also he told me stories about the boys at Evelyngs. Those stories went on all through Evelyngs, through Clifton, and through Cambridge. I knew all his friends through those stories. (Woolf 1985, 125-126)

Il racconto restituito da Thoby, che aveva tanto affascinato lui per primo, suscitò in lei la stessa meraviglia e innescò il desiderio di saperne di più. Per l'autrice fu la scoperta di una letteratura antichissima ma a lei nuova che segnò l'inizio di quella connessione, il cui punto di contatto era proprio la cultura ellenica, con il mondo accademico e le sue dinamiche da cui, come si è detto, rimase sempre all'esterno. L'episodio appena riferito viene considerato da Bell un momento decisivo per le predilezioni future di Woolf:

Perhaps it was then that she decided that one day, like Thoby, she would learn Greek; and perhaps it was then that she realised that the Greeks belonged to Thoby in a way that they didn't belong to her, that they formed a part of the great male province of education-this I think was how she saw it-from which she and Vanessa were to be excluded. (1972, I, 27)

Attraverso gli occhi "privilegiati" del fratello maggiore, la scrittrice aveva scorto non solo una fonte di ispirazione ma anche la vita che era consapevole che non avrebbe mai potuto condurre. Da quel momento Thoby, che poi andò al college di Clifton a Bristol e nel 1899 al Trinity di Cambridge, divenne il suo punto di riferimento per lo studio dei classici antichi, consigliandole i testi da leggere nella biblioteca del padre e aiutandola a comprenderli laddove ce ne fosse bisogno: secondo Lee "she always associated Thoby with classical Greece, and her Greek lessons were above all a way of keeping pace with him" (1996, 142).

Egli era il suo interlocutore preferito per le discussioni dotte, come Woolf stessa racconta in una lettera a Violet Dickinson dell'aprile 1903 in cui scrive, in occasione del ritorno a casa del fratello: "We have endless arguments—about literature!" (Woolf 1975, 72). La maggior parte di queste dovevano essere proprio sui testi ellenici che, come osserva Koulouris, erano diventati centrali nella scelta delle letture dell'autrice:

Virginia came to see her Greek studies not merely as a pastime or a hobby, but as a serious vocation, one which she could manipulate and appropriate to fit her own burgeoning aesthetic [...] it is clear that by the turn of the twentieth century Virginia had turned Greek into her own 'world', and that she had read enough to enable her to defend her stand points against her brother's assertions, despite the latter's status as a 'university man' (2011, 35).

Thoby giocò un ruolo fondamentale sia per quanto riguarda la cultura che i rapporti sociali. Sebbene non fu poi sempre così nel corso degli anni futuri, egli rimase sempre legato al greco nei ricordi

della sorella per essere stato l'iniziatore di questa sua passione, colui che accese la scintilla di quel fuoco che di lì alla fine dei suoi giorni non si sarebbe più estinta e, come ricorda ancora Bell, "was also to some extent her teacher, or at all events an intellectual sparring partner" (1972, I, 68). La morte prematura del ragazzo nel 1906, ennesima tragedia che come si vedrà fu anch'essa legata alla Grecia, inoltre contribuì certamente a fissare nella mente di Woolf l'immagine di lui come era negli anni universitari, fortemente caratterizzata dalla condizione di studente; così, infatti, lo cristallizzerà anche in letteratura modellando su di lui i personaggi del protagonista di *Jacob's Room* (1922) e di Percival in *The Waves* (1931)¹⁵.

Tra il 1895 e il 1897 la giovane Virginia fu istruita a casa in diverse discipline, ma a causa del suo stato di salute precario, soprattutto a livello mentale, lo studio non fu mai costante in quegli anni ma continuamente interrotto da frequenti crolli emotivi, il primo dei quali immediatamente conseguente alla perdita della figura materna. Dal diario di Stella Duckworth¹⁶, che aveva sostituito Julia nel prendersi cura della sorellastra, si evince che Woolf continuò ad avere delle crisi fino alla fine del 1896 e fu portata diverse volte dal dottor Seton, il medico di famiglia, che raccomandò totale riposo e le ordinò di non affaticarsi con lo studio o qualunque attività che la eccitasse nei mesi a venire. Panthea Reid riflette sulla contraddizione di curare l'indole nervosa della scrittrice inibendo proprio le attività che le venivano più naturali:

Seton's assumption was that intellectual activities put too much stress on a pubescent girl's nervous system. Too tortured by guilt, grief, and rage to express her creative self and now too coerced by authority to assert her intellectual self, Virginia's depression must have seemed irremediable. She began to cure herself, however, according to a pattern that would sustain her—as it does many trauma survivors and creative artists—fix the rest of her life: Defying her doctor's orders, Virginia reconstituted herself by writing. (Reid 1996, 44)

Solo l'anno successivo la sua ripresa sembrò abbastanza accettabile da permetterle, sempre sotto la supervisione del medico e con la costante preoccupazione dei suoi familiari, un nuovo sforzo mentale che tra le altre cose indirizzò proprio verso il latino e il greco¹⁷.

Superato questo periodo difficile Woolf smise di soffrire, almeno momentaneamente, di crisi nervose e poté così intraprendere un percorso formativo più attento e meglio strutturato. Verso la fine del 1897 infatti prese la decisione di iniziare a studiare greco non più autonomamente ma seguendo delle lezioni presso il dipartimento femminile del King's College che si trovava nel quartiere londinese di Kensington, come comunica in una lettera al fratello Thoby datata 24 ottobre chiedendogli anche aiuto nella preparazione poiché con la sua classe erano giunti "as far as the first verb in our Greek, and by the Christmas holidays you will have to take me in hand" (Woolf 1975, 10).

¹⁵ Si veda anche Koulouris (2011, 33-36) sulla figura di Thoby.

¹⁶ Si tratta di un'annotazione olografa datata 13 ottobre 1896, trascritta per intero da Reid (1996, 44). Il manoscritto è costituito da un'unica pagina di agenda (in cui è riempito solo lo spazio della suddetta data) ed è conservato presso la "Berg Collection" della New York Public Library sotto la dicitura: "*Hills, Stella (Duckworth). Holograph diary for 1896. Mentions her half-sister, Virginia Woolf. 1896*".

¹⁷ Il nipote nella sua biografia riporta: "Virginia, it would seem, had not had any lessons since November 1896. 'I hope, though I still hope with trembling, that she is a bit better,' wrote her father to her aunt Mary Fisher a year later. Clearly she was still in a very nervous condition. But in February Dr Seton allowed her to do some lessons; we find her on the 22nd learning history and German; in March she was studying Livy and records 'I did some Greek'" (Bell 1972, I, 50).

Tale scelta, sebbene appoggiata dalla famiglia, spinse Leslie Stephen a scrivere in maniera aperta e personale della situazione della figlia a George Charles Winter Warr, l'eminente accademico ricordato per essere “[the] translator of Aeschylus and other classical authors and one of the founders of the Ladies Department of King’s College” (Lee 1996, 141) che avrebbe tenuto il corso a cui si era appena iscritta Virginia. Del contenuto di questa lettera¹⁸, Emily Dalgarno evidenzia questo passaggio che considera cruciale:

[‘] My daughter is attending your Greek class. I hope that you will allow me to give you one hint. She has been in a very nervous state, wh., though explicable, has given me some anxiety. I have allowed her to go to the class, for wh. she was very anxious; because I think that it does her some good to have the occupation. At the same time, I have found that anything like a strain from having to do tasks tells upon her in a degree, wh. is greater than would be at all possible if her health were quite right. I should be grateful if you would just remember this & let her off with light work. Of course, it does not come to much by itself in any case, but I have to be exceedingly careful for the present. [’] (2007, 41)

La preoccupazione comprensibile del padre, osserva la studiosa, si traduce di fatto nella richiesta di gestire l'apprendimento del greco come “a kind of therapy for a convalescent young girl” (41), rendendo il più modesto possibile l'impegno di cui la gravava. Questo non denota l'intenzione di istruire la giovane donna in maniera professionale come i suoi fratelli, ma piuttosto si configura come un percorso di guarigione dal suo disturbo psichico. La critica è concorde nel rilevare la propensione della società patriarcale a ostacolare le attività intellettuali svolte dal genere femminile, denunciando il diverso trattamento nei confronti degli uomini e leggendo questo atteggiamento come una tattica di sottomissione e un tentativo di “cura”, basato principalmente su elementi culturali, a quella che veniva considerata una malattia mentale ma che spesso derivava piuttosto da un disagio sociale (Stemerick 1983, 59). In particolare, Jane Marcus osserva che “reading, writing, and studying *were* radical acts for the young woman” e nel caso di Woolf “when she fell ill, they were precisely the activities forbidden her by her family and the doctors” ma allo stesso tempo “the activities she had found were a way to keep her sanity” (1987, 87).

Le attività relative ai corsi dell'università sono documentate da una serie di lettere che la scrittrice indirizza alla cugina Emma Vaughan¹⁹. Nel gennaio 1898 le racconta di essere stata a lezione di greco con il professor Warr, il quale ha assegnato degli esercizi da fare a casa (Woolf 1975, 13). Durante la pausa estiva il 18 agosto lamenta di leggere Omero con difficoltà perché deve cercare tutte le parole, aggiungendo con orgoglio “but I have made out three lines unhelped this afternoon and I feel very wise” (19). L'11 settembre, gioiosa all'idea di tornare nella capitale, pensa di imparare il latino nel nuovo semestre con il “dear old Warr”, mentre ha studiato “hardly any Greek” e trova Senofonte noioso (20). Il 17 settembre si rende conto di non poter più seguire il corso di latino del suo insegnante, che definisce “beloved” (20), per questioni di orario e perciò sceglie di iscriversi a quello di livello intermedio tenuto da Clara Pater, istitutrice che generalmente si ritiene essere colei a cui Woolf si ispirò per il personaggio di Miss Craye in *Slater's Pins Have No*

¹⁸ Recentemente scoperta e custodita presso gli “Archives of American Art” alla Smithsonian Institution di Washington DC con il codice identificativo “AAA 3480”.

¹⁹ Figlia di Adeline Maria Vaughan, sorella della madre di Virginia Woolf, Julia Stephen.

*Points*²⁰. Una volta terminata l'ultima lezione con Warr risalente al 13 marzo 1899 (21), proprio la signorina Pater, sorella del noto Walter²¹, divenne la sua prima tutrice privata nelle materie classiche e lo rimase fino al 1900. Sotto la supervisione di questa donna, che non esita a definire "perfectly delightful", la giovane Virginia lesse parte dell'*Apologia* (26) e, in base a quanto dimostrano "two notations in the margins of her edition of Sophocles [...] *Antigone* was begun on May 7, 1900, and completed on July 11" (Alley 1982, 290). Negli anni a venire, ricordò sempre con piacere il tempo trascorso con lei, tanto che il 6 dicembre 1931 in una lettera a William Plomer scrisse riguardo all'appartamento numero 6 di Canning Place a Kensington, dove Miss Pater viveva e teneva le sue lezioni, di quanto fosse accogliente con "all blue china, Persian cats, and Morris wallpapers" (Woolf 1978, 411).

I biografi della scrittrice, da quelli del secolo scorso fino ai più recenti, raccontano gli anni del King's College come se non avessero avuto troppa importanza nella sua vita e nel suo apprendimento: Phyllis Rose ricorda quanto furono oscurati dalla malattia mentale (1978, 37), Lyndall Gordon sottolinea che furono segnati dall'incostanza (1984, 84), Hermione Lee parla del fatto che avesse iniziato delle lezioni ma poi passa subito al tutoraggio successivo (1996, 141). Queste interpretazioni tendono unanimemente a sminuire tale esperienza di formazione e concordano sul fatto che non permisero a Woolf di ottenere una vera preparazione nelle materie classiche, facendone un resoconto che in sostanza può essere riassunto nella seguente affermazione di Theodore Koulouris:

It must be stressed, however, that Woolf never sat a formal exam, never competed against a peer, and that although Dr Warr and Clara Pater were gifted scholars, their relationship with Woolf never transcended the level of amateurism that was expected under the circumstances. (2011, 43)

Questa visione probabilmente è dovuta soprattutto al fatto che nel dipingere i personaggi delle sue opere che andavano all'università Woolf ha sempre ironizzato sulla rivalità accademica basata sulle votazioni, avendo un criterio di giudizio diverso per misurare l'intelligenza e trovando invece più confortevoli i panni di lettrice colta ma non formalmente istruita, ascrivendosi (almeno per quanto riguarda il greco) alla categoria dell'amateur.

²⁰ Si tratta di un racconto pubblicato per la prima volta sulla rivista *Forum* nel gennaio 1928 e poi inserito dal marito Leonard nella raccolta postuma *A Haunted House* (1944). In una pagina di diario datata settembre 1926 Woolf fa una diretta connessione tra l'idea per il titolo e il ricordo di ciò che le disse l'insegnante: "the whole string being pulled out from some simple sentence, like Clara Pater's, 'Don't you find that Barker's pins have no points to them?'" (Woolf 1980, 106). Per il modello del personaggio si vedano inoltre Bell (1972, I, 68), Leaska nella nota al testo di *A Passionate Apprentice* (1990, 182) e Lee (1996, 487), mentre Mills ipotizza che "Woolf may very well have had Jane Harrison in mind as well, as her writing of the story and its publication date took place near the time of Woolf's visits to Harrison, who died in April of that year, three months after the story was published" (2014, 41, nota 3). Sulla questione dell'attrazione omosessuale della protagonista verso l'insegnante si veda Lamos (2006).

²¹ Le idee di questo studioso sull'arte influenzarono molto Woolf, che aveva diverse sue opere in casa, e Koulouris lega a lui anche il concetto di "female Hellenism" (2011, 157-159). Lee riporta che nel 1905 la scrittrice stava leggendo *Studies in the History of the Renaissance* (1873), il quale, commenta, "left its mark on her writing" (1996, 217). Dalgarno, suggerisce che "a good deal about the relationship of the visible to the invisible in Plato's work may be found in Walter Pater's *Plato and Platonism* (1893). A copy of the book appeared in Leslie Stephen's library around 1898, when Woolf began her studies with Pater's sister, and in March 1905 Woolf purchased for herself the Edition de Luxe of Pater's works" (2007, 43). Uno studio approfondito sull'influenza di Pater nell'opera della scrittrice è quello condotto da Meisel (1980).

Tuttavia, sebbene quello appena citato sia uno studio recente, in seguito sono emerse nuove riflessioni nella ricerca condotta da Christine Kenyon Jones e Anna Snaith, riportando dei dati che hanno dimostrato invece come in realtà le lezioni seguite in quel college furono ben più significative per la scrittrice di quanto si sia sempre pensato. L'articolo delle due studiose, basandosi per la prima volta sulla consultazione degli archivi originali della facoltà, rivela alcuni elementi che fino a quel momento erano inediti:

Virginia Stephen, as she then was studied at King's College Ladies' Department for five years between 1897 and 1901, between the ages of 15 and 19. She was not only registered for courses in a range of subjects, but reached degree-level standard in some of her studies, and also took examinations. (2010, 4)

Queste scoperte risultano abbastanza rivoluzionarie poiché ribaltano quasi completamente il quadro dell'istruzione della scrittrice che emergeva dagli studi precedenti. Per prima cosa, infatti, viene evidenziato che avesse una competenza maggiore di quanto si sapesse e di quanto lei stessa abbia mai ammesso. Il dettaglio dei corsi di greco a cui era iscritta, che arrivano fino all'avanzato, fa presupporre un livello di preparazione di base di gran lunga superiore a quello che poteva avere un semplice curioso:

In 1897-98 she took Warr's 'Elementary Class' in Greek on Mondays from 2pm to 3.30pm and in 1898-1899 (on Mondays at 3.30pm) took his 'Advanced Grammar and Reading Class' in Greek, studying Sophocles' *Oedipus Coloneus* and 'Greek Prose,' which were 'prescribed for final pass B.A., London 1899.' In the Lent and Easter terms of 1900 Virginia was again registered for Advanced Greek with Warr on Mondays at 3.30pm, studying 'Thucydides, Book II' which was also prescribed for the final pass BA exams of the University of London. (15)

Il progresso nel percorso accademico dimostra i frutti del suo impegno, oltre che la sua assiduità. Inoltre, le nuove informazioni portano anche a rivedere la durata del periodo di studi, estendendo di un paio d'anni il raggio temporale in cui Woolf rimane all'università, ancora nella classe di Warr, che a quanto pare non lascia al volgere del secolo ma continua a frequentare fino al 1901, anche durante il tutoraggio con Clara Pater. Con quest'ultima l'autrice aveva seguito anche delle lezioni, tenute precedentemente in dipartimento, di cui viene esposto il programma:

In autumn 1899 Virginia began studying Greek as well as Latin with Pater, and the Greek Intermediate class she took with Pater that term (on Tuesdays at 11 am) read Plato's *Ion*, a subject prescribed for Intermediate London BA exam. By the summer of 1900 Virginia felt that her studies were paying off, and knew she would sign up again for the following year, asking Emma Vaughan to 'diverge into King's College one day [...] and buy me a Syllabus, the biggest kind they have-Price 3d.' (L1 25). (34)

I corsi con la nuova insegnante la spinsero a continuare lo studio del greco e poi a fare di Miss Pater la sua istitutrice privata, ma soprattutto erano strutturati per l'eventualità di sostenere un esame di livello intermedio. Nonostante le biografie antecedenti alla ricerca di Jones e Snaith insistano sul fatto che la scrittrice non ebbe mai occasione di essere valutata formalmente²² e diversi studiosi²³

²² Lee dice chiaramente che "she didn't take exams" (1996, 141), Reid che "she did not sit for exams" (1996, 56) e Koulouris ripete lo stesso errore (2011, 43) probabilmente basandosi su questi testi.

“doubt whether she could have passed the qualifying exams for Cambridge had she the chance” (McClellan 2008, 87), l’archivio dell’università smentisce anche questo. Infatti, non solo Woolf avrebbe avuto una preparazione sufficiente in diverse materie (tra cui il greco) per tentare un esame, ma in realtà è documentato che abbia sostenuto e superato almeno la prova di tedesco (Jones e Snaith, 28). Inoltre, stando a quanto lei stessa riporta nel diario giovanile *A Passionate Apprentice*, i suoi successi in storia le diedero la speranza di diventare “eligible for the first B.A. degree—if the ladies succeed” (Woolf 1990, 87).

Christ evidenzia che in Inghilterra “women achieved equal status in the new provincial universities within a short time of their founding, in the last quarter of the nineteenth century” (2005, 4), ma la loro ammissione negli atenei prestigiosi di Oxford and Cambridge aveva ancora molti limiti all’epoca di Woolf. Infatti, le donne potevano studiare e insegnare nei college femminili di queste città fin dalla loro fondazione nella seconda metà dell’Ottocento (il primo fu il Girton nel 1869, poi Newnham nel 1872), nel 1881 ottennero il permesso di sostenere l’esame del tripos, tuttavia “[they] did not receive degrees until the early 1920s, and they were not admitted to full privileges at Cambridge until 1948” (2005, 4). Dunque, la scrittrice, in quanto donna, non si sarebbe potuta laureare lì negli anni in cui studiava, ma avrebbe potuto farlo all’università che frequentava poiché “from the 1870s the University of London offered a Special Examination for Women, and in 1878 it became the first university in England to offer women the opportunity to take degrees” (Jones e Snaith, 4). In realtà, come si vedrà, Woolf non provò mai la soddisfazione di ottenere un titolo di studio poiché lo rifiutò per sua scelta volontaria.

In base a quanto scoperto da Jones e Snaith, le sorelle Stephen (in quegli anni era iscritta all’Università anche Vanessa) “were perhaps more assiduous than those who only wanted to attend lectures as a leisure pursuit”, tuttavia non avevano intenzione di seguire un corso di studi regolare poiché “they were not matriculated students, regularly following a course of study leading to a London or Oxford University degree” (2010, 6). Soprattutto a Virginia mancò quello che in “A Sketch of the Past” chiama “some standard of comparison” (Woolf 1985, 65), uno scambio e un confronto che potesse stimolarla anche a mettersi alla prova: “Owing partly to the fact that I was never at school, never competed in any way with children of my own age, I have never been able to compare my gifts and defects with other people’s” (65). Ai corsi femminili che frequentava, che furono la sua unica possibilità di vedere l’università dall’interno, c’erano di fatto pochissime persone e non si formava così una vera comunità: nella corrispondenza con la cugina viene fatto riferimento solo a Miss Holland, unica allieva presente, e a Margaret Vaughan, sorella della stessa Emma, che Virginia chiama affettuosamente “Marny” e invita a svolgere insieme gli esercizi assegnati a casa (Woolf 1975, 13). Consapevole di non dover dimostrare a nessuno il suo valore (o forse proprio per questo motivo) negli scritti personali di Woolf si percepisce la volontà di ricercare l’approvazione delle persone che stimava. Il primo che cercava di compiacere era suo padre, in “A Sketch of the Past” racconta che da piccola gli mostrava con orgoglio i libri che stava leggendo “partly to make him think me a very clever little brat” (Woolf 1985, 112) e poi ci teneva ad aggiornare sui suoi successi nelle materie classiche la sua seconda e più esigente tutrice, Janet Case, anche quando ormai non le insegnava più ma era rimasto tra loro un ottimo rapporto di amicizia.

²³ Si vedano Rose (1978, 37), Annan (120-121) e Daugherty (1998, 127).

1.1.2 Il salto di qualità con Janet Case

Le lezioni private con la famosa classicista, che occuparono gli anni tra il 1902 e il 1907, segnarono per Woolf l'apice del suo percorso di studio in greco. Miss Case, secondo consuetudine, fu istruita dapprima a casa ma, come riporta Mary Turnbull, “on entering Girton College, Cambridge in 1881, it was noted that she already had more grounding in the Classics than was usual for a woman at the time” (1986, 96). Ben presto, infatti, la studiosa poté vantare un curriculum di tutto rispetto, costellato di successi universitari e non solo: “she obtained a first class in the second part of the Classical Tripos (Philosophy) and took a full share in all the social activities of the College” (96), soprattutto attività finalizzate alla promozione e alla lettura dei testi antichi, operando come socia fondatrice e presidente del Classical Club. Nonostante il suo straordinario talento, Case non era però interessata a intraprendere la carriera accademica che sarebbe stata lo sbocco naturale dei suoi studi dopo la laurea. Piuttosto, sottolinea Yopie Prins, “she published a few scholarly articles but remained an amateur, one whose passion for Greek was informed by her passion for politics, and vice versa” (2010, 171), esattamente come avrebbe fatto la sua allieva dopo di lei. Il suo impegno didattico consisteva soprattutto nelle lezioni private di cui beneficiò anche Woolf, tenute nella casa di famiglia di cui parla Turnbull: uscita dall'università “she joined her father's teaching establishment, helping her mother to continue it after his death. When in turn her mother died, she and her elder sister Emphie continued the work” (1986, 96).

La stimatissima e diffusamente lodata insegnante ebbe il merito di far risiedere accanto all'apprezzamento della bellezza letteraria da parte della sua studentessa anche una conoscenza meno superficiale della grammatica, come riporta Quentin Bell:

Janet Case was ‘thorough’; she observed that Virginia had a tendency to rush for the sense of a passage leaving grammar and accents to look after themselves, and that with Miss Pater she had got away with a very slovenly approach to the language. She had now to go back to the beginning and learn her grammar anew. (1972, I, 68)

Che il rigore della nuova tutrice le trasmise un metodo di studio efficace e incrementò notevolmente la sua competenza è un fatto ampiamente riconosciuto anche dalla stessa Woolf. Infatti, la scrittrice in una lettera del febbraio 1905 riferisce a Violet Dickinson: “I have taken the plunge into tough Greek, and that has so much attraction for me—Heaven knows why—that I don't want to do anything else. I am really rather good at Greek” (Woolf 1975, 177). Si tratta forse dell'unica volta in cui mostra una sicurezza tale da esprimersi in questi termini. Miss Case, inoltre, fu di grande influenza non solo per quanto riguarda la passione per i classici manifestata dalla scrittrice ma anche per lo sviluppo del suo concetto di femminismo.

Woolf racconta del suo rapporto con l'istitutrice non solo in lettere e pagine di diario ma anche in due scritti espressamente dedicati a lei, nello specifico un resoconto diaristico e un articolo commemorativo per il *Times* in occasione della sua morte. Il primo è la sotto-sezione di *A Passionate Apprentice* chiamata proprio “Miss Case”, scritta nel 1903 dopo una lezione che ipotizza poter essere l'ultima “after a year & a half's learning from her” (Woolf 1990, 182) ma poi invece fu seguita da altri tre anni di insegnamenti. L'autrice riporta le sue prime impressioni su questa donna

“tall, classical looking, masterfull” (182) che già dall’inizio dimostra un grande valore anche nei confronti delle altre insegnanti che aveva avuto in precedenza: “she was more professional than Miss Pater though perhaps not so cultivated—she was more genial than Miss Clay & as good a scholar” (182). Il più grande merito dell’istitutrice era probabilmente quello di riuscire a creare attrattiva per le sue materie attraverso l’avvio di discussioni stimolanti su varie teorie. La parte della lezione che richiedeva un coinvolgimento più attivo era molto apprezzata da Woolf, che scrive: “I began this system in pure idleness; it relieved the tedium of Greek grammar; & continued it from a genuine interest with a little malice mixed” (182). Questo non significa che Miss Case, la quale “was a person of ardent theories & [...] could expound them fluently” (182), non fosse anche molto severa nell’impartire nozioni linguistiche, anzi, un’estrema precisione e attenzione per la correttezza erano proprio il suo tratto caratteristico: “she was no sentimentalist: she had her grammar at her finger tips—she used to pull me up ruthlessly in the middle of some beautiful passage with ‘Mark the *ar*’” (182). L’autrice ricorda come non mancasse mai di farle notare qualche sottigliezza grammaticale in ogni passaggio che leggevano, quale il caso strumentale in Euripide, anche quando lei era invece presa da “some literary delight in its beauty” (183). Woolf descrive così l’atteggiamento dell’istitutrice, più attenta alla correttezza linguistica che a quella “aesthetic pleasure” (183) ricercata invece da lei:

I think it is true that she read with a less purely literary interest in the text than I did; she was not by any means blind to the beauties of Aeschylus and Euripides (her two favourite writers) but she was not happy till she had woven some kind of moral into their plays. (183)

Venendo seguita in maniera affidabile e assidua da questa insegnante, la scrittrice era continuamente spinta alla riflessione e questo aumentava sensibilmente il suo interesse come anche la sua capacità di giudizio²⁴. Janet Case non solo le trasmise la passione per i grandi tragediografi greci ma le fornì anche gli strumenti per apprezzarli a tutto tondo aiutandola a colmare, come si è già detto ma qui lo conferma direttamente la stessa Woolf, le sue lacune linguistiche laddove si accorgeva che la fissazione di alcuni elementi fosse necessaria:

Miss Case went to the root of the evil; she saw that my foundations were rotten—procured a Grammar, & bade me start with the very first exercise—upon the proper use of the article—which I had hitherto used with the greatest impropriety. She never failed to point out, with perfect good humour that my exercises were detestable. (183)

Probabilmente i consigli esperti e la guida esigente di questa insegnante, che le forniva aiuto ed esprimeva giudizi senza fare sconti, furono per quanto riguarda il greco l’istruzione meglio strutturata che le sia mai stata impartita, nonché il punto di partenza per costruire la propria indipendenza come intellettuale.

²⁴ Cfr.: “But despite, or because of, these severities [Case] knew how to hold Virginia’s attention, and indeed her regard. She argued and took her pupil’s arguments seriously; she herself was intensely interested not only in the language but in the ideas of the Greeks; she had a passion for Aeschylus and for Euripides and saw their relevance to her own time; so the lessons became discussions in which Virginia must have learnt a good deal. [...] There was some sparring between her and her teacher; she tried, but did not succeed in making Miss Case lose her temper. But the lessons were the beginning of a lifelong friendship” (Bell 1972, I, 68).

Dalgarno suggerisce che proprio da queste lezioni sia derivata l'abilità della scrittrice nello studio della lingua antica, svolto ora non più come semplice passatempo ma piuttosto "with the translator's rigorous attention to language" (2007, 42). Secondo la studiosa, infatti, questo tipo di approccio al testo le permetteva una lettura più approfondita dei classici antichi, e tenerlo presente aiuta a comprendere anche i suoi vari esperimenti in questo campo:

As a result Woolf came to Greek texts not as a reader like Sally in *The Years*, who carelessly misreads the text of *Antigone*, but as a reader trained in translation. Her journals for this early period show her at work on a series of projects translating Plato, Aristotle, Thucydides, and Sophocles. (42)

L'istitutrice le fornì gli strumenti necessari per acquisire una competenza tale da permetterle, negli anni successivi in cui continuò il tutoraggio, di tradurre dal greco e farlo anche con un'attenzione particolare alle sottigliezze della lingua. Anche in un periodo difficile per alcune vicende familiari "Case was to remain her changeless friend and tutor, sustaining a tie with Greece, through the more difficult writers" (Alley 1982, 292). A riprova di ciò, non stupisce che in *A Passionate Apprentice* Woolf faccia riferimento al fatto che stesse lavorando sugli autori sopra citati nei primi mesi del 1905, il che è la diretta conseguenza delle lezioni con Case.

In particolare, il 28 gennaio l'autrice si prefissò di "translate a bit of tough Greek, as a penance" e la mattina successiva aveva già "made a paper book [...] for my translations" (Woolf 1990, 229). All'inizio di febbraio Tucidide segnò la ripresa dello studio che aveva interrotto per circa un anno dopo la morte del padre, un altro periodo difficile per la sua salute mentale: "I remember the last morning's work at Thucydides, & how my brain felt sucked up. I am glad to find that I don't forget Greek & read Thucydides which is tough, as easily as I ever did" (231). Il fatto che riuscisse ancora a padroneggiare i classici antichi indica che avesse una base di conoscenza abbastanza solida da non svanire facilmente con l'interruzione della pratica, che ora stava riprendendo anche con una certa scioltezza e costanza. Una volta terminato il suo lavoro su questo autore esprime soddisfazione per le tredici pagine di foglio protocollo che ne ha tratto, "not an elegant, or very accurate translation naturally—but rather a healthy kind of work, which doesn't admit of literary refinements!" (234). Subito dopo passa totalmente a un altro genere con la *Poetica* di Aristotele, che definisce "really excellent bit of literary criticism!—laying down so simply & surely the rudiments both of literature & of criticism" (240), per poi finire con il teatro, su cui anche in seguito si soffermerà più a lungo rispetto al resto, lavorando sull'*Edipo Re* di Sofocle (245-246).

L'apprendimento del greco contribuì notevolmente anche allo sviluppo delle capacità di narratrice di Woolf, come lei stessa riconosce²⁵. Proprio in quel periodo scrisse un articolo²⁶ in cui recensiva *The Feminine Note in Fiction* di W. L. Courtney, un testo appena uscito che criticava lo stile femminile nella scrittura dei romanzi. L'autrice ne respinge tutte affermazioni e suggerisce piuttosto che una formazione classica dovesse essere auspicabile anche per le donne:

²⁵ Cfr.: "Woolf understood very well the full implications of the power inherent in a classical education. Her sense of deprivation at not having had a university education—indeed, her position on this as it affected all women—is very well known. What I suggest is that, as she grew up, the idea of this particular deprivation rankled particularly because she saw, in the depth of her imaginative being, that the classics could inform and empower her works as they had an entire, overwhelming literary tradition." (Herman 1983, 259)

²⁶ Dapprima pubblicato sul *Guardian* il 25 gennaio 1905 e poi inserito nel primo volume dei saggi.

It is, at any rate, possible that the widening of her intelligence by means of education and study of the Greek and Latin classics may give her that sterner view of literature which will make an artist of her, so that, having blurted out her message somewhat formlessly, she will in due time fashion it into permanent artistic shape. (Woolf 1986, 16)

Lo studio degli autori antichi fornisce quegli stimoli che a suo parere sono necessari per la produzione di buona letteratura, e se qualcosa è mancato al suo sesso nelle epoche passate si tratta proprio di questo, più che del talento. Le lezioni vere e proprie con Case si interruppero nel 1907, ma Woolf continuò sempre a leggere e tradurre diversi testi della letteratura ellenica attraverso il consiglio di quella che ormai era diventata una cara amica.

Una volta acquisita una certa indipendenza, la scrittrice proseguì la sua formazione principalmente da autodidatta, compilando pagine di quaderno, ad uso privato e non scolastico, con idee, frammenti di testi e impressioni personali, secondo una tendenza abbastanza in voga all'epoca per chi non riceveva un'istruzione canonica²⁷. Il suo metodo è ben riassunto nel saggio "Hours in a Library"²⁸, che in un particolare passaggio tratta la propensione giovanile a stilare liste di lettura e prendere appunti con i risultati di tale lavoro:

It is not only that we read so many books, but that we had such books to read. If we wish to refresh our memories, let us take down one of those old notebooks which we have all, at one time or another, had a passion for beginning. Most of the pages are blank, it is true; but at the beginning we shall find a certain number very beautifully covered with a strikingly legible hand-writing. Here we have written down the names of great writers in their order of merit; here we have copied out fine passages from the classics; here are lists of books to be read; and here, most interesting of all, lists of books that have actually been read, as the reader testifies with some youthful vanity by a dash of red ink. (Woolf 1987, 55-56)

Nel suo caso, le annotazioni che di volta in volta aggiornava relative ai libri desiderati e poi letti sono riportate in vari quaderni, che sono pervenuti fino a noi. Il fatto che l'autrice li abbia tenuti e che anche i suoi successori abbiano ritenuto opportuno conservarli indica l'importanza che questi dovevano avere, non solo per il valore affettivo ma probabilmente anche e soprattutto per un'utilità pratica. Attualmente tali scritti costituiscono l'unica parte della produzione di Woolf a non essere ancora stata pubblicata per intero, ma la situazione sta per cambiare nell'imminente futuro.

I manoscritti riguardanti la letteratura greca sono raccolti, insieme agli altri taccuini di appunti riguardanti le diverse opere lette dalla scrittrice, in alcuni dei sessantasette volumi ora custoditi in diverse biblioteche²⁹ che Brenda Silver ha catalogato nell'inventario *Virginia Woolf's Reading Notebooks* (1983). Qui tutti i suddetti testi sono indicizzati secondo una numerazione, alla quale

²⁷ Cfr. "The private memo-book or notebook was another intimate method of appropriating a literary culture and conducting a personal dialogue with the text. [...] The memo-book was thus not merely an aid to memory; it also served to conduct a personal debate with the text, to absorb it and refute it. It was an essential part of the process of self-education and self-improvement" (Lyons 1999, 342).

²⁸ Pubblicato dapprima sul *Times Literary Supplement* il 30 Novembre 1916, poi inserito in *Granite and Rainbow* e infine nel secondo volume dei saggi. Gillespie precisa che si tratta di "an essay whose title she borrowed from a collection of her father Leslie Stephen's periodical criticism" (2003, VII).

²⁹ "The original notebooks themselves are in three archives, thirty-three in the Woolf papers at the University of Sussex in the UK, thirty-three in the Berg Collection at the New York Public Library (NYPL), and the remaining one at the Beinecke Library at Yale" (Barrett 2021, 24).

faccio riferimento, e pur non venendo trascritti per intero sono indicati nel dettaglio il contenuto e la composizione di ciascuno. Inoltre, l'ultima grande svolta nella ricerca archivistica woolfiana è rappresentata dall'ambizioso progetto in fase di definizione chiamato "WoolfNotes", frutto della collaborazione di Michèle Barrett con la stessa Silver, che è atteso per la fine del 2022 o l'inizio del 2023³⁰. Si tratta di un'edizione digitale integrale dei quaderni di lettura che si propone di mettere a disposizione per la prima volta per una fruizione online³¹, libera e gratuita le scansioni a colori e in alta definizione della documentazione originale completa (che conta circa 7000 pagine)³², giustapposte ai corrispettivi riassunti. In questo modo, spiega Barrett illustrando gli elementi principali del suo lavoro, i "Notebooks" saranno sempre consultabili e anche in maniera agevole³³, permettendo di gettare una nuova luce su determinati aspetti del background culturale della scrittrice, fino a cambiare radicalmente alcune convinzioni comunemente diffuse.

In particolare, il volume dedicato specificatamente ad alcune opere greche e latine è indicato da Silver come XXXIV e l'originale olografo, identificato come *Virginia Stephen: Greek and Latin studies* con il codice "SxMs18/2/A/A.21", fa parte della raccolta "Monks House Papers"³⁴ ospitata nell'archivio *The Keep* della biblioteca dell'università del Sussex a Brighton. Di questo quaderno di lettura esistono due versioni editate, apparse entrambe nel 2019: la trascrizione annotata di Theodore Koulouris con il titolo di "Virginia Woolf's 'Greek Notebook'" per la rivista *Woolf Studies Annual* e il volume curato da Mireille Duchêne *Virginia Woolf. An Unpublished Notebook (1907-1909)*. Si tratta di due analisi del testo che si concentrano su aspetti diversi, sebbene ovviamente convergenti in molti punti, risultando illuminanti ciascuna sotto il suo punto di vista e in qualche modo complementari. In particolare, l'introduzione di Koulouris ricostruisce la storia archivistica della documentazione (attraverso alcune note apposte dai parenti di Woolf quando lo hanno donato alla biblioteca) e fornisce un'accurata descrizione fisica del volume, corredata dall'analisi filologica che registra il variare degli inchiostri e i tempi di scrittura (2019, 2-3), instaurando anche dei collegamenti con la produzione letteraria dell'autrice (7-8). Nei brevi saggi che aprono la sua edizione, invece, Duchêne riflette sulla natura di queste annotazioni, specificando che "'Studies' does not mean 'exercises'" (2019, 12), e sullo scopo di un tale lavoro, che non è quello di imparare la lingua ma piuttosto di raccogliere "fragments of knowledge and the seeds for future writing" (14). Per quanto riguarda il testo vero e proprio, emergono numerose discrepanze tra le due trascrizioni, dovute probabilmente alla difficoltà nel decifrare la calligrafia poco chiara della scrittrice. Per tale motivo, quando cito il quaderno di lettura nella presente trattazione lo faccio direttamente dalla fonte originale, che ho consultato di persona, fornendo la mia interpretazione di singole frasi o parole e indicando il numero di pagina segnato nel manoscritto.

³⁰ In realtà sarebbe già dovuto essere in rete ma la data di pubblicazione è stata rimandata a causa di una serie di eventi, inclusa la pandemia di coronavirus.

³¹ Al sito <https://woolfnotes.com/> (24/08/2022), attualmente ancora in lavorazione.

³² Proprio per l'enorme quantità dei materiali il processo di acquisizione e digitalizzazione è stato copioso ed ha richiesto un lavoro durato diversi anni (Barrett 2021, 24-25).

³³ Si consideri che finora l'unica fonte di informazioni è il volume di Silver, che rimanda a del materiale archivistico ulteriormente da ricercare. Quest'ultimo, inoltre, non è di facile fruizione: "Many [volumes] are in a fragile condition, and many are difficult to read as [Woolf] was not writing for anyone else and her handwriting, which can be a struggle at the best of times, verges at times on the unreadable. They are easier to read if you know what each one is about" (Barrett 2021, 24). Per questo motivo i manoscritti e i riassunti devono necessariamente essere letti in combinata.

³⁴ La collezione è denominata "Monks House" come la dimora di Woolf nei pressi di Rodmell nell'East Sussex.

Il “Greek Notebook”, come lo chiamano comunemente gli studiosi³⁵, fu redatto tra il 1907 e il 1909³⁶ e contiene riassunti, parti di traduzione e note su diverse opere lette in quel periodo che sono “closely knit together”, così da far risultare la narrazione “interspersed with quotations from other people in such a manner that one has difficulty separating Virginia Woolf’s remarks and commentaries made by scholars who edited the ancient texts she re-used” (Duchêne 2019, 13). Da questa modalità di composizione si evince la natura privata di questo manoscritto³⁷, che permette all’autrice di prendersi alcune libertà. Non dovendo sottoporsi a un giudizio esterno, Woolf poteva studiare i Greci nella maniera che più amava: d’istinto. Come osserva la critica, “she forgot about the torments of linguistics to appreciate the poetry” (Duchêne 2019, 25) e, sebbene non possa fare a meno di “appoggiarsi” in qualche modo alla base costruita dai classicisti più illustri che l’hanno preceduta, “showing little concern for academic conventions and without a set method, she dealt with the editor of each volume more or less cursorily either in her introduction or in her conclusion” (37). Solo a volte, infatti, la scrittrice specifica a quale edizione fa riferimento (magari citando l’autore di una particolare traduzione o introduzione³⁸) e instaura metaforicamente un “dialogo” con questa, confrontandosi così con gli studiosi delle maggiori università³⁹.

Sebbene la maggior parte del quaderno di lettura sia dedicata ad autori greci, il senso della “raccolta” è più ampio. Infatti, osserva Duchêne, “it brings together the elements of a literary culture, a number of archetexts, that is to say works of an exemplary nature, the canons of ancient literature” (2019, 13). Risulta interessante notare che in apertura Woolf commenta tre “Satires” di Giovenale (la prima, la terza e la sesta) e verso la fine la “4th Georgic” di Virgilio, in particolare un passaggio dedicato alle api. L’inclusione di questi testi latini, però, non va considerata come un allontanamento dal tema ellenico, poiché in realtà possiede una sua coerenza. La critica suggerisce che il motivo per cui l’autrice li studia in questa sede sia che “she wished to find other points of view on [Greek] culture. Most of all she was elaborating her own personal opinion on literary genres originating in the Greek world” (Duchêne 2019, 42-43). La sezione più estesa riguarda la “Odyssey” e analizza libro per libro l’epica omerica. L’intestazione riporta come data di inizio il 27 febbraio 1908, ma, come specifica l’autrice stessa, è da considerare “Begun in Greece, 1906- and the first four books were read there” (MH/A21, 11) durante il suo primo viaggio in quel territorio, di cui si parlerà più avanti⁴⁰. Per il resto del volume Woolf spazia tra diversi generi⁴¹: dai dialoghi

³⁵ Lee (1996), Koulouris (2011).

³⁶ La stessa autrice fornisce la datazione all’inizio e/o alla fine di ogni sezione.

³⁷ Gli studiosi concordano su questo punto. Secondo Koulouris, “it ought to be thought of as a private affair intended to remain private for ever” (2019, 9) e anche Duchêne è convinta che il quaderno di lettura “was never destined for publication and was meant to remain private, ordinary and unassuming” (2019, 12).

³⁸ Nel quaderno di lettura compaiono i nomi di A. Verrall per Euripide, B. Jowett per Platone, R.C. Jebb per Sofocle e B. Bickley Rogers per Aristofane. Quando, invece, l’autrice non fa menzione dell’edizione di riferimento “neither the *Diary* [...] nor the correspondence helps to solve the enigma” (Duchêne 2019, 38). Koulouris riporta attraverso delle note nella trascrizione del “Table of contents” le fonti verificate (2019, 13-14). Duchêne rintraccia le copie presenti nella biblioteca di Woolf che quest’ultima potrebbe aver utilizzato per Giovenale (2019, 39-40), Silver ipotizza che la scrittrice leggesse il *Fedro* nell’edizione “that belonged to her brother Thoby Stephen [...] with English notes and dissertations by W. W. Thompson” (1983, 169).

³⁹ Secondo Duchêne, Woolf “raised questions, interrogated her paper correspondents and was bold enough to offer answers” (2019, 49). La sua reverenza, sostiene la studiosa, era bilanciata dalla volontà di esprimersi: “Virginia seems to hide behind the professor’s speech which is considered as unquestionable knowledge. Yet she also speaks her own mind. Here a dialogue is initiated between Virginia’s voice and the figure representing academic reflection. So in the notes she alternates monophony and polyphony” (53).

⁴⁰ Duchêne commenta il riferimento all’esperienza pregressa osservando che, riprendendo la lettura dell’*Odisea*, “like Ulysses, Virginia had a *nostos*, the return from a voyage that turned out to be an ordeal” (2019, 26).

di Platone “Symposium”, che come si vedrà ha un forte impatto sulla scrittrice, e “Phaedrus”, che chiude il volume, alle tragedie “Ion” e “Ajax”, permettendo delle considerazioni sugli stili molto diversi di Euripide e Sofocle, fino a una riflessione ispirata dalle “Frogs” di Aristofane⁴² sulla comicità e, soprattutto, sulla possibilità di resa dei suoi famosi “jokes”, argomento di cui tornerà a parlare più estesamente ad esempio in “On Not Knowing Greek”.

La parte più interessante del manoscritto, come rileva Silver, è che “Woolf also comments in her own voice while translating, and almost every entry concludes with general notes on the work” (1983, 166). Il lavoro attento dell’autrice rivela non solo la competenza nella letteratura classica acquisita grazie agli insegnamenti ricevuti, ma anche come da questi ultimi abbia preso numerosi spunti per sviluppare la propria poetica. Koulouris rintraccia una connessione tra gli appunti e la questione femminile che permea tutta l’opera di Woolf:

And although attributing her lifelong struggle against patriarchy *only* to her Greek study would be facile and inaccurate, the fact that in the GN she underscores Homer’s unfair treatment of Penelope and highlights the general prejudice against Creusa in Euripides’ *Ion*, bears testament to the importance of her Greek readings in the formation of her early feminist thinking. (2019, 8)

La capacità critica per compiere tali riflessioni è stata acquisita dalla scrittrice durante le lezioni di Case e anche la scelta dei testi e la loro interpretazione risentono sicuramente della sua influenza, oltre che del contesto sociale patriarcale in cui si è avvicinata ai classici tramite il padre e i fratelli. Si vedrà, infatti, come in più di un caso la scrittrice modelli le proprie idee anche politiche sui classici antichi, sviluppando non solo una sensibilità artistica ma anche una posizione ideologica ben evidente nella sua produzione.

Il “Greek Notebook” si conclude con un’annotazione che recita: “Read over again, Jan. 1917, an interval of nearly ten years” (MH/A21, 79). Secondo Koulouris, una tale specificazione “suggests (though it does not prove) that Woolf must have had but one look at it after she finished it in 1909” (2019, 9), come se la scrittrice avesse avuto bisogno di tempo per elaborare le informazioni e poi avesse riletto non le opere, ma proprio il quaderno con una coscienza nuova. Così, “passages written in the past are re-read in the present with an extra load of implicit and intimate details added on” (Duchêne 2019, 72) e vengono reimpiegati come spunti creativi in un periodo che segna la riscoperta dei classici da parte dell’autrice. Woolf torna, infatti, a dedicarsi specificatamente alla letteratura greca proprio nel 1917, anno della pubblicazione di “The Perfect Language”, ma ancora più intensamente quando decide di avviare la stesura di *The Common Reader*. Volendo raccogliere materiale utile per questa raccolta, in particolare in funzione di quello che informalmente chiama “the Greek chapter” (Woolf 1978, 242) e poi diventerà il saggio “On Not Knowing Greek”, il 28 agosto 1922 l’autrice compone nel diario il suo piano di lettura, una sorta di lista di diverse opere che intende di analizzare:

⁴¹ Cfr. “But the 1907-1909 chronicler had also a practical purpose: [Woolf] wished to improve her knowledge of genres and literary registers. Poetry, tragic drama, comedy, philosophical dialogue, satire, these are all represented in the *Notebook*” (Duchêne 2019, 15).

⁴² Ulteriori connessioni con questo autore saranno oggetto dell’analisi di *A Society* nel capitolo successivo della tesi.

Some Homer: one Greek play; some Plato; Zimmern; Sheppard, as text book; Bentley's Life. If done thoroughly, this will be enough. But which Greek play? & how much Homer, & what Plato? Then there's the Anthology. All to end upon the Odyssey because of the Elizabethans. And I must read a little Ibsen to compare with Euripides—Racine with Sophocles—perhaps Marlowe with Aeschylus. Sounds very learned; but really might amuse me. & if it doesn't, no need to go on. (196)

Il lavoro che si prefigge qui è quello che poi svolge davvero e di cui si trova ampia testimonianza in alcuni quaderni di lettura composti tra il 1922 e il 1924, dove scrive cospicue annotazioni relative ai testi greci (ma non solo), da cui prende ispirazione per il suo saggio. I volumi che contengono riferimenti alle opere sopra citate sono quelli che Silver cataloga come XIX, XXV, XLVII e XLIX, ora conservati i primi due nella "Berg Collection" della New York Public Library e gli altri invece presso la University of Sussex Library nello stesso archivio del "Greek Notebook". Ciò che salta all'occhio subito guardando i manoscritti è la maniera molto precisa con cui l'autrice compone questi libricini, nella maggior parte dei casi numerando le pagine⁴³ per seguire un certo ordine e indicizzando il loro contenuto in apertura⁴⁴. Si può pensare che lo faccia perché costituiscono un importante strumento per il suo lavoro di scrittura (al quale ovviamente la lettura era preliminare) e che così le sia facilitata la consultazione. Inoltre, Woolf non manca di indicare se legge un testo in versione originale oppure in traduzione, specificando in quale lingua, qualora sia diversa dall'inglese, e se lo ritiene rilevante anche ad opera di chi.

Il volume XIX contiene una pagina intitolata "Aristophanes' *The Birds* Translated by Rogers" (W9, B49) con un commento generale sulla commedia⁴⁵, definita "very lyrical & intellectual" (Berg RN19), e sull'introduzione all'edizione inglese di Benjamin Bickley Rogers⁴⁶, due sezioni dedicate alle "Bacchae" di Euripide con appunti su singoli versi indicati con il numero, di cui nella prima (W26-27, B68-69) è specificato "in Greek" mentre alla fine della seconda (W29-31, B71-73) si fa riferimento all'edizione bilingue⁴⁷ di Robert Yelverton Tyrrell⁴⁸, e ancora alcune entries su diverse opere di Sofocle, lette stavolta "in French"⁴⁹, nello specifico "Philoctetes" (W25, B67), "Antigone"

⁴³ La numerazione di Woolf non corrisponde a quella apposta dalla biblioteca. Entrambe si trovano in alto a destra di ogni pagina e sono scritte a matita. D'ora in poi indicherò i numeri delle pagine con accanto le iniziali "W" per Woolf e "B" per Berg.

⁴⁴ Silver trascrive il "Table of Contents" di ogni quaderno di lettura così come è stato redatto da Woolf prima di passare a esaminare le varie "Entries". Per quello del volume XIX specifica: "The table of contents pasted on the front cover was clearly made after the entries and indicates the difficulties in dating Woolf's notes. Not only does her index contain unnumbered items, but the entries themselves are no longer in the order Woolf gave to them when she collected and numbered them; moreover, many unlisted entries have been included in the notebook as it now exists" (1983, 101).

⁴⁵ Silver osserva che "The latter work was read in part to compare Greek comedy to Ben Jonson's plays" (1983, 101) oggetto delle sezioni immediatamente precedenti, e trascrive la frase in cui Woolf dichiara: "It seems to me that this is the thing that's missing to make Greek literature complete—laughter. But its very sharp delicate laughter, after the English" (Berg RN19).

⁴⁶ Secondo Silver "Woolf could have been using either of the editions listed below. Aristophanes. *The Birds*. Trans. Benjamin Bickley Rogers. Bell, 1920. or, *The Comedies of Aristophanes*. The Greek Text, revised and translated . . . by Benjamin Bickley Rogers. Vol. III. Bell, 1913" (1983, 107). In realtà, nessuna di queste è presente nella biblioteca della scrittrice, sebbene lo sia il volume V della stessa raccolta a cui appartiene la seconda (King e Miletic-Vejzovic 2003, 7).

⁴⁷ Si tratta della ristampa dell'edizione del 1882 pubblicata da Macmillan nel 1897, presente nella biblioteca di Woolf (King e Miletic-Vejzovic 2003, 71).

⁴⁸ Con due brevi frasi di chiusura in cui Woolf riporta l'idea dello studioso (con il riferimento alle pagine specifiche dell'introduzione) secondo cui Euripide esprime il proprio punto di vista attraverso il coro, parafrasando tale concetto o citando direttamente un estratto in cui ciò viene detto. Tyrrell è anche autore di una recensione delle edizioni inglesi di Sofocle a cura di Jebb apparsa su *The Classical Review* Vol. 2, No. 5 (May, 1888), pp. 138-141.

⁴⁹ Probabilmente si tratta dell'edizione *Sophocle: Traduction nouvelle* con la traduzione di Leconte de Lisle (Lemerre, Paris 1877), presente nella biblioteca di Woolf (King e Miletic-Vejzovic 2003, 208).

(W34, B76), “Oedipus Coloneus” (W35, B77), “Oedipus King” (W36-37, B78-79), “Trachiniae” (W38, B80) e “Ajax” (W39, B81). Le note su queste ultime tragedie sono costituite principalmente dal riassunto o la spiegazione di alcuni versi (anch’essi segnati con il riferimento preciso) e presentano qualche espressione in francese che fa dedurre un apprezzamento per la resa in questa lingua, forse perché la sua matrice neolatina è più vicina all’originale⁵⁰. Senza particolare commento, invece, ma solo come una sorta di selezione, Woolf riporta nella sezione intitolata “Specimen passages” (W33, B75) due brevi estratti, rispettivamente da “Ajax” (vv 670-677) e da “Antigone” (vv 780-790), quest’ultimo introdotto come “The chorus on love” (Berg RN19), entrambi nella traduzione inglese di Richard Jebb⁵¹, intervallati con il riferimento al coro di “Oedipus Coloneus” (vv 668 e seg.)⁵² sul dolore cantato dall’usignolo, che trova “descriptive and lyrical” (Berg RN19) e così suggestivo da alludervi, come si vedrà, anche in “On Not Knowing Greek”. Inoltre, una pagina su “Oedipus Coloneus” (W21), sebbene di qualche anno precedente⁵³, è presente anche nel quaderno di lettura che Silver numera come XXX⁵⁴ e contiene i versi 606-615 in greco con la corrispettiva traduzione operata dall’autrice (abbastanza diversa da quella di Jebb).

Il volume XXV, che non presenta un indice, contiene due sezioni sui testi teorici, rispettivamente *The Greek Commonwealth* di Alfred Zimmern⁵⁵ del 1911 (W30-37, B67-74), da cui la critica fa risalire “[Woolf’s] understanding that British attitudes to gender evolved from the interpretation of Greek texts” (Dalgarno 2007, 42), e *A History of Ancient Greek Literature* di Gilbert Murray⁵⁶ del 1897 (W46, B83), del quale l’autrice commenta principalmente le pagine dedicate a Omero, oltre alle annotazioni più specificatamente letterarie. Queste ultime, incentrate ciascuna su una singola

⁵⁰ Woolf aveva già espresso tale idea, parlando però dell’altro tragediografo, in una lettera del 3 febbraio 1917 a Saxon Sydney-Turner che recita: “As to Aeschylus, on the other hand, I’ve been reading him in French which is better than English” (Woolf 1976, 141).

⁵¹ Nella biblioteca di Woolf sono presenti, oltre alle singole tragedie, due raccolte complete dell’opera sofoclea con la versione di questo studioso, entrambe edita da Cambridge University Press (King e Miletic-Vejzovic 2003, 208): quella in 7 volumi intitolata *Sophocles: The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose by R. C. Jebb* (1892-1900), con il testo greco a fronte, e *The Tragedies of Sophocles / Translated by Richard Jebb* (1904), che presenta soltanto la traduzione inglese. Stando al catalogo, sembra che della prima la scrittrice possedesse solo i volumi V e VI, che però non contengono le opere sopra citate, e proprio a questa si riferisce nella lettera al fratello Thoby del luglio 1901 quando scrive: “Father wants to get for me from the Library Jebbs Sophocles, only it is in seven volumes. So he says would you send a line with your invaluable advice—which play it had better be?” (Woolf 1975, 42). Per le sezioni su *Antigone* contenute nei quaderni di lettura successivi, come si vedrà, Woolf utilizza sicuramente il terzo volume della raccolta *The Plays and Fragments*, dedicato proprio a questa tragedia.

⁵² In realtà, Woolf lo segna come “O.C. 670” (Berg RN19), che sta per le iniziali del titolo e il numero del verso, ma lo indica soltanto, non lo trascrive come si evince, invece, da Silver (1983, 109).

⁵³ La critica data questa annotazione al 1918, basandosi su una lettera a Saxon Sydney-Turner del 25 febbraio di quell’anno (Woolf 1976, 220) in cui la scrittrice “records that she had begun reading Sophocles” (oltre che, come si vedrà, commenta sulla traduzione di Jebb) e su una pagina di diario che attesta che “she continued to read Sophocles until at least December 1918” (Silver 1983, 153), dal momento in cui il giorno 17 di quel mese scrive: “even today I am stealing what belongs to Sophocles, before Mrs Hamilton arrives at 7 to address the Guild” (Woolf 1977, 228).

⁵⁴ Anche questo volume è conservato presso la “Berg Collection”. Si tratta di un “set of reading notes [that] appears at the opposite end of a notebook that Woolf later used as a part of her diary for 1918 and 1919. As a result, the reading notes do not have their own entry in the Berg catalogue” (Silver 1983, 152), tuttavia sono visibili nello stesso microfilm (Reel 1) dove si trovano i suddetti brani diaristici.

⁵⁵ Quest’opera, a differenza di *The League of Nations and the Rule of Law* (1939) e *The Third British Empire* (1926) dello stesso autore, non compare nella biblioteca di Woolf (King e Miletic-Vejzovic 2003, 251). Tuttavia, i numeri di pagina appuntati a margine nel manoscritto permettono di identificare come il testo di riferimento adottato la prima edizione (Clarendon Press 1911), come riporta anche Silver (1983, 133).

⁵⁶ Questo volume figura nella biblioteca di Woolf nell’edizione di Heinemann del 1907 (King e Miletic-Vejzovic 2003, 162), a cui corrispondono le pagine indicate negli appunti sul quaderno di lettura.

opera, sono intitolate “Euthyphron”⁵⁷ (W21-22, B57-58), come il dialogo platonico di cui tratta soffermandosi a riflettere sui concetti di “santità” e “giustizia”, “The Odyssey”⁵⁸ (W38-44, B75-81), che contiene un’analisi più estesa e puntuale rispetto a quella dedicata alla stessa opera nel “Greek Notebook” ma è incentrata solo sui primi 6 libri, e “Aristotle Poetics”⁵⁹ (W30-31, B108-109), in cui Woolf ricava alcune indicazioni di massima per formare la sua idea di dramma classico. Inoltre, nello stesso quaderno è presente una pagina che riporta una citazione da *Agamemnon* (W45, B82), di cui tratterò più avanti in relazione allo studio di quest’opera. Il volume XLVII⁶⁰ presenta una sezione denominata “Plato Protagoras” (W60-61), che riassume il modello di insegnamento della Sofistica e l’argomento principale del dialogo (specificatamente letto nella traduzione di Benjamin Jowett⁶¹), e ben due su “Antigone” (W36-39 e W46). Nella prima di queste serie di annotazioni, in cui specifica che studia l’opera “in Greek”⁶², Woolf alterna la propria traduzione di alcuni versi (di cui riporta il numero) a brevi riassunti di parti della storia o commenti sui personaggi e sul coro (in particolare, cita ancora quello che comincia al v 780 facendo una riflessione sull’amore in continuità con quella nel quaderno di lettura XIX); nell’altra, invece, mette a confronto il v 943 in greco con la resa di Jebb⁶³, in cui trova che “the whole force is lost” (MH/B2.o). Il volume XLIX⁶⁴ contiene una pagina⁶⁵ sulle impressioni ricavate dalla lettura di Sofocle (W82), in cui viene ancora criticata la già menzionata versione inglese affermando che “Jebbs discoveries are (presumably) latent in text but can’t be read properly by the ordinary reader” poiché “in order to seize the whole you must sacrifice the detail” (MH/B2.q) e una sezione dedicata a *The Life of Richard Bentley* di James Henry Monk⁶⁶ (W1-4). Quest’ultima si ricollega alle note presenti nel volume XXV sul saggio di Thomas De Quincey⁶⁷ avente per oggetto lo stesso Bentley⁶⁸

⁵⁷ L’edizione completa dei dialoghi platonici presente nella biblioteca di Woolf, che probabilmente la scrittrice ha usato per questo quaderno di lettura, è quella in 4 volumi della Clarendon Press (Oxford 1871) con la traduzione di Benjamin Jowett (King e Miletic-Vejzovic 2003, 177).

⁵⁸ Nella biblioteca di Woolf sono presenti più di un’edizione dell’*Odissea* e dell’epica omerica completa, sia in lingua originale che in traduzione inglese (King e Miletic-Vejzovic 2003, 107). Non essendo indicate le pagine nel manoscritto, ma solo i libri e i versi di riferimento, non è possibile identificare quale versione l’autrice abbia usato.

⁵⁹ Per questo testo Woolf ha utilizzato *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics* (Macmillan 1902) con la versione inglese di S. H. Butcher, presente nella sua biblioteca (King e Miletic-Vejzovic 2003, 8) e individuata anche da Silver (1983, 135).

⁶⁰ Catalogato come “XLVII. Holograph Reading Notes. Vol. 47. Loose-leaf notes on various books, headed by Otway, Venice Preserv’d. 65 pp ms” con codice “SxMs-18/2/B/2/o”.

⁶¹ Si veda nota 57.

⁶² Da questo si capisce che “the text [Woolf] worked with was the prose translation by R. C. Jebb (first published 1888), which has the original Greek in numbered lines of poetry on the left facing page” (Oldfield 2015, 171). Si tratta del terzo volume della raccolta sofoclea *The Plays and Fragments* edita da Cambridge University Press (si veda nota 51 a p. 46), come confermano anche le indicazioni del numero delle pagine presenti nelle successive note su *Antigone*.

⁶³ Si tratta di “τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα”, che Woolf trascrive senza accenti e segnandolo come 940, che nella traduzione inglese diventa “because I feared to cast away the fear of Heaven” (Jebb 1904, 158).

⁶⁴ Catalogato come “XLIX. Holograph Reading Notes. Vol. 49. Loose-leaf notes on various books, headed by Austen, Love and friendship. With contents list by VW. 73 pp ms” con codice “SxMs-18/2/B/2/q”.

⁶⁵ Intitolata “Reading/Misc”, come altre in questo manoscritto, “the entry consists of notes for *Reading*, her projected critical book, beginning, ‘Whether it is possible to read know Greek & dig potatoes—doubtful. Compare the instantaneous impression got from Sh^c & the impression got from [reading] Jebbs Sophocles” (Silver 1983, 242).

⁶⁶ Un testo che Woolf possedeva, stando al catalogo della sua biblioteca (King e Miletic-Vejzovic 2003, 160), nella seconda edizione rivista e corretta (Rivington 1833), individuata anche da Silver (1983, 236).

⁶⁷ Il testo in questione è intitolato proprio “Richard Bentley”. Dal riferimento al numero della pagina (“169”, segnato dalla stessa autrice) si evince che l’edizione consultata sia *Richard Bentley and other writings. De Quincey’s Works* (vol. 6.) a cura di Richard Garnett (1862), che è presente anche nella biblioteca di Woolf (King e Miletic-Vejzovic 2003, 58). Dunque, il riferimento bibliografico fornito da Silver (1983, 131), cioè *De Quincey’s Works. Selections Grave and Gay* (vol. VII) a cura di James Hogg (1857), non risulta corretto.

(W6, B42), in cui Woolf commenta il passaggio in cui viene detto, in merito alle obiezioni sull'interpretazione dei classici da parte dello studioso, che i poeti antichi sono "within the province of unimaginative good sense", affermando con decisione che tale argomento non la convince affatto poiché Bentley possedeva "a remarkable accuracy of ear" (Berg RN25).

In generale, si nota una certa ricorrenza della tragedia di Antigone come oggetto di riflessione in diverse annotazioni che coprono un arco temporale abbastanza vasto⁶⁹, in cui l'autrice commenta il testo sotto diversi punti di vista, non ultimo quello della traduzione, come mette in luce Sybil Oldfield nella sua analisi:

It is clear from her *Reading Notebooks* that Virginia Woolf worked very closely over the best English rendering of crucial passages. Sometimes she writes down the original Greek and then Jebb's version which she at times criticizes for lack of force. Sometimes she quotes the Jebb without comment simply to stress what are the central moments of the play for her. Sometimes she substitutes her version for a phrase of Jebb's and sometimes she gives her own direct commentary on the Sophocles. (2015, 171)

Nel confrontare l'originale con la versione di Jebb, i quaderni di lettura fanno emergere l'incisività e la vitalità del testo greco, caratteristiche che a volte in inglese vengono perse o mitigate a causa di alcune scelte stilistiche. Lo stesso traduttore viene criticato da Woolf anche in una lettera a Saxon Sydney-Turner del 25 febbraio 1918 proprio per la sua mancanza di audacia (una qualità che invece, come si vedrà, apprezza invece in Arthur Verrall per la sua resa del linguaggio di Eschilo):

I'm not at all pleased with Jebb by the way, he never risks anything in his guesses: his sense of language seems to me stiff, safe, prosaic and utterly impossible for any Greek to understand. Now surely they launched out into flowering phrases not strictly related, much as Shakespeare did. Jebb splits them up into separate and uncongenial accuracies. (Woolf 1976, 220)

La scrittrice non condivide il modo dello studioso, a suo parere troppo "scolastico", di tradurre Sofocle e obietta che la precisione linguistica a volte va a scapito del valore semantico di un passaggio, volendolo forzare con una resa "ordinata" anche quando invece questo nasce appositamente sconnesso e non lineare.

Ulteriori annotazioni su *Antigone* sono presenti in quaderni di lettura successivi: il volume X della "Berg Collection" e il XLV e LX della "Monks House Papers"⁷⁰. In particolare, la sezione dedicata a questo dramma che si trova nel volume X (B25-26) è databile probabilmente al 1932 e secondo Silver "may belong with the other notes for *The Pargiters*" (Silver 1983, 68). Qui Woolf segna i

⁶⁸ La scrittrice, infatti, aveva inserito nella sua lista iniziale una biografia del classicista, poi il 14 ottobre 1922 scrive nel diario di essere decisa in "making rather a hasty end of Bentley, who is not really much to my purpose" (Woolf 1978, 208). Il suo interesse però deve essersi riacceso perché, come nota Silver, "despite her rejection of Bentley, however, he reappears in an early plan for her Greek essay 'First introduction & Bentley' (*D*, II, November 7), and he earned his own essay in *The Common Reader*" (1983, 234).

⁶⁹ Cfr. "It is fascinating and curiously intimate to scrutinize exactly how Virginia Woolf reread and annotated *Antigone* over a period of nearly twenty years" (Oldfield 2015, 171).

⁷⁰ In realtà sembra che dovesse esserci anche una sezione nel volume LXI in base a "the notes on *The Antigone* that are listed in one of the tables of contents but not included among the entries themselves" (Silver 1983, 315), di fatto comunque non è presente.

passaggi fondamentali della tragedia, a volte parafrasando e a volte citando direttamente la versione di Jebb⁷¹ (i numeri che appunta sul manoscritto non sono i versi ma le pagine corrispondenti a quest'ultima) e riflette sulla coercizione esercitata da Creonte (e in generale dal genere maschile). Inoltre, come sottolinea Oldfield,

It is also here that Virginia Woolf writes down Jebb's translation of Antigone's great line no. 523: 'Tis not my nature to join in hating, but in loving,' which Virginia Woolf was to use, untranslated, as a kind of coded reference in 'The Present Day' section of her novel *The Years*. (2015, 171-172)

La studiosa fa riferimento alla scena del romanzo in cui Edward Pargiter cita il verso in greco “Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφουν” ma si rifiuta di tradurlo per suo nipote North rispondendo semplicemente: “It's the language” (Woolf 1937, 362). Nel quaderno di lettura però l'autrice non discute la resa in inglese (cosa che farà in altra sede) ma il significato della battuta in sé: la protagonista contrappone l'amore alla violenza dello zio, il quale di tutta risposta la condanna a morte e pronunciando la sentenza con la frase emblematica (riportata anch'essa nel manoscritto in traduzione) “no woman shall rule me” (Berg RN10).

Gli altri riferimenti ad *Antigone* sono ancora posteriori. La pagina non numerata del volume XLV⁷², che va sotto il titolo generale di “Notes for Discourse”, viene fatta risalire da Silver al 1934 (1983, 211), stando al fatto che Woolf riporta sul diario di stare leggendo la tragedia sofoclea il 29 ottobre di quell'anno (Woolf 1982, 257). L'autrice inizia la sezione con il commento “The difference between ~~the~~ rare gold coins & flecked with gold ‘flecked’ gives the horses ear shape” (Silver 1983, 213) e una considerazione generale sul mestiere di scrittore, subito dopo “[she] copies out just one central passage from Jebb's translation, Antigone's speech of spiritual defiance to Creon” (Oldfield 2015, 172). Si tratta dei vv 450-457, introdotti come “Antigone 89” in riferimento alla pagina del volume su cui sta studiando, in cui la protagonista esprime i suoi concetti di sacralità e giustizia dicendo di aver contravvenuto a un editto non divino, ma soltanto del re, la cui forza non era tale per cui “a mortal could override the unwritten and unfailing statutes of heaven” (MH/B2.m). Infine, l'ultima volta che Woolf torna sulla tragedia nei suoi *Reading Notebooks* è nel 1937, il periodo in cui stava lavorando a *Three Guineas* (Silver 1983, 314), in una pagina dattiloscritta (W 62) del volume LX⁷³. Questa sezione, in linea con le idee sviluppate nel saggio, contiene un elenco delle citazioni da *Antigone* (sempre nella versione inglese di Jebb con il riferimento della pagina) più ricche di implicazioni politiche, molte delle quali sono le stesse delle annotazioni precedenti⁷⁴ (MH/B16.f). La mia ipotesi è che la scrittrice abbia ripreso, insieme alla tragedia, anche i suoi vecchi appunti e selezionato da lì gli spunti che potevano esserle utili allo scopo letterario di quel

⁷¹ Quella già menzionata nella raccolta *The Plays and Fragments*. Non si può dire esattamente di quale edizione si tratti poiché, tranne per l'introduzione (che ha una numerazione a parte), le pagine corrispondono almeno nelle prime quattro (1888, 1891, 1900, 1911).

⁷² Catalogato come “XLV. *Holograph Reading Notes*. Vol. 45. Loose-leaf notes entitled Four Voices/Faery Queen. Oct. 16th 1934. 24 pp ms” con codice “SxMs-18/2/B/2/m”.

⁷³ Catalogato come “LX. *Holograph Reading Notes*. Vol. 60. [third of] 3 volumes containing presscuttings and ms and typed extracts collected or copied by VW, relative to Three Guineas” con codice “SxMs-18/2/B/16/f”.

⁷⁴ Cfr. “Here again Virginia Woolf transcribes line after line of Jebb's prose translation, occasionally modernizing his archaisms. She singles out Ismene's refusal to strive against men and Antigone's rebuttal in the name of the higher law of heaven; she writes down Antigone's credo ‘[It] is not my nature to join in hating but in loving’; she quotes Antigone's last lonely cry ‘Why should I look to the gods any more when by piety I have earned the name of impious?’ and finally Teresias's indictment of ‘Creon who thrust the children of sunlight to the shades.’” (Oldfield 2015, 172).

momento. Proprio in *Three Guineas*, infatti, ritornano più fortemente che mai i concetti di libertà e giustizia rappresentati da Antigone. Qui l'autrice afferma che il testo di Sofocle, sebbene “done into English prose or verse by a man whose name is immaterial” (Woolf 1938, 148) come quello di Jebb, possa essere utilizzato come propaganda anti-fascista (301, nota 39). Inoltre, alludendo alla dichiarazione della protagonista di mettere l'amore contro la guerra del verso 523, citato anche nell'ultimo quaderno di lettura ma che nel saggio riporta soltanto in nota e stavolta in greco (303, nota 40) dando per scontata la sua fama, Woolf afferma: “Lame as the English rendering is, Antigone's five words are worth all the sermons of all the archbishops” (148).

Se le sezioni dedicate alla produzione sofoclea sono le più numerose su un'opera greca presenti nei quaderni di lettura, il commento più esteso, invece, è dedicato alla tragedia centrale della trilogia di Eschilo ed è costituito da un volume a parte, il XXVIII, corrispondente al manoscritto “*Choephoroi of Aeschylus. Edited by A. W. Verrall. Holograph Reading Notes, Dated January 1907*” (Silver 1983, 146-147), comunemente noto come *Choephoroi Notebook* e ora conservato presso la “Berg Collection”. Non è un caso, inoltre, che alcuni anni più tardi Woolf si sarebbe cimentata nel comporre una sorta di edizione bilingue di *Agamemnon* basata proprio sulla traduzione dello stesso Verrall. Anche questa costituisce un quaderno di lettura specifico, non numerato né descritto da Silver ma indicato solo come il manoscritto “Holograph English translation Aeschylus' Agamemnon, and her marginal MS notes” (1983, 125) della “Berg Collection” ed entrambi saranno oggetto specifico di una mia trattazione nella seconda parte della tesi. Basandosi su questi manoscritti rilevando l'influenza del tragediografo sulla produzione letteraria della scrittrice, Dalgarno suggerisce che “Woolf's passion for Aeschylus, in whose work her own is most deeply grounded, was instilled in her as well by Janet Case” (2007, 42), con la quale aveva iniziato a leggere l'*Oresteia* in greco per la prima volta.

Mills legge l'approccio di Woolf alla trilogia eschilea come il momento più radicale del suo studio della letteratura greca⁷⁵, quello che ha segnato un passo decisivo verso il suo femminismo e si pone sulla scia della strada tracciata dalle sue “maestre”, quelle studiose (non solo l'insegnate ma anche Jane Harrison, della cui connessione con la scrittrice parlerò a breve) che prima di lei hanno dato un'interpretazione delle tragedie in questo senso:

The Agamemnon, The Libation Bearers (or The Choephoroi), and The Furies (or The Eumenides) chronicle a moment of cataclysmic change, the moment of transition away from the collective towards the individual, away from matrifocal groups to the patriarchal Olympians and Greek democracy. But this happens not without a significant caveat, which makes Aeschylus' work, read through Harrison, especially attractive to Woolf—that ‘freshness of a new ideal’ articulated by Janet Case in ‘Women in the Plays of Aeschylus’ and supported by Harrison's research in *Prolegomena* and *Themis*, namely, that communities of women from the past existed, make up a matrifocal history, and constituted the stuff of ancient Greek religion. (2014, 87)

Lo spostamento dell'attenzione sui personaggi femminili dell'*Oresteia* influenzò molto la visione di Woolf, al punto che, come si vedrà specificatamente nel secondo capitolo, la scrittrice torna a

⁷⁵ La studiosa istituisce perfino un parallelo tra le tre tragedie di Agamemnone, *Coefore* ed *Eumenidi* e tre romanzi di Woolf, rispettivamente *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, e *The Waves* (Mills 2014, 86-89).

parlare di Clitennestra, Cassandra ed Elettra in diverse occasioni nella sua produzione critica, ponendole sotto una luce diversa da quella convenzionale.

Secondo Lee, inoltre, l'insegnamento di Miss Case rappresentò per la scrittrice anche "a release from the emotional cage of Hyde Park Gate into a more impersonal, good-humoured environment, and an example of the kind of independent woman educationalist whom she would always appreciate" (1996, 142). Con entrambe le sue istitutrici, ma con quest'ultima in special modo, la giovane Virginia instaurò un rapporto di amicizia e sperimentò per la prima volta una socialità che aveva la caratteristica di essere esclusivamente femminile. Le lezioni teoriche di greco e gli esercizi specificatamente linguistici, svolti entrambi nell'ambiente "protetto" della sua camera ad Hyde Park Gate che era situata al piano di sopra e quindi lontano dalle parti della casa che ospitavano le altre visite, costituivano una sorta di rifugio. In "A Sketch of the Past" ricorda come lei e Vanessa si ritiravano lì sfuggendo così alla vita pubblica del resto della collettività:

I mounted to my room; spread my Liddell and Scott upon the table, and settled down to read Plato, or to make out some scene in Euripides or Sophocles for Clara Pater, or Janet Case. From ten to one Victorian society did not exert any special pressure upon us. (Woolf 1985, 148)

L'atmosfera di soggezione che doveva crearsi anche nella stessa famiglia Stephen e le rigide regole che venivano imposte soprattutto alle donne innescavano in lei un bisogno di evasione che riusciva a colmare, almeno in parte, con lo studio individuale dei classici antichi.

Le due figlie minori, come testimonia la stessa Woolf ancora nel suo memoir, erano tenute a partecipare, seppur in maniera abbastanza passiva, alla vita sociale che si svolgeva in salotto, la parte della casa aperta ai visitatori che dovevano intrattenere:

We both learnt the rules of the game of Victorian society so thoroughly that we have never forgotten them. We still play the game. It is useful. It has also its beauty, for it is founded upon restraint, sympathy, unselfishness-all civilized qualities. It is helpful in making something seemly out of raw odds and ends. (Woolf 1985, 150)

L'autrice non trovava spiacevole passare le serate a conversare e versare tè; tuttavia, osserva che "the Victorian manner is perhaps-I am not sure-a disadvantage in writing" (150) poiché teme che il suo stile di quel periodo avesse acquisito la delicatezza tipica di una fanciulla beneducata che lo rendeva poco incisivo. Inoltre, gli obblighi di società svolti durante la serata costringevano Virginia e Vanessa ad abbandonare le attività più amate che invece svolgevano durante il giorno, quali nel loro caso la lettura e la pittura⁷⁶. Allo scattare di una certa ora avveniva un cambiamento repentino e non del tutto indolore:

⁷⁶ Cfr. "The daughters' days were split in half. There was the life that was thrust upon them of female duties and the life they wanted to make for themselves, of independent habits and passionate absorption in books and art. [...] Virginia took refuge in her secret life in the 'daytime' half of her room, where she studied Greek, and read and wrote, standing up at her high desk. Her reading was addicted, escapist and ambitious. To an extent she was reading under orders [...] But from the age of fifteen she was increasingly choosing for herself from Leslie's library, and developing her own passions for prose essays, history and biography" (Lee 1996, 139-140).

Society-upper middle class Victorian society-came into being when the lights went up. About seven thirty the pressure of the machine became emphatic. At seven thirty we went upstairs to dress. However cold or foggy, we slipped off our day clothes and stood shivering in front of washing basins. Each basin had its can of hot water. Neck and arms had to be scrubbed, for we had to enter the drawing room at eight with bare arms, low neck, in evening dress. At seven thirty dress and hair overcame paint and Greek grammar. (150)

Una volta mandate via le insegnanti di greco e accolta invece la sfilza di parenti e amici che si presentavano in serata, la vita privata delle sorelle Stephen era completamente eclissata dalla celebrazione delle carriere dei loro fratelli, zii e cugini che potevano sfoggiare titoli di studio e successi professionali:

The patriarchal society of the Victorian age was in full swing in our drawing room. It had of course many different parts. Vanessa and I were not called upon to take part in some of those acts. We were only asked to admire and applaud when our male relations went through the different figures of the intellectual game. They played it with great skill. Most of our male relations were adept at that game. They knew the rules, and attached extraordinary importance to those who won the game. Father for example laid immense stress upon school reports; upon scholarships; triposes and fellowships. The male Fishers went through those hoops to perfection. They won all the prizes, all the honours. (153)

Relegate a un ruolo di contorno che consisteva soltanto nell'incoraggiamento e nella lode altrui, alle ragazze non rimaneva che stare al gioco orchestrato da Sir Leslie oppure accompagnare il fratellastro George Herbert Duckworth, l'unico a non essere riuscito a eguagliare gli standard di eccellenza richiesti dalla famiglia, nelle sue avventure mondane fuori di casa. Così, per dirla con Lee, "within the same house, they were constrained by two very different but equally demanding male authorities", e con questo la studiosa spiega anche il fatto "that in her reading of the *Odyssey* Virginia Stephen admired the passage about Scylla and Charybdis" (1996, 144), i mostri che divorano i naviganti situati nel mito alle due estremità dello stretto di Messina.

Un'altra figura familiare, accanto ma in contrapposizione a Janet Case, che andò ad associarsi nella vita della scrittrice alle lezioni di greco, anche se in maniera molto diversa da quelle viste finora, è proprio quella di George. Egli era uno dei tre figli che la madre Julia aveva avuto dal marito precedente alla sua unione con Leslie Stephen, nonché colui che introdusse le sorelle Stephen nella vita di società dando loro un tipo di "istruzione" che non potevano trovare sui libri, anzi, dai quali semmai piuttosto le distraeva. In particolare, nella parte finale di "22 Hyde Park Gate"⁷⁷ la stessa Virginia racconta di aver partecipato a un ballo su insistenza del fratellastro che, altrimenti, avrebbe dovuto mandare da solo dando adito a pettegolezzi e lasciandolo cadere preda dei vizi che la sua "virgin consciousness, dimly irradiated by having read the 'Symposium' with Miss Case" (Woolf 1985, 172-173) poteva solo immaginare. Questa fu una delle tante occasioni in cui attraverso di lui si trovò costretta a entrare in un mondo che le era estraneo, quello della classe politica che tentava la scalata sociale. Nella scena successiva a quella dell'uscita mondana, che chiude lo scritto autobiografico, l'autrice descrive il suo ritorno a casa, quando togliendosi l'abito da sera e il

⁷⁷ Una sezione di *Moments of Being* il cui titolo si riferisce all'indirizzo della casa d'infanzia dove Woolf visse con la sorella Vanessa e il padre fino alla morte di quest'ultimo.

gioiello che le era stato regalato proprio da George riflette sull'esperienza appena vissuta mettendola in relazione con lo studio della letteratura ellenica:

Was it really possible that tomorrow I should open my Greek dictionary and go on spelling out the dialogues of Plato with Miss Case? I felt I knew much more about the dialogues of Plato than Miss Case could ever do. I felt old and experienced and disillusioned and angry, amused and excited, full of mystery, alarm and bewilderment. (177)

In quell'occasione aveva provato nella vita reale ciò che con le lezioni di greco imparava solo in teoria attraverso i testi platonici, che da quel momento avrebbe letto con una predisposizione d'animo diversa. Nella confusione dei pensieri che le si accavallavano nella testa, tra "diamonds and countesses, copulations, the dialogues of Plato, Mad Dick Popham and 'The Light of the World'" (177) avrebbe voluto soltanto dormire, invece accadde qualcos'altro:

The room was dark. The house silent. Then, creaking stealthily, the door opened; treading gingerly, someone entered. 'Who?' I cried. 'Don't be frightened', George whispered. 'And don't turn on the light, oh beloved. Beloved-' and he flung himself on my bed, and took me in his arms. Yes, the old ladies of Kensington and Belgravia never knew that George Duckworth was not only father and mother, brother and sister to those poor Stephen girls; he was their lover also. (177)

Ecco che il fratellastro assume ruolo diverso per la giovane scrittrice e la cura che si prende di lei e di Vanessa dopo la morte della madre Julia nel 1895 si trasforma in un affetto morboso e una scusa per abusare di loro sessualmente⁷⁸.

All'epoca dei fatti, le due sorelle non denunciarono subito e le molestie andarono avanti probabilmente per anni, creando un rapporto incestuoso che Quentin Bell descrive successivamente in questi termini:

At what point this comfortably fraternal embrace developed into something which to George no doubt seemed even more comfortable although not nearly so fraternal, it would be hard to say. Vanessa came to believe that George himself was more than half unaware of the fact that what had started with pure sympathy ended by becoming a nasty erotic skirmish. There were fondlings and fumbings in public when Virginia was at her lessons and these were carried to greater lengths- indeed I know not to what lengths- when, with the easy assurance of a fond and privileged brother, George carried his affections from the schoolroom into the night nursery. (1972, I, 42-43)

Il momento dello studio privato era quello in cui più facilmente il fratellastro si avvicinava alla scrittrice, che in una lettera del 25 luglio 1911 indirizzata a Vanessa, ora coniugata Bell, racconta di come abbia parlato dell'argomento solo molto tempo dopo proprio con la sua tutrice Janet Case, che probabilmente già aveva sospettato qualcosa:

She has a calm interest in copulation [...] and this led us to the revelation of all Georges malefactions. To my surprise, she has always had an intense dislike of him; and used to say 'Whew—you nasty creature', when he came in and began fondling me over my Greek. When I got to the bedroom scenes, she dropped her lace, and gasped like a benevolent gudgeon. (Woolf 1975, 472)

⁷⁸ Riguardo gli abusi incestuosi di George and Gerald Duckworth si veda DeSalvo (1989).

In questo caso, oltre alla violenza subita, l'intromissione di George si configura anche come una forzatura nel contesto di un'attività, quale l'apprendimento delle materie classiche, che Woolf stava svolgendo soltanto con un altro membro del sesso femminile, togliendole così l'esclusività.

In questa dinamica di rapporti, l'insegnante svolgeva un duplice ruolo, quello protettivo che ricorda quasi una figura materna⁷⁹ e quello di amica che diventa intima confidente. Inoltre, osserva la critica, "that love and support were mutual; Janet Case gave Virginia guaranteed refuge during and after her protracted breakdown from 1913 to 1915. [...] And in Janet's last illness Virginia went out of her way to visit her and to write to her" (Oldfield 2015, 170). L'amicizia tra le due donne durò fino alla morte dell'insegnante, avvenuta nel 1937, e nel necrologio *Miss Janet Case: Classical Scholar and Teacher*⁸⁰ Woolf sottolinea non solo i suoi meriti culturali, ma anche l'affetto verso una persona cara rievocando "the memory of a rare teacher and of a remarkable woman" (Woolf 2011, 111). Il giorno della morte di Case, 19 luglio, la scrittrice affida la sua tristezza a una pagina di diario ricordando "how I loved her, at Hyde Park Gate", e riferendosi anche al mondo classico che le aveva fatto scoprire "how great a visionary part she has played in my life, till the visionary became a part of the fictitious, not of the real life" (Woolf 1984, 103).

1.1.3 Le preclusioni e le compagnie femminili

La conoscenza di accademiche di spicco come Clara Pater e Janet Case introdusse Woolf in un mondo a lei nuovo, quello delle donne che avevano trovato il loro spazio in un ambiente prettamente maschile come quello dell'università e si erano anche fatte valere. Nella società dell'epoca l'istruzione femminile non era affatto scontata, anzi veniva considerata una pratica poco comune e spesso malvista. Come ricorda Fowler, analizzando il caso di alcune scrittrici, "no woman could take the classics for granted. Starting Latin or Greek was a journey into alien territory and for some women the sense of strangeness never entirely wore off" (1983, 337). Woolf stessa tratta specificatamente questo tema in "Two Women: Emily Davies and Lady Augusta Stanley"⁸¹, un articolo pensato come recensione di *Emily Davies and Girton College*, biografia a opera di Lady Stephen⁸², e *Letters of Lady Augusta Stanley*, che prende spunto dalla vita di queste due studiose per parlare della possibilità delle donne di accedere ad alcune professioni. In apertura viene subito ricordato che la principale occupazione femminile consisteva nel vivere all'ombra degli uomini, l'unica alternativa accettata era quella di diventare governante o sarta, nel tempo libero "writing was

⁷⁹ Cfr.: "Case provided a motherly affection and nurturance, a sense of stability, and a Victorian reserve, which allowed her young student to be, at least, verbally, linguistically, free. [...] The level of their closeness increases, as Woolf also confided in Miss Case during her father's illness and eventual death in 1904 [...] Woolf felt a sense of maternal protection from Janet Case, who cared about her and corresponded with her long after the tutelage ended. She took her student's intellectual interests seriously, and her presence gave Woolf a modicum of security in the wake of the deaths of her mother and half-sister, as well as an outlet for her intellect" (Mills 2014, 42-43).

⁸⁰ L'articolo fu pubblicato dapprima in maniera anonima ("An Old pupil writes:") sul *London Times* come necrologio il 22 luglio 1937 e poi inserito nell'ultimo volume dei saggi.

⁸¹ Il testo fu dapprima pubblicato sul *Nation & Athenaeum* del 23 aprile 1927, poi ristampato da Leonard nella raccolta *The Moment, and other essays* (1947) e infine incluso nella raccolta dei saggi.

⁸² Lady Barbara Shore Smith (e poi Shore Nightingale), aveva studiato storia al Girton College e sposato Harry Lushington Stephen, cugino di Woolf da parte di padre (precisamente il terzo figlio del fratello di Sir Leslie).

the most accessible of the arts, and write they did, but their books were deeply influenced by the angle from which they were forced to observe the world” (Woolf 1994, 420).

Le due figure su cui si sofferma l'autrice costituiscono quelle che chiama “occasional exceptions” (Woolf 1994, 420): in particolare, Emily Davies, che viene generalmente ricordata per essere stata la cofondatrice e una delle prime insegnanti del Girton College, suffragista e scrittrice di *The Higher Education of Women* (1866), aveva una forte “determination to reform the education of women” (420). Per farlo però Davies dovette combattere contro una serie di “instincts and prejudices [...] tough as roots but intangible as sea mist” che Woolf descrive come “a thing called ‘the tender home-bloom of maidenliness’ which must not be touched”, un ideale di innocenza e purezza che nell'opinione comune “might suffer if women were allowed to learn Latin and Greek” (421). Gli stessi familiari tendevano a evitare che le ragazze fossero in qualche modo “corrotte” dall'esperienza dell'università: “A mother, for example, would only entrust her with her daughter's education on condition that she should come home ‘as if nothing had happened,’ and not ‘take to anything eccentric’” (421-422). Tuttavia, altre donne (di solito con maggiore potere e disponibilità economica) potevano supportare la causa dell'istruzione femminile, come fece proprio Augusta Stanley, che, pur non avendola mai ricevuta per se stessa nel senso stretto del termine, era considerata “the finest flower of the education which for some centuries the little class of aristocratic women had enjoyed” (422).

Nel caso specifico di Woolf, inoltre, la possibilità che una figlia femmina andasse al college costituiva un'evenienza fortemente osteggiata anche nel contesto familiare. Più di Sir Leslie, fu proprio sua madre a insistere che lei e Vanessa fossero istruite in casa e a schierarsi apertamente contro un altro tema controverso come quello del diritto di voto per le donne:

Yet no one in Woolf's immediate family was directly involved in feminist activism, and her mother was unusual in her opposition to change in the situation of women; Julia Stephen even signed the notorious ‘Appeal against Female Suffrage’ published in the *Nineteenth Century* in 1889 and disapproved of formal education for women. Woolf's father, Leslie Stephen, was opposed to immediate grant of the vote to women, though he supported education and professional activity for women. (Black 2018, 36)

Se, da un lato, sua madre era un'aperta oppositrice al cambiamento verso quella che oggi si definirebbe parità di genere, come ricorda la stessa scrittrice in “A Sketch Of The Past” quando rimarca il fatto che “[she] had signed an anti-suffrage manifesto, holding that women had enough to do in their own homes without a vote” (Woolf 1985, 120), dall'altro fu invece Miss Case che per prima la introdusse alla realtà dei diritti delle donne. Nel necrologio dell'insegnante, infatti, ricorda che “her Greek was connected with many things”, tra cui soprattutto (essendo la nipote di un riformatore) “with the life, with the politics of her day” (Woolf 2011, 112-113).

L'istitutrice era già impegnata nelle campagne femministe quando trasmise queste idee alla sua ex allieva, che in una lettera del gennaio 1910 si offre di prestare qualche servizio utile alla causa suffragista⁸³ e la ringrazia di averle aperto gli occhi riguardo quella che definisce “the wrongness of

⁸³ Jones osserva che “we have only scattered references to her voluntary work for the suffrage and to the [People's Suffrage Federation] movement in general from January to November 1910. Although they may appear to speak only of

the present state of affairs” (Woolf 1975, 421). Con questa nuova coscienza sociale, una mansione umile come quella di indirizzare buste divenne “Woolf’s earliest direct connection with women’s activism” (Black 2018, 36) e nello stesso anno, sempre grazie al tramite di Miss Case, la scrittrice fece la conoscenza di Margaret Llewelyn Davies, nipote della già menzionata Emily⁸⁴ e segretario generale della Co-operative Women’s Guild, nella quale la scrittrice fu anche direttamente coinvolta⁸⁵. Sia Virginia che poi anche suo marito Leonard continuarono a intrattenere stretti rapporti negli anni a venire con quest’associazione e la stessa attivista⁸⁶, inoltre, secondo la critica, da tale collaborazione deriva “some doctrinal and organisational support for pacifism” e possibilmente anche “the idea of the potential power of a group of ‘outsiders’” (Black 2018, 39), come quello che si vedrà descritto in *A Society*. Il 3 maggio 1918 la scrittrice, infatti, riportò sul *Diary* che nell’occasione in cui prese un tè con la Davies e Janet Case “felt this to be the heart of the woman’s republic” (Woolf 1977), un’istituzione tanto agognata che rappresenta, suggerisce la critica, “in other words an alternative site of ‘woman’s law’ to the law of the Creons” (Oldfield 2015, 171), identificando nel tiranno sofocleo ogni forma di oppressione e patriarcato. Dunque, oltre alla cultura classica, osserva Herman, “Case provided, in Hampstead, a kind of salon – a place where a sisterhood of the plucky could exert its influence on Woolf” (1983, 262).

Un altro merito di Janet Case fu quello di far conoscere alla scrittrice il lavoro della famosa linguista e storica delle religioni Jane Harrison, i cui testi erano parte del programma di studio che proponeva e sulle cui idee si basava il suo metodo d’insegnamento molto diretto. Harrison faceva parte della scuola dei cosiddetti Cambridge Ritualists, un gruppo di studiosi che teorizzavano una religione “primitiva” basata sulla caratteristica ritualità dei miti greci, ed era un’accademica famosa sulla scena intellettuale dell’epoca, cosa che la rendeva un caso più unico che raro per il suo sesso, essendo la prima donna in Inghilterra a intraprendere la carriera universitaria⁸⁷. Il suo esempio era di per sé una sfida alle istituzioni patriarcali della società in cui viveva e non risulta difficile comprendere come sia divenuta facilmente un modello da seguire per altre donne, tra cui Case e Woolf, che furono entrambe, seppur indirettamente, in qualche modo sue allieve. Mills traccia una relazione di continuità tra la scrittrice e Harrison, che considera una sorta di “mentore spirituale”, ammirata sia come donna che come studiosa (2014, 6). La ricerca di quest’ultima sull’origine

Virginia Stephen’s initial enthusiasm rapidly transformed into impatient criticism, these seemingly throwaway references have the potential to alter our understanding of Virginia Stephen’s encounter with suffragism and contribute usefully to the wider narrative of the suffrage campaign at a pivotal moment in this battle” (2016, 65). La studiosa dedica un intero capitolo (2) al coinvolgimento di Woolf in queste campagne.

⁸⁴ Precisamente era la figlia di suo fratello, il teologo John Llewelyn Davies.

⁸⁵ Jones riporta che “the Woolfs attended the Guild annual congress in Newcastle in 1913 at Llewelyn Davies’s invitation and Leonard Woolf became increasingly involved in Guild activities, making a research and lecturing tour of northern industrial towns in 1913, giving a lecture series to the Guildswomen and receiving a commission to write a book on co-operation and the future of industry in 1917. For her part, Virginia Woolf spent much of the first half of 1914 reading Co-operative Movement manuals and making what she describes in a letter to Leonard Woolf as ‘futile notes’ (L1 44); however, her most sustained and significant activity within the WCG would begin in the autumn of 1916. [...] Monthly meetings were held at Hogarth House and it was apparently Woolf’s role to supply speakers” (2016, 111). La studiosa dedica un intero capitolo (3) a quello che definisce la “fractious relationship” (2016, 108) tra la scrittrice e questa associazione.

⁸⁶ Marcus pone l’accento sull’attivismo, la loro amicizia e sul fatto che Davies possa essere il modello di donna che ha ispirato personaggi come Mary Datchet di *Night and Day* e Eleanor Pargiter di *The Years* (1987a, 71-74).

⁸⁷ Cfr. “She was Vice-President of the Society for the Promotion of Hellenic Studies from 1889 to 1896 and was elected Corresponding Member of the Berlin Archaeological Institute in 1896. She received honorary degrees from the University of Aberdeen (1895) and University of Durham (1897) as the first female recipient of such honors, but the fact that she was a woman continued to marginalize her intellectual efforts and scholarly ambitions” (Mills 2014, 18).

antropologica della religione greca antica, basata sugli studi di archeologia da lei condotti, faceva risalire la mitologia a una società pre-patriarcale delle origini, che poi sarebbe stata soppiantata dalla cultura greca classica che conosciamo meglio, ed era incentrata sull'aspetto del rituale⁸⁸. Secondo Mills “Woolf discovers a refuge of feminist and feminine erotics in Harrison’s work, which she transforms initially into a poetics of sensuality and sexual vitality” e va a sfociare successivamente “into arguments for political theories and positions on women’s education, women’s work, and pacifism” (2014, 39).

Oltre ai testi di Harrison letti con Miss Case, il quaderno di lettura XIX contiene una pagina (W15, B7) su *Ancient Art and Ritual* (1918) che recita: “75. Tragedies of A. S. & E. were played in early April. Tragedy originated with the leaders of the dithyramb, wh. was a spring ritual. The dithyramb is a spring song at a spring festival.” (Berg RN 19). Considerando la datazione di quest’annotazione (tra il 1922 e il 1924), si deduce che Woolf continuò a interessarsi delle ricerche dell’antropologa anche nel periodo successivo al tutoraggio, o che vi sia tornata specificatamente per raccogliere materiale utile alla stesura di “On Not Knowing Greek”. Inoltre, stando al catalogo di King e Miletic-Vejzovic (2003, 99), le seguenti opere di Harrison fanno parte della biblioteca personale della scrittrice: *Ancient Art and Ritual* (Williams and Norgate 1918), *Aspects, Aorists, and the Classic Tripos* (Cambridge UP 1919), *Epilegomena to the Study of Greek Religion* (Cambridge UP 1921), *Reminiscences of a Student’s Life* (Hogarth 1925). Dopo averne letto e apprezzato il lavoro, la scrittrice ebbe modo di conoscere anche personalmente questa ricercatrice che costituiva per lei “the very embodiment of desire for Greek” (Prins 2017, 43), e dipingerà in *A Room of One’s Own* come quella “bent figure, formidable yet humble, with her great forehead and her shabby dress” che camminava sul prato di Fernham identificandola come “famous scholar” e le iniziali “J—— H——” (Woolf 1929, 26). In una lettera a Violet Dickinson del 22 ottobre 1904 Woolf racconta la visita a Cambridge che stava conducendo e scrive che, in occasione della Sidgwich lecture, sua cugina Florence Maitland “is going to introduce me to the repulsive Jane, and all the other learned Ladies, which amuses me” (Woolf 1975, 145). In realtà la studiosa non le appariva affatto ripugnante, ripete soltanto scherzosamente l’espressione della sua accompagnatrice: in virtù dell’amicizia, quest’ultima si era presa la confidenza di criticare l’eccesso di ammirazione dimostrato dall’antropologa per il relatore Fred Maitland, che si dà il caso fosse il marito di Florence. Questo così prefigurato fu il primo incontro tra la scrittrice e Harrison, nonché l’inizio di un’amicizia per perdurò fino alla morte di quest’ultima nel 1928, grazie anche alla frequentazione da parte della studiosa del gruppo di Bloomsbury. Woolf non fece mai effettivamente parte della schiera di “signore erudite” a cui fa riferimento, nonostante in molte sue opere (tra cui spicca soprattutto *A Society*) “she continually tries to envision or recreate circles and networks of feminine support” (Mills 2014, 60) sul modello di quello che si impegnava a costruire la studiosa di Cambridge, e il motivo è che non volle mai piegarsi ai meccanismi formali delle università di prestigio.

Invece di cercare un incarico remunerato nelle scuole femminili più famose, Woolf preferì insegnare come volontaria tenendo lezioni serali per lavoratori e lavoratrici al Morley College. Si

⁸⁸ La critica femminista ha ampiamente discusso la risonanza di queste idee sul pensiero e l’opera di Woolf. In particolare Marcus individua nella società pre-classica di Harrison e nel culto della Dea Madre l’origine dell’estetica della dualità madre-figlia e del motivo del trio femminile (1987a, 37) e rintraccia nell’interpretazione dei riti bacchici da parte dell’antropologa l’origine dell’espressione “taking the bull by the udders” (1987b, 150) attribuita dalla scrittrice a sua sorella Vanessa (Woolf 1978, 48). Sull’influenza di Harrison in *Between the Acts* si veda Shattuck (1987b).

tratta di una scuola che, come spiega Clara Jones⁸⁹, “was (and remains) a flourishing centre of adult education in London’s borough of Lambeth” (2016, 18), sulla scia dei precedenti Mechanics’ Institutes e Working Men’s Colleges, tuttavia “did differ from these institutions in one crucial way — it allowed female students to enter on the same terms as male students” (20). La scrittrice fu ingaggiata in quest’esperienza direttamente dalla direttrice dell’istituto Mary Sheepshanks, che le propose dapprima “either to hold what she calls a ‘social evening’ or to teach English grammar” (Woolf 1975, 171), auspicando di riuscire a combinare “amusement and instruction—a little gossip and sympathy, and then ‘talks’ about books and pictures”, ritenendo in ogni caso che “I shall be of the greatest use” (172), come l’autrice stessa racconta all’amica Violet Dickinson nella corrispondenza tra il dicembre 1904 e il gennaio 1905. Dopo un iniziale rifiuto, Woolf comunica alla cugina Madge Vaughan di aver accettato un corso di letteratura inglese (173) e il 6 gennaio scrive entusiasta in *A Passionate Apprentice*: “I am to start a girls club at Morley, & talk about books &c!” (Woolf 1990, 217). Nelle pagine successive del diario giovanile l’autrice continua a parlare molto di questo lavoro, in particolare riporta di aver partecipato a una soirée in cui “discussed a class with nice enthusiastic working women who say they love books” (218). Commentando tale episodio, avvenuto lo stesso giorno in cui ha visitato la mostra invece poco gradita di George Watts presso la Royal Academy, afferma che “these people are refreshing after the educated” (218) perché in loro trovava delle menti curiose in cui poteva far nascere delle passioni sincere che vanno al di là del profitto universitario.

Nella relazione datata luglio 1905⁹⁰ che scrisse proprio sulla sua docenza al Morley College, “a heavily corrected draft in Virginia’s handwriting” (Bell 1972, I, 202) trascritta in appendice da Bell⁹¹ nella sua biografia, Woolf dichiara di non voler istruire le sue allieve come in una vera scuola, anche perché non ne avrebbe avuto il tempo né i mezzi, ma piuttosto allenare le loro menti a elaborare le informazioni che ricevono e renderle in grado di pensare criticamente:

Of course it was not possible in the way I took to make them know anything accurately; my task, as I conceived it, was rather to prepare the soil for future sowers. Pictures I showed them, & I lent them books; sometimes they seemed to gape not in mere impotent wonder, but to be trying to piece together what they heard; to seek reasons; to connect ideas. On the whole they were possessed of more intelligence than I expected; though that intelligence was almost wholly uncultivated. But of this I am convinced; what it would not be hard to educate them sufficiently to give them a new interest in life; They have tentacles languidly stretching forth from their minds, feeling vaguely for substance, & easily applied by a guiding hand to something that [they] could really grasp. (I, 203)

La scrittrice vedeva questo tipo insegnamento come un’attività sociale più che didattica, un modo per fornire a delle giovani donne strumenti utili per la vita di tutti i giorni: in altre parole, voleva ottenere lo stesso effetto che aveva avuto l’istruzione (soprattutto classica) su di lei. Lee pone l’accento proprio su questo aspetto quando riporta che “this unpaid work went on, intermittently, for almost two years. It was never a great success, but it provoked some crucial ideas about class and

⁸⁹ La studiosa dedica un intero capitolo (1) all’esperienza di Woolf presso questo istituto e all’influenza avuta sulla sua concezione politica e produzione letteraria (2016).

⁹⁰ Lo stesso anno Woolf scrisse anche un altro testo, più personale, su quest’esperienza, a cui accenna in una nota di *A Passionate Apprentice* del 25 marzo: “a kind of sketch of my Morley College proceedings, to amuse myself—& possibly this may be of interest in future terms” (Woolf 1990, 256), che però è andato perduto (C. Jones 2016, 23).

⁹¹ Si tratta della *Appendix B*, intitolata *Report on Teaching at Morley College* (Bell 1972, II, 202-204), da cui cito.

education” (1996, 218), osservando anche come l’attività di volontariato fosse già una tradizione per altri membri femminili della famiglia della scrittrice⁹², con cui si mise in continuità.

Le pagine del diario giovanile in cui vi fa riferimento lasciano intendere che la risposta dei suoi studenti le stesse molto a cuore, e che si divertisse a scrivere i propri interventi “as I can say what I like, without fear of criticism, and the subject interests me—but Heaven knows if it will interest them” (Woolf 1990, 223). Così sapeva che la lezione su Venezia sarebbe stata “the kind of thing they really enjoy” (225), mentre durante quella di storia sui Celti prospettata a maggio in una lettera a Violet Dickinson “they will yawn” (Woolf 1975, 191). Dall’esperienza di Woolf come insegnante e dall’approccio che adotta con quello che in *A Passionate Apprentice* chiama affettuosamente “my Girls Club” (Woolf 1990, 231), un gruppo abbastanza ristretto che però cresce rapidamente da quattro a sette membri (234), si evince che ciò che ritiene utile da studentessa, lo sfrutta anche passando dall’altro lato della cattedra. L’autrice decide di provare un nuovo metodo nella preparazione di una lezione sui miti greci, un argomento del quale ammette “I know nothing. But they are really beautiful, & I should like to try & put them into English—not the dry bones which are preserved in the horrid little primer I bought” (249). Dunque, invece di seguire la traccia definita da un libro di testo o leggere un discorso già pronto, “I made the experiment of only writing short notes, which I shall put into words on the spur of the moment” (249), evitando un’esposizione noiosa e formale e proponendosi di coinvolgerli con il dialogo. La strategia è quella di intrattenerli con le considerazioni spontanee che le sarebbero venute da esprimere direttamente in classe, cercando così di creare anche una proficua interazione con i suoi interlocutori, consapevole che altrimenti “directly I begin to read, their attention wanders” (249).

L’entusiasmo iniziale però si smorza quando deve insegnare ai suoi studenti la storia greca: “But as I doubt whether they know if Greeks or Romans ‘came first’ as the Lady said,” scrive, “I dont expect to make much impression!” (Woolf 1990, 255), così la sua volontà di proseguire comincia a esaurirsi. A novembre deve tenere le lezioni di “English Composition” per quella che descrive in una lettera a Violet Dickinson come “the most useless class in the College” (Woolf 1975, 210) e nella già citata relazione critica la scelta di inserire questa materia, che portava più profitto, nel programma della scuola affermando che “like all other educational establishments, Morley College has to effect compromises & to prefer the safeness of mediocrity to the possible dangers of a high ideal” (Bell 1972, II, 203). Questi ultimi sarebbero rappresentati invece dalla storia, il cui insegnamento prosegue solo con otto lezioni sulla Rivoluzione francese che crede saranno così frammentate da venire “dropped into their minds, like meteors from another sphere impinging on this planet, & dissolving in dust again” (II, 204). Dalla corrispondenza con la Dickinson apprendiamo ancora che nel dicembre 1906 l’autrice assunse anche il ruolo di bibliotecaria, poiché Miss Sheepshanks riteneva che “my gift is rather influence than direct intellectual teaching” (Woolf 1975, 264), e alla fine del 1907, dopo un anno di insoddisfazioni per il suo impiego e un cambiamento di orario poco funzionale “must at once write to Sheepshanks and say that I will teach no more” (319). La direttrice probabilmente aveva inquadrato bene l’attitudine di Woolf di

⁹² Cfr. “Both Julia Stephen and Stella Duckworth were committed followers of Victorian social reformer Octavia Hill and engaged in various philanthropic pursuits. Julia Stephen donated £10 a year to Hill’s charity from 1871 until the year of her death, 1895, while Stella Duckworth went as far as commissioning a number of charitable cottages for the poor to be built on Lisson Grove near Hill’s tenement buildings in Marylebone” (C. Jones 2016, 18).

avvicinare le classi senza un'istruzione adeguata alla bellezza dell'arte e della letteratura, non per formare degli studiosi ma dei cittadini più consapevoli e capaci di sviluppare delle idee proprie.

Le ragioni della scelta di abbandonare l'insegnamento non furono solo legate all'ambiente di quello specifico istituto e al sopraggiungere di nuovi impegni, ma ebbero anche una natura ideologica, che McClellan ritrova nel femminismo dell'autrice e nel suo rifiuto di avallare i meccanismi di esclusione che ritiene essere una causa di disparità:

For Woolf, the British education system not only furthers male interest through nepotism and circular systems of power, but its awarding of degrees and honors similarly encourages the kind of vanity and egotism Woolf names as the source of patriarchy [...] Woolf believed that to accept honors from the system that excluded one half of humanity, namely, *her* half, would be to become complicit with the gender/power hierarchy. (2008, 90)

Come donna e femminista non intende ricevere riconoscimenti o aiuti dalle stesse istituzioni da cui si è sempre sentita messa da parte. Infatti, anche all'interno dello stesso Morley esistevano delle differenze riguardanti proprio il tipo di cultura dedicato rispettivamente agli uomini e alle donne. Sebbene tutti i fratelli di Woolf fossero ugualmente impiegati in quel college, le materie che insegnavano non erano certo le stesse: "Miss Sheepshanks's energy was such that she was able at one time or another to rope in the other Stephens too-Vanessa to teach Drawing, Thoby (and Clive Bell) Latin, and Adrian Greek" (Bell 1972, 105). La suddivisione non era basata soltanto sulle attitudini personali, ma anche (anzi, prima ancora) su quelle considerate "di genere"; come osserva Duchêne, anche qui "classical studies were reserved for the boys" (2019, 32).

Essendo implicata in qualche modo nel sistema, Woolf vuole ribellarsi a esso mantenendo la sua posizione di outsider anche quando le viene offerto un posto all'interno. In *Three Guineas* rivendica per tutte le donne il diritto di respingere le richieste delle università, anzi lo sente addirittura come un obbligo di integrità morale:

If we are asked to teach, we can examine very carefully into the aim of such teaching, and refuse to teach any art or science that encourages war. Further, we can pour mild scorn upon chapels, upon degrees, and upon the value of examinations. [...] If we are asked to lecture we can refuse to bolster up the vain and vicious system of lecturing by refusing to lecture. And, of course, if we are offered offices and honours for ourselves we can refuse them—how, indeed, in view of the facts, could we possibly do otherwise? (Woolf 1938, 67).

L'autrice rimarca che se il genere femminile non ha il potere per cambiare la situazione, ha però la facoltà di tirarsene fuori non prestandosi al gioco delle istituzioni e a tale rifiuto si appella la sua idea su come interrompere quello che secondo lei era un circolo vizioso di ingiustizie e adulazioni.

Non si tratta certo soltanto di parole, al contrario va sottolineato che "during her lifetime, Woolf turned down several offers of public approbation" (McClellan 2008, 90). L'autrice decise, infatti, di declinare la richiesta di tenere le prestigiose Clark Lectures al Trinity College di Cambridge, gli stessi seminari che, osservano Jones e Snaith, aveva tenuto suo padre nel 1883 (2010, 3). La pagina del *Diary* datata 29 febbraio 1932 in cui esprime la sua volontà è probabilmente la migliore sintesi dei sentimenti e delle riserve che aveva nei confronti della carriera accademica:

This, I suppose, is the first time a woman has been asked; & so it is a great honour—think of me, the uneducated child reading books in my room at 22 H.P.G.—now advanced to this glory. But I shall refuse: because how could I write 6 lectures, to be delivered in full term, without giving up a year to criticism; without becoming a functionary; without sealing my lips when it comes to tilting at Universities; without putting off my Knock at the Door; without perhaps shelving another novel. (Woolf 1982, 79)

Ciò che Woolf critica nell'istruzione proposta in quegli ambienti è la sottomissione e la totale accondiscendenza a cui si sottopone chi ne accetta le regole e sacrifica per questo la propria indipendenza. Non può accettare l'idea di appiattire la sua identità fino a diventare semplicemente una dipendente del sistema, né vuole arrivare a una posizione privilegiata con la consapevolezza di essere solo un'eccezione e lasciare indietro le altre esponenti del suo sesso. A proposito dell'espressione "uneducated child", che usa per definire la situazione da cui proviene, bisogna tener presente quanto puntualizza Rebecca Nagel, ovvero "that 'uneducated' meant to Virginia Woolf 'not having attended (expensive) schools'" (2002, 66). Perciò, a discapito del fatto di aver in realtà frequentato dei corsi di livello, anche se in università meno esclusive, e possedere una cultura elevata dovuta anche alle lezioni private, la scrittrice rifiuta di riconoscersi in un tipo di formazione standardizzato e sceglie deliberatamente di mantenere la facoltà di dire la sua opinione, scrivendo saggi e romanzi, qualora questa fosse contraria a quanto propugnato in ambiente accademico.

Per lo stesso motivo Woolf declinò anche l'offerta di un titolo onorario di dottorato, e lo fece per ben due volte. Come racconta nel suo diario, la prima fu quando voleva conferirglielo l'università di Manchester, generando "oh dear me what a bore" nel dover rispondere negativamente il 25 marzo 1933 (Woolf 1982, 147), mentre la seconda riguardò l'università di Liverpool e risale al 1939 stando all'annotazione del 3 marzo (Woolf 1984, 206). Nella sua biografia Quentin Bell non nasconde le difficoltà di sua zia nel prendere tali decisioni, dovute soprattutto alle pressioni esterne, ma giustifica questa scelta con la volontà di mantenere una salda onestà intellettuale:

The Clark lectures had tempted her considerably and she half regretted it when she had posted her letter to the Master of Trinity; how pleased, she reflected, her father would have been if he could have known that his daughter was to be asked to succeed him. Her friends also felt that she was rather absurd to refuse the Doctorate, but in both cases she felt that one of the dangers of becoming an established writer was that one would come to terms with the academic machine; and she had it in mind to attack that machine in her next book. (1972, II, 172-173)

La scrittrice rifiuta di prendere parte a dei meccanismi che ha sempre criticato e intende continuare a osteggiare sempre più aspramente, pur essendo consapevole che accettare avrebbe significato raccogliere l'eredità di Sir Leslie, il quale "would have blushed with pleasure could I have told him 30 years ago" (Woolf 1982, 79). In particolare, il libro che stava progettando di scrivere è *The Years*, ultimo e più politico dei romanzi pubblicati in vita dall'autrice nel 1937, in cui mostra lo sgretolarsi del patriarcato e il fermento del cambiamento sociale oltre che la differenza tra l'istruzione riservata agli uomini e quella di cui invece dovevano accontentarsi le donne, seppur della stessa famiglia.

Determinata a mantenere la sua indipendenza fino all'ultimo, Woolf non volle mai essere accomunata agli accademici affiliati alle istituzioni. Per rimarcare la differenza tra la sua posizione e quella di Roger Fry, critico d'arte del gruppo di Bloomsbury oltre che detentore di un incarico autorevole presso la comunità accademica di Cambridge, tiene a precisare in una lettera a Benedict Nicolson del 24 agosto 1940 i motivi per cui il suo pensiero fosse diverso:

I never went to school or college. My father spent perhaps £100 on my education. When I was a young woman I tried to share the fruits of that very imperfect education with the working classes by teaching literature at Morley College; by holding a Womens [sic] Cooperative Guild meeting weekly; and, politically, by working for the vote. (Woolf 1980, 419)

L'autrice ribadisce con orgoglio di voler disconoscere qualunque appartenenza a un'università importante e di aver condiviso il suo sapere con chi ne aveva bisogno. Seguendo un'ideologia sociopolitica che mira ad estendere a tutti la possibilità di una formazione adeguata, Woolf rivolge la sua critica ai costi dell'istruzione troppo elevati che la rendono una prerogativa elitaria, precludendola di fatto alla classe lavoratrice, alla quale invece lei vorrebbe estenderla. Non stupisce poi che faccia riferimento all'esigua cifra impiegata da suo padre per farla studiare, essendo la possibilità del percorso accademico all'epoca strettamente legata a una questione economica, soprattutto per quanto riguarda le donne. Infatti, non l'esiguità di risorse, ma piuttosto "la diseguale distribuzione di capitale, ossia la struttura dell'intero campo", rileva ancora l'analisi sociale di Bourdieu applicata alla differenza tra gli investimenti per la formazione che partono dal nucleo familiare, "è pertanto all'origine di specifici effetti di capitale, della capacità cioè di appropriarsi del profitto e di affermare le regole del gioco" (2015). Il caso della scrittrice non fece eccezione, come riporta Bell:

[Virginia] and her sister might spend the mornings studying Greek or drawing from the cast; but their afternoons and their evenings were given up to those occupations which the men of the family thought suitable [...] The grand intellectual adventures and liberties were kept for Thoby and would, later on, be available to Adrian, and if this cost money, as it did, then they, the daughters, would be sacrificed for the benefit of the sons. Clearly it was the sons who were to have the lion's share of life. (1972, I, 70)

Nel bilancio delle spese degli Stephen era senz'altro previsto di destinare quanto servisse per dare un'istruzione dignitosa ai figli maschi, ma non altrettanto per le loro sorelle. Christ suggerisce che Sir Leslie avrebbe potuto benissimo permettersi di pagare la retta dei college femminili di Cambridge, ma preferì non farlo per Vanessa e Virginia a causa della sua nota parsimonia (2005, 4).

Elaborando questa preclusione in *Three Guineas*, Woolf insiste proprio sulla disparità di trattamento tra i due sessi, rimarcando la condizione di povertà che si trovavano a dover affrontare le donne che volevano frequentare il college:

To you it is your old school; Eton or Harrow; your old university, Oxford or Cambridge; the source of memories and of traditions innumerable. But to us, who see it through the shadow of Arthur's Education Fund, it is a schoolroom table; an omnibus going to a class; a little woman with a red nose who is not well educated herself but has an invalid mother to support; an allowance of £50 a year with which to buy clothes, give presents and take journeys on coming to maturity. Such is the effect

that Arthur's Education Fund has had upon us. So magically does it change the landscape that the noble courts and quadrangles of Oxford and Cambridge often appear to educated men's daughters like petticoats with holes in them, cold legs of mutton, and the boat train starting for abroad while the guard slams the door in their faces. (Woolf 1938, 11-12)

La menzione del cosiddetto "Arthur's Education Fund", più volte dibattuto nel saggio, è un riferimento al romanzo *Pendennis* di William Thackeray, in cui tutti i membri della famiglia contribuivano all'economia domestica mettendo a disposizione i propri guadagni, ma le donne non potevano goderne i benefici. Qui viene usato come simbolo dell'ingiustizia sociale nei confronti del sesso femminile, la cui denuncia culmina con l'immagine delle porte del treno significativamente sbarrate come quella della biblioteca in *A Room of One's Own*. Senza mezzi termini, l'autrice individua nella questione del genere la vera discriminante nella distribuzione del capitale, ponendo l'accento su un fattore che la critica femminista non ha mancato di osservare nell'applicazione delle teorie sociologiche bourdieusiane⁹³.

Sebbene le fosse precluso l'accesso al mondo accademico, Woolf era circondata di persone che avevano seguito un percorso universitario, a partire da tutti i membri della sua famiglia di sesso maschile. In *Three Guineas* la scrittrice identifica con l'espressione "educated man's daughter" la categoria delle ragazze che si trovano nella sua stessa situazione e la va a definire in maniera molto specifica in una nota apposta da lei stessa al testo:

Our ideology is still so inveterately anthropocentric that it has been necessary to coin this clumsy term—educated man's daughter—to describe the class whose fathers have been educated at public schools and universities. Obviously, if the term 'bourgeois' fits her brother, it is grossly incorrect to use it of one who differs so profoundly in the two prime characteristics of the bourgeoisie—capital and environment. (Woolf 1938, 264, nota 2)

La figura della figlia e sorella di un uomo formalmente istruito è quella attorno a cui ruota tutta l'opera più radicale di Woolf, nella quale definisce tale modello di donna attraverso la doppia valenza di relazione parentale e allo stesso tempo di differenza di condizione sociale ed economica. Si tratta di un'intellettuale "imperfetta", qualcuno che ha la possibilità di vedere da vicino ciò che le manca per completare la sua formazione ma allo stesso tempo è frenata dalla consapevolezza di non poterlo mai ottenere.

Christ sottolinea come l'espressione "educated man's daughter" abbia delle implicazioni ben precise per l'autrice, che riguardano non soltanto l'ambito dell'istruzione, ma indirettamente un vero e proprio stile di vita e la stessa libertà della persona:

⁹³ Holly Thorpe fa un excursus di alcune delle principali riflessioni nate da questa concezione: "Although Bourdieu fails to consider the full implications of the concept of field in his work on gender, other theorists have claimed it has the potential to illuminate some of the 'complexity and multilayeredness' of relations between the sexes in contemporary social life (Mottier, 2002, p. 355). Kraus (2006), for example, argues that gender does not constitute a specific social field as it is sometimes assumed, but 'enters into the "game" of different social fields in ways specific to each field' (p. 128). Rather than a specific, autonomous field, gender is far better conceptualized as 'part of a field' because, according to Adkins (2004), gender is 'extraordinarily relational, with a chameleon-like flexibility, shifting in importance, value and effects from context to context or from field to field' (p. 6). Thus, while all fields contain and enforce a set of gender rules, some of these rules may be common to many other fields, whereas others may be specific to that field (Chambers, 2005)" (2009, 497).

Both terms are important in the status that she sees herself possessing. She comes from a class with specific privileges and values—a class in which men have university educations and plan for their sons to have them as well. As Woolf writes in *Three Guineas*, the educated man's sister or daughter will speak with the same accent, have the same table manners, expect maids to do household work, and converse easily at the dinner table about politics and people. However, she does not have an independent identity as an educated woman, but a dependent identity fixed through family relationship. (2005, 5)

Tramite i rapporti sociali di suo padre Leslie, tipico uomo di formazione vittoriana, e dei suoi fratelli quando era ragazza e poi anche di suo marito una volta sposata, la brillante mente femminile di Woolf è venuta a contatto con molti studiosi, esponenti di una collettività di stampo patriarcale e prevalentemente maschile, che l'hanno ispirata e influenzata ognuno a suo modo, potendo osservare i loro comportamenti e giudicarli con l'occhio critico di chi è vicino ma allo stesso tempo distaccato dai meccanismi interni esclusivi e pieni di regole di Oxford e Cambridge.

Dall'incontro con insegnanti e studenti la scrittrice ricavava sicuramente un enorme arricchimento culturale e la passione con cui il sapere veniva coltivato, ma anche un certo rigore e metodo di studio che rendeva più proficuo il suo apprendimento privato. Gordon rimarca che “she grew up surrounded by books and with the sound of good talk in her ears. Too much can be made of her social as opposed to her intellectual privileges” osservando che, pur avendo stretti rapporti con l'aristocrazia, “her real allegiance was to the serious, literate, conscience-bound middle class” (1984, 69). Come si è visto, il signor Stephen fece in modo che la sua pupilla acquisisse fin da giovane dei rudimenti di greco e latino tramite lezioni tenute da professori e istitutrici di alto livello ed entrasse in contatto con alcuni tra i maggiori esperti dell'epoca, con i quali aveva frequenti scambi. Secondo la succitata biografia, “the very existence of the Stephen educational tradition probably fortified the long apprenticeship which she imposed on herself before presuming to be a novelist” e l'influenza del padre sulla giovane Virginia risiedeva non solo nei suoi insegnamenti ma anche e soprattutto in “more intangible, informal communications: his adventurousness (more evident in his walks and climbs than in his writings), his eye for truth, his vigilance in its defence, his sensitivity as a reader” (71). Inoltre, lo studio delle materie classiche fu proprio l'occasione principale di avvicinamento al raggio d'azione delle università, che nel caso specifico era praticato anche da alcune donne, pioniere nel raggiungimento dei successi accademici a dispetto delle insufficienti possibilità economiche. Queste relazioni le fornivano sempre nuovi spunti di riflessione e la aiutavano a formarsi delle idee riguardo alcune questioni fondamentali nella sua opera, quali anche (ma non solo) il femminismo, che per Woolf avrà sempre una connessione con la cultura greca antica, soprattutto come era intesa nella visione ritualistica di Jane Harrison di una società matriarcale delle origini. La propria condizione di “educated man's daughter” era la lente attraverso cui osservava da un lato i privilegi della comunità maschile nel campo dell'istruzione e dall'altro le difficoltà del genio femminile a vedersi riconosciuti i suoi meriti e a ricevere lo stesso sostegno anche materiale di cui avrebbe avuto bisogno. Questa doppia valenza rappresenta due facce della stessa medaglia, ovvero da un lato il desiderio di appartenenza a un'ambiente intellettuale che immagina come utopico e protetto nel racconto *A Woman's College from the*

*Outside*⁹⁴, e dall'altro la realtà meno felice raccontata nel diario dopo la visita al college femminile di Girton nel 1928, dove si rese conto con rammarico che era frequentato da “starved but valiant young women—that’s my impression. Intelligent, eager, poor; and destined to become schoolmistresses in shoals” (Woolf 1980, 200).

⁹⁴ Scritto nel 1920 e inizialmente concepito come un capitolo di *Jacob's Room* (1922), fu poi pubblicato a parte in *Atalanta's Garland* (1926), un volume venduto in beneficenza per finanziare la Edinburgh University Women's Union (O'Sullivan e Ross 2016, 128).

1.2 Il lettore amatoriale

Nella concezione di Virginia Woolf la lettura è considerata un'attività di primaria importanza, come dimostrano la quantità di testi (per la maggior parte critici) che ha scritto su questo tema. In particolare, l'autrice teorizza una particolare tipologia di lettore, definito "amateur", cioè il lettore non specialista, in altre parole colui o colei che si colloca al di fuori dell'élite istituzionalizzata dell'università. Nei saggi che mi accingo a trattare lo status del "lettore amatoriale" risulta profondamente legato alla questione dell'istruzione (soprattutto femminile) e della rilevanza del greco, considerando quest'ultimo non più un sapere esclusivo, ma piuttosto la scoperta di una tradizione e di una bellezza che resta in qualche modo sempre celata ma allo stesso tempo si può diffondere attraverso le masse. Per quanto ossimorico possa sembrare questo ragionamento, può essere sciolto ammettendo che si possa amare il greco anche senza padroneggiarlo, condizione essenziale che funge da discriminante per inquadrare le categorie adottate dalla stessa Woolf.

Per certi versi l'amateur è assimilabile a quello che la scrittrice definisce con l'espressione "lettore comune" in apertura dell'omonimo saggio che dà anche il titolo all'intera raccolta, attribuendogli le seguenti caratteristiche:

The common reader, as Dr. Johnson implies, differs from the critic and the scholar. He is worse educated, and nature has not gifted him so generously. He reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinions of others. Above all, he is guided by an instinct to create for himself, out of whatever odds and ends he can come by, some kind of whole — a portrait of a man, a sketch of an age, a theory of the art of writing. (Woolf 1994, 19)

La mancanza di un'istruzione formale e il non compimento di un percorso didattico vero e proprio sono, infatti, condivise anche da chi legge la letteratura moderna non per professione ma per svago, tuttavia, a differenza di quest'ultimo, l'amatore dei classici antichi rappresenta anche un genere di lettore abbastanza raro proprio per la natura del suo interesse. Egli è per antonomasia un dilettante e non potrebbe essere altrimenti non per modestia o per mancanza di volontà o di mezzi, ma perché, secondo la tesi espressa nel saggio "On Not Knowing Greek", non a caso incluso in *The Common Reader – First series* e incentrato proprio su questo argomento, la conoscenza del greco si dimostra nella nostra epoca allo stesso tempo impossibile e auspicabile.

Secondo Woolf, l'amateur è il soggetto che meglio di ogni altro può esperire lo "spirito dei classici" poiché è convinta che l'unico modo per avvicinarsi ai classici sia con una passione che in "The Perfect Language" descrive in termini analoghi a quelli del linguaggio amoroso ma con una connotazione di potere, delineando un atteggiamento quasi di sottomissione manifestato nei confronti di questa materia da parte di coloro "who count themselves lovers of Greek in the sense that some ragged beggar might count himself the lover of an Empress in her robes" (Woolf 1987, 114). Questa categoria di lettori, definita "a very obscure but not altogether undeserving class" (114) è il target specifico delle edizioni divulgative della "Loeb Classical Library" come quella elogiata nell'articolo. L'autrice chiama "amateur" chi fruisce della letteratura ellenica non per ottemperare a un obbligo formativo ma piuttosto per puro piacere, a differenza dei "pale scholars" negli ambienti accademici "with their questioning about life, and the message of the classics, and

the bearing of Greek thought upon modern problems” (Woolf 1975, 386) che confessa di detestare in una lettera a Clive Bell del 19 febbraio 1909 proprio per la loro ottusità.

Woolf riflette sull’amore per la lettura fine a se stesso, elevandolo a scopo primario e unico di quest’attività soprattutto in “How Should One Read a Book?”. Si tratta di uno scritto che esiste in versioni diverse poiché nasce come un discorso presso la scuola femminile di Hayes Court Common ma poi viene rivisitato per trarne un articolo sulla *Yale Review* nel 1926 e ancora un saggio nella raccolta *The Common Reader – Second series* del 1932⁹⁵. Questi ultimi sono poi confluiti rispettivamente nel quarto e quinto volume degli *Essays*. In particolare, nella stesura del testo per la rivista troviamo ribadito questo concetto nella maniera più chiara ed estesa:

It is true that we get nothing whatsoever except pleasure from reading; it is true that the wisest of us is unable to say what that pleasure may be. But that pleasure—mysterious, unknown, useless as it is—is enough. That pleasure is so curious, so complex, so immensely fertilizing to the mind of anyone who enjoys it, and so wide in its effects, that it would not be in the least surprising to discover, on the day of judgment when secrets are revealed and the obscure is made plain, that the reason why we have grown from pigs to men and women, and come out from our caves, and dropped our bows and arrows, and sat round the fire and talked and drunk and made merry and given to the poor and helped the sick and made pavements and houses and erected some sort of shelter and society on the waste of the world, is nothing but this: we have loved reading. (Woolf 1994, 398)

Per la scrittrice, l’inclinazione letteraria è un’occupazione dignitosa di per sé e costituisce una caratteristica specifica della specie umana e la cartina al tornasole del suo grado di civiltà. Si tratta di un privilegio non solo dei dotti ma anche e soprattutto delle persone comuni, dei lettori amatoriali, quelli che nella versione di *The Common Reader* indica come “people reading for the love of reading, slowly and unprofessionally, and judging with great sympathy and yet with great severity” (Woolf 2009, 582).

In virtù dei suoi studi, che sebbene fossero soprattutto privati le conferivano un grado abbastanza alto di cultura, e del contatto costante con l’accademia che arricchiva la sua preparazione, Woolf non può considerarsi propriamente una lettrice amatoriale. Tuttavia, si riferisce a questa categoria con il pronome “we” implicando un coinvolgimento diretto e sfruttandola per costruire l’immagine che vuole dare di sé come intellettuale, delineando così la sua presa di posizione ideologica e poetica. In termini di persona criticism, questa sarebbe la sua “mask”, una funzione narrativa basata più su attitudini culturali e letterarie espresse nella scrittura che su dati biografici, anzi, a volte in contraddizione con questi ultimi (Walker 1991, 114). La scrittrice, infatti, si accomuna all’amateur non tanto per il grado di erudizione, ma per il modo in cui si pone nei confronti dei classici. A proposito delle ragioni che la spingono verso la conoscenza della cultura ellenica, Nagel nota come Woolf sembri abbracciare quelle di una semplice appassionata pur non appartenendo, di fatto, propriamente a questa categoria:

⁹⁵ Il manoscritto dell’intervento originale è conservato presso la “Berg Collection”, che lo cataloga come “[*Common reader: second series*] *How should one read a book?* Holograph [1926] Nov. 18. 1 p.; 35 p” ed è stato interamente trascritto per la rivista *Woolf Studies Annual* (1998) da Beth Rigel Daugherty, la quale ha anche condotto uno studio comparato sulle tre versioni di “How Should One Read a Book?” e sui cambiamenti apportati di volta in volta (1997).

Especially given her own wide knowledge, it is interesting that she says nothing about motives for studying Greek like improving one's general erudition or even enriching one's understanding of English literature. Either she takes these motives for granted, or, as I will argue, she disregards these motives for reading Greek because they are the motives of professional academics. (2002, 61-62)

La scrittrice non intende certo dire che un'istruzione superiore sia inutile, ma denuncia il rischio che faccia perdere di vista la vera preziosità del sapere classico. Spesso le università propongono uno studio erudito ma sterile e disconoscono l'interesse sincero di chi non è un professionista nel settore. Nel lodare il volume appena uscito della "Loeb Classical Library" Woolf rivendica proprio la realtà e la dignità del lettore non esperto:

The existence of the amateur was recognised by the publication of this Library, and to a great extent made respectable. He was given the means of being an open and unabashed amateur, and made to feel that no one pointed the finger of scorn at him on that account; and in consequence, instead of exercising his moribund faculties almost furtively upon some chance quotation met in an English book, he could read a whole play at a time, with his feet on the fender. (Woolf 1987, 114)

In quest'ottica si riconosce pari legittimità nel tentare un approccio personale ai classici, seppure con obiettivi diversi rispetto a quelli accademici, nel coltivarne la passione in privato davanti a un focolare e senza la guida autorevole ma limitativa degli studiosi e nell'apprezzare l'opera in sé senza preoccuparsi di conoscere altre nozioni. La stessa idea viene espressa in maniera ancora più decisa, se possibile, in "How Should One Read a Book?" del 1932, quando l'autrice rimarca il diritto di quegli appassionati che "must remain readers" senza l'intenzione di ricercare "the further glory that belongs to those rare beings who are also critics" (Woolf 2009, 581).

Se è vero, come evidenzia Nagel, che "physical comfort is not insignificant" (2002, 63), ancora meno da sottovalutare è la libertà concessa dall'ambiente domestico. In apertura di "How Should One Read a Book?", nella versione del 1926, Woolf, prima di dare consigli sulla lettura, pone come condizione primaria proprio l'assenza di qualunque tipo di imposizione su quest'attività quando viene svolta nella stanza della casa propriamente deputata a essa, che sia uno studio o una biblioteca, con la giusta condizione di comodità e di privacy:

One may think about reading as much as one chooses, but no one is going to lay down laws about it. Here in this room, if nowhere else, we breathe the air of freedom. Here simple and learned, man and woman are alike. For though reading seems so simple—a mere matter of knowing the alphabet—it is indeed so difficult that it is doubtful whether anybody knows anything about it. (Woolf 1994, 389)

L'autrice fa un discorso di uguaglianza, asserendo che di fronte a un libro non esiste un modo "giusto" di porsi perché non è solo una questione di cultura, ma si tratta di qualcosa che va oltre le semplici nozioni che possono essere insegnate e apprese. Qui estende il concetto di "inconoscibilità" che aveva applicato al greco a tutta la letteratura, il che implica che ogni lettore, anche il più erudito, possa essere considerato alla stregua di un dilettante.

1.2.1 La bellezza suprema di un'arte "impersonale"

Secondo Woolf, le caratteristiche più evidenti dell'opera dei greci sono quella grazia e magnificenza intrinseche che in essa appaiono elevate all'ennesima potenza, come se fossero la più alta espressione esistente al mondo del concetto stesso di bellezza. In "The Perfect Language", per fare un esempio che dimostri la sua teoria, cita l'epigramma funebre attribuito a Simonide di Ceo⁹⁶ e incluso in *The Greek Anthology*, riportandolo proprio nella traduzione che ne viene fatta da W.R. Paton nella suddetta raccolta: "I, Brotachos, a Gortynian of Crete, lie here, / where I came not for this end, but to trade" (1917, 143). Nella breve ma molto significativa formulazione di soli due versi, che nel saggio dice di aver scelto semplicemente aprendo il libro ad una pagina casuale e non perché fossero particolarmente rappresentativi, è già racchiuso l'effetto straordinario della poesia ellenica massimamente espresso in questa forma:

The serene, restrained, and penetrating sound of that detaches itself at once from all others, even in the English version. What is added to it by the Greek words it is impossible to define. To appreciate them fully one would have, no doubt, to be born a Greek. But we are not aware of any affectation when we say that once having read them we know, even with our imperfect understanding, that there is a beauty in the Greek language which is unlike and beyond any that we have met elsewhere. (Woolf 1987, 116)

L'autrice riflette sulla perfezione estetica del testo in questione, ma ciò che apprezza in esso sono quelle peculiarità che appartengono comunemente al genere dell'epigramma. Questo tipo di componimenti (a cui è dedicata specificatamente l'antologia già menzionata, il cui nuovo volume Woolf sta recensendo con il suo articolo⁹⁷) era nato originariamente nell'ambito delle iscrizioni funerarie a scopo commemorativo e si caratterizzava soprattutto per la sua brevità a fronte di una forte intensità di significato. Ad ottenere questo effetto concorrevano soprattutto la struttura metrica bipartita (quasi sempre il distico elegiaco, una strofa costituita soltanto da un esametro e un pentametro), che permette all'inizio di creare l'aspettativa verso un'apertura, disattendendola però immediatamente con una chiusa incalzante: perciò in una lettera a Saxon Sydney-Turner del 3 febbraio 1917 Woolf li definisce "like crackers that dont [sic] go off" (Woolf 1976, 141).

In "The Perfect Language", la scrittrice afferma che dei versi siffatti "seem to be written neither in the infancy nor in the old age of the world, but in its maturity" (Woolf 1987, 116) e trova che grazie alla loro concisione eloquente "there is no prettiness as there is no mysticism in them. We hear the voice of men whose outlook on life was perfectly direct and unclouded" (116-117). Nel lodare l'estetica estremamente sobria degli epigrammi insiste molto sulla "compostezza" con cui in essi vengono espresse emozioni invece tanto forti, trovando proprio in questo un equilibrio perfetto:

⁹⁶ Si tratta del componimento catalogato con il numero 254.a nel libro VII dei *Sepulchral Epigrams*, che in greco recita così: "Κρής γενεᾶν Βρόταχος Γορτύνιος ἐνθάδε κείμει, / οὐ κατὰ τοῦτ' ἐλθὼν, ἀλλὰ κατ' ἐμπορίην". La traduzione di Paton che riporta Woolf nel suo saggio è abbastanza letterale, tranne per il fatto che riordina la frase in maniera lineare senza rendere l'iperbato della versione originale e pone in positio princeps il pronome di prima persona singolare (necessario in inglese ma omesso perché implicito nella forma del verbo in greco).

⁹⁷ Precisamente il secondo volume (1917), cioè quello che contiene i libri VII e VIII, dedicati rispettivamente ai "Sepulchral Epigrams" e "The Epigrams of St. Gregory the Theologian".

There is, of course, that virtue of restraint so often praised in the Greeks that we tend to forget that it is most of all a virtue when, as in the present case, there is much to restrain. And although the present volume of the anthology is devoted to epigrams upon the dead, it is evident that this people had everything to restrain, a love of man or woman, a love of earth, a love of life itself more passionate, it seems, than ours. Nevertheless they are able to dismiss life with stoical clearness of sight, and of all their grief allow only one cry to escape them. (117)

Con il suo ricercare la peculiarità della poesia ellenica, Woolf pone l'attenzione sulla combinazione tra forma e contenuto che incarna l'ideale classico di misuratezza. La connotazione di organicità del mondo poetico-mitologico greco ricorda un appassionato passaggio del famoso "Discorso sulla mitologia", uno dei frammenti critici che Friedrich Schlegel fa pronunciare al personaggio di Ludovico nel saggio estetico-letterario *Dialogo sulla poesia*:

Ma la bellezza suprema e l'ordine supremo sono quelli del caos: di quel caos che attende solo il tocco dell'amore per dischiudersi e diventare un mondo d'armonia; di quel caos che furono poi anche la mitologia e la poesia degli antichi. Perché mitologia e poesia sono cosa unica e inscindibile. Tutte le opere dell'antichità si legano l'una all'altra, si coniugano in nuclei e configurazioni sempre più grandi finché da esse non prende forma il tutto. Ogni cosa si innesta nell'altra e tutto è espressione sempre diversa di uno spirito unico e ovunque uguale a se stesso. (1999, 36-37)

L'estetica di proporzione ed equilibrio è ciò che tiene a bada lo sconvolgimento provocato dalle pulsioni. Attraverso l'analogia tra mitologia e la poesia, indissolubilmente legate fin dall'antichità, il filosofo individua la comune matrice spirituale di ogni ispirazione artistica, che si accorda con le altre formando un equilibrio globale da cui emerge un'altra concezione, quella della totalità.

Per il Romanticismo era tipico pensare a quella che Labarthe e Nancy definiscono una "fragmentary totality" che si va a creare "simultaneously in the whole and in each part" (1988, 44), non essendo un risultato sommativo ma piuttosto una replicazione:

Each fragment stands for itself and for that from which it is detached. Totality is the fragment itself in its completed individuality. It is thus identically the plural totality of fragments, which does not make up a whole (in, say, a mathematical mode) but replicated the whole, the fragmentary itself, in each fragment. (44)

Ciò che viene messo in luce qui è la compiutezza intrinseca del singolo frammento, per ciò che rappresenta in sé e non solo rispetto al sistema più ampio in cui si inserisce. Proprio questa qualità colpisce anche Woolf, che ritrova proprio la completezza nella componente minima, l'intera potenza lirica dei greci nella porzione moderata di pochi versi. Ancora in "The Perfect Language", infatti, osserva che "the difference between them and ourselves is made very clear in these epigrams where feelings of such depth and scope are concentrated into so small a space", e nell'arco della loro brevità risiede la loro bellezza, che consiste in "a beauty of the whole rather than of parts", ma una totalità appunto frammentaria, tanto che "although it would be possible, no doubt, to make a book of the beauties of their poets, we should miss much more by this treatment of them than we should if it were applied to our own Elizabethans" (Woolf 1987, 117). La forma stessa dell'epigramma esercita su di lei l'attrattiva dell'immediatezza, che dona un senso di eternità e allo stesso tempo ricorda la fugacità della vita. Perciò auspica che sia d'ispirazione anche per la

modernità e il compito che affida al suo interlocutore in “A Letter to a Young Poet”⁹⁸ è quello di “absorb every experience that comes your way fearlessly and saturate it completely so that your poem is a whole, not a fragment” ma allo stesso tempo di esprimerlo in una forma concisa ma efficace, “condensed and synthesised in the poet’s way” (Woolf 2009, 316).

Francesco Gozzi osserva come sia tipica del Modernismo una modalità di scrittura che prevede “la collocazione di riferimenti intertestuali in una sintagmatica spezzata, frammentaria, che, compromettendo la consequenzialità logica del discorso, scarica sul lettore la responsabilità di ‘costruirlo’” (1991, 292-293). Gli scrittori di questa epoca, infatti, non presentano al pubblico testi a cui si può applicare un’interpretazione univoca, ma generalmente fanno in modo di fornire degli spunti, dei frammenti appunto, perché chi ne fruisce possa comporne liberamente il significato⁹⁹. Ciò avviene soprattutto attraverso il recupero dell’antico, e il mito classico funge da ipotesto venendo così assimilato in maniera implicita dall’opera moderna, che pur evocandolo solo a sprazzi rimanda indirettamente alla sua interezza. Come evidenzia l’analisi di Francesco Loriggio, “structurally, the myths in the texts will function like an extra fabula” attraverso un procedimento secondo cui vengono “conjured up in fragments but always carrying, synecdochically, the whole with them” (1984, 511). Nella ricostruzione novecentesca gli elementi del mito si alternano con quelli della contemporaneità attraverso meccanismi sia di successione che di sostituzione, rendendo un effetto allo stesso tempo di consequenzialità e di coesistenza. L’operazione compiuta dai modernisti sui modelli antichi è quella di scomporli in frazioni di significato per creare con le loro parti delle nuove combinazioni, come osserva Roberto Sanesi per il caso di uno dei massimi esponenti della corrente:

Eliot non dissolve, come la maggior parte dei romantici: Eliot decostruisce. Cioè nell’espone lo sgretolamento formale (morale) sottolinea la persistente presenza dei frammenti isolati, indica come in un puzzle la loro attinenza a un disegno preesistente *diversamente ri-componibile* (da cui l’idea di un ‘uso’ della poesia). (1992, XIV)

Lo sforzo di “rimettere insieme i pezzi” diventa la caratteristica di un’epoca profondamente segnata da una crisi prima di tutto a livello geopolitico che si ripercuote sulla costituzione di un nuovo linguaggio, allusivo, frammentario e labirintico, che ben riflette la complessità dei suoi tempi. Woolf ritrova nella forma dell’epigramma la stessa “disintegrazione” che osserva nella società a lei contemporanea e si appropria di questa caratteristica a livello stilistico.

Come i suoi contemporanei, la scrittrice avverte la necessità di una rottura come unica possibilità di ricostruire. In una lettera a Gerald Brenan scritta il giorno di Natale del 1922 afferma: “This generation must break its neck in order that the next may have smooth going. For I agree with you that nothing is going to be achieved by us. Fragments—paragraphs—a page perhaps: but no more” (Woolf 1976, 598). Rispondendo al giudizio positivo dell’amico su *Jacob’s Room*, primo romanzo in cui aveva usato una tecnica più sperimentale, Woolf rivendica le innovazioni che lei e Joyce stavano apportando alla letteratura proprio per quanto riguarda l’idea di frammentarietà:

⁹⁸ Opera formalmente indirizzata allo scrittore John Lehman (come esponente della categoria dei giovani poeti) in risposta alla sua richiesta fatta a Woolf di dare un giudizio sulla poesia moderna. La lettera fu pubblicata dapprima sul *Yale Review* nel giugno 1932 e poi inclusa nella raccolta *The Death of the Moth: And Other Essays* (1942).

⁹⁹ Concetto molto simile a quello di “opera aperta” teorizzato successivamente da Umberto Eco.

No one can see it whole, therefore. The best of us catch a glimpse of a nose, a shoulder, something turning away, always in movement. Still, it seems better to me to catch this glimpse, than to sit down with Hugh Walpole, Wells, etc. etc. and make large oil paintings of fabulous fleshy monsters complete from top to toe. (598)

L'autrice non vede come un difetto la natura apparentemente incompleta e in continuo divenire di queste opere, al contrario la considera la migliore espressione della realtà, complici anche gli influssi artistici delle avanguardie dell'epoca. Secondo Anne Fernald, "the symbolist poets, more than the classicists, taught the moderns to see fragments as a symptom of the alienation of modernity" (2006, 35), proprio per la loro rappresentazione della realtà in maniera non fedele esteriormente ma celata e allusiva, che produce un effetto di straniamento.

Woolf stessa nel saggio "How it Strikes a Contemporary"¹⁰⁰ (1925) riconosce che quella in cui vive "is an age of fragments [...] it is an age incapable of sustained effort, littered with fragments, and not seriously to be compared with the age that went before" (Woolf 1994, 237), facendo eco ai critici che diedero un giudizio negativo su *Ulysses* confrontandolo con altre opere precedenti, ma allo stesso tempo implicitamente condannandone il giudizio troppo severo. Anche in "Character in Fiction" (1924), un testo nato come articolo in risposta alle critiche di Arnold Bennett nei confronti di *Jacob's Room*¹⁰¹, l'autrice ribadisce che "we must reconcile ourselves to a season of failures and fragments" accettando il fatto come inevitabile, e afferma che "we must reflect that where so much strength is spent on finding a way of telling the truth, the truth itself is bound to reach us in rather an exhausted and chaotic condition" (Woolf 1988, 435). La crisi globale di inizio Novecento coinvolge l'umanità anche a livello personale, finché è la stessa identità degli individui, osserva Elena Munafò, ad essere "infranta, come uno specchio rotto nel quale, da ogni frammento, viene riflessa un'immagine diversa, restituendo un quadro complessivo sfaccettato, privo di unità di senso" (2017, 22) e ciò si ripercuote nella scrittura con la necessità di trovare nuove forme espressive. Per Woolf la frammentarietà è una caratteristica imprescindibile del suo tempo, con cui si deve fare i conti sfruttandone le potenzialità. Una di queste, come osserva ancora Fernald, è proprio l'analogia con il mondo antico, immaginabile dai moderni soltanto attraverso resti e rovine:

This newfound appreciation of the fragment as modern offered a new way to appreciate the fragmentary texts of the classical world. Since so much of the ancient world survives only in fragments, the modernists could claim allusions to classical literature as modern. [...] The fragment precludes grand theories, replicates the sense of being lost, of being in the midst of shards of civilization too various to organize. [...] For Woolf the fragments remind her of historical contingency. (2006, 35)

L'idea di partecipare solo in piccola parte a un sistema più grande è allo stesso tempo una lezione di umiltà e uno stimolo a non fermarsi a quanto appare in superficie, ma tentare invece di ricavare, partendo dalla singola porzione, infine l'intero. In una lettera datata 24 luglio 1940 Woolf scrive così a Ethel Smyth: "I believe every book is only a fragment; and one may be a brighter or a bigger

¹⁰⁰ Questo testo apparve per la prima volta sul *Times Literary Supplement* il 5 Aprile 1923 in una versione leggermente diversa da quella, poi divenuta canonica, di *The Common Reader – First Series* pubblicata nel 1925 e inclusa nel quarto volume degli *Essays*, da cui cito.

¹⁰¹ Per un'analisi dettagliata della funzione di questo testo e le fasi della sua pubblicazione si veda Sorum (2007).

fragment; but to complete the whole one must read them all” (Woolf 1980, 406). Si tratta di un proposito che suona abbastanza utopico e irrealizzabile perfino per una lettrice costante come lei, ma in questo caso l’obiettivo in sé è più importante del suo effettivo raggiungimento.

Infatti, il processo di “ricostruzione” di una totalità e completezza perduta non è solo una ricerca archeologica o letteraria in senso stretto come quella degli studiosi come il Dr. Bentley, al quale in “*Outlines*”¹⁰² (1925) l’autrice attribuisce la capacità “to fetch up from oblivion lost lines and inspire new life into the little fragments that remained” (Woolf 1994, 196), ma intende valorizzare piuttosto quanto deve rimanere celato. Fernald osserva che “in focusing on the ‘chasm’ that separates us from the Greeks, Woolf shows how literary inheritance can be reshaped. She speculates on the attraction of this incomplete knowledge” (2006, 35). Non è solo una questione di quanta parte della letteratura greca (una porzione comunque ridotta) sia stata tramandata fino a noi, continua la studiosa, ma il dato di fatto che “translation itself is a fragmentary endeavor [...] Our imperfect knowledge means that even when a text is whole, our understanding of it remains fragmentary” (35). L’estetica della frammentarietà ha a che fare con l’esperienza personale della scrittrice rispetto all’istruzione classica, “fragments refer to the choppy, interrupted, assisted reading of the student of Greek and to the imperfect, incomplete, often corrupt texts she attempts to translate” (37). Ciò che attrae il lettore, secondo Woolf, è proprio il non conosciuto e non conoscibile, la consapevolezza di intravedere qualcosa che va oltre ciò che si comprende senza mai davvero poterlo afferrare. Questa “sfocatezza” è ciò che descrive in “*The Perfect Language*” con un’immagine che appare quasi pittorica, in cui “when we attempt to visualise the Greek world we see it standing in outline against the sky without crowd or detail” (Woolf 1987, 117), coperto dalla nebbia della distanza e del tempo. Questa confusione, tuttavia, per l’autrice appartiene soltanto all’occhio moderno, perché i greci, come aveva già detto nello stesso saggio, hanno al contrario una visione ben chiara e addirittura stoica della vita.

L’aura di mistero non fa che aggiungere attrattiva, perciò la grandezza della poesia ellenica risalta anche e soprattutto agli occhi inesperti di una persona il cui approccio non è guidato da spiegazioni linguistiche. Il lettore amatoriale idealizza i testi dei grandi autori del passato ponendoli a un livello di (almeno apparente) perfezione:

One is inclined to think of their literature, too, as a succession of complete and perfect utterances, for (to the amateur at least) there are no schools in Greek literature, or imitations, no bad shots at great things which tend to blur the outline of the masterpiece when it is achieved. For us at least no chance saying in Greek, or association of words, opens up a view of irrelevant vulgarity such as it is well nigh impossible to exclude from the pages of those who write in a living tongue. On the contrary, we feel that if by chance the veil lifts in their writing it is to reveal something beautiful, something strong and sincere. (Woolf 1987, 117)

Pur consapevole di farne una mitizzazione, la scrittrice è convinta che i classici greci non rivelino difetti percettibili e, studiandoli più a fondo, non possano che dare ulteriore prova della loro “forma perfetta”. Ciò è dovuto al fatto che sono concepiti per essere massimamente genuini e puri da rappresentare la realtà più profonda della condizione umana, facendola rimanere però sempre dietro a un velo e, forse proprio per questo, conservandola intatta. Tale imperscrutabilità è avvertita da

¹⁰² Un saggio di *The Common Reader – First Series* che dipinge alcune figure di intellettuali dell’epoca.

Woolf già in *A Passionate Apprentice*, dove l'8 marzo 1905 scrive di aver finito “my Oedipus Tyrannus which is a fine play” e in relazione a questo adempimento commenta “how I wish something would tear away the veil which still separates me from the Greeks—or is it inevitable?” (Woolf 1990, 250), insinuando il sospetto che un totale “disvelamento” non accadrà mai. Gli scritti successivi dimostrano che la sua intuizione si sarebbe rivelata veritiera. Come osserva Kolocotroni, “yet an aura of critical obscurity persists around the language. This may be the very aura that appealed to Woolf—a veil of sorts, to use another of her most telling images”, tuttavia con il tempo la scrittrice stessa, invece di volerlo alzare, capisce come sfruttare il velo, rendendolo una metafora “that shrouds the Greek alphabet and along with it her own craftsmanship” (2005, 318). Ancora una volta però occorre fare una distinzione: alla chiarezza della visione greca si oppone la nebulosità di quella moderna, per Woolf il “velo” esiste solo agli occhi dei lettori del suo tempo, mentre sembra ritenere che prima non ci fosse.

Appare evidente, per Woolf, che la bellezza sia il fulcro del pensiero dei greci e la chiave di lettura per interpretarlo. Il canone estetico, inteso in senso ampio, rappresenta essenzialmente quello su cui si basa l'intera cultura ellenica. Proprio su questa concezione, molto diversa da quella a cui siamo abituati oggi, ma che tuttavia è imprescindibile per il popolo antico, si sofferma il passaggio focale di “The Perfect Language”:

But we doubt whether it is right to use our English word beauty so perpetually when we speak of the Greeks, for they do not seem to have our conception of beauty, or of its rarity or of its value. Another power seems to be theirs—the power of gazing with absolute candour upon the truth of things, and beauty seems to come of its own accord, not as an ornament to be applied separately but as an essential part of the world as it appears to them. (Woolf 1987, 117)

L'autrice definisce la bellezza in relazione a un altro concetto al quale è fondamentale legata, quello di verità, cioè in ultima essenza ciò che si può cogliere attraverso uno sguardo puro e sincero come quello dei greci. Tale connessione fu teorizzata da Platone nella maniera più dettagliata (infatti, come si vedrà, proprio in relazione ai suoi *Dialoghi* in “On Not Knowing Greek” viene trattata la ricerca del “vero”), ma può essere considerata alla base di tutta la letteratura e, più in generale, dell'arte ellenica.

L'atto di riconoscimento del “reale” attraverso la contemplazione del “bello” artistico ha a che fare anche con la nozione di “sublime”, una concezione estetica qualitativa nata in Grecia in ambiente neoplatonico¹⁰³ e poi ripresa e sviluppata ampiamente nell'età moderna¹⁰⁴. Il filo conduttore che Woolf riprende è quello del Romanticismo, delle teorie di Burke e Kant in cui il sublime è definito

¹⁰³ Il documento più antico che ne contiene un'esposizione è l'opera del I sec. d.C. *Sul Sublime* (*Περὶ ὕψους* in greco, che letteralmente significa “sull'altezza”, intesa come eccellenza artistica), un trattato noto anche come *Anonimo del Sublime*, o *pseudo-Longino*.

¹⁰⁴ Nell'intuizione estetica indagata da Schelling, il sublime viene “di fatto accolto nella sfera del bello, come variante del manifestarsi dell'infinito nel finito che costituisce il carattere di verità dell'opera d'arte” (Pinna 2008, 81), instaurando così un legame inscindibile dell'arte con la realtà emozionale. In letteratura, il binomio verità-bellezza riecheggia soprattutto gli ultimi versi di *Ode on a Grecian Urn* di Keats, che lo pone come assioma della sua estetica: “Beauty is truth, truth beauty, —that is all / Ye know on earth, and all ye need to know”. Questa chiusura epigrammatica che ha attirato l'attenzione di molti critici anche successivi, tra cui T. S. Eliot che nel saggio *Dante* la definisce “a serious blemish on a beautiful poem, and the reason must be either that I fail to understand it, or that it is a statement which is untrue” (1932, 231).

come uno stato in cui si destano sentimenti prorompenti e terribili. La continuità con questa corrente letteraria si rivela, nella reinterpretazione di questi concetti, non priva di differenze sostanziali. Mentre i filosofi romantici concepiscono una ricomposizione finale dopo lo sconvolgimento, osserva Munafò, “questa unità del soggetto viene completamente a mancare nella visione degli autori del modernismo, che sottolineano invece proprio il carattere frammentario e conflittuale dell’individuo” (2017, 24), da cui deriva anche la nozione di “impersonalità”, di cui tratterò più specificatamente a breve, come “condizione fondamentale affinché l’arte sia collettiva e abbia quindi un valore universale” (25). Nel sublime modernista, dunque, risultano annullate la soggettività e la centralità dell’uomo, e come conseguenza non c’è più nulla di eroico nella sua espressione, tanto da portare a Marcus dichiarare che “Woolf’s [...] collective sublime was Greek” (1981, 6), una concezione che va oltre, se non contro, l’interpretazione romantica, così che “the ‘egotistical sublime’ of the patriarchy has been replaced by a democratic feminist ‘collective sublime’” (10). Tuttavia, osserva ancora Munafò, viene recuperato il “momento conoscitivo”, che si risolve in “un’esperienza momentanea e fuggevole, ma sconvolgente, che consente al soggetto di entrare in contatto, intuitivamente, con una verità che, per quanto parziale o provvisoria, lo riguarda intimamente” (191-192). Proprio il carattere di rivelazione, intesa nel Modernismo come una serie di brevi e fulminee intuizioni, si ritrova ad esempio nei “moments of being” woolfiani¹⁰⁵ ed è spesso associato all’esperienza, anzi all’impatto, con un tipo di bellezza che si può definire, per rimanere nel campo semantico del sublime, “irradiante”¹⁰⁶. Per Woolf quello con la cultura greca è un incontro sconvolgente, che in qualche modo la aiuta a “fare luce” sull’oscurità del mondo contemporaneo e raccoglierne i pezzi. Anche un solo frammento (nel senso letterario del termine) di quella letteratura è capace di donare ispirazione artistica per qualcosa di nuovo che però brilla ancora nel riflesso della fiamma antica, ed “elevare” (come intendeva Longino nel suo trattato sul sublime) a una conoscenza intima del “bello” chi ne fruisce dopo secoli con lo sguardo colmo di ammirazione e di stupore.

La lingua ellenica stessa, per la scrittrice, è “sublime” poiché possiede una grazia e un’armonia della risultano immediate e apprezzabili già al primo impatto con essa. Proprio per questo è essenziale che il lettore amatoriale sia provvisto di uno strumento come l’edizione bilingue che gli permette di leggere un’opera in autonomia. In “The Perfect Language” la scrittrice descrive così l’incontro proficuo di un appassionato con la letteratura ellenica, che avviene quando ne gode in privato con l’aiuto di un volume “Loeb”:

With such treatment, too, his little stock of Greek became improved, and occasionally he would be rewarded with one of those moments of instant understanding which are the flower of reading. In them we seem not to read so much as to recollect what we have heard in some other life. (Woolf 1987, 114-115)

¹⁰⁵ Secondo Steven Vine “Woolf delineates the structure of her sublime in [...] ‘A Sketch of the Past’ (1939-40). In this text, sublimity resides in what she calls ‘moments of being’: moments which, Woolf says, are embedded in ‘many more moments of non-being’ — and she defines the latter as that ‘part of every day [that] is not lived consciously,’ but which exists as ‘a kind of nondescript cotton wool,’ the unconscious undercurrent of temporal existence. Into this muffled and muffling ‘cotton wool,’ the ‘moment[...] of being’ irrupts with the force of disaster and disturbance: it arrives as a ‘violent shock’ that intrudes on the subject’s world, disrupting and reorganizing it” (2013, 93).

¹⁰⁶ Secondo O’Hara “[Woolf’s] vision of the sublime, as a glowing of the spirit to the point of making the object it radiates from transparent, goes back to Longinus and his characterization of the highest and greatest style as being an art that conceals itself” (2015, 20).

Il senso di un testo in una lingua antica e misteriosa come il greco si può cogliere attraverso il dono di piccole illuminazioni che di tanto in tanto ridestano il lettore e gli infondono il coraggio di andare avanti. Queste sembrano nella concezione di Woolf non risultare da una scoperta nuova, ma piuttosto essere simili a delle reminiscenze recuperate dal bagaglio culturale di una memoria sepolta, attraverso un procedimento che ricorda, nel caso di una conoscenza collettiva, quello degli archetipi mitici junghiani.

Nel suo primo romanzo, *The Voyage Out*, la scrittrice esprime attraverso il personaggio di Clarissa Dalloway la fascinazione che le grandi tragedie classiche producono in chi le vede rappresentate per la prima volta senza averne un'esperienza di studio:

'I own,' she said, 'that I shall never forget the Antigone. I saw it at Cambridge years ago, and it's haunted me ever since. Don't you think it's quite the most modern thing you ever saw?' she asked Ridley. 'It seemed to me I'd known twenty Clytemnestras. Old Lady Ditchling for one. I don't know a word of Greek, but I could listen to it for ever——' (Woolf 1915, 46)

Da donna non istruita, Mrs. Dalloway rimane completamente estasiata dalla potenza espressiva delle eroine del mito conosciute a teatro, tanto che pur non comprendendo minimamente la loro lingua le sembrano familiari perché in esse ritrova figure estremamente simili a quelle della vita che vede scorrere tutti i giorni davanti ai suoi occhi. Tuttavia, come puntualizza Kolocotroni, la sua mancata conoscenza del greco è un fatto evidente già dalla confusione che fa tra i due personaggi, entrambi molto cari anche alla scrittrice ma appartenenti a tragedie totalmente diverse, l'una l'eroina tebana che si sacrifica per seppellire il fratello e l'altra la regina uxoricida di Micene:

Yet, in her misremembered account, Clarissa, unknowingly, conjures up an ancient motif of conflict: Clytemnestra vs. Antigone; wife vs. maiden; hidden in her confusion, of course, may be the unconscious identification with the matriarchal figure who avenges her daughter's sacrifice by the killing of her husband, but the point about her ignorance has been made clearly enough. (2005, 316)

Clarissa, sembra voler evidenziare Woolf, non ha un'istruzione classica e non conosce i dettagli di queste opere, ma rimane colpita dai concetti di fondo che riescono a comunicarle nonostante la loro lontananza e la sua impreparazione, come il conflitto generazionale e il desiderio di giustizia. La scrittrice fa una considerazione simile anche nel *Diary* il 19 agosto 1918, quando rintraccia un filo rosso costituito dal carattere dell'eroina che collega i classici antichi con quelli moderni:

The heroic woman is much the same in Greece and England. She is of the type of Emily Brontë. Clytaemnestra and Electra are clearly mother and daughter, and therefore should have some sympathy, though perhaps sympathy gone wrong breeds the fiercest hate. E[lectra] is the type of woman who upholds the family above everything; the father. She has more veneration for tradition than the sons of the house; feels herself born of the father's side and not of the mother's. It's strange to notice how although the conventions are perfectly false and ridiculous, they never appear petty or undignified as our English conventions are constantly made to do. Electra lived a far more hedged in life than the women of the mid-Victorian age, but this has no effect upon her, except in making her harsh and splendid. She could not go out for a walk alone; with us it would be a case of a maid and a hansom cab. (Woolf 1977, 184)

Le figure di Elettra e Clitennestra sono l'incarnazione di quei valori che giustificano alcune regole di comportamento a cui attenersi, altrimenti, sarebbe perfettamente inutile. Ciò che rende le loro azioni memorabili e non dei semplici gesti prescritti dal costume (come invece risultano quelli delle contemporanee di Woolf) è la capacità di sentirne il dovere morale e comprenderne le motivazioni.

Il fatto che in *The Voyage Out*, subito dopo le considerazioni di Clarissa, Mr. Pepper citi un coro di *Antigone* in lingua originale fa intuire che egli abbia notato le inesattezze del discorso della sua interlocutrice, e intenda correggerne l'errore facendo sfoggio della propria conoscenza del greco, conquistando così la sua ammirazione: "Mrs. Dalloway looked at him with compressed lips. 'I'd give ten years of my life to know Greek,' she said, when he had done" (Woolf 1915, 46). In realtà, così facendo, Clarissa non ha imparato nulla, non ha certo capito di aver fatto confusione tra due tragedie, né che la risposta ricevuta di rimando sono i versi 332-337 dell'*Antigone* di Sofocle. Tuttavia, è rimasta stregata da quelle parole in una lingua a lei incomprensibile, tanto che le è venuta voglia di studiarla. Charles Lock ipotizza che una conseguenza simile debba avere la lettura di quel passaggio su chi non conosce l'alfabeto greco:

The effect of an alien script is to silence the reader, or at least to make the reader hesitate in that extraordinary phenomenon of inward hearing that is both the condition and the pleasure of 'silent' reading. As soon as a gloss is provided — even when supplied by the editor in a note at the back — the inner voice is resumed. (2006, 100)

L'incapacità di leggere quella scrittura, secondo lo studioso, impedisce la riproduzione sonora (seppure all'interno della propria mente) della citazione sofoclea che, dunque, appare come fosse un bel quadro, non delle parole, focalizzandosi dunque sull'impatto visivo:

It should be central to our reading of *The Voyage Out* that, in meeting alien letters, we allow ourselves to stumble, to be puzzled, to be interrupted in our hearing, so that we might the better see the text. [...] An alien script reduces us, however briefly, to baffled looking: the recognition of the script itself, as preceding and setting the task of reading, must be iconic rather than phonetic. (101)

Il mancato riconoscimento di un testo come tale lascia spaesato il lettore, che, allo stesso modo di Clarissa d'altronde, sposta anche solo per un attimo l'attenzione dal contesto del romanzo e inevitabilmente subisce il potere defamiliarizzante delle lettere greche. Questo effetto quasi "inebriante" è descritto dalla stessa Woolf nella prima versione di "How Should One Read a Book?" riferendosi in generale alla lettura dei versi:

Thus reading poetry often seems a state of rhapsody in which rhyme and metre and sound stir the mind as wine and dance stir the body, and we read on, understanding with the senses, not with the intellect, in a state of intoxication. Yet all this intoxication and intensity of delight depend upon the exactitude and truth of the image, on its being the counterpart of the reality within. (Woolf 1994, 396)

L'estasi prodotta dalla poesia, che sembra tradursi in quest'immagine in una sorta di bacchanale, è simile a quella a cui accenna Mrs. Dalloway quando afferma di ascoltare piacevolmente il greco pur senza capirlo e, anche in questo caso, l'elemento principale di attrazione è l'identificazione nell'arte di una verità concreta.

In “The Perfect Language”, Woolf descrive l’armonia della poesia ellenica come qualcosa che si assapora attraverso “the bloom and scent, the natural poise and sequence, all that we feel before we understand the meaning, of the original words” (Woolf 1987, 115). Si tratta di elementi che nessuno potrebbe mai riprodurre trasponendo quella letteratura in un’altra lingua, nemmeno il curatore della *Greek Antology*, “as Mr Paton would probably be the first to agree” (115). L’espressività del testo greco non è replicabile in traduzione perché il suo significato va oltre la pura corrispondenza semantica delle parole ed è legato indissolubilmente alla forma originale. Questo è ben evidente in “On Not Knowing Greek” quando, dopo aver riportato i versi di Sofocle in cui Elettra piange la propria rovina con lamenti folli e disperati e urla la sua rabbia assassina¹⁰⁷, l’autrice commenta: “Her words in crisis are, as a matter of fact, bare; mere cries of despair, joy, hate” (Woolf 1994, 41). Tali esplosioni di sentimenti si configurano in grida che la traduttrice Anne Carson definisce “just bones of sound” (2017, 6). Tuttavia queste “spoglie” hanno un fortissimo impatto a livello emotivo che Woolf descrive in questi termini nel suo saggio: “it is not so easy to decide what it is that gives these cries of Electra in her anguish their power to cut and wound and excite” (Woolf 1994, 41). La scrittrice attribuisce alle parole greche una capacità di penetrazione tale da provocare sensazioni così intense da sembrare quasi fisiche. Nel suo caso, però, a differenza della ricezione nietzschiana, si tratta di un dolore privo di catarsi, come evidenzia Manya Lempert commentando proprio questo passaggio in merito al senso del tragico nel Modernismo:

Woolf instead interprets tragedy as the expression of unassuaged suffering. [...] Woolf’s Electra does not model Dionysiac ritual’s release from the pains of individuation or Apolline myth’s aestheticization of them. Nor does Electra welcome and savor adversity, as late Nietzsche counsels. What Woolf lauds is Electra’s untempered lamentation. (2020, 87)

Quelle grida inconsolabili sono come stilette che colpiscono fatalmente, poiché per Woolf avviene un’immedesimazione senza il successivo distacco. Quelle ferite non sono del tipo che si rimarginano, ma lasciano delle cicatrici indelebili. Così nel suo saggio la scrittrice concepisce l’eredità della tragedia antica, come brevi e intensissime espressioni di un dolore eterno e ineluttabile.

Un’altra metafora molto concreta spesso usata in riferimento al linguaggio, che ben si addice all’idea appena espressa di qualcosa di ferito, o rotto, che bisogna in qualche modo “ricucire” pur sapendo che non tornerà mai intatta, è quella del vaso greco con cui Walter Benjamin descrive il processo di traduzione nel famoso “Il compito del traduttore”:

Come per ricomporre i frammenti di un vaso questi devono combaciare nei minimi particolari, pur senza assomigliarsi, così, invece di conformarsi al senso dell’originale, la traduzione deve amorevolmente ricostruirsi all’interno dei dettagli dei modi di significare della propria lingua al fine di rendere riconoscibile – come frammenti di uno stesso vaso – un frammento di una lingua più ampia. (2007, 16)

¹⁰⁷ Si tratta dei versi 674 e 1415, che Woolf unisce in un’unica citazione in greco: “οἱ γὰρ τάλαιν’, ὄλωλα τῆδ’ ἐν ἡμέρᾳ. παῖσον, εἰ σθένεις, δουλῆν”. La traduzione letterale sarebbe “Oggi si compie la mia sventura” e “Colpisci ancora, se ne hai la forza”, quest’ultimo invito rivolto al fratello Oreste che sta uccidendo la loro madre Clitennestra.

L'immagine del frammento che nella sua parzialità ha la funzione di rimandare all'intero assume qui un valore anche di complementarità. Questa concezione è certamente accostabile a quella di Woolf ma tra i due, come osserva Fernald, c'è una differenza di fondo riguardo al valore attribuito al frammento e, di conseguenza, al tipo di interesse che hanno per esso: “where Benjamin’s translator uses fragments of language to reconstruct a vessel, Woolf pauses over the fragments themselves and marvels at the untranslatability of words” (2006, 36). In “On Not Knowing Greek” la scrittrice elogia la pungente brevità della lingua ellenica, quella “compactness of the expression” che riesce comunque a risultare esaustiva, portando come esempio un verso del *Simposio* di Platone¹⁰⁸ in cui “Shelley takes twenty-one words in English to translate thirteen words of Greek—*πᾶσ γοῦν ποιητῆσ γίγνεται, κᾶν ἄμουνσοσ ἧ τὸ πρίν, οὐδ’ ἂν Ἔρωσ ἄψηται*” (Woolf 1994, 48).

Poco prima nello stesso saggio, parlando di Eschilo e del linguaggio metaforico che egli adotta, Woolf spiega che l'essenza della sua arte poetica non si esaurisce in ultima istanza con la pura semantica delle parole, ma questa è solo ciò che appare in superficie:

To understand him it is not so necessary to understand Greek as to understand poetry. It is necessary to take that dangerous leap through the air without the support of words which Shakespeare also asks of us. For words, when opposed to such a blast of meaning, must give out, must be blown astray, and only by collecting in companies convey the meaning which each one separately is too weak to express. Connecting them in a rapid flight of the mind we know instantly and instinctively what they mean, but could not decant that meaning afresh into any other words. There is an ambiguity which is the mark of the highest poetry; we cannot know exactly what it means. (Woolf 1994, 44)

Il vero senso trasmesso dall'opera del tragediografo antico non si può afferrare solo componendo le frasi tramite l'uso di un dizionario, ma occorre coglierne il contenuto più profondo. Ciò che viene definito “il volo della mente” è un'esperienza più spirituale che linguistica, rappresenta l'inabissarsi nei sentimenti che le tragedie esprimono per abbracciarne anche gli aspetti più oscuri. Portando come esempio di intraducibilità i versi 418-9 di *Agamennone* “ὀμμάτων δ’ ἐν ἀχηνίαισ ἔρρει πᾶσ’ Ἀφροδίτα”, di cui nel quaderno di lettura trascrive la traduzione di Verrall “with the want of the eyes all of the passion is gone” (1889, 238) ma nel saggio cita soltanto in originale, l'autrice vuole dimostrare che nel caso della letteratura ellenica “meaning is just on the far side of language” poiché non vi si giunge attraverso uno studio scientifico ma si intuisce piuttosto con una specifica predisposizione dell'animo, “it is the meaning which in moments of astonishing excitement and stress we perceive in our minds without words” (Woolf 1994, 45).

La sensazione che McCoskey e Corbett definiscono “the simultaneous allure and elusiveness of ancient Greek” (2012, 465), in realtà, è abbastanza comune. Woolf la illustra in una lettera a Lytton Strachey del 4 gennaio 1909, descrivendo le sue impressioni nel momento in cui ha appena finito di leggere l'*Aiace* di Sofocle:

¹⁰⁸ Dalgarno specifica che “at issue is Shelley’s translation of a line from *The Banquet*, the controversial translation of the *Symposium* left unpublished in his lifetime: ‘For everyone, even if before he were ever so undisciplined, becomes a poet as soon as he is touched by love’” (2012, 24). Silver riporta che Woolf trascrive proprio questo verso prima in greco e poi nella traduzione di Shelley nella entry “B.17” del quaderno di lettura XXXVIII, conservato nella collezione “Monks House Papers” (1983, 194).

The ancients puzzle me—they are either so profound or so elementary, and when one has to spell out every word one can't tell which. However, there is at least one passage of great beauty although I find that it can be read 20 different ways. (Woolf 1975, 378)

Le sembra come se il senso sia evidente e sfuggevole allo stesso tempo. Questo accade soprattutto, stando ai suoi quaderni di lettura, nelle parti corali. In quel periodo, l'autrice scrive sul "Greek Notebook" proprio riguardo a questa tragedia: "The choruses, sung by sailors, have a rough kind of beauty and pathos" e che nei loro versi riesce a ritrovare "now & then, the inimitable style, a music of words— transcending meaning—such as people claim for S.[ophocles]." (MH/A21, 72). I cori di questo tragediografo le rimangono impressi anche quando legge altre opere, come evidenziano i quaderni di lettura successivi: nell'*Antigone* almeno un paio sono "magnificent, & indeed unforgettable" (Berg RN19), nell'*Edipo a Colono* "need to be read in Greek" (Berg RN19). Passando alle *Baccanti*, invece, Woolf rileva una grande differenza tra Sofocle ed Euripide poiché "a much greater flow and volubility in E.[uripides] I find it very difficult to follow. Compared with Sophocles' chorus, this seems a mere welter of words" (Berg RN19) tanto che spesso alcuni passaggi le risultano strani e poco coerenti. Le parti corali dei drammi classici, in generale, producono un effetto estraniante sul lettore moderno. Come osserva Fowler, "[the Greek chorus] is supremely eloquent but, to the English ear, unintelligible, 'broken syllables,' magic chant" e, meglio di qualunque altra testimonianza, "Woolf's reading notes show she could be puzzled and alienated by the rituals of the chorus" (1999, 228) ed evidenziano un radicato e duraturo interesse per quest'ultimo.

L'armonia quasi ipnotica prodotta dal coro è rintracciabile, in forme diverse, anche in altri generi di poesia. In "The Perfect Language", dopo una serie di esempi tratti dagli epigrammi, Woolf manifesta ancora una volta la sua grande ammirazione per la letteratura greca affermando: "we could go on multiplying quotations and seeking and persuading ourselves that we find new reasons for our love of them indefinitely" (Woolf 1987, 118). Il modello ellenico qui non solo viene elevato a canone poetico per antonomasia, ma si considera anche insuperato e insuperabile da qualunque altro, antico o moderno, che vi si possa mai confrontare pur soltanto con una lettura superficiale:

For the truth is that, even to an amateur, Greek literature is not so much literature as the type of literature, the supreme example of what can be done with words. Even to him the words have their strong and unmistakable accent. Other words of other languages may come nearer to us, but what in Latin or English has this stamp of finality, what in any other literature so convinces us that the perfect form of human utterance has been found once and for all? (118)

Ciò che rende tanto speciale l'espressione greca è la sua estrema riconoscibilità, quella cadenza quasi musicale (la parola "accento" in questo caso allude solo di rimando al suo senso metrico e grammaticale) che le permette di definire un concetto meglio di ogni altra lingua seppure questa sia più facilmente comprensibile, specialmente a un orecchio poco allenato. La scrittrice concepisce la letteratura e più in generale il linguaggio del popolo ellenico, con tutte le sue implicazioni, come un punto di arrivo e non di inizio. Avendo raggiunto l'apice della possibilità comunicativa umana, quella cultura ancestrale non è un bocciolo acerbo che deve svilupparsi ma rappresenta in sé una piena maturità. Volendo ribadire che una conoscenza pur poco approfondita del greco classico è sufficiente per constatarne la superiorità estetica, nella chiosa del suo saggio Woolf dichiara

esplicitamente: “And such is the power of the Greek language that to know even a little of it is to know that there is nothing more beautiful in the world” (118). Per questo motivo è bene che chi possiede anche solo i rudimenti della lingua ellenica si sforzi di leggere quella letteratura nella sua versione originale, per poter constatare quanto del suo fascino viene inevitabilmente perso in qualsiasi altra resa.

In una pagina di diario datata 19 agosto 1918 la scrittrice commenta di essere rimasta impressionata dall'*Elettra* di Sofocle per la “superb nature of the story” tanto che, avendone appena concluso la lettura, le sembra “hardly possible *not* to make a good play of it” (Woolf 1977, 184). Nel riflettere su questa perfezione, Woolf ipotizza che sia dovuta al fatto che una storia così antica sia stata levigata nel tempo fino a diventare un “motivo”. Non solo, infatti, innumerevoli messe in scena del testo teatrale si sono succedute dall'antichità fino al Novecento, ma il nucleo centrale del mito da cui è tratta l'opera è stato spesso anche oggetto di riscritture e adattamenti che hanno contribuito a consegnarne alla memoria collettiva non una versione specifica ma la sua essenza:

This perhaps is the result of having traditional plots which have been made and improved and freed from superfluities by the polish of innumerable actors and authors and critics, till it becomes like a lump of glass worn smooth in the sea. Also, if everyone in the audience knows beforehand what is going to happen, much finer and subtler touches will tell, and words can be spared. (184)

Gli elementi essenziali della trama sono ormai dati per acquisiti e si ha la sensazione di non dover “spiegare”, di poter lasciare molto di non detto, facendo affidamento sulle conoscenze implicite. Da ciò deriva, secondo l'autrice, il rischio di interpretare male il testo, soprattutto se si fruisce di esso in traduzione. Nel diario Woolf prosegue facendo le seguenti considerazioni sulla versione inglese del già menzionato Richard Jebb:

At anyrate my feeling always is that one can't read too carefully, or attach enough weight to every line & hint; & that the apparent bareness is only on the surface. There does, however, remain the question of reading the wrong emotions into the text. I am generally humiliated to find how much Jebb is able to see; my only doubt is whether he doesn't see too much [...] Finally, the particular charm of Greek remains as strong & as difficult to account for as ever. One feels the immeasurable difference between the text & the translation with the first words. (Woolf 1977, 184)

Qui viene di nuovo messa in luce la forma “perfetta” dell'originale antico, che si ha quasi paura di rovinare con un'esegesi che può risultare eccessiva, caricandolo di significati che non gli appartengono. Inoltre, la scrittrice ribadisce le caratteristiche uniche della lingua ellenica, attraente quanto restia a essere padroneggiata, e le enormi alterazioni dovute alla resa in inglese da parte del suddetto studioso.

Quando si traduce un testo greco accade inevitabilmente che nel risultato permanga il segno della “traslazione” verso un'altra lingua e un'altra cultura, oltre che delle scelte personali di chi riplasma qualcosa scritto da altri e in qualche modo lo modifica. In “The Perfect Language” Woolf lamenta proprio questo difetto nelle versioni moderne dei classici antichi:

With the best will in the world the translators are bound to stamp their individuality or that of their age upon the text. Our minds are so full of echoes that a single word such as ‘aweariness’ will flood a whole page for an English reader with the wrong associations. (Woolf 1987, 118)

Il percorso associativo di un lettore inglese conduce a un risultato diverso rispetto a quello di un madrelingua, perciò non può esserci una corretta corrispondenza. Alcune espressioni sono poetiche per quello che noi vi mettiamo in relazione, così i concetti di “mare”, “morte”, “fiore”, “stella” e “luna” nella cultura greca rimandano a degli elementi naturali associati con una specifica divinità, che a sua volta rappresenta in senso figurato un sentimento quale la curiosità, la paura, l’amore, il mistero. Verso la conclusione di “On Not Knowing Greek” la scrittrice cita questi cinque esempi (in greco) per evidenziarne il potere evocativo:

Then there are the words themselves which, in so many instances, we have made expressive to us of our own emotions, θάλασσα, θάνατος, ἄνθος, ἀστήρ, σελήνη— [...]; so clear, so hard, so intense, that to speak plainly yet fittingly without blurring the outline or clouding the depths, Greek is the only expression. It is useless, then, to read Greek in translations. Translators can but offer us a vague equivalent; their language is necessarily full of echoes and associations. (Woolf 1994, 49)

La bellezza delle parole in lingua originale non può essere mantenuta nei surrogati che offrono quelle moderne perché esse non presentano le stesse connessioni mentali, ma ne instaurano tutt’altre che a loro volta sono state costruite nel tempo magari da altri poeti. Woolf non dice certo che queste ultime siano peggiori, tuttavia non può fare a meno di constatare quanto le rese inglesi siano diverse dai concetti greci.

L’antologia oggetto di “The Perfect Language” è costellata di “many examples of this flawless quality” (Woolf 1987, 117), cioè una caratteristica non linguistica ma puramente letteraria che l’autrice considera alla base della tanto esaltata bellezza dell’arte greca. Si tratta di una peculiarità che in questo saggio (ma anche, come si vedrà, in diversi altri) Woolf definisce in termini di “impersonalità”:

It is a quality which has the likeness of impersonality were it not for that inflection of the voice with which they charge their words with all the sorrow, the passion, or the joy that words can say, or, more marvellously still, leave unsaid. (117)

La scrittrice sottolinea la potenza comunicativa del greco, che dietro all’imperturbabile armonia delle sue strutture lascia intendere i più turbinosi dei sentimenti che si celano in essa, più che mai presenti nell’eterna convivenza e contrasto di nietzschiana memoria tra il principio apollineo di una forma razionale e quello dionisiaco degli istinti in esso contenuti.

Il processo di “depersonalizzazione” è una nozione tipica della letteratura modernista. La prima formulazione di tale concetto, che Paolo Bugliani fa derivare da una “theoretical consideration about the fragmentation of human consciousness” (2018, 3), è quella espressa da Eliot in *Tradition and the Individual Talent* (1919) quando descrive l’atto creativo come una progressiva scomparsa dell’artefice in favore della nascita dell’opera:

What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. (1932, 17).

Secondo questa concezione, il vero poeta non esprime le proprie emozioni individuali, ma dona la vita a qualcosa di più grande e universale poiché la poesia consiste in “an escape from personality” (21), ottenuta soltanto attraverso l’atto estremo ma necessario di “surrendering himself wholly to the work to be done” (22). Sulla stessa scia si pone anche James Joyce in *A Portrait of the Artist as a Young Man* quando fa pronunciare a Stephen Dedalus il famoso discorso sull’estinzione dell’autorialità:

The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea. [...] The personality of the artist at first a cry or a cadence or mood and then a fluid and lambent narrative finally refines itself out of existence, impersonalises itself, so to speak. (1993, 242)

Una volta che ha riversato se stesso nell’opera, l’artista non è più al centro ma si sposta nell’ombra a contemplare quanto è riuscito a produrre, “like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails” (242). In questo caso, diversamente da Eliot, Joyce non ipotizza una totale “scomparsa” dell’autore, ma piuttosto, come osserva ancora Bugliani, “though seemingly absent, the author remains a constitutive tutelary deity of the work of art” (2018, 3).

Anche Woolf condivide, almeno in parte, le idee dei suoi contemporanei, ma sviluppa al contempo un “reactionary ideal of the role of personality in literature” (Bugliani 2018, 5). In “On Not Knowing Greek”, l’autrice approfondisce ciò che lei intende quando parla del carattere di “impersonalità” di un’opera, ribadendo che “it is obvious in the first place that Greek literature is the impersonal literature” (Woolf 1994, 39). Per prima cosa, ciò che rende gli scrittori antichi diversi da quelli di cui conosciamo le informazioni biografiche oltre ai testi è che difficilmente riusciamo a figurarceli con tutte le debolezze tipicamente umane e perciò non tendiamo a giudicarli in quanto persone:

But the Greeks remain in a fastness of their own. Fate has been kind there too. She has preserved them from vulgarity. Euripides was eaten by dogs; Aeschylus killed by a stone; Sappho leapt from a cliff. We know no more of them than that. We have their poetry, and that is all. (39)

Gli autori greci non assumono delle fattezze definite agli occhi dei moderni e rappresentano una pagina bianca in cui contestualizzarne la produzione letteraria. “But that is not,” avverte subito dopo la scrittrice, “and perhaps never can be, wholly true” (39) poiché il lettore tende a immaginare anche ciò che non può conoscere con certezza, provando sulla base di indizi minimi a farsi un’idea che spesso risulta inesatta o comunque fittizia. Woolf descrive proprio queste speculazioni, che capita anche a lei di compiere, nel saggio intitolato “Personalities”¹⁰⁹ (1947):

¹⁰⁹ Un testo pubblicato postumo dal marito Leonard nella raccolta *The Moment and Other Essays* e poi inserito nell’ultimo volume della raccolta completa dei saggi.

I shut my eyes and summon Aeschylus before me, and all I see is a venerable old man wrapped in a blanket sitting on a marble plinth in the sun. An eagle soars high in the blue. Suddenly from his beak drops a large stone. It catches Aeschylus on the back of the head, splits his skull open, and that is all. Similarly with Sappho—she leapt from a high rock into the sea. Both anecdotes have something barren and academical about them, something detached and unilluminating. (Woolf 2011, 438)

La conoscenza di episodi sporadici e nemmeno ufficialmente documentati non getta luce su queste figure, che ormai fanno parte della leggenda più che della storia, ma al contrario ne accresce il mistero, che si ripercuote anche sulla natura dubbia e frammentaria delle loro opere.

Per la scrittrice, ignorare i dettagli della vita e del carattere del suo artefice permette di dare un giudizio su un'opera basandosi soltanto su quello che davvero essa rappresenta, attraverso una valutazione non influenzata da pregiudizi o simpatie che inevitabilmente si vengono a creare nei confronti di una persona in carne e ossa, conoscendone le inclinazioni e le ideologie. Nella versione del 1932 di "How Should One Read a Book?" Woolf si chiede quanto conti davvero un condizionamento dovuto alla conoscenza dell'autore:

How far, we must ask ourselves, is a book influenced by its writer's life—how far is it safe to let the man interpret the writer? How far shall we resist or give way to the sympathies and antipathies that the man himself rouses in us—so sensitive are words, so receptive of the character of the author? (Woolf 2009, 576)

Tali domande le risultano inevitabili di fronte alla lettura di testi di natura personale, come biografie, lettere o diari, tuttavia il saggio propone una via per eluderle, suggerendo di cambiare prospettiva tenendo presente che "we can read such books with another aim, not to throw light on literature, not to become familiar with famous people, but to refresh and exercise our own creative powers" (576). La letteratura diventa produttiva quando l'attenzione si sposta su di essa, prescindendo da ogni giudizio sul suo artefice.

Nel saggio "Craftsmanship", tratto da un intervento radiofonico alla BBC del 1937¹¹⁰, Woolf si chiede: "But has any writer, who is not a typewriter, succeeded in being wholly impersonal?" (Woolf 2011, 94). La risposta, a suo parere, non può che essere negativa nel caso degli scrittori ancora in vita, ma ammette un'eccezione per quanto riguarda quelli del passato: "only after the writer is dead do his words to some extent become disinfected, purified of the accidents of the living body" (94). In un altro testo, "Reading"¹¹¹, l'autrice afferma che tra le pagine di un libro rimane sempre impressa la traccia di chi le ha partorite "somewhere, everywhere, now hidden, now apparent in what ever is written down is the form of a human being" (Woolf 1988, 156) e questo spinge il lettore alla speculazione sulla sua persona, ma "it is a question to be asked, and not one to be answered. It will be answered, that is to say, in an instinctive and irrational manner, as our disposition inclines us" (156). Dunque, quello che crediamo di sapere è spesso frutto delle nostre fantasie, tranne quando abbiamo notizie certe, cosa che però non accade per gli autori antichi. Nel

¹¹⁰ Il discorso originale pronunciato da Woolf per la serie *Words Fail Me* il 29 aprile 1937 sul National Programme si trova (in parte) trascritto nell'*Appendix IV- Wireless Broadcasts* dell'ultimo volume degli *Essays* (precisamente alle pagine 624-627), mentre la versione sotto forma di saggio fu pubblicata per la prima volta sulla rivista *The Listener* il 5 maggio dello stesso anno e poi incluso da Leonard nella raccolta *The Death of the Moth And Other Essays*.

¹¹¹ Composto nel 1919 ma edito solo postumo all'interno di *The Captain's Death Bed: And Other Essays*.

saggio, la scrittrice fa anche una distinzione di genere tra i testi per quanto riguarda l'impronta personale che portano su di sé, secondo lei meno evidente nel caso di quelli poetici:

The truth is the question never presents itself quite so acutely in the case of a poet. It scarcely presents itself at all in the case of the Greeks and Latins. The poet gives us his essence, but prose takes the mould of the body and mind entire (156-157).

Ancora una volta la letteratura ellenica rappresenta un'eccezione. Questa, infatti, non solo è scritta principalmente in versi ma, come si è visto, è sublimata dal tempo in uno stato privo di ogni "imperfezione" dovuta all'immanenza terrena.

La concezione di Woolf però, per quanto riconducibile all'atteggiamento il più possibile neutrale nel giudizio proposto da Eliot in *Tradition and the Individual Talent* con la motivazione che "honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry" (1932, 17), non si esaurisce associando il concetto di impersonalità con quello di imparzialità¹¹². Probabilmente la migliore sintesi del pensiero della scrittrice su questo argomento è quella fornita da Christine Reynier quando afferma: "If, for Woolf, impersonality is synonymous with ungendered anonymity, a form of bareness and purity, it is also equated with universality" (2009, 24). Infatti, come mi accingo a spiegare di seguito, l'impersonalità woolfiana ha a che fare con altri due concetti, nello specifico quello di anonimità e universalità, che non sono perfettamente sovrapponibili (né tra di loro e neanche con essa) ma comunque risultano in qualche modo correlati all'idea della scrittrice nel suo senso più ampio.

L'anonimità è un connotato che spesso presentano i testi greci, sia perché per la loro lontana tradizione risultano di difficile o addirittura impossibile attribuzione, sia perché di base non rispondevano affatto a un principio di autorialità ma costituivano un bagaglio culturale comunitario e condiviso. In particolare poi, "caratteristiche dell'epigramma arcaico, oltre alla brevità", ricorda Degani, "erano lo stile sobrio, austero, disadorno, il tono contenuto, rigorosamente impersonale, la lingua ionica che riecheggia da vicino l'*epos*, la destinazione pratica", ma anche "ad onta delle varie, inattendibili attribuzioni (Omero, Saffo, Archiloco, ecc.), e salvo l'eccezione di Simonide [...] - l'anonimato" (2000, 266). Diversamente accade nella modernità, dove invece l'autorialità di un'opera viene rivendicata con orgoglio e costituisce un vero e proprio diritto. Reynier osserva come "[Woolf's] call for a selfless, ungendered and anonymous literature" ricordi sia, come si è già visto, la teoria dell'impersonalità di Eliot, "minus the religious rhetoric of asceticism", ma ancora di più appare "close to E.M. Forster's conception of fiction as 'unsigned'" (Reynier 2008), espressa dallo scrittore in *Anonymity: An Enquiry*, un pamphlet pubblicato nel 1925 proprio dalla casa editrice dei Woolf, la Hogarth Press. Infatti, in questo testo egli sostiene che "all literature tends towards a condition of anonymity, and that, so far as words are creative, a signature merely distracts us from their true significance" (1925, 14-15) e, in rapporto a ciò, definisce il riconoscimento della

¹¹² In "How Should One Read a Book?" Woolf esorta il lettore ad allenare il suo gusto, e in particolare nella versione di *The Common Reader* spiega esattamente che cosa significa, ovvero imparare a controllare quel "demon" (così lo chiama lei) che suggerisce gradimento o meno rispetto all'opera che ci si trova di fronte e andare oltre le impressioni personali: "It will begin to bring us not merely judgments on particular books, but it will tell us that there is a quality common to certain books. Listen, it will say, what shall we call THIS? And it will read us perhaps *Lear* and then perhaps the *Agamemnon* in order to bring out that common quality" (Woolf 2009, 581). Non si tratta di una valutazione critica, ma piuttosto di un istinto che spinge verso alcuna letteratura.

proprietà autoriale “an important objection; also a modern one, for in the past neither writers nor readers attached the high importance to personality that they do today” (15). Al di là delle affinità concettuali, ciò che risulta interessante notare è che anche qui i primi esempi portati a suffragare tale teoria sono tratti dalla letteratura greca antica. Forster ricorda che apporre il proprio nome “did not trouble Homer or the various people who were Homer. It did not trouble the writers in the Greek Anthology” (15), la stessa raccolta che Woolf recensisce in “The Perfect Language”. Gli autori antichi, prosegue lo scrittore, “would write and re-write the same poem in almost identical language” consacrando nella tradizione, “their notion being that the poem, not the poet, is the important thing, and that by continuous rehandling the perfect expression natural to the poem may be attained” (15).

Come suggerisce Reynier (2009, 24), la teoria dell’anonimità di Woolf è perfettamente incarnata nell’idea di Anon, il protagonista dell’omonimo saggio incompiuto composto dalla scrittrice negli ultimi anni della sua vita¹¹³. Si tratta della figura millenaria di un cantore anonimo che raccoglie tutta la cultura inglese fin dalle sue origini, un’entità astratta più che una persona in carne e ossa: “Anon is sometimes man; sometimes woman. He is the [50.2] common voice singing out of doors, He has no house” (Woolf 2011, 582). L’artista senza nome si presenta come erede di Orfeo, nominato in “On Not Knowing Greek” come colui che per primo “with his lute makes men and beasts follow him” (Woolf 1994, 42). A questo modello la scrittrice si ispira per definire il carattere generale del poeta per antonomasia poiché, come scrive lei stessa in uno dei suoi quaderni di lettura nel commento al verso 565 delle *Baccanti*, “here are the originals which have been sounding through literature ever since. Orpheus & the nightingale” (Berg RN19). Orfeo ha un nome ma la sua persona è piuttosto un simbolo che una vera identità. L’usignolo, presente anch’esso in “On Not Knowing Greek”, è la voce notturna “whose song echoes through English literature singing in her own Greek tongue” (Woolf 1994, 42), di cui si mette in ascolto ogni poeta, compreso il leggendario Anon. Si tratta di un topos classico che rappresenta un’espressione di dolore in generale, che Woolf nel saggio associa all’invocazione a Niobe¹¹⁴ nell’*Elettra* di Sofocle¹¹⁵, in cui la protagonista soffre per la morte tragica dei genitori. Si tratta di un simbolo molto evocativo per la scrittrice, come sottolinea Herman “ever since Woolf had come across the image of the nightingale [...] the bird had assumed special significance for her”, identificandolo come “the bird of the ‘singing magic’ the Aeschylean chorus boasts in the *Oresteia*, the bird not only of prophecy but also of art itself—in Woolf’s mind a quintessential classical image” (1983, 265).

L’artista senza nome è impersonale perché esprime dei sentimenti universali, così come è teorizzato da Woolf Anon rappresenta non se stesso ma un’intera collettività, facendosi portavoce di una cultura e di una pluralità. L’autrice pone proprio questo concetto al centro del suo saggio:

¹¹³ “Anon” e “The Reader” costituiscono i primi due capitoli incompiuti di un libro provvisoriamente intitolato *Reading at Random* o *Turning the Page*, riuniti in una trascrizione integrale corredata di note pubblicata da Silver sulla rivista *Twentieth Century Literature* (1979), sulla quale è primariamente basato l’inserimento di questi testi nell’*Appendix III: Draft Essays* dell’ultimo volume dei saggi, da cui cito.

¹¹⁴ Cognata di Aedon (Usignolo) nella versione arcaica del mito riportata da Omero (*Odissea*, XIX, 518-524).

¹¹⁵ Si tratta dei vv 148-152 “ἄ Ἴτυν αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται, / ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος. / ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ’ ἔγωγε νέμω θεόν, / ἄτ’ ἐν τάφῳ πετραίῳ, / αἰαῖ, δακρύεις”, che Woolf traduce così nel suo saggio: “that bird distraught with grief, the messenger of Zeus. Ah, queen of sorrow, Niobe, thee I deem divine—thee; who evermore weepst in thy rocky tomb” (Woolf 1994, 42).

Anonymity was a great possession. It gave the early writing an impersonality, a generality. It gave us the ballads; it gave us the songs. It allowed us to know nothing of the writer: and so to concentrate upon his song. Anon had great privileges. He was not responsible. He was not self-conscious. He is not self-conscious. He can borrow. He can repeat. He can say what every one feels. No one tries to stamp his own name, to discover his own experience, in his work. He keeps at a distance from the present moment. (Woolf 2011, 597-598)

La non-implicazione personale nel prodotto artistico permette al poeta di abbracciare un punto di vista più ampio e, come evidenzia Goldman, la nozione di impersonalità così definita “attempts to disentangle a model of collective universal subjectivity, ‘drawn from the crowd’, from a singular and gendered model of universal absolute subjectivity” (2013, 62).

Un altro elemento che concorre all’impersonalità di un’opera, dunque, così come è intesa da Woolf e in linea con la posizione espressa anche da Forster nel già citato saggio sull’anonimità, è la caratteristica di essere il prodotto non di una singola personalità ma piuttosto di una pluralità. Nel saggio “Defoe” (1925)¹¹⁶, scritto in occasione del bicentenario di *Robinson Crusoe*, l’autrice osserva che il libro in questione “resembles one of the anonymous productions of the race rather than the effort of a single mind” e crede che quest’impressione sia dovuta al fatto che “we have all had [it] read aloud to us as children, and were thus much in the same state of mind towards Defoe and his story that the Greeks were in towards Homer” (Woolf 1994, 98), un altro cantore che (non a caso) nemmeno si sa per certo se sia davvero esistito o gli siano state attribuite opere di autori diversi. Reynier sintetizza la concezione di Woolf in questi termini, individuando il passaggio da una voce autoriale singola e autoreferenziale a una polifonia:

Woolf’s universality does not presuppose a unified subject; for her, a universal art form cannot be ascribed to a single voice but to a double one, both male and female, and even to a pluralist voice. In other words, [...] the authorial voice becomes an anonymous and universal or collective voice, [...] the voice of a multiple self and multiple selves, a polyphonic voice (2009, 24).

Un’opera “universale” in tal senso entra nella tradizione comune affrancandosi dal suo artefice e acquisendo un’altra appartenenza, quella della collettività che la riceve e di cui diventa espressione. Intendendo la letteratura (alla pari dell’arte) in questo modo, come un bene condiviso culturalmente, il confine tra autore e fruitore (o, se vogliamo, scrittore e lettore) diventa estremamente labile.

Proprio l’idea di “creazione collettiva” è considerata da Kopley una caratteristica che distingue l’anonimato nel senso letterale del termine dalle forme di pseudonimia e ad essa rimanda uno tra i motivi per cui diversi scrittori hanno preferito non apporre alcun “marchio” alla propria opera:

The sixth reason for strict anonymity, to imply that a work exists *ex nihilo*, hints at an authorial power that exceeds the single human body implied by a name. Not signing at all serves here better than signing as Anonymous, because the latter stands in for a name while the former ignores the possibility of unique human authorship. (2016)

¹¹⁶ Che ricadeva nel 1919, anno a cui risale la composizione del testo ma non la sua pubblicazione, avvenuta successivamente all’interno della raccolta *The Common Reader – First Series*.

La studiosa osserva che il rifiuto di ridurre a un'individualità la paternità di un'opera permane anche in alcuni poeti e scrittori del XIX e XX secolo. In particolare, nel caso dell'elegia *In Memoriam* (1850), scritta da Alfred Tennyson ma senza rivelare ufficialmente la sua identità, "denying personal agency, the poem diffuses a collective one: the lack of name, in addition to abnegating control, allows the reader to imagine that he too voices the anguish" (2016). Rinunciando alla proprietà autoriale, l'opera è "donata" completamente al suo pubblico, che in qualche modo così concorre alla sua formazione.

Questa concezione non è molto distante dalla funzione principale del coro greco: manifestare i pensieri del "popolo", mostrare le reazioni delle persone "comuni" agli eventi principali del dramma, non solo celando (come si è già detto) il giudizio e l'opinione dell'autore, che comunica attraverso una voce non propria ma "generale", ma anche immaginando e anticipando la risposta del pubblico a ciò che gli viene presentato. L'intervento espositivo e interpretativo del coro, seppur esterno allo svolgimento dell'azione vera e propria, è un elemento essenziale nel teatro greco e il suo ruolo è strettamente legato alla questione dell'impersonalità e della creazione collettiva, come precisa Giuseppe Fornari:

È precisamente il coro, con la sua funzione mediatrice sempre incombente e sempre meno efficace lungo l'evoluzione del dramma greco, a farci capire la genesi culturale e sociale dell'impersonalità tragica, vale a dire la collettività, la vera fonte prepersonale, sovraperonale e impersonale che fa sorgere dal suo seno le persone che la compongono e che nel suo seno le fa rientrare allorché ne termina l'esistenza. (2021, 497)

Proprio su questo carattere plurale e collettivo si sofferma Woolf quando in "On Not Knowing Greek" definisce il coro greco come un mezzo "by which what was general and poetic, comment, not action, could be freed without interrupting the movement of the whole", l'ingerenza da parte di "old men or women who take no active part in the drama" che si risolve nell'intonarsi di "undifferentiated voices who sing like birds in the pauses of the wind; who can comment, or sum up, or allow the poet to speak himself or supply, by contrast, another side to his conception" (Woolf 1994, 43). Si tratta di periodici "spiragli" attraverso i quali sia all'autore che il lettore possono "inserirsi" in qualche modo nell'opera.

Woolf era interessata alla presenza e alla funzione del coro anche da un punto di vista teorico, come dimostra un'annotazione nel quaderno di lettura XXV, dove riporta i versi 25-27 del libro XVIII della *Poetica* di Aristotele nella traduzione di S. H. Butcher¹¹⁷: "The chorus shd. [sic] be regarded as one of the actors: it shd. [sic] be an integral part of the whole, ... in the manner not of Euripides but of Sophocles" (Berg RN25). Segnando questo passaggio l'autrice rintraccia, nell'opera considerata la fonte per eccellenza nell'interpretazione del dramma classico, la formulazione concettuale dell'integrazione delle parti corali con quelle puramente recitative. Il coro, dunque, rappresenta anch'esso un "personaggio", però lo fa in maniera più libera. Come osserva Fowler, esso non è legato all'individualità, ma possiede fluidità e mutevolezza:

¹¹⁷ Il numero della pagina (69) indicato a margine si riferisce all'edizione bilingue *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (Macmillan 1902) menzionata nella nota 59 a pagina 47. Woolf trascrive la versione inglese variando solo la forma estesa di "should" in "shd."

The Greek chorus is both singular and plural, individual and communal; transcending gender, it is performed by men who often speak as women; it can be both ecstatic and commonplace, and simultaneously inside and outside the action; it witnesses terrible events but evokes an ideal world beyond human suffering. (1999, 228)

Proprio per la possibilità di parlare a nome di chiunque e di nessuno allo stesso tempo, a questa voce indistinta è concessa una posizione neutra, che vanta una sua autonomia sia dall'autore che dalle parti coinvolte nelle vicende rappresentate.

A livello pratico, comprendere la funzione del coro greco torna molto utile a Woolf, come scrittrice, per sfruttarne le potenzialità. La critica osserva come, nella sua produzione, abbia assimilato questo espediente della drammaturgia classica impiegandolo come tecnica narrativa: in esso “[she] discovered the mode of expression her art demanded”, che si dà il caso sia l'impiego di “a collective, anonymous voice beyond the individual, subjective, or omniscient voice of the novelist” che funge in diverse forme, non sul palcoscenico ma sulla pagina, da “alternative to Victorian narrative conventions” (Fowler 1999, 228). L'introduzione di parti corali, che sono espressione di un gruppo, spesso di un'intera categoria, o addirittura come in *Mrs Dalloway* fungono da canale comunicativo con il mondo dei morti al quale appartengono i giovani caduti in guerra, risulta la soluzione adatta per realizzare quell'effetto di anonimato e onnicomprensività che, in maniera reiterata e come caratteristica imprescindibile del proprio stile, è ricercato dalla scrittrice. In una visione d'insieme più ampia, questo si può considerare un tassello nello sviluppo della teoria dell'impersonalità woolfiana.

Worman, dopo aver collegato il reimpiego della tragedia classica ai temi più politici di Woolf, afferma che quest'ultima “frames feminine and non-human voices as a choral challenge to such imperialist undertones, sometimes dividing these between a ‘we’ with nuanced understanding and a gossip crowd with little or none” (2018, 80). Successivamente, anche questa studiosa procede mostrando come la scrittrice si serva nella propria produzione letteraria di una tecnica antica, reinventandola, per sviluppare una forma nuova, utilizzando l'elemento della polifonia, che è ripresa proprio dal coro così come era inteso dai greci. I canti femminili in *Jacob's Room* e *Mrs Dalloway*, al pari dei suggestivi cinguettii degli uccelli in *The Waves* e *Between the Acts*, possono essere letti secondo Worman come un “redeployment of the tragic group voice” nella produzione woolfiana e vanno senz'altro messi in relazione con “the most salient details of the ancient choruses with which she was most engaged – those of Sophocles’ *Electra* and *Oedipus at Colonus*, as well as (secondarily) that of Aeschylus’ *Agamemnon*” (80-81). Non viene rintracciato, invece, un collegamento con i cori di Euripide, ma ciò non stupisce tenendo conto che la scrittrice stessa non li ha mai considerati alla stregua di quelli degli altri due tragediografi, proprio perché non sono la manifestazione della collettività nel senso da lei inteso.

Nella maturità della sua carriera e pensiero critico, Woolf definisce in “Personalities” la sua concezione di impersonalità in termini di rappresentatività, sostenendo che gli artisti si fanno portavoce non di questioni private ma piuttosto di istanze collettive che ognuno può condividere manifestandole nella loro forma più alta:

Yet the critics tell us that we should be impersonal when we write, and therefore impersonal when we read. Perhaps that is true, and it may be that the greatest passages in literature have about them something of the impersonality which belongs to our own emotions at their strongest. The great poet and the lover are both representative—in some way anonymous. (Woolf 2011, 438)

Secondo l'autrice, l'impersonalità ha a che fare con la capacità di rappresentare principi generali in cui tutti possono ritrovarsi, invece che soffermarsi su specifiche soggettività. Per fare ciò, l'artista deve "liberare" la sua opera da quanto risulta superfluo e in qualche modo "cancellare" la propria impronta. Nel saggio "Life and the Novelist"¹¹⁸ (1926) Woolf descrive così il lavoro di selezione e limatura: "There emerges from the mist something stark, something formidable and enduring, the bone and substance upon which our rush of indiscriminating emotion was founded" (Woolf 1994, 401). Commentando questo passaggio, Teresa Prudente individua nel processo artistico "a shift from personality to impersonality, inasmuch as the subjectivity implied in immediate perception is transformed by the writer into what Woolf termed 'a symbolic outline'", un'espressione ripresa da *To the Lighthouse* che la studiosa traduce in "a more universal and abstract phase of the re-creation of experience" (2011, 256).

Applicando questa concezione alla letteratura greca in "On Not Knowing Greek", l'autrice si esprime con trasporto riguardo all'autenticità delle emozioni che gli eroi e le eroine del mito incarnano perfettamente, proprio perché risultano universalmente condivisibili e dunque tanto coinvolgenti ancora oggi:

In spite of the labour and the difficulty it is this that draws us back and back to the Greeks; the stable, the permanent, the original human being is to be found there. Violent emotions are needed to rouse him into action, but when thus stirred by death, by betrayal, by some other primitive calamity, Antigone and Ajax and Electra behave in the way in which we should behave thus struck down; the way in which everybody has always behaved. (Woolf 1994, 42)

Guardando i comportamenti dei grandi personaggi tragici antichi ci si accorge che, finanche nella smisuratezza delle loro azioni più efferate, essi sono mossi dagli stessi istinti e sentimenti comuni a tutti gli uomini di ogni epoca ed estrazione sociale, ed è proprio la sua universalità che rende la cultura ellenica portatrice di valori condivisibili sempre e dovunque. Per questo poco importa il "chi" ma ciò che colpisce è il "che cosa":

For they are Greek; we cannot tell how they sounded; they ignore the obvious sources of excitement; they owe nothing of their effect to any extravagance of expression, and certainly they throw no light upon the speaker's character or the writer's. But they remain, something that has been stated and must eternally endure. (43)

La presenza nei personaggi del teatro greco dei valori primariamente umani, nella loro forma più genuina, implica la percezione di un principio uniforme comune a tutte le civiltà, uno stato incorrotto che colloca nell'antichità classica il suo fulcro e punto di origine. Come osserva Bugliani, Woolf "had a path in mind that could lead towards universality", intesa come "an androgynous fusion of the male and female that could lead to a more universally valid literary 'voice'" (2018, 5).

¹¹⁸ Pubblicato prima sul *New York Herald Tribune* e poi inserito nella raccolta *Granite and Rainbow*.

D'altro canto, tale fenomeno di "spersonalizzazione" quasi estraniante spinge i lettori moderni a instaurare con le opere antiche una relazione di ossequiosa distanza, come se fossero state prodotte da entità astratte e non conoscibili, che a tratti presenta dei risvolti addirittura comici. Come osserva Fowler, "all her life Woolf tended to think of the ancient Greek as aloof and elusive. Her view of them remained half wistful, half mocking" (1983, 346). Inoltre, è la scrittrice stessa che nel saggio "Personalities" dipinge la visione molto vaga che comunemente si ha nella sua epoca degli esponenti del teatro classico:

It seems to me possible that our attitude to Greek literature, so queer in its reverence, servility, boredom, querulousness, and uneasiness, may be due to the fact that we have either no sense or a very weak one of the personality of the Greek dramatists. The scholars may contradict this. To them Aeschylus may be as real as a man in an omnibus—as real as Keats himself; but if that is so they have been singularly unsuccessful in impressing what they feel upon the popular imagination. (Woolf 2011, 438)

Anche in questo caso Woolf distingue l'approccio accademico da quello del lettore amatoriale, che generalmente non possiede alcuna familiarità con queste figure, tanto distanti da non poter trovare nemmeno pochi elementi di base per figurarsene le fattezze o il carattere: "the ordinary reader resents the bareness of their literature" (439). In "Phases of Fiction", però, quella che dai più eruditi è considerata una mancanza viene (di nuovo) volta in favore dell'amateur:

In its defence, however, it may be claimed that if the critic and the historian speak a more universal language, a more learned language, they are also likely to miss the centre and to lose their way for the simple reason that they know so many things about a writer that a writer does not know about himself. (Woolf 2009, 41)

Dopo aver preso nota delle critiche che potrebbero rivolgersi a chi indirizza la sua lettura solo con il gusto personale, l'autrice afferma che un eccesso di informazioni, invece di arricchire la conoscenza, rischia di sviare l'attenzione dall'opera in sé. Un simile pensiero aveva espresso anche Forster nel già citato *Anonymity: An Enquiry*, sostenendo che "the personality of a writer does become important after we have read his book and begin to study it" (1925, 19). Secondo tale concezione, la lettura fine a se stessa non pone affatto in essere la questione biografica finché questa non diventa oggetto di una ricerca condotta in un secondo momento e che in ogni caso "teaches us everything about the book except the central thing" (19).

Esistono storie millenarie tuttora conosciute e rinarrate, ma di coloro che dapprima le presentarono al pubblico non abbiamo, di fatto, che pochissime notizie e perlopiù incerte: ne apprezziamo la pura e semplice eredità letteraria. In "Personalities" Woolf descrive quello dei greci come il caso più emblematico in cui questo accade:

There is nothing in the way of anecdote to browse upon, nothing handy and personal to help oneself up by; nothing is left but the literature itself, cut off from us by time and language, unvulgarised by association, pure from contamination, but steep and solitary. (Woolf 2011, 439)

In quest'ottica, i testi antichi si collocano in una dimensione extra-terrena, intoccata e intoccabile dalle questioni umane. Questa alienazione, però, produce l'effetto che rimangano appannaggio di una classe privilegiata di rari conoscitori, a parere dell'autrice anche di vedute ristrette:

That is a happy fate for a literature, if it did not follow that very few people read it and that those who do become a little priest-like—inevitably solitary and pure, reading with more ingenuity but with less humanity than the ordinary person, and thus leaving out something—is it the character, the personality 'which is at the very root of love and dislike'—which we guess to be there, but which, save for glimpses, we can never find for ourselves. (439)

Chi legge il greco, dunque, adotta un atteggiamento di chiusura che lo fa rimanere in qualche modo estraniato dalla realtà e questo, secondo Woolf, contribuisce ad accrescere la sensazione di sfuggevolezza che si prova nei confronti di questa letteratura.

1.2.2 Gli strumenti essenziali

In "The Perfect Language" Woolf rimarca come, da parte di quanti studiano il greco per mestiere, esista il rischio di sottovalutare, o addirittura ignorare totalmente, le difficoltà di una lettura non erudita, ma siano proprio gli impedimenti a rendere l'impresa condotta con evidente scarsità di mezzi ancora più ammirabile da parte di chi non frequenta l'università:

To our thinking the difficulty of Greek is not sufficiently dwelt upon, chiefly perhaps because the sirens who lure us to these perilous waters are generally scholars of European reputation. They have forgotten, or never knew, or for reasons of their own choose to belittle, what those difficulties are. But for the ordinary amateur they are very real and very great; and we shall do well to recognise the fact and to make up our minds that we shall never be independent of our Loeb. (Woolf 1987, 115)

Per compensare la mancanza di un'istruzione accademica, il lettore amatoriale può trovare il suo approccio personale, seppur rudimentale, alla fruizione dei classici solo attraverso alcuni strumenti che lo guidano e supportano in questa attività, fornendogli l'aiuto necessario per un apprendimento indipendente. Il primo tra questi ausili è la possibilità di procurarsi un'edizione bilingue, pensata proprio per incentivare una diffusione a più ampio raggio di quella all'interno dell'università, poiché la praticabilità del greco, sostiene Koulouris, risulta difficile soprattutto in virtù di quella che definisce "its forbidding socio-cultural appropriation at that time" (2011, 116). La disposizione di una copia con il testo a fronte (e magari anche commentata) è auspicabile e quanto mai fondamentale per chiunque voglia leggere la letteratura greca da dilettante, possibilità che altrimenti gli verrebbe inevitabilmente preclusa. Il saggio di Woolf è un elogio alla lingua e alla cultura ellenica e un incentivo alla loro diffusione nella contemporaneità attraverso le opere che ne sono considerate le maggiori rappresentanti, proposte nella loro versione più facilmente e immediatamente fruibile dal lettore comune.

Come si è visto, questa formula è rappresentata secondo l'autrice dai volumi che propongono la traduzione inglese a fronte del testo greco corrispondente, come ad esempio quelli già citati della "Loeb Classical Library", ma la stessa impostazione si trova anche nei supporti cartacei distribuiti

in teatro durante le rappresentazioni sceniche, tra cui quelle dell'università di Cambridge (di cui si parlerà più avanti) a cui Woolf e i suoi fratelli erano avvezzi nei loro anni di gioventù. Inoltre, un modello da seguire le fu fornito ancora una volta da Janet Case, che era fautrice di un'edizione bilingue di un'opera di Eschilo, concepita e pubblicata proprio durante il periodo del tutorato della scrittrice: il *Prometheus Bound* (o *Prometheus Vincitus*, London 1905) per la serie "The Temple Dramatists" edita da Dent, di cui la scrittrice possedeva una copia¹¹⁹. La figura dell'eroe incatenato e punito dagli dèi esercita una grande fascinazione su Woolf, tanto che Jacqueline Latham rintraccia riferimenti alla sua immagine nel diario della scrittrice e ritrova alcuni dei suoi tratti nel personaggio di Septimus in *Mrs Dalloway*, facendo particolare riferimento all'edizione di Case (1970, 481). L'importanza di un testo di tal genere però risiede anche e soprattutto nella sua natura di traduzione, e ciò non era certo sfuggito alla scrittrice, che riferendosi proprio a questo libro nel suo necrologio ricorda come l'adorata insegnante "could edit a Greek play and win praise from the great Verrall himself" (Woolf 2011, 111). Non è certo un caso poi che la stessa Woolf abbia seguito i passi della sua insegnante tentando un'impresa simile, anche se la sua "edizione" sarebbe rimasta di natura privata, con la compilazione di *Agamemnon Notebook*. In relazione a ciò, Yopie Prins rileva una forte influenza di Case sul pensiero della sua allieva riguardo alla diffusione dei classici:

Although (or perhaps because) Case herself did not find a place within the university as a professor and scholar of Classics, she was able to mediate between the popularization and professionalization of Classics at the turn of the century (2006, 169)

La studiosa definisce la traduzione ad opera della classicista di Cambridge "a philanthropic effort (like the drama of Prometheus himself, who taught the arts of writing to man) to introduce Aeschylus to readers with little or no knowledge of Greek" e suggerisce senza mezzi termini che "with Greek and English on facing pages, this translation of Aeschylus may have served as model for Woolf's early Greek studies and, later, for the *Agamemnon* notebook" (169). Nel suo articolo specifico sul *Prometheus* di Case, Prins osserva che il formato tascabile ed economico di questo libricino, con il testo a fronte corredato di introduzione e note, lo rendeva accessibile ai non professionisti e suggerisce che abbia "anticipated the great mission of the new Loeb Classical Library" (2010, 171).

Il confronto simultaneo tra la versione originale e il suo corrispettivo tradotto, infatti, rappresenta per Woolf il primo passo per andare nel modo corretto alla scoperta della letteratura ellenica. Nello scritto critico del 1910 intitolato "Lysistrata"¹²⁰, in cui fa una recensione della recente messa in scena in inglese dell'omonima commedia, la scrittrice rimarca l'esistenza di alcune edizioni bilingui di Aristofane tanto apprezzabili che "[they] tempt one to lay the two words together, to suck the meaning from one and snatch the bloom of the lovely language from the other" (Woolf 2011, 373). Dunque, una buona traduzione, per quanto non possa mai sostituirsi interamente all'originale, resta comunque utile se affiancata a esso perché aiuta specialmente i non "professionisti" a comprendere quantomeno il significato primario e letterale del testo che si sta affrontando, e poterlo poi unire alla bellezza dell'espressione greca, riuscendo finalmente ad apprezzare l'opera quasi a tutto tondo.

¹¹⁹ Julia King e Laila Miletic-Vejzovic lo inseriscono tra i libri nel catalogo della "Library of Leonard and Virginia Woolf" (2003, 3).

¹²⁰ Di questo saggio parlerò più specificatamente nel capitolo su *A Society*, in particolare riguardo all'ispirazione che il racconto trae dalla commedia aristofanea e dalla sua eroina.

Inoltre, in “The Perfect Language” Woolf riconosce che, sebbene alcuni elementi vengano inevitabilmente persi in una lingua diversa dal greco, “there are other qualities which can be rendered” (Woolf 1987, 115). Riferendosi in particolare al teatro, afferma:

A spirited version will give the movement and the form of a play so that a thousand suggestions can be received by a mind unable to grasp a fraction of them when weighed down with the labour of translation (115).

Una rappresentazione capace di tenere il giusto tono può avvicinarsi al testo da cui è tratta più di un attento studio linguistico e riuscire a veicolare il vero messaggio dell’opera, producendo così un effetto quanto più possibile autentico. L’autrice, infatti, è consapevole che una buona resa nelle lingue moderne è il primo passo per avvicinare i lettori e gli spettatori moderni al teatro antico perché è l’unico modo per colmare in parte l’abisso che li separa da esso. In “Lysistrata”, Woolf scrive così, constatando la ricezione dei drammaturchi greci da parte dei suoi contemporanei:

The only people now who read the classics for pleasure reach them by thrusting through obstacles with translations, and without dictionaries. The result, naturally, must be that poets with meaning endure while poets with melody languish beyond our reach and die. Thus, we do not act Sophocles or Aeschylus; but we translate Euripides, we act him, and now, in a much-chastened version, we are producing one of the great works of Aristophanes. (Woolf 2011, 373)

È naturale per la scrittrice che su una platea del Novecento l’opera di Euripide, in virtù del suo stile innovativo e dell’attualità dei temi che tratta, faccia più presa di quella dei suoi predecessori. Il motivo, osserva, è che in traduzione i contenuti sono veicolati meglio dell’estetica delle forme. Per quanto riguarda nello specifico la commedia che sta recensendo, invece, nota che l’adattamento moderno la propone censurandone gli aspetti più spinti. La sua analisi rivela uno sguardo non certo inesperto, ma piuttosto da conoscitrice dell’opera originale.

Se è vero che un lettore che non comprende per nulla il greco generalmente non usa un dizionario ma si fida delle traduzioni già pronte, questo non è esattamente ciò che accade nel caso di Woolf, che invece era abbastanza istruita da poter ricercare in autonomia il significato dei vari termini che incontrava e contemporaneamente mettere alla prova le sue nozioni linguistiche, confrontando i suoi sforzi con la resa proposta da qualcun altro. In “A Sketch of the Past” descrive così il materiale presente sullo scrittoio della stanza nella casa di Hyde Park Gate:

On it stood open my Greek lexicon; some Greek play or other; many little bottles of ink, pens innumerable; and probably hidden under blotting paper, sheets of foolscap covered with private writing in a hand so small and twisted as to be a family joke. (Woolf 1985, 122)

Da quanto dice qui, si evince che la scrittrice si dedicasse alla letteratura ellenica sì per piacere ma anche con l’attenzione di un’apprendente, ritraducendo di volta in volta i testi e prendendo appunti su dei fogli a parte, molti dei quali compongono i quaderni che sono pervenuti fino a noi. Questo, però, non è l’unico riferimento alla presenza del dizionario sulla sua scrivania. Infatti, osserva Golden, “while the Greek lexicon Woolf read in her youth does not remain in her library at Washington State, Thoby and Leonard Woolf both owned volumes edited by Henry George Liddell and Robert Scott” (2017, 94), l’edizione molto conosciuta della Oxford University Press che la

scrittrice nel testo autobiografico sopra citato racconta di aprire accanto alle opere dei suoi autori preferiti, come prima cosa, quando va a studiare in camera al piano di sopra (Woolf 1985, 148).

La base scientifica del suo metodo risente, ancora una volta, dell'influenza di Janet Case, che non solo la indirizzava verso determinati autori e, come si è visto, le ispirò un'interpretazione femminista, ma le fornì anche dei precisi criteri di analisi. Si può infatti notare la somiglianza tra gli elementi dell'ambiente di studio di Woolf e quei "books, which never seem to be read, & the greek dictionary with the piece of paper sticking out of it" (Woolf 1977, 213) che ricorda di aver trovato durante una visita alla sua mentore, divenuta ormai amica, in una pagina di diario datata 3 novembre 1918¹²¹. Turnbull riporta non solo che "Janet was an inspiring teacher: her method was to take her pupils rapidly through the best literature and let the grammatical study wait upon acquired interest" (1986, 97), come conferma anche Woolf stessa in *A Passionate Apprentice*, ma ricorda anche che l'istitutrice "used to say, 'I believe in using a good crib.'" (97).

Non stupisce, perciò, che un altro espediente che la scrittrice usava tipicamente da alunna e suggerisce soprattutto al lettore amatoriale sia quello di sbirciare nei riassunti schematici alla fine dei libri, che secondo la sua esperienza aiutano notevolmente nella comprensione del testo. Come precisa Nagel, la funzione di tali appendici era proprio quella di fornire al lettore le nozioni di base necessarie per affrontare il testo autonomamente:

Any Loeb edition is the product of scholarship and provides a brief history of the text and a very limited apparatus, which lets the amateur know the highlights of the scholarly debates without being overwhelmed. (2002, 63)

Si tratta in un certo senso di una scorciatoia rispetto allo studio approfondito di un autore, al quale comunque non può sostituirsi, e secondo la studiosa "[Woolf] is aware, of course, that some would regard using a Loeb as cheating, but she argues that the rule against cheating is phony" (63). La scrittrice, infatti, non considera ingiusto l'affidarsi a un commentario, anzi lo vede come l'unico modo possibile per l'amateur di leggere le opere antiche da solo.

In una lettera del 29 gennaio 1902, la giovane Virginia ringrazia il fratello Thoby per averle regalato il volume degli *Epigrams* nell'edizione bilingue e commentata di John William Mackail¹²², economica e abbastanza popolare all'epoca. Si tratta di una delle prime opere in greco con cui si è confrontata, che afferma di "appreciate most of all Greek—as the feminine mind would, according

¹²¹ Anche nella stanza di Jacob si trova "a Greek dictionary with the petals of poppies pressed to silk between the pages" (Woolf 1922, 60). Ciò ricorda, come nota Golden, "a third type of reader from 'writing in the margins'", un saggio di cui tratterò brevemente nel secondo capitolo, "for whom, after reading, 'a whole botanical collection is returned to the library, pressed between the leaves'" (2017, 96). Tuttavia, aggiunge la studiosa, "it is Woolf's copy of Baedeker's *Northern France* (1899) that contains a dry leaf, now in an envelope that accompanies the volume, that Woolf may have encountered as she plotted Jacob's travels in Paris (96).

¹²² *Select Epigrams from the Greek Anthology*. Edited, with revised text, translations, introduction, and notes, by J. W. Mackail (London: Longmans, Green, and Co., 1890). Il libro è attualmente presente nella biblioteca di Woolf (King e Miletic-Vejzovic 2003, 143) sia nella prima edizione (di cui parla nella lettera a Thoby Stephen), che nelle ristampe del 1906 e 1907, regalate alla scrittrice rispettivamente dal cognato Clive Bell e dall'amico Saxon Sidney-Turner, da cui riporta un estratto in una lettera a quest'ultimo del 31 dicembre 1916 (Woolf 1976, 134), quando probabilmente stava già scrivendo "The Perfect Language" (Duchêne 2019, 73).

to my theory” (Woolf 1975, 47) e trova alla sua portata perché nelle pagine finali presenta una spiegazione semplificata:

I read them over and over again, for—[*torn*] ... sound—when I don't know the [*torn*] ... Nothing to my mind could be more Greek in [*torn*] ... body—than these are. I [*torn*] ... through them at my leisure, and the reading is made so easy by the crib at the bottom. (47).

Sebbene nella lettera manchino parti di testo, il senso generale è abbastanza chiaro. Il riferimento al suono suggerisce che stia parlando delle parole originali e lascia intendere che poi ricerchi quello che non capisce sul dizionario oppure proprio sul supporto a cui allude nell'ultima frase. Anche in età matura e con l'esperienza alle spalle, l'autrice torna a difendere il diritto di fruire dei classici da “profano”, a costo di doverlo fare in maniera più superficiale e ricorrendo a piccoli aiuti, perché la diffusione della loro lettura resta per lei sempre auspicabile anche al di fuori dei soli centri di cultura. Una possibilità è quella di praticarla su larga scala, come propone in “Personalities”:

We are intolerably exacting. A few patient scholars, shut up in their studies—what can they do for us? Perhaps one must read collectively, learned side by side with the unlearned, for generations, as we have read Shakespeare, to work through to that kind of contact. (Woolf 2011, 439)

L'incontro diretto, ancor meglio se all'interno di una comunità, dovrebbe aiutare nella sua prospettiva ad ascrivere i testi antichi a quella cultura popolare di cui fanno parte gli autori più famosi di tutti i tempi. In “The Leaning Tower”¹²³, il saggio tratto un discorso tenuto presso la Workers' Educational Association a Brighton nel maggio 1940, Woolf immagina che il torto più grande che si possa fare ai grandi poeti sia quello di non provare nemmeno a conoscerli per paura di non esserne all'altezza, precludendosi così la possibilità di scoprirne le bellezze:

Nor let us shy away from the kings because we are commoners. That is a fatal crime in the eyes of Aeschylus, Shakespeare, Virgil, and Dante, who, if they could speak—and after all they can—would say, ‘Don't leave me to the wigged and gowned. Read me, read me for yourselves.’ They do not mind if we get our accents wrong, or have to read with a crib in front of us. (Woolf 2011, 277)

Qui il termine “accento” è inteso nel suo senso grammaticale, connesso con il ritmo della metrica. La scrittrice sa bene che quella di collocare la giusta accentazione è una delle abilità più difficili da acquisire nello studio della lingua ellenica, tuttavia ritiene che padroneggiarla non sia poi così fondamentale per apprezzare la bellezza della letteratura.

Woolf ammette di avere delle lacune riguardo al greco anche quando ormai lo ha studiato per abbastanza anni da non potersi più considerare alle prime armi. Nella pagina di diario del 10 maggio 1932 racconta di trovarsi in procinto di tornare dal suo secondo viaggio in Grecia quando sente una donna dire una frase in inglese, “then a babble of Greek again” (Woolf 1982, 99) che le risulta incomprensibile. Ovviamente in tale contesto si riferisce alla varietà moderna, che non conosceva, però poi aggiunge un commento che può valere benissimo anche per quella classica, partendo dal presupposto che non se ne può sentire il vero suono: “A language one doesn't

¹²³ Pubblicato dapprima sul *Folios of New Writing* (Autumn 1940), poi incluso nella raccolta *The Moment and Other Essays* (Hogarth Press, 1947) e infine ristampato nell'ultimo volume dei saggi.

understand is always unaccented, sibyllant, soft, wavy, unidentifiable with words” (Woolf 1982, 99). Ognuno di questi aggettivi è decisamente eloquente e ricco di significato. “Sibyllant” ad esempio è una parola inventata in questo contesto che risulta dalla fusione tra “sibilant”, termine linguistico che descrive il suono di alcune consonanti, e “sibylline”, coniato dal nome delle Sibille nella mitologia classica, che in senso figurato indica un linguaggio profetico ed enigmatico. Parimenti sfuggente deve esserle sembrata la lingua dei drammaturghi antichi, tanto che si era arresa all’idea che fosse impossibile inscrivere in degli schemi normativi. La definizione di “morbido” e “ondoso” si riferisce alla malleabilità e non-linearità del greco, quasi che la lingua fosse dotata di una sua vita e un suo movimento. Volutamente ho lasciato “unaccented” per ultimo, perché questa caratteristica merita un discorso a parte. Per Woolf affermare che la lingua ellenica “non ha accento” significa ribadire l’impossibilità di conoscere il suo vero suono ma anche sottolineare ancora una volta le proprie lacune grammaticali. Conoscendo l’importanza formale dell’accentazione nel greco antico, non fa mistero di non saperla usare correttamente nel saggio epistolare “A Letter to a Young Poet” quando afferma in tutta sincerità: “The lack of a sound university training has always made it impossible for me to distinguish between an iambic and a dactyl” (Woolf 2009, 308). In realtà, sapendo la sua istruzione maggiore di quanto volesse dare a vedere, possiamo immaginare che questo non sia del tutto vero. Tuttavia, l’apposizione dei giusti accenti rappresenta certamente un punto tra quelli di maggiore difficoltà e di minore interesse per la scrittrice. Come ha già notato la critica, non curandosi troppo della suddivisione sillabica e della fonetica “Woolf rarely used accents or breathings (though she was punctilious when writing for publication, as her proof corrections show) and never marked scansion” (Fowler 1999, 220). Tranne che nella scrittura formale, come nel caso delle citazioni in “On Not Knowing Greek” o nei romanzi, in cui la metrica e gli accenti sono indicati secondo l’uso corretto, l’autrice leggeva (e scriveva) il greco effettivamente più come un’appassionata istruita che non come un’accademica. Questo si può vedere benissimo nei suoi quaderni di lettura, dove riporta principalmente traduzioni oppure scrive commenti su dei passaggi specifici, spesso dal significato metaforico, soffermandosi sull’impatto che hanno su di lei. Qui quando cita in greco lo fa senza accenti né spiriti, nel “Greek Notebook” come nel caso di alcuni versi negli appunti sulle *Baccanti* (Berg RN19), oppure ne mette solo alcuni ma non in tutte le parole, così appaiono degli estratti dall’*Odissea* (Berg RN25). Un uso diverso, che si vedrà più nel dettaglio, è quello in *Agamemnon Notebook*, che è pensato come una sorta di “edizione” della tragedia. In questo quaderno il testo greco è “incollato” dalle pagine di un libro, quindi presenta già tutti i segni diacritici stampati, ma Woolf apporta delle modifiche alla punteggiatura e a volte anche alle parole stesse, riscrivendole a margine, dove però ancora una volta gli accenti sono ignorati.

In particolare, questo suo uso della lingua in qualche modo “semplificato” è il frutto di un’istruzione privata, che non prevedeva il rigore formale su certi aspetti, analogo a quello che in *Aurora Leigh* Elizabeth Barrett Browning¹²⁴ chiama “Lady’s Greek”, facilmente riconoscibile dal

¹²⁴ Woolf scrive un saggio intitolato proprio “Aurora Leigh”, pubblicato dapprima sul *Yale Review* nel 1931 e poi inserito nella raccolta *The Common Reader – Second Series*, in cui definisce quest’opera un “novel-poem” e un “masterpiece in embryo” (Woolf 2009, 524). La tanto ammirata poetessa e scrittrice, inoltre, è anche oggetto del romanzo biografico *Flush: a biography* (1933), in cui Woolf racconta la sua vita attraverso gli occhi dello spaniel, Flush appunto, appartenuto ai Browning. Ira Nadel osserva che “even in Woolf’s playful writing, as in her biography of Elizabeth Barrett Browning’s spaniel Flush, she cannot escape Greek. Ensclosed in Miss Barrett’s back parlour, Flush safely rests with his head ‘pillowed on a Greek lexicon’. Earlier, as Flush ponders the frustration of his inability to

giovane che trova il quaderno della protagonista perché è scritto “without the accents” (1857, II, 76-77). Si tratta di un’appropriazione, indebita agli occhi del personaggio che rappresenta il modo di vedere più comune all’epoca, da parte di Aurora (una ragazza e per di più poco istruita) di uno strumento che sarebbe dovuto restare custodito dalla classe dirigente¹²⁵, il greco antico appunto, facendone una versione ridotta e in qualche modo volgarizzata, qualcosa che “had witchcraft in ‘t” e la cui lettura “calls up dangerous spirits” (II, 78-79). Esattamente la stessa accezione di “non accentato” recupera Woolf, impiegandola però a suo favore. Prins illustra come la scrittrice veda in tale escamotage non un impoverimento del sapere, ma piuttosto un modo per renderlo più accessibile, soprattutto alle donne non laureate:

Rather than lamenting the difficulty of educating women to write and pronounce Greek properly, Woolf here turns the Victorian denigration of ‘Lady’s Greek, without the accents’ into a revelation of Greek as a language of and for desire. While girls may not have been trained to write ancient Greek with the proper accents, or to pronounce it with the proper accentuation, an amateur’s understanding made it seem even more desirable, accentuating the passion of Lady’s Greek beyond a (merely) scholarly reading. (2006, 170)

Da appassionata di letteratura ellenica, Woolf non desidera che venga insegnato (a lei o a chiunque altro) come collocare correttamente gli accenti, ma auspica piuttosto una maggiore trascuratezza delle sottigliezze linguistiche in favore di un approccio più diretto e accattivante.

Convenendo con Koulouris quando afferma che “it is not conceivable [...] that a scholar of Harrison’s stature, and other scholars such as Clara Pater and Janet Case who taught Woolf, did not know how to correctly or adequately stress their Greek” (2011, 65), risulta difficile pensare, data anche la sua esperienza all’università, che la scrittrice non fosse in grado di segnare l’accentazione. Sembra più probabile, invece, che la tralasci deliberatamente per una mancanza di interesse verso quell’aspetto della lingua oppure, come suggerisce ancora lo studioso, a causa di una precisa ideologia che intende portare avanti:

Therefore, for women like Woolf who [...] studied Greek either informally at home and/or under the watchful and more often than not censorious eye of a male tutor, the perceived defiance of grammar and appropriate accentuation does not so much point towards inability as it does towards a will to redirect the study of Greek from the academic cloister to the drawing room, from the scholar’s library to the High Street tea-rooms, from the pomp and circumstance of the academic ceremony to the democracy of the social gathering, and from the conformity and intellectual idleness of the Victorian gentleman-scholar to the activism of the committee for the emancipation of the Victorian and Edwardian woman; in other words, from the masculine socio-cultural and educational domain to the traditionally designated space of female *struggle*, as well as to the larger socio-political aspiration of femininity at large. (65)

communicate in words as he witnesses Elizabeth Barrett’s sadness, he wonders if she is ‘no longer an invalid in Wimpole Street, but a Greek nymph in some dim grove in Arcady’” (2016, 34-35).

¹²⁵ Koulouris suggerisce che “the young man’s comment here is overflowing with contempt towards a woman’s Greek, towards a woman’s intervention in a field traditionally thought of as rightfully his” (2011, 65). Quest’affermazione è in linea con il pensiero più generale espresso da Fowler secondo cui “men dislike women talking Greek not because it makes them less ready cooks but because it enables them to challenge an intellectual monopoly” (1983, 340).

Dunque, anche da questo punto di vista, il greco diventa uno strumento di ribellione a un certo tipo di politica e, in particolare, il “greco femminile” un codice condiviso, al pari di quello all’interno delle università, da quella schiera di intellettuali che vogliono ribellarsi ai canoni classici della formazione dell’epoca.

A proposito dei metodi d’insegnamento del greco istituzionalizzati e delle varie abilità che gli studenti acquisivano, Robert Todd fa un’opportuna distinzione tra la scrittura degli accenti e la pronuncia effettiva delle parole nella lingua ellenica, che era spesso motivo di equivoco per gli inglesi moderni che la studiavano:

Since the early eighteenth century in Britain, the stress accent in Greek had been determined by the rule for stressing syllables in Latin. [...] So the system of Greek accents coexisted with a system for stressing syllables, converging occasionally, but [...] diverging, and doing so often enough to make accents difficult to learn. (2019, 47-48)

Questa sovrapposizione induceva facilmente in errore anche perché era molto frequente nella maggior parte delle università pubbliche all’epoca di Woolf che si richiedesse agli studenti di scrivere dei componimenti modellandoli da un’altra lingua ma rispettando le regole grammaticali del greco. I sette anni di studio della scrittrice “were, however, focused on learning to read Greek, not on translating passages of English into Greek with the accents marked” (Todd 2019, 48), come facevano invece gli accademici¹²⁶, categoria a cui apparteneva suo marito Leonard, la maggior parte dei suoi familiari più stretti e molti amici membri del Bloomsbury Group, oltre che alcuni personaggi dei romanzi della scrittrice che rappresentano diverse figure di intellettuali (si pensi soprattutto a Jacob Flanders ed Edward Pargiter).

Nel corso del ventesimo secolo l’atteggiamento nei confronti dell’accentazione andò gradualmente cambiando anche all’interno delle università in seguito a una serie di riforme che spingevano nella direzione di un insegnamento del greco meno cavilloso. In particolare, Todd ricorda un trattato¹²⁷, risalente già al 1889, in cui Elizabeth Dawes, che studiava al Girton College con Janet Case, suggeriva di seguire l’accentazione del greco moderno anche per quello antico e osserva che “Case must have known, or known of, Dawes’s treatise [...] and so Woolf may have picked up from her tutor something of the flavor of such discussions” (2019, 48). Successivamente, continua Todd, la British Classical Association “recommended that where accents could be given no oral value they should not be ‘insisted on’”, esprimendosi così il comitato preposto nel volume delle *Proceedings* dell’aprile 1929¹²⁸, “and since the prevailing system that made accents so difficult to learn was unlikely to change, this decision was a license to dispense with them in the educational system” (48). Dunque, secondo lo studioso, la scrittrice sarebbe venuta a contatto con una tendenza epocale riguardo all’insegnamento della lingua ellenica, inoltre “Virginia Woolf’s youthful avoidance of

¹²⁶ La traduzione passiva spesso si rivelava infruttuosa e l’abilità a svolgerla si perdeva in poco tempo: “in his autobiography Leonard Woolf notes how in just a few years he went from being an excellent classics scholar to a reader: ‘I could read Greek and Latin fluently, as I still can, but I had forgotten all the paraphernalia of syntax and writing Greek and Latin compositions’” (Nagel 2002, 66). Al giorno d’oggi è davvero poco comune nello studio delle lingue antiche perché viene considerata di scarsa utilità pratica.

¹²⁷ Dawes, E. A. S. *The Pronunciation of Greek, With Suggestions for a Reform in the Teaching of that Language* (London, 1889).

¹²⁸ Si veda la sezione “Greek Accents Committee” (46-47).

Greek accents made her in this, as in so much else, well ahead of her time” (48). D’altro canto, lei stessa dimostra una grande consapevolezza e un severo auto-giudizio nel riconoscere le pecche della sua mancata istruzione accademica. Questo però non le ha mai impedito di apprezzare la poesia e di esprimere le sue opinioni su di essa, tanto che in una lettera a Janet Case del 23 giugno 1925 scrive a proposito di “On Not Knowing Greek”, appena pubblicato nella già menzionata raccolta *The Common Reader*, per cui ha ricevuto il plauso dall’insegnante:

I was rather nervous lest you should curse my impertinence for writing about Greek, when you are quite aware of my complete ignorance. I wonder if you think that I said anything to the point about Greek? (Woolf 1977, 191)

La sua ricerca di approvazione da parte di colei che stima moltissimo e considera una sorta di vate rivela ancora una volta l’insicurezza di fondo dell’autrice per quanto riguarda la lingua ellenica, che fino alla fine non sentirà mai di padroneggiare, ma allo stesso tempo la sua curiosità di indagarla e il desiderio di scoprirne il più possibile, che continuò ad assecondare con tenacia anche dopo le lezioni, dal di fuori dell’ambiente accademico.

1.2.3 Il metodo della lettura veloce

Woolf era convinta che il miglior modo per apprezzare davvero la letteratura ellenica fosse quello di cimentarsi nella lettura dei testi d’impulso, per non dare spazio alla pesantezza o alla noia, senza cercare di riconoscere la struttura grammaticale o curarsi degli errori che un principiante inevitabilmente potrebbe commettere, ma nutrendo piuttosto il puro e semplice desiderio di conoscenza. In un’annotazione di *A Passionate Apprentice* del 2 febbraio 1905, la scrittrice afferma di volersi disfare del suo testo di grammatica (spagnola stavolta, ma esprime un orientamento nei confronti dello studio delle lingue in generale) credendo che fosse “the only way, I at any rate can learn a language—Grammar is hopelessly dull, & infects the whole language” (Woolf 1990, 231). Questa avversione per lo studio teorico si contrappone subito al metodo utilizzato dal proprio padre¹²⁹, un uomo molto colto che fu anche il suo primo precettore, il cui “philologist’s rigour left very little room for literary emotion” (Duchêne 2019, 23). Alla figlia di un “accademico mancato”, invece, si confaceva di più la tecnica opposta, quella che era tipica della signorina Case, di cui nel suo necrologio Woolf loda la capacità di avvicinare al greco anche chi per natura non vi era incline, mettendo da parte la preparazione linguistica, che pure era vastissima, per dare spazio all’istinto:

She was no dilettante; [...] But if the pupil were destined to remain an amateur, Janet Case accepted the fact without concealing the drawbacks and made the best of it. The grammar was shut and the play opened. Somehow the masterpieces of Greek drama were stormed, without grammar, without accents, but somehow, under her compulsion, so sane and yet so stimulating, out they shone, if inaccessible still supremely desirable. (Woolf 2011, 111)

¹²⁹ Nel contributo commemorativo “Impressions of Sir Leslie Stephen”, scritto poco dopo la sua scomparsa e inizialmente concepito come un capitolo della biografia curata da F.W. Maitland, *The Life and Letters of Leslie Stephen* (London, 1906), la giovane Virginia ricorda che nell’insegnamento delle lingue, comprese quelle antiche, “he put all grammar on one side, and then, taking some classic, made straight for the sense” (Woolf 1986, 129).

Da brava tutrice, ella sopprimeva all'avversione di alcuni studenti per la grammatica con un metodo didattico alternativo, favorendo l'incontro diretto con i testi e, si noti, non insistendo sugli accenti. La scrittrice riconosce in primis su se stessa i benefici di un gesto di intraprendenza nella lettura dei classici (soprattutto greci e latini ma non solo) da parte di tutti, compresi coloro che come lei si considerano amatori e manifestano l'intenzione di rimanere tali.

Ciò che Woolf ha osservato per esperienza diretta si riflette anche sui suoi testi critici. Così in "The Perfect Language" l'autrice afferma che un ritmo sostenuto nella lettura del greco sia quanto di più auspicabile per coloro che si apprestano a quest'attività da dilettanti e infonda in loro una certa sicurezza di idee, seppur illusoria, che costituisce il maggiore stimolo allo studio:

It is important to read quickly, if only because the friction of speed creates in the reader the arrogant and, in this case, scarcely warrantable belief that he knows precisely what Aeschylus meant, that the misunderstood Aeschylus reserved a peculiar meaning for him, that he is for the first time building up a perfectly original figure of the poet. Without this conviction the reading of the classics is apt to become insipid, and the burden of other people's views a weight too heavy (Woolf 1987, 115)

La soddisfazione nel credere di aver finalmente capito quello che il testo vuole comunicargli direttamente, trovando la propria soggettività nell'interpretazione, non solo secondo Woolf appaga il desiderio di conoscenza dell'amateur, ricompensandolo per i suoi sforzi, ma lo libera anche dalla sopraffazione che le opinioni altrui possono esercitare sulla sua lettura personale (rendendola così meno spontanea e genuina). Se in questo caso l'arroganza è attribuita bonariamente a chi acquisisce un po' di sveltezza, un sentimento vero e proprio di superbia anima, invece, le figure di accademici dipinte nei romanzi della scrittrice, soprattutto *Jacob's Room*, quando il protagonista e il suo compagno di studi fanno sfoggio della loro conoscenza di citazioni declamando versi greci ad alta voce per le strade di Londra:

Moreover, Durrant never listened to Sophocles, nor Jacob to Aeschylus. They were boastful, triumphant; it seemed to both that they had read every book in the world; known every sin, passion, and joy. Civilizations stood round them like flowers ready for picking. Ages lapped at their feet like waves fit for sailing. And surveying all this, looming through the fog, the lamplight, the shades of London, the two young men decided in favour of Greece. 'Probably,' said Jacob, 'we are the only people in the world who know what the Greeks meant.' (Woolf 1922, 122)

Gloriandosi di cogliere ciò che agli altri è sempre sfuggito, "Jacob makes judgements about Greek and poses as a 'true' knower of Greek with all the conceit of his youthful masculinity" (Spiropoulou 2010, 70). Tuttavia, anche la sua è solo una presunzione, un modo per darsi delle arie "standing in the Square with a book under his arm looking vacantly about him" (Woolf 1922, 158-159).

Dunque, una lettura scorrevole risulta la modalità più efficace per Woolf, che parlando ancora del tragediografo antico in una pagina di diario datata 14 ottobre 1922 si esprime in questi termini: "I think that clears the matter up—though how to read Aeschylus I don't quite know: quickly, is my desire, but that, I see, is an illusion" (Woolf 1978, 208). Se ciò apparentemente contrasta con il fatto che abbia dedicato molto tempo alla composizione di *Agamemnon Notebook*, in realtà può essere

spiegato ipotizzando che intendesse usare quest'ultimo, una volta finito, per rileggere l'opera in maniera più rapida, avendo già a disposizione nello stesso momento tutto ciò che le serviva (testo, traduzione, note). L'intuizione che quanto più si procede a passo spedito tanto è preferibile è innegabile, come la difficoltà nell'acquisire una tale scioltezza. Da studiosa e allo stesso tempo appassionata, Woolf sa bene e sperimenta fin da giovane che la velocità si acquisisce con il tempo dedicato all'attività e una pratica pressoché costante, come si evince da una lettera alla cugina Emma Vaughan del 17 giugno 1900 in cui gioisce per i suoi progressi nello studio delle lingue classiche: "I am, however, feeling a little triumph over the Latin language as though I had stolen a march on it—great rough beast that it is! As for Greek, it is my daily bread, and a keen delight to me" (Woolf 1975, 35). Associandola al latino, l'autrice utilizza un'espressione che suggerisce che lei pensi alla conoscenza della lingua come a una sfida, sembra quasi che la rincorra avendo la sensazione che questa fugga via. Inoltre, la percezione del miglioramento è equiparabile alla gioia di una vittoria e in particolare nel caso della lingua ellenica si tratta di un vero godimento.

L'acquisizione di una sveltezza tale da permetterle di allungare regolarmente la lista dei testi conosciuti produce in Woolf la soddisfazione sperata. Ogni libro che legge è un successo personale di cui mette a conoscenza il fratello Thoby, al quale chiede anche consiglio su come continuare in una lettera del luglio 1901 che recita:

I have read the Antigone—Edipus [sic] Coloneus—and I am in the middle of the Trachiniae. I should rather like to read the Antigone again—and any others you advise. I find to my immense pride that I really enjoy not only admire Sophocles. (Woolf 1975, 42)

Dalle tragedie ricava, oltre all'arricchimento culturale, soprattutto un sincero piacere. Quello che ritiene vero all'inizio della sua formazione classica non cambia nel corso del tempo, anzi tale convinzione viene confermata e rafforzata con l'esperienza, tanto che in una pagina di diario del 3 novembre 1923 sente di poter affermare: "After 20 years, I now know how to read Greek quick (with a crib in one hand) & with pleasure" (Woolf 1978, 273). Dunque, sappiamo che anche da studiosa più matura la scrittrice continua a usare schemi riassuntivi e individua in questi il mezzo per accelerare la lettura e renderla così anche più gradevole.

Sul progredire delle sue letture Woolf riflette spesso anche nei vari quaderni di appunti di cui si è parlato, in cui include molte note proprio sui testi del teatro greco classico. Nello specifico, il volume diciannovesimo include parti di essi che riguardano la questione della velocità e sono citate da Rowena Fowler come esempio dell'attenzione dell'autrice per l'argomento:

Her Greek reading notebooks record process, pace and sensation; a successful reading always rapid; a disappointing one slow or distracted. *The Birds*, for example, is 'Read at a gallop'; and with *The Bacchae* 'The difficulty of reading Greek is not the words, but getting the fling of the sentence entire-as it leaves the mouth. I am always being knotted up.' Her reading needed to keep up with the action, which, in her favorite plays such as the *Antigone*, was 'much quicker -more terrific. One wants to read on.' She felt in the *Trachiniae* 'The words flickering out'; of the *Oedipus Coloneus*, she records that 'no language can move more quickly, dancing, shaking, alive but controlled' (Berg RN1.19)". (1999, 221)

Queste annotazioni sono datate intorno alla fine del 1923, quindi si può facilmente osservare che l'insistenza sul ritmo rapido è qualcosa che perdura fino alla piena maturità, e questo vale sia per la tragedia che per la commedia. La scrittrice si ritiene soddisfatta quando procede rapida nella lettura e al contrario si scoraggia quando non ci riesce, come afferma in una lettera a Lady Ottoline Morrell del 6 settembre 1932, in cui rimpiange di aver perso l'allenamento che aveva sviluppato nel pieno della freschezza dei suoi studi:

Yes, I wasted most of my youth on Greek plays. I used to be able to read Aeschylus in a kind of hop skip and jump way: and the other day I thought I'd try Sophocles again: but found all the words withdrawn like clouds into the sky. (Woolf 1979, 99)

Da ex-alunna ormai da molto tempo, avverte con rammarico che le parole non le si presentano più chiare come vorrebbe, e probabilmente spesso deve anche cercare il loro significato sul dizionario, rallentando così inevitabilmente la lettura e innescando un sentimento di frustrazione.

Woolf descrive le frasi greche come qualcosa che viene lanciato e andrebbe afferrato, all'improvviso e nella sua interezza. Questa concezione ricorda molto alcuni principi cardine dell'Impressionismo, che è anche un'idea centrale per il suo stile. L'influenza di questa corrente sulla scrittrice è cosa abbastanza risaputa, sua sorella Vanessa Bell era una pittrice che sperimentava proprio con le tecniche legate a essa, il critico d'arte (nonché intimo amico) Roger Fry fu colui che coniò il termine "Post-Impressionismo", per indicare lo sviluppo più astratto e innovativo delle nuove tendenze che stavano nascendo a partire dalle idee francesi, e organizzò le famose "Exhibitions" di Londra nel 1910 e 1912. Notando alcune caratteristiche comuni tra questo tipo di arte e la letteratura modernista, alcuni studiosi hanno ipotizzato l'esistenza del cosiddetto "literary impressionism", in cui i principali elementi della pittura vengono trasposti nella produzione letteraria. In particolare, questo accade nella forma specifica della "Impressionist prose", che Maria Kronegger definisce come "an exercise in discontinuity. The traditional stable world is dissolved into the unfinished, the fragmentary" (1973, 52). Nella sua analisi su tali convergenze, Jesse Matz individua il carattere generale della corrente nella frammentarietà e nel movimento:

Impressionism seeks generally to suggest atmosphere and mood; it subordinates plot, fixes moments, fragments form, and intensifies affective response; it fuses subject and object, finds truth in appearances, and evokes the dynamic feeling—the 'flow, energy, vibrancy'—of life itself. (2001, 15)

Le stesse caratteristiche sono proprie anche della scrittura di Woolf, che nel recupero dell'antico trova una nuova forma per esprimere parimenti un'interiorità. Soffermandosi sugli istanti, sugli sprazzi di sentimenti, il cosiddetto "impressionismo letterario" rappresenta soprattutto lo spettro emotivo e, come osserva Linda Nicole Blair, "it sheds considerable light on the interior life of the characters, leaving the external descriptions to unfold through their eyes" (2010, 7).

Matz paragona la tecnica modernista alle rapide pennellate dei quadri impressionisti proprio per la sua capacità di rappresentare la totalità e l'universalità, di cui si è già parlato, tramite uno schizzo veloce e ad effetto immediato:

Such fundamental insight brought new adeptness with the basic procedures of art: comparable to the Impressionist brushstroke, it seems, is the writer's impression, which makes something slight and sketchy stand for some larger experience, and blends with other impressions to produce a whole more evocative than any more formal set or series of representational details. (2001, 45)

Questo tipo di rappresentazione è ricercato da Woolf nella sua produzione letteraria, dai romanzi ai racconti brevi, ma è anche ciò che rileva quando legge i classici greci e avverte che una singola parola evoca scenari lontani e un'intera cultura. Proprio qui risiede la difficoltà di questi testi, insiste la scrittrice in "On Not Knowing Greek", nel cogliere al volo il senso completo di un passaggio come si farebbe nella propria lingua d'origine:

We can never hope to get the whole fling of a sentence in Greek as we do in English. We cannot hear it, now dissonant, now harmonious, tossing sound from line to line across a page. We cannot pick up infallibly one by one all those minute signals by which a phrase is made to hint, to turn, to live. (Woolf 1994, 48)

Woolf avverte la presenza di un sottotesto che solo i madrelingua potrebbero comprendere appieno. La bellezza del greco è composta da tanti leggeri accenni che andrebbero captati al volo, senza che la perfezione della forma sia guastata da ridondanti esplicitazioni. Rendendosi conto che qualcosa sfugge alla sua lettura, la scrittrice rielabora così ciò che aveva osservato nei *Reading Notebooks* riguardo alla fluidità della lingua, ipotizzando che presentandosi nella sua più pura essenzialità essa assuma vita propria: "Every ounce of fat has been pared off, leaving the flesh firm. Then, spare and bare as it is, no language can move more quickly, dancing, shaking, all alive, but controlled" (49).

Nella pagina di diario datata 28 luglio 1923 la scrittrice afferma che nella maturità dei suoi studi il ritmo delle letture non era forzato come quando da più giovane prendeva lezioni, "nevertheless, some compulsion is needed for the Greek chapter" (Woolf 1978, 259). Una disciplina autoimposta le è sempre stata necessaria per evitare il rallentamento dovuto alla sua non completa padronanza della lingua (perciò una scarsa abilità nella grammatica era l'unico aspetto negativo che trovasse nello studio del greco). In una lettera del 25 febbraio 1918 a Saxon Sydney-Turner, noto membro del Bloomsbury Group e studioso di Cambridge, Woolf riflette su quanto non le sembri bastare il tempo di una vita per conoscere tutto il greco che vorrebbe:

I started upon Sophocles the day after we came—the Electra, which has made me plan to read all Greek straight through. Why doesn't one? why shouldn't we combine? I suppose life's too short or too merciless for such felicity—what with the trains going so early, and human nature being so imperfect: (this refers to myself, I need hardly say.) Still, the classics are very pleasant, and even, I must confess, the mortals. (Woolf 1976, 220)

Rendendosi conto della monumentalità di quella letteratura, l'autrice non può che dispiacersi dei propri limiti. Fowler ricorda come "Woolf fantasizes a painless, instant method of filling the brain with Greek by siphoning it off from one of the keepers of the mysteries" (1999, 220) riferendosi

allo stesso amico, che nel frattempo aveva ottenuto un “Double First” all’esame del Tripos¹³⁰, al quale il 30 dicembre 1930 scrive ancora scherzosamente:

I suppose in these 5 days you would have read Plato through. What a pity it is that we cant pool our reading!—I mean, if I could attach a little sucker to the back of your neck and drink through it without any effort, all your knowledge, I should be able to die content. (Woolf 1978, 269)

Da queste parole traspare una certa impazienza di apprendere, sviluppata nell’ottica di una sfida con se stessa tesa a soddisfare le proprie alte aspettative. Questo è un atteggiamento che la scrittrice manterrà per tutta la vita nei confronti del greco, cioè un continuo tendere verso, una sete di conoscenza che probabilmente non è mai stata appagata pienamente.

¹³⁰ Si tratta della valutazione più alta presso l’esame di laurea dell’università di Cambridge, ottenuta solo con il massimo punteggio in due diverse parti del test.

1.3 I luoghi del greco

Prima di passare all'analisi testuale, mi sembra doveroso dedicare ancora un capitolo al contesto in cui vanno inquadrare le opere che ho scelto di trattare nel mio studio, soffermandomi in particolare su alcune circostanze storico-sociali di cui Woolf si è trovata a fare parte. Dunque, tenterò di definire il ruolo che l'autrice ha avuto all'interno e in relazione ad alcune dinamiche più ampie che hanno riguardato la ricezione della cultura classica nell'Inghilterra del ventesimo secolo, abbracciando una prospettiva microstorica che condivide, per dirla con Ferrarotti, l'idea che "there are no individuals without society, nor society without individuals" (2003, xviii). Diversi elementi concorrono alla percezione dei testi greci da parte dei lettori / spettatori moderni, tra questi sono fondamentali la lingua in cui vengono trasmessi (si è già detto dell'importanza delle traduzioni e delle edizioni bilingui) e la destinazione per un uso collettivo, come nel caso di un'occasione comunitaria quale per esempio uno spettacolo teatrale, o privato, per una lettura personale. La letteratura ellenica arriva al pubblico attraverso l'impiego di mezzi materiali, che sia il libro stampato o tutto ciò che concorre a una rappresentazione, e di mediatori che propongono una versione fruibile delle varie opere, traducendo l'originale nella propria lingua oppure in un'interpretazione attoriale, e richiede infine anche un'esperienza diretta, che si compie visitando i siti archeologici e ciò che resta delle antiche città della Grecia, secondo la famosa tradizione del Grand Tour¹³¹. Premesso ciò, per completare il quadro storico-biografico della scrittrice in relazione al suo rapporto con la cultura greca, mi accingo a indagare e definire gli ambienti in cui è avvenuto il contatto tra Woolf e il greco, rifacendomi ancora a Bourdieu (1994), quando in un saggio omonimo chiama "illusione biografica" quella di poter eludere dal contesto sociale e afferma la necessità di ricostruire in maniera dinamica gli "spazi" in cui contestualizzare agenti ed eventi.

In linea con quanto accadeva in generale nella sua epoca, anche per Woolf la ricezione dei classici era strettamente connessa con i luoghi in cui essa avveniva, e sono proprio questi, con le loro caratteristiche e gli stimoli che forniscono, ad arricchire in ultima istanza il suo rapporto con la letteratura ellenica. Finora si è visto come l'ambiente familiare rappresentato dalla stanza da letto della propria casa (che fungeva anche da studio) costituisse per la scrittrice uno spazio, anzi l'unico, in cui era possibile entrare in contatto con la cultura, non essendo ammessa a frequentare le aule e le biblioteche delle università, se non nella limitatezza del dipartimento femminile. Adesso, invece, si affronteranno le situazioni in cui è possibile conoscere le opere antiche non per uno scopo didattico, come avviene nei luoghi istituzionali, ma formativo in senso più ampio, indagando dove nasce davvero l'interesse sia dell'appassionato che dello studioso. Se è vero, come Woolf stessa afferma nel saggio omonimo, che per scrivere un romanzo una donna, oltre al denaro, ha bisogno di "a room of one's own", è altrettanto vero che uno spazio dedicato e con determinate caratteristiche risulta necessario anche per la lettura (o l'ascolto, a seconda dei casi) dei classici greci. Nella produzione sia critica che letteraria dell'autrice si possono individuare alcuni modi in cui l'ambiente esterno influenza più o meno direttamente la ricezione di un'opera d'arte, fornendo un contesto che non solo la fa da cornice ma la completa anche. Alcuni testi, in particolare, permettono più livelli di

¹³¹ Si tratta di un'usanza nata tra i rampolli dell'aristocrazia britannica nel diciassettesimo secolo ma ancora seguita in età vittoriana dalle famiglie che volevano dare ai loro giovani una buona istruzione. Questa, infatti, prevedeva un viaggio a scopo artistico-culturale delle mete considerate di maggiore interesse d'Europa, tra cui spiccavano soprattutto l'Italia e la Grecia.

interpretazione e quindi diversi modi di fruizione: il caso lampante sono quelli drammatici, che possono essere visti rappresentati su un palcoscenico, che a sua volta presenterà in ogni occasione una fisionomia diversa, modificando ulteriormente il risultato, come anche letti sulla carta, in originale o in traduzione, a scopo di studio oppure d'intrattenimento, e prendono ulteriormente vita recandosi di persona nei luoghi in cui sono ambientati o sono stati concepiti.

Se, da un lato, il teatro nel senso più concreto dà vita a eventi e personaggi letterari attraverso persone in carne e ossa, con l'ausilio di costumi e musiche che contribuiscono a creare l'atmosfera, e costituisce un'occasione di socialità, una stanza da studio o una biblioteca forniscono, invece, la privacy necessaria per figurarsi nella mente, in tranquillità e solitudine, quello che si sta leggendo. Entrambi gli ambienti restituiscono esperienze sensoriali a tutto tondo e costituiscono in qualche modo delle ingerenze esterne che concorrono alla proficuità dell'incontro con un'opera. La prima parte del capitolo è un quadro generale sulle messe in scena al tempo di Woolf, atto a delineare il contesto in cui la scrittrice operava e a mostrare l'influenza di questo genere di rappresentazioni non solo a livello culturale ma anche politico e sociale, soffermandosi in particolare sulla tradizione della Cambridge Greek Play, che a suo modo fu un'occasione in cui il mondo accademico aprì le porte anche a chi non lo frequentava dall'interno. In questi spettacoli, infatti, erano coinvolte in diverse maniere molte persone di conoscenza diretta della famiglia Stephen e in particolare alcune donne mentori della stessa Virginia (una tra tutte, la già menzionata insegnante Janet Case). Da qui deriva quella che forse è la più forte spinta del suo interesse verso la drammaturgia ellenica, nonché molti elementi che contribuirono a sviluppare la sua personale visione di essa.

Nella sezione centrale del capitolo mi concentrerò, invece, su un tipo di fruizione dei testi più privato, quello della lettura domestica. In questo caso, inserirò il caso specifico di Woolf all'interno del costume tipico dell'epoca, in cui la circolazione della cultura tramite il testo scritto era largamente abituale, e analizzerò le idee che esprime in merito in alcuni suoi saggi. Come nota Clive Scott, infatti, è la scrittrice stessa a fornire una dettagliata descrizione di che cosa significhi per lei tutto ciò:

But in her writings about reading, Woolf does promote her own ideal ambience for reading. A library— public, or part of a country house — seems to be her space of choice; to be surrounded by texts, from Homer to the present, is to invest the text in one's hands with a multifarious chorus of other voices, waiting to chip in with their pennyworth. (2012, 57)

La lettura, nel suo caso, costituisce soprattutto un incontro con i grandi del passato, e gli spazi interni non sono chiusi, ma permettono intrusioni e distrazioni, lasciando entrare dal di fuori elementi che poi si combinano con il testo attraverso una fessura, che sia un'apertura fisica, come la finestra che spesso viene usata come immagine, oppure metaforica, quale un pensiero che si sovrappone alle pagine letterarie.

Inoltre, nella sua produzione saggistica Woolf osserva che ogni genere letterario è diverso e perciò va affrontato in una sua maniera specifica, in base alle caratteristiche che lo contraddistinguono. Questo è ben evidente nella prima versione di "How Should One Read a Book?", dove viene descritto il raggrupparsi di libri di vario genere in una biblioteca ideale, sottolineando il fatto che ognuno abbia il suo scopo preposto:

As casually, as persistently, books have been coming together on the shelves. Novels, poems, histories, memoirs, dictionaries, maps, directories; black letter books and brand new books; books in French and Greek and Latin; of all shapes and sizes and values, bought for purposes of research, bought to amuse a railway journey, bought by miscellaneous beings, of one temperament and another, serious and frivolous, men of action and men of letters. (Woolf 1994, 388)

Anche nella rielaborazione successiva del saggio l'autrice torna a ribadire che “since books have classes – fiction, biography, poetry – we should separate them and take from each what it is right that each should give us” (Woolf 2009, 573) e portando alcuni esempi offre dei suggerimenti adatti a diversi generi. Parlando dei classici antichi, fa un discorso a parte in “On Not Knowing Greek” (Woolf 1994, 43) non solo, ad esempio, per teatro e filosofia, ma discerne anche tra i singoli autori della stessa tipologia di testi, quella drammatica, valutando la quantità di “poetry” e quella di “action” in ciascuno e osservando che coloro che fanno maggiore uso della prima sono più adatti a una fruizione sulla pagina, mentre quelli che prediligono la seconda rendono meglio sulla scena. Non solo, Woolf separa nettamente (si è visto nel caso specifico del greco con l'insistenza sul lettore amatoriale) l'approccio di studio da quello d'intrattenimento, rilevando le diverse caratteristiche delle due tipologie e facendo una rappresentazione artistica di entrambe nei romanzi.

L'ultima parte del capitolo è dedicata all'esplorazione in loco dei territori ellenici, in particolar modo ai due viaggi di Woolf in Grecia avvenuti nel 1906 e nel 1932 (le cui impressioni sono riportate ampiamente nei diari e in diversi scambi epistolari) che si inseriscono in una tradizione ormai consolidata all'epoca e hanno una funzione ben precisa. Come ricorda David Wills,

During the course of the nineteenth century there was a progressively more of ancient Greece for travellers to view. A series of major excavation projects revealed the archeological monuments which went on to become standard items on the itineraries of mid-twentieth century 'cultural tourists' (2009, 12)

Tra questi restauri spiccano certamente i lavori sull'Acropoli e quelli a Micene, dove “with Schliemann's revelation that he had discovered the last resting-place of Agamemnon [...] the site's connection to myth and legend gained in immediacy” (15).

La scrittrice non solo affronta l'incontro diretto con la Grecia nella duplice veste di esploratrice e di donna, con tutte le conseguenze che questi panni implicano, ma anche con la sua tipica sensibilità artistica e le aspettative inevitabilmente dovute alla formazione classica condivise dai suoi contemporanei. Per lei, come per molti “travel writers” del suo tempo, “the primary meaning of ‘Greece’ was [...] the temples, theatres and tombs of the classical past” (Wills 2009, 36). La visita ai territori ellenici era intesa dagli inglesi del Novecento come una riscoperta delle radici culturali della classicità, di cui si consideravano eredi. Inoltre, fu un periodo in cui anche le donne iniziarono a muoversi e a raccontare la loro esperienza, inscrevendosi in quella che Klironomos definisce una “category of narrators that continues the tradition of travel writing to Greece set in earlier epochs that featured impressions of ancient and/or modern sites and inhabitants” (2008, 135). Tra queste spiccano la famosa archeologa Harrison e l'intellettuale femminista Ethel Smyth, con cui Woolf aveva una stretta amicizia. Dopo aver inquadrato i resoconti di viaggio di Woolf su questa scia,

quest'analisi mostrerà come un fattore che influenza notevolmente la fruizione della letteratura ellenica sia anche il clima, non solo quello degli ambienti esterni, ma anche quello negli spazi chiusi dei siti archeologici. Infine, si noterà come l'età e la compagnia giochino il loro ruolo: lo stesso testo (o lo stesso paesaggio) si può apprezzare con una maturità diversa tornando a esso dopo anni e la privacy di una stanza non è certo equiparabile alla socialità di una serata a teatro o all'esperienza di un soggiorno con altri viaggiatori.

1.3.1 La messa in scena

Il modo più naturale per fruire dei testi drammatici è la possibilità di andare a vederli rappresentati a teatro. L'usanza di allestire spettacoli assunse un valore particolare intorno alla fine dell'Ottocento poiché fu estesa dal livello professionale fino a quello dilettantistico. All'interno di questa tradizione si pone anche la riscoperta dei classici antichi e un rinnovato interesse per la loro riproposizione sulla scena, soprattutto in spettacoli rivolti a un certo target di pubblico. Come ricorda Prins, "there was a dramatic revival of these texts in the visual arts and in the theater, in amateur theatricals and on the popular stage, in low burlesque and in high opera, and within various academic settings" (2017, 39). In particolare, le tragedie greche venivano recitate dagli studiosi nelle maggiori università d'Inghilterra all'interno di eventi specificatamente dedicati.

Il primo di questi fu la produzione di *Agamemnon* dell'allora studente Frank Benson rappresentata al Balliol College di Oxford nel 1880 (che ottenne un largo consenso e contò tra i suoi collaboratori anche Oscar Wilde¹³²), al quale seguì, oltreoceano, nel 1881 l'*Oedipus Tyrannus* presso il Sanders Theatre nel dipartimento di greco dell'università americana di Harvard e l'anno successivo l'*Alcestis* del corpo docente e studente del Bradfield College di Reading. Proprio su questa scia anche Cambridge inaugurò la propria tradizione gloriosa e ormai istituzionalizzata delle tragedie greche. Nel 1882, per iniziativa dell'archeologo classico Charles Waldstein, si aprì il ciclo della Cambridge Greek Play¹³³, che tuttora è un evento canonico che si ripete ogni tre anni. Si iniziò con la rappresentazione dell'*Ajax*, a cui notoriamente prese parte il cugino di Woolf, J. K. Stephen, che nel ruolo del protagonista diede vita a una performance largamente acclamata dalla critica¹³⁴. Questo classicista e attore, oltre a costituire il primo legame della scrittrice con i suddetti eventi teatrali, era uno strenuo difensore dell'obbligatorietà dello studio del greco per accedere all'università, ma in seguito la sua carriera declinò quando precipitò nella malattia mentale, divenendo folle lui stesso come il personaggio che aveva interpretato¹³⁵. L'anno successivo il

¹³² Cfr.: "Oscar Wilde claimed that he had first suggested the project, and that he had allocated the parts and designed the costumes and the scenery. There may well be more than a grain of truth in this, even though Benson never mentions Wilde's involvement, and even though there are other claims that the scenery used a drawing by the late Burne-Jones and that the costumes were designed by Professor W. B. Richmond" (Macintosh 2005, 157).

¹³³ Nel 1983 L.P. Wilkinson pubblicò un resoconto dettagliato sulla storia di queste rappresentazioni, di cui un estratto è disponibile online sul sito <https://www.cambridgegreekplay.com/the-history-of-the-cambridge-greek-play> (09/11/2020). Da qui ho ricavato molte delle informazioni fornite di seguito. Si veda anche Easterling (1999).

¹³⁴ Lo *Spectator* scrisse: "He delivered his lines throughout with force and intelligence, and in many of the special passages with which the part abounds he exhibited genuine dramatic power" (1882, 1539).

¹³⁵ Lee riporta che "J.K. Stephen had been a brilliantly promising young man, a big handsome blond [...] an athletic star at Eton, an 'Apostle' at Cambridge, and author of a popular book of poetic parodies, *Lapsus Calami*" ma aveva anche un lato oscuro nel suo carattere, "Jem's manic-depressive outbursts, which came on in his late twenties after a blow to the head from a windmill sail, did take alarming and violently sexual forms" (1996, 64-65).

grande successo iniziale fu replicato nella stessa università con una commedia di Aristofane, la versione di *The Birds* del 1883, che vantò il primato di essere l'unica rappresentazione di questo genere a essere portata in scena integralmente fin dall'antichità.

Sebbene nella modernità l'ambientazione sia totalmente differente da quella dei veri teatri ellenici all'aperto, poiché “the productions Woolf saw were presented indoors, artificially lit, to an audience in evening dress” (Fowler 1999, 229), la messa in scena coinvolge comunque una multisensorialità, resa possibile attraverso l'uso di luci, costumi e musiche che restituivano un'esperienza interculturale e interlinguistica oltre che sinestetica. Nel confrontare la performance di *Ajax* con quella di *Oedipus* di Harvard andata in scena l'anno precedente, lo *Spectator* puntualizza che, mentre la rappresentazione americana “was performed in a university building constructed on the model of a Greek theatre”, quella inglese si distinse invece per “the variety and striking character of its costumes, its picturesque scenery, its choral dance, and the architectural restoration of the Greek proscenium” (1882, 1540). Trattandosi di spazi chiusi si dovette scegliere l'ambientazione anche in base alla capienza, in particolare per i primi spettacoli si sfruttò il più rustico Theatre Royal, che a partire dal 1897 fu sostituito dal New Theatre, munito di loggione e prima galleria, dove si recò Woolf stessa per gli spettacoli a cui assistette.

Per rappresentare una versione più accurata possibile delle opere antiche gli attori recitavano le battute in lingua originale, anche se questa “was pronounced in the traditional English way” (Fowler 1999, 229)¹³⁶, ovvero seguendo le regole dell'accentazione latina che era basata sulla lunghezza delle sillabe e non sulla posizione in cui era collocata in greco. Da tale compromesso risultò l'ibridazione che “what was performed on stage was not the revival of ancient Greek as a spoken language, but a peculiar pronunciation that was neither English nor Greek, a tongue neither living nor dead” (Prins 2017, 51). Si tratta, in pratica, di un codice mai esistito nella realtà ma perfettamente comprensibile per coloro che lo usavano e, osserva ancora la critica, “of course the peculiarity of this interlingual experience would appeal to Woolf” (51). Questo metodo di pronuncia viene applicato anche al canto e il ritmo che ne scaturisce si riflette nella musica, composta per lo spettacolo di *Agamemnon* del 1900 da una stretta conoscenza della famiglia Stephen, Sir Hubert Parry, che, secondo lo *Spectator*, “though in the main arbitrary, and in many particulars admittedly incorrect, has the unquestioned advantage, where poetry is concerned, of giving oral effect to the metrical rules” (1900, 749). Allo stesso tempo, data l'eventualità che la platea, o almeno una parte di essa, non avesse una conoscenza del greco tale da essere in grado di seguire lo spettacolo perfettamente, veniva fornito in ausilio un supporto scritto del testo con la traduzione a fronte, pubblicato appositamente per questo scopo. Proprio l'impostazione di quest'ultimo fungerà da spunto a Woolf per il suo quaderno di lettura di *Agamemnon*, la stessa opera che fu portata in scena a Cambridge in due occasioni che possono essere messe in relazione con la scrittrice, rispettivamente quella già citata del 1900 e la successiva del 1921 all'interno dell'intera *Oresteia*¹³⁷.

¹³⁶ In Inghilterra vi furono diverse riforme sulla pronuncia del greco antico fino al XIX secolo. Per un'analisi approfondita su questo argomento si veda Allen (1968).

¹³⁷ Per informazioni sulla costruzione e la ricezione di questi spettacoli si veda Prins (2017, 45-52). Inoltre nell'archivio elettronico dell'università di Cambridge è possibile trovare il cast, un ritaglio della recensione del *Guardian* e le fotografie dei costumi di scena e delle locandine delle due rappresentazioni in questione. Le pagine web loro dedicate sono, in particolare, le seguenti: <https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1900/agamemnon> (09/11/2020) e <https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1921/oresteia> (09/11/2020), rispettivamente la prima per quella del 1900 e la seconda per quella del 1921.

La prima di queste produzioni, il cui titolo completo è *The Agamemnon of Aeschylus, As Performed at Cambridge November 16-21, 1900, With the Verse Translation by Anna Swanwick*, utilizzò per il libretto un testo inglese molto noto all'epoca, scelta volta a facilitare ulteriormente la comprensione degli spettatori. L'autrice di questa traduzione, inoltre, era "the prominent campaigner for women's rights and women's education and the founder of Bedford College" (Macintosh 2005, 154). Secondo le fonti, è quasi certo che la giovane Virginia vi abbia assistito quando suo fratello era studente all'università, o almeno così fa pensare "an inscription by Thoby in a copy of Fox's *Book of Martyrs* he gave her as a present: 'Sunday Nov. 18th 1900, being the day after the performance of the Agamemnon of Aeschylus at Cambridge.'" (Fowler 1999, 229, nota 9). Si tratta della prima esperienza significativa dell'autrice con il tragediografo antico, considerando che precede lo studio specifico dei testi, che risale soltanto a qualche anno più tardi (durante le lezioni di Janet Case nel 1903). A distanza di vent'anni, il secondo evento è la rappresentazione *The Oresteian Trilogy of Aeschylus Acted, in the Original Greek, by Members of the University* diretta da J. T. Sheppard e supportata dalla traduzione, sempre in metrica, ad opera del professore del Trinity College R. C. Trevelyan. Sia con il regista che lo studioso Woolf aveva un rapporto di amicizia e sappiamo da una pagina di diario datata 10 marzo 1921 (giorno immediatamente successivo all'ultima messa in scena) che sua sorella Vanessa e Duncan Grant "were very cheerful, having been to Cambridge, seen the Greek play" (Woolf 1978, 98). Prins, inoltre, collega la familiarità della scrittrice con le produzioni teatrali anche al suo professore del King's College, George Warr, il quale, essendo anche un regista, adottava un'impostazione scenica per le sue lezioni, così che "[he] also exerted his skill in a vivid recreation of Aeschylean drama, not only by translating Greek words into English but by imagining the translation of words into gestures as well" (2017, 39).

Gli attori coinvolti nelle rappresentazioni accademiche erano per la maggior parte studenti, quindi giovani e non ancora laureati, che indossavano barbe e trucco per dimostrare più anni e, come ricorda Edward Pargiter in *The Years* incontrando un vecchio amico divenuto ferroviere, "acted in the Greek play [...] in a toga" (Woolf 1937, 361). Il loro lavoro era apprezzabile soprattutto da un punto di vista musicale, che secondo lo *Spectator* era l'aspetto di più difficile riuscita in questo tipo di spettacoli. Infatti, accompagnare le battute solo con il flauto alla maniera antica avrebbe annoiato il pubblico moderno, mentre usare i nuovi strumenti "would be in defiance of classical authorities" e nel caso di *Ajax* fu trovato il compromesso di comporre "melodies to be sung in unison" (1882, 1540). La stessa cosa accadde per *Agamemnon*, per la cui musica il compositore "makes a judicious use of the resources of the modern orchestra" (1900, 748). Il pregio artistico del coro di quest'ultimo spettacolo non sfuggì nemmeno al corrispondente del *Guardian*, il quale scrisse nella sua recensione: "The task of training men in five weeks to sing more than 600 lines of Greek to difficult music might well seem 'almost super-human'" (1900, 28). Ciò è tanto più vero se si considera che non tutti coloro che cantavano erano classicisti e addirittura alcuni membri del cast non avevano mai studiato il greco, ma venivano scelti solo perché dotati di una voce gradevole.

Per capirne fino in fondo il valore sociale, bisogna ricordare che negli spettacoli accademici di Oxford e Cambridge i ruoli di tutti i personaggi, compresi quelli femminili, erano affidati a soli uomini, esattamente come prevedeva la tradizione greca antica. Questo retaggio probabilmente era dovuto anche all'ambiente prettamente maschile di quelle università, in cui permaneva una certa ostilità alla parità di genere, costituendo così l'unico aspetto in cui si faticava ad adattarsi

all'evolversi dei tempi. Anche per questo motivo deve essere stata particolarmente suggestiva l'apparizione sulla scena della figura di Cassandra, impersonata da attori che non solo vestivano i panni di una donna, ma anche di una veggente che "seems to embody visionary language briefly made visible in the theatre, less a speaking character defined by action than a written character that enacts the strangeness of its own speaking" (Prins 2006, 176). Un caso che fece scalpore all'epoca fu l'interpretazione della sacerdotessa nello spettacolo del 1900 ad opera del futuro classicista J. F. Crace, che fu ampiamente lodata dalla critica tanto che il *Guardian* la definì "nothing less than superb" (28), lo *Spectator* disse che "Mr. Crace showed dramatic insight of no common order" (749), per il *Times* "in appearance, gesture, declamation, and conception the impersonation was most impressive" (7). Un fatto interessante è che Jane Harrison, da antropologa esperta del mondo classico ma soprattutto femminista, non si schierò totalmente contro il fatto in sé che un uomo vestisse gli abiti di Cassandra, ma piuttosto contro gli stereotipi di genere, e apprezzò la performance di Crace, scrivendogli addirittura una lettera in cui afferma: "I have never before seen a man play a woman's part without intruding the 'false-feminine' – and thoroughly ruining the 'fervour and pity' of it"¹³⁸. Un ventennio dopo, un altro attore interpretò la celebre sacerdotessa sul palcoscenico di Cambridge: si tratta di W. Le B. Egerton nell'*Oresteia* del 1921, il quale riscosse altrettanto successo del suo predecessore¹³⁹ stando ai giornali dell'epoca e secondo la critica "clearly beguiled his audience, not just as a seer, but as a woman" (Olverson 2010, 96).

La tradizione accademica del teatro contribuì anche alla formazione di gruppi più ristretti di studenti che si riunivano negli spazi privati per coltivare loro talento. Tra queste "compagnie" amatoriali, in particolare, ce n'è una con cui Woolf entrò in contatto fino a farne parte in prima persona, come ricorda James Moran:

In 1899, Woolf's brother Thoby and with four other men (including Woolf's future husband Leonard) established the 'Midnight Society' at Trinity College, Cambridge. [...] The 'Midnight Society' met in college rooms in order to read plays aloud, as well as to drink whiskey and eat meat pies. The readings began at midnight, and continued until about five in the morning, when - after reading a text such as Shelley's *The Cenci* or Aeschylus's *Prometheus Unbound* - the young men would wander out into the early dawn of the college, declaiming some of their favourite poetic lines amidst the bird song. After members of this group had graduated, they tried to recreate something of their college atmosphere at the home of Virginia Stephen and her siblings, 46 Gordon Square, in Bloomsbury. This Bloomsbury group tended to form little clubs, on the Cambridge model, and so at Stephen's house, in December 1907, the group decided to establish the 'Play Reading Society', a successor to the 'Midnight Society'. (2022, 146)

Nonostante la scrittrice non avesse vissuto la precedente esperienza universitaria dei suoi compagni, "she and her sister now took their places alongside four men in the Play Reading Society" (147)¹⁴⁰.

¹³⁸ Citazione riportata dal sito dell'Archive of Performance of Greek and Roman Drama, di cui la lettera costituisce uno degli oggetti conservati: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/digital-resources/blog/2018-03-14> (24/06/2021).

¹³⁹ Per una più ampia discussione sulle due interpretazioni e le rispettive ricezioni si veda Prins (2005, 176-179).

¹⁴⁰ Si tratta di Lytton Strachey, Saxon Sydney-Turner, Adrian Stephen (non c'era più Thoby, che ne frattempo era venuto a mancare) e Clive Bell. Questo era il gruppo iniziale, al quale si aggiunse in un secondo momento Walter Lamb. Dopo un'interruzione di alcuni anni, gli incontri ripresero tra il 1914 e il 1915 con nuovi attori (Roger e Margery Fry, Duncan Grant, Molly MacCarthy) ma Woolf non vi partecipò.

Leggendo i verbali dell'associazione custoditi presso il King's College di Cambridge¹⁴¹, lo studioso ha rilevato che nei diversi incontri tenutisi tra il 1907 e il 1909 “Woolf took on thirty-seven separate parts in fourteen different plays, and at times she read large and significant female roles” e, stando al giudizio degli altri partecipanti, “she delivered some of these roles with distinction” (147). Tra le opere che il nuovo gruppo, comprensivo delle ragazze, scelse di rappresentare¹⁴² si nota facilmente, e ciò non stupisce, la totale assenza di testi della tradizione greca¹⁴³. Ciò probabilmente è dovuto al retaggio del già discusso pregiudizio accademico verso la possibilità di affidare i ruoli nei drammi classici alle donne, oppure anche al fatto che loro stesse non si ritenessero abbastanza competenti per farsi carico di un tale impegno.

A Londra, invece, ma fuori dalle università, alcune donne presero parte anche alle rappresentazioni tratte dal mondo greco¹⁴⁴ e in particolare due attrici “faced the difficult proposition of performing Cassandra's burning words” (Olverson 2010, 96). Si tratta di Eugénie Sellers in *The Tale of Troy, or Scenes and Tableaux from Homer* del 1883 e Dorothy Dene in *The Story of Orestes* (una versione ridotta e riadattata della trilogia eschilea) del 1886, entrambi spettacoli diretti dal già menzionato George Warr e andati in scena rispettivamente presso il teatro Odeon della Cromwell House e la Prince's Hall di Piccadilly¹⁴⁵. La scelta di queste opere e il modo in cui vennero proposte avevano un preciso scopo sociale dichiaratamente manifesto: l'apertura non solo del teatro, ma in generale dell'università, alle ragazze¹⁴⁶. Nel primo caso, infatti, il professore mise insieme alcune

¹⁴¹ Il volume manoscritto *Playreading Society Minute Book, 1907 – 1915*, redatto prima da Saxon Sydney-Turner e poi da Clive Bell con la lista del cast e i commenti sugli spettacoli allestiti, è custodito presso la collezione “Charleston Papers” nell'Archive Centre del King's College a Cambridge con il codice di riferimento “GBR/0272/CHA/5/1”.

¹⁴² Putzel ne fornisce la lista completa tratta dai verbali: “Vanburgh's *The Relapse*, Jonson's *Every Man Out of His Humour*, Shakespeare's *Henry IV, Part I*, Milton's *Samson Agonistes* and *Comus*, Swinburne's *Atalanta in Calydon*, Ibsen's *Rosmersholm*, Browning's *Luria*, Congreve's *The Double-Dealer* and *Love for Love*, and Dryden's *Aureng-Zebe*, *Marriage à la Mode*, *Conquest of Granada I and II*” (2010, 444).

¹⁴³ L'ipotesi di Duchêne, secondo cui “probably Euripides' plays, Sophocles and Aristophanes were recited and commented within the Play Reading Society” (2019, 30), non è supportata da alcuna evidenza nelle ricerche archivistiche finora condotte. Putzel osserva piuttosto che “the choice of the plays echoes Woolf's own preference for verse drama, as well as her interest in Elizabethan and Restoration plays” (2012, 46).

¹⁴⁴ Prins riporta questa tendenza: “Many a girl found a way to identify with the tragically enigmatic Cassandra, including the young poetess, A. Mary F. Robinson. She followed lectures in Classics at University College London in 1879, where she read Greek tragedy and declared the *Agamemnon* her favourite. She even imagined playing Cassandra in a private theatrical with Robert Browning (a family friend) in the role of Agamemnon, and Jane Harrison as Clytemnestra” (2005, 174).

¹⁴⁵ Questi non furono certo gli unici spettacoli rappresentati nella capitale, che vide anche la nascita di luoghi predisposti. Come illustra Macintosh, “in the same week John Todhunter's imitation of a Greek tragedy entitled *Helena in Troas* opened at Hengler's Circus, causing one drama critic to assert: ‘Since the year 1845, when the ‘Antigone’ was played, London has seldom been so Greek before. The production of Todhunter's play is important not simply as another illustration of the general philhellenic tendency; what it added to the growing understanding of Greek drama was an authentic performance space. In Hengler's Circus, in Argyll Street, the late E. W. Godwin had designed a Greek theatre with a raised *skēnē* (according to the Vitruvian model which was to prevail until the publication of Dörpfeld and Reisch's discoveries in 1896), an *orchēstra* with a *thumelē* in the middle, and tiered seats for the audience; and the proceeds of the performances significantly went to the new established British School of Archeology in Athens. That we have to wait for the next generation – for the theatrical ideas of Godwin's son, Gordon Craig, for example – for a complete departure from the confines of the proscenium stage, however, is best illustrated by the fact that London's ‘Greek theatre’ in 1886 had curtains draped round the front of the *skēnē* building” (1997, 294).

¹⁴⁶ Cfr. “However, it was not simply pedagogical or evolutionary concerns that determined Warr's version of the *Oresteia*. In the Introduction to his translation published some years later, Warr writes that Athene should be seen as an ‘embodiment of the Hellenic masculine intellect imposing its ordinances with a quasi-sacerdotal authority’. Echoing in some ways Bachofen's earlier theory of the trilogy enacting the historical overthrow of a matriarchy by a patriarchal system of order, Warr's reading demanded an awareness of the trilogy in its entirety because only thus, in his view, could the ascendancy of the ‘Hellenic masculine intellect’ be made manifest. Warr's earlier production of *The Tale of*

scene tratte dall'epica omerica traendone una rappresentazione privata con il cui ricavato finanziò la fondazione del dipartimento femminile del King's College, proprio quello dove avrebbe studiato Woolf pochi anni dopo. Inaspettatamente, la risonanza della manifestazione fu notevole:

This seemingly marginal event was of sufficient importance to attract the Prime Minister, William Gladstone, to one of its Greek performances. It illustrates, moreover, the extent to which academic and what might be termed 'social' philhellenism coalesced at this time. [...] Warr's Greek play became a major cultural and social event. Furthermore, had the original proposal to perform in King's College itself not been scotched by the Council's prohibition against women acting, the tradition of King's annual Greek play (dating from 1953) would have had a particularly illustrious ancestry. (Macintosh 1997, 294)

Libero dalle regole che avrebbe imposto allestirlo all'interno dell'università, questo spettacolo si svolse a cavallo tra l'ambiente accademico e quello più semplicemente cittadino; in questo modo accolse un pubblico eterogeneo e perciò fu recitato per quattro sere alternando due performance in lingua originale e due in traduzione inglese così da essere accessibile a studiosi e non.

La scelta della doppia versione si riflette anche nel cast, che era composto da numerosi personaggi di spicco dell'epoca e, come si è detto, presentava una componente femminile. Nella compagnia, infatti, comparivano non solo ancora una volta il cugino di Woolf J. K. Stephen, ma anche parenti di altri scrittori famosi, nonché Jane Harrison¹⁴⁷ e Leonora Blanche Lang¹⁴⁸ in rappresentanza di quelle donne istruite che dimostrarono di essere perfettamente all'altezza del ruolo che gli si offrì di ricoprire in tale occasione, a dispetto della regola che le avrebbe viste escluse:

Inevitably, two epics and two languages demanded an enormous cast of something like eighty different actors drawn mostly from the inner ranks of the chattering classes [...] J. K. Stephen, as du Puy mentioned, played Hector on the Greek night [...] Mrs. Bram Stoker, bride of *Dracula* Stoker, took Calypso on the English night; there was a Sitwell or two among the cast; plus Lionel Tennyson, the poet laureate's son, as Ulysses (pater turned up with the other celebrities one evening to watch junior stumble through his lines); Mrs. Andrew Lang, wife of *Myth, Ritual and Religion* Lang; [...] Jane Harrison (Penelope in Greek) and young Eugénie Sellers (Helen in English and Cassandra in Greek) adding youthful female talent to the show—nor to mention that it was female talent that knew some Greek. (Beard 2000, 39-40)

Harrison, proprio per la sua conoscenza del greco, prese parte anche a un'altra rappresentazione di una tragedia antica, precisamente fu selezionata come protagonista di *Alceste* del 1887¹⁴⁹, recitando interamente in lingua originale e stavolta addirittura all'interno dell'università di Oxford, dove

Troy was staged to raise funds for the Ladies' Department of King's College, and his feminist sympathies in many ways determined his choice of this play in 1886. Now with the campaign for women's emancipation beginning to make visible progress (especially with regard to women's education), Warr's version of the *Oresteia* not only demonstrated the power that women can wield in a male society, but also how that power had been institutionally denied to them" (Macintosh 2005, 159).

¹⁴⁷ Sull'esperienza di Harrison in questo spettacolo si veda anche Robinson (2002, 81-82) e sulla ricezione da parte della critica Beard (2000, 43-48).

¹⁴⁸ Moglie e collaboratrice dell'antropologo della scuola ritualista di Cambridge.

¹⁴⁹ Robinson scrive sulle difficoltà tecniche della rappresentazione e sulla divisione della critica in merito a essa, inserendo anche un'immagine dell'antropologa nei panni di Alceste (2002, 82-84). Beard informa ulteriormente sulla ricezione dello spettacolo (2000, 49-50) e sugli elementi di antropologia presenti in esso (2000, 50-53).

aveva recentemente tenuto delle lezioni. Questo ateneo, che aveva ospitato un cast interamente maschile per *Agamemnon* del 1880, aprì di fatto la strada alla presenza delle donne sul palcoscenico negli spettacoli successivi quando divenne vicerettore Benjamin Jowett, il quale riformò il regolamento della Oxford University Dramatic Society (OUDS) stabilendo che “first, it could perform only Shakespeare or Greek tragedy; ‘2nd . . . the ladies’ parts should be played by ladies & ... no undergraduate should disguise himself in women’s attire” (Beard 2000, 49).

La deroga all’esclusione femminile da quel tipo di eventi in realtà vantava già un precedente famoso nell’altra università leader d’Inghilterra ed era rappresentato ancora da una figura molto legata a Woolf. Infatti, proprio la sua tutrice, Janet Case, ebbe il ruolo principale nella prima produzione di un’opera greca messa in scena da sole donne¹⁵⁰: quella “alternative, female, appropriation of Sophocles” (Hall 1999, 291) che fu *Electra* recitata anch’essa in greco a Girton nel 1883¹⁵¹. Inoltre, due anni dopo la studiosa causò un ulteriore “scandalo” partecipando su invito a uno dei tradizionali eventi tutti maschili di Cambridge, le *Eumenides* del 1885, nei panni della dea della saggezza. All’inizio del necrologio in suo onore Woolf ricorda proprio questo tra i meriti principali dell’insegnante: “She was a classical scholar, educated at Girton, and there must still be some Cambridge men who remember her, a noble Athena, breaking down the tradition that only men acted in the Greek play” (Woolf 2011, 111). La sua interpretazione¹⁵², “widely praised for her classical posture and excellent elocution” la consacrò nell’immaginario collettivo come figura di “new woman, educated and independent” (Prins 2006, 169) e divenne un episodio spartiacque perché Case fu la prima donna in assoluto a far parte di uno spettacolo del ciclo del famoso ateneo¹⁵³, che a differenza di Oxford non l’aveva imposto come regola ma solo come eccezione, rimanendo anche l’unica fino al 1950.

Gli eventi di Cambridge rappresentavano non solo un momento di apprendimento linguistico ma anche e soprattutto un’esperienza diretta della lingua antica, nonché una rivitalizzazione della stessa. La possibilità di una partecipazione concreta ebbe un forte valore sociale sulla componente studentesca, soprattutto nella sua parte più giovane. Prins rimarca l’importanza della performance di Case per la diffusione dei classici i membri del college femminile:

The first issue of *The Woman’s World* (edited by Oscar Wilde in 1888) featured an article with two striking illustrations of Case in Greek costume: a popular icon for ‘The Girton Girl’ and the very embodiment of female classical literacy. Through her enactment of Greek tragedy, Case transformed a dead language into a living performance, learning Greek letters by heart and thus bringing them to life by inscribing them on her own body. (2010, 170-171)

¹⁵⁰ Uno spettacolo con un cast interamente femminile era stato allestito in America quando l’università Harvard nel maggio 1881 progettò una parodia del proprio *Oedipus Tyrannus*, andato in scena solo pochi mesi prima lo stesso anno.

¹⁵¹ Hall riproduce una fotografia di Case in questa rappresentazione (1999, 292) e fornisce informazioni sulla preparazione degli abiti e della scenografia per lo spettacolo, nonché sulla sua ricezione e la musica utilizzata (293). Più avanti suggerisce, inoltre, che “Case’s enthusiasm for *Electra* surely informed Virginia Woolf’s Wonderful essay ‘On Not Knowing Greek’, for it is Sophocles’ *Electra* which Woolf chose to make the foundation of her case” (296).

¹⁵² Nell’archivio elettronico della Cambridge Greek Play è possibile vedere una fotografia di Case con i costumi di scena alla voce specifica di questo spettacolo: <https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1885/eumenides> (02/07/2021).

¹⁵³ Su questo argomento si veda Stray (1998, 160-161).

Questo elemento fu rilevato anche anni più tardi dallo *Spectator* parlando della produzione di *Agamemnon* del 1900, che definì nella recensione “a potent engine of culture, which brings home the nobility of the classical drama to the average undergraduate in a way that powerfully supplements the influence of lectures and examinations” poiché riuscì nell’obiettivo di combinare “educational with social functions more attractively than any other University institution” (748).

Tuttavia, Prins evidenzia ancora che, se da un lato la diffusione di questi spettacoli prendeva sempre più piede, dall’altro questo fenomeno andava di pari passo con l’eliminazione del greco dagli insegnamenti obbligatori, da cui conseguì il graduale abbandono delle materie classiche nei due atenei più importanti d’Inghilterra:

But even as the Greek play became a regular event at Cambridge, the curriculum of the university no longer required ancient Greek. The appeal of these Greek plays was precisely the performance of a language less understood, by fewer students, with the passing of each year, thus making Cassandra a timely embodiment of this sense of foreignness. (Prins 2006, 178)

Paragonando il primo spettacolo della trilogia eschilea con quello messo in scena vent’anni dopo da Sheppard, quando il greco non era più una materia obbligatoria per l’ammissione, si osserva che “in reviewing this production, many newspapers took it as an opportunity to comment on the state of Greek studies at the university” (178). Come si vedrà, a Woolf stava a cuore l’insegnamento delle lettere antiche e si schierò a favore del loro mantenimento nel curriculum del college.

Nei suoi primi anni di studio, quando dunque era ancora poco più che all’inizio dell’apprendimento della lingua ellenica, la scrittrice non ebbe solo modo assistere a una tragedia (il già menzionato *Agamemnon* del 1900), ma anche a una commedia, che faceva ugualmente parte del ciclo della Cambridge Greek Play: *The Birds* messa in scena presso il New Theatre nel novembre 1903¹⁵⁴. In quest’occasione fu utilizzato il libretto, in ristampa, della precedente produzione del 1883 con il testo e la traduzione di B.H. Kennedy, e per la prima volta lo spettacolo fu arricchito da un commento critico introduttivo da parte di Sir Richard C. Jebb e Arthur W. Verrall (gran parte della cui versione inglese di *Agamemnon* Woolf poi avrebbe trascritto per il suo *Notebook*). Inoltre, il ruolo del protagonista, Peithetairus, fu affidato a J.T. Sheppard, un’altra stretta conoscenza di Woolf che divenne poi il futuro produttore di quasi tutti gli spettacoli del ciclo a partire dall’*Oresteia* del 1921. Per quanto riguarda la musica, fu composta di nuovo da Sir Parry (come fu anche per *Agamemnon*) e su questa si basa la concezione della scrittrice riguardo la componente aurale della lingua greca, come osserva Fowler:

Hearing a whole play in Greek, which for Woolf would have meant catching many of the words but not understanding the whole, chimed with her fascination with sound without or beyond meaning. That both the plays she attended were largely sung to music by Hubert Parry may also have helped her to imagine the choric voice as song or chant. She never forgot the *Agamemnon*; and of course in *The Birds* she heard, for the first time, birds talking Greek. (1999, 229-230)

¹⁵⁴ Nell’archivio elettronico della Cambridge Greek Play è possibile vedere i costumi di scena e le recensioni del Times Supplement e del Manchester Guardian alla pagina specifica su questo spettacolo: <https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1903/birds> (04/07/2021).

La circostanza del teatro contribuì alla formazione della sua idea di coro greco non come una parte recitata ma come un canto intonato polifonicamente e in maniera quasi anonima da dietro grosse maschere, cosa che in effetti era nell'antichità.

Inoltre, è certamente possibile ricondurre alla commedia aristofanea la fantasia inconscia che portò Woolf a credere di sentire gli uccelli parlare, anzi precisamente cantare, in greco nell'estate 1904, solo pochi mesi dopo aver visto lo spettacolo, come riporta in "Old Bloomsbury", un testo autobiografico del 1921 inserito in *Moments of Being*, "I had lain in bed at the Dickinsons' house at Welwyn thinking that the birds were singing Greek choruses and that King Edward was using the foulest possible language among Ozzie Dickinson's azaleas" (Woolf 1985, 184)¹⁵⁵. Tali esperienze uditive rivelano il sintomo di un disagio psichico che nel caso di Woolf è confermato anche clinicamente¹⁵⁶, ma Lee non vi ritrova "the usual pattern of auditory hallucinations in mania [...] They sound romantic rather than horrifying" (1996, 191). Appare evidente che Woolf abbia tradotto un trauma (qualunque esso sia) in un'immagine letteraria ripresa dal teatro greco, combinando l'elemento dell'oscenità del linguaggio tipico della commedia aristofanea con le allusioni a cui rimanda la figura dell'usignolo. La stessa figurazione di allucinazioni sonore, infatti, è descritta in merito alla rappresentazione dell'insania del personaggio di Septimus in *Mrs. Dalloway*, che, come suggerisce Bonikowski, usa l'idea del greco per esprimere l'incomunicabilità del suo stato psichico allo stesso modo in cui l'autrice sperimenta con le tecniche del Modernismo (2016, 139). La lingua ellenica e la sua fascinazione costituiscono un centro di gravità a cui la scrittrice tende a tornare di volta in volta nelle fasi più problematiche della sua vita. Nonostante la classicità sia comunemente associata simbolicamente con l'ordine e la struttura, o forse proprio per questo, il greco si combina con una situazione di sconvolgimento, come a contro bilanciarla e a offrire una via d'uscita da essa.

Il modello classico fornì a Woolf anche un elemento chiave per la propria sperimentazione in campo teatrale. L'autrice compose un unico testo drammatico, abbozzato nel 1923 e poi revisionato nel 1935 per essere rappresentato dai membri della sua famiglia: la commedia satirica *Freshwater*¹⁵⁷, incentrata sulla figura dell'attrice Ellen Terry¹⁵⁸. Per quest'opera, in particolare per

¹⁵⁵ Lo stesso episodio viene ricordato anche dal marito Leonard, il quale in *Beginning Again- An Autobiography of The Years 1911 to 1918* scrive che "she had delusions and heard voices, for instance she told me that in her second attack she heard the birds in the garden outside her window talking Greek" (1964, 77), e descritto così dal nipote Quentin Bell: "she lay in bed, listening to the birds singing in Greek and imagining that King Edward VII lurked in the azaleas using the foulest possible language" (1972, I, 89-90). Sui possibili significati di questa immagine e il suo reimpiego letterario da parte di Woolf, di cui tornerò a trattare più avanti, si veda anche Poole (1978).

¹⁵⁶ La critica ha più volte tentato di dare una spiegazione psicanalitica a questa fantasia, riconducendola spesso a una metafora di tipo erotico: "Their possible meanings have been much debated. Perhaps they invoke her sexual fears. (After all, George Duckworth interfered with her during her Greek lessons, and the Greek nightingale Philomena is singing of rape.) Perhaps the reference to Edward VII alludes to Sir Leslie Stephen's doctor in his last illness, who was also Edward VII's doctor (this, though ingenious, doesn't quite seem to cover the obscenities in the azaleas). Perhaps the birds are phallic images and 'King Edward, who is a father-figure, stands for Leslie's "incestuous" invasiveness'. Or perhaps, if her hallucination occurred in 1913 rather 1904, it is Thoby (with whom she had such strong Greek associations) who is in her mind" (Lee 1996, 192). Tali associazioni riconducono l'episodio a una situazione (vissuta oppure solo immaginata) che riguarda la sfera sessuale. In generale, tuttavia, l'uso del greco è atto soprattutto a manifestare un trauma e rappresentare un momento di "disordine" e confusione mentale, legato nel caso di Woolf in particolar modo ai lutti (dopo la madre e la sorellastra, anche il padre era venuto a mancare recentemente quando la scrittrice sentì gli uccelli cantare in greco).

¹⁵⁷ Che fu poi pubblicata dalla Hogarth Press nel 1976.

¹⁵⁸ Come riporta Moran, "Woolf wrote essays about the theatre, and those essays repeatedly describe the power of the female performer, whilst also acknowledging the fleeting nature of such power" (2022, 148). In particolare, in un articolo del 1941 l'autrice elogia le straordinarie capacità recitative della Terry e lo studioso legge questo intervento

le parti corali presenti nella sua seconda versione, Moran rintraccia l'influenza sull'autrice della pièce *Sweeney Agonistes* scritta dall'amico (ma in questo caso anche rivale) T.S. Eliot. Pare che la scrittrice, dopo averne assistito alla rappresentazione nel 1934, "created a revised play that incorporated dominant ideas of death and moved into a realm of collective rhythmic chanting" (2022, 159). Tuttavia, secondo lo studioso, questa non era l'unica fonte di ispirazione per tale trovata artistica, ma piuttosto l'idea di una voce collettiva, generalmente femminile, viene messa in relazione ancora una volta con le lezioni di greco (159). Per la scrittrice non si tratta solo dell'acquisizione di un metodo insegnatole da Case, che risale a sua volta a quello con cui Harrison "encouraged students to learn Greek literature by memorizing and listening to choral metres" (159), ma dello sviluppo di una caratteristica peculiare del proprio stile.

Un ulteriore collegamento tra l'attitudine teatrale e l'influenza del mondo greco si riscontra anche in alcune annotazioni sul già menzionato registro della Play Reading Society. Commentando il verbale dell'allora segretario in merito alla rappresentazione di *Every Man Out of His Humour* di Ben Jonson, Steven Putzel fa delle osservazioni molto interessanti sulla preferenza di Woolf per le parti di una voce "esterna":

Cordatus, Virginia's chief role, is the Moderator or narrator of the action. Sydney-Turner chooses to compliment on her reading of the many Latin phrases Cordatus employs, but it is even more fascinating to think of her playing a character who is both an integral part of the action and a removed commentator. [...] The secretary's notes also suggest that Virginia seems to have slipped more easily into the role of observer/commentator than into some of the more central roles she will play in the months to come. (2012, 45)

Il ruolo di narratore nella drammaturgia moderna, implicato nei fatti ma non coinvolto direttamente, svolge la stessa funzione a cui era preposto il coro in quella antica. Non è un caso che la scrittrice senta affinità con queste parti e nemmeno che nel contesto degli incontri con il gruppo le pièce fossero oggetto di una lettura partecipativa e collettiva¹⁵⁹ (si prestava la voce, anzi le voci, non tanto il volto ai personaggi) piuttosto che di un vero e proprio allestimento scenico. Secondo lo studioso, "clearly Virginia's main contribution to the group was her ability to read verses naturally and with seeming ease" e questa esperienza "reinforced [her] tendency to privilege dramatic language over kinesthetic effects" (46).

La componente corale, sebbene tipicamente drammatica, è un elemento essenziale anche delle opere di altro genere di Woolf, soprattutto alcuni romanzi. "Greek drama provided a solution that would not only help Woolf construct a framework for a poetic-dramatic narrative in novels such as *The Waves* and *Jacob's Room*", sostiene ancora Putzel, "but can also provide directors and adapters of her work with a technique that might help in staging the novels" (1999, 441). Riprendendo le parole dal saggio "On Not Knowing Greek", lo studioso mostra come sia la stessa autrice a spiegare questa

come la volontà di consacrare l'eredità dell'attrice: "Woolf's textual tribute to female actors shows her trying to ensure that such figures, who had struggled so hard to achieve success, would not be doubly erased by the passing nature of the art form itself and by the male-orientated nature of the historical record" (149). Non era, infatti, scontato che il genere femminile avesse vita facile nella carriera teatrale, dovendo affrontare continuamente critiche e pregiudizi.

¹⁵⁹ Cfr. "In fact, many of these are 'Closet dramas,' originally intended to be read rather than staged, so they would obviously foreground language rather than theatrical effects, would naturally shape meaning in text rather than in movement, costume, set, or gesture" (Putzel 2012, 46).

sorta di escamotage: “We can ‘loosen’ the ‘intolerable restrictions of the drama,’ she tells us, by employing a chorus that provides comment without action” (2012, 116). Ma il coro, per la scrittrice, è qualcosa di più della “theatrical convention that frees drama from its reliance on action or pure mimesis” poiché rappresenta l’elemento “that linked many of the theatrical forms with which she was familiar” (116), a partire da quella greca, e che reimpiega nella sua stessa produzione. Nello specifico, Woolf avverte una “distanza” tra il pubblico e il palcoscenico che, secondo Putzel, è particolarmente evidente nella scena meta-teatrale di *Between the Acts*:

In the beginning, each member of the audience is an autonomous spectator or ‘reader’ of the scene. One of these, Mrs. Manresa, recognizes that ‘[t]here was a vast vacancy between her, the singing villagers and the piping child’ [...] Here is the theatrical problem that interests Woolf. What to do with that vacancy: fill it, span it, maintain it? In one sense, it is filled, as for Woolf all stage drama is, with fragments, in this case words and music that waft in and out with the breeze (1999, 444).

L’inserimento di questa sorta di “intermezzi” (spesso musicali) fa da collante nella narrazione e permette anche l’introspezione dei personaggi, attraverso lo stesso procedimento con cui avveniva nel teatro greco. I cori sono l’elemento dei drammi classici che più interessa e attrae la scrittrice, sia quando li ascolta che quando li legge nel testo scritto. Come spiega ancora lo studioso tornando a trattare più estesamente l’argomento in un altro intervento critico, “Woolf’s reading of Greek drama and her enjoyment of the music hall take note of the power of the chorus to give voice to unspoken emotion, to externalise thought and to fill in narrative gaps” (2010, 440). Secondo Putzel, l’autrice tenta di assolvere proprio questa funzione riproducendo l’effetto corale sulla pagina: “Woolf’ own experiments with choruses will become part of her own ‘narrow bridge of art’”, per riprendere l’espressione da lei stessa usata nell’omonimo saggio, “theoretically connecting music, theatre, poetry and fiction in *The Waves, The Years* and *Between the Acts*” (440). Anche a livello pratico, in realtà, sembra quasi inevitabile che si rifaccia al coro greco, essendo il grande antecedente letterario che per primo ha unito insieme tutti questi elementi.

1.3.2 La lettura domestica

Se l’esperienza della scrittrice con il teatro inteso come rappresentazione fu importante, forse ancora più significativa fu la sua lettura privata dei testi drammatici, greci e non solo. “Woolf is primarily a solitary reader”, asserisce a ragione Putzel, “who generally prefers ‘to read Shakespeare’ and other playwrights in a book, rather than as a member of a theater audience” (Putzel 1999, 437), per usare la classificazione da lei stessa proposta in apertura della recensione di “*Twelfth Night* at the Old Vic”¹⁶⁰. In questo articolo lo scetticismo sull’efficacia della rappresentazione è evidente nel continuo sottolineare quanto questa sia diversa da come si era immaginata la commedia. Woolf, infatti, sostiene che il testo di Shakespeare vada letto prima di tutto in un giardino “with no sound but the thud of an apple falling to the earth, or of the wind ruffling the branches of the trees” (Woolf 2011, 4), figurandosi i personaggi e lasciando che “the mind so brims and spills over with all that we know and guess about them as they move in and out

¹⁶⁰ Pubblicata per la prima volta sul *New Statesman and Nation* il 30 settembre 1933 e poi inserita nell’ultimo volume degli *Essays*. Si tratta di un testo che rivela molto della concezione che Woolf aveva del teatro.

among the lights and shadows of the mind's stage" (5), senza che la loro fisionomia sia fissata nelle fattezze di attori in carne e ossa. Con l'espressione "palcoscenico della mente" l'autrice indica un approccio intimo e personale all'opera teatrale, quello spazio di apprezzamento e riflessione libera che non è concesso in un ambiente pubblico, un rapporto diretto con il dramma senza la mediazione di un regista. Woolf pare interessata ai processi cognitivi, siano essi linguistici o di associazioni di altro genere, che si innescano tramite la ricezione personale del testo nella sua forma scritta, una pratica che era molto in voga all'epoca per quanto riguarda il teatro greco.

La lettura domestica si colloca sulla scia della tradizione testuale di epoca vittoriana ben riassunta da Fiona Macintosh in cui "instead of adaptation, it was translation that was to bring Aeschylus' *Agamemnon* at last to the British public" (2005, 154). La tendenza alla fruizione sulla carta era rappresentata soprattutto dalle versioni delle opere di Eschilo da parte del poeta e drammaturgo Robert Browning, che nascevano già pensate solo per la stampa e non per essere rappresentate in teatro. In realtà, prima di lui Anna Swanwick aveva pubblicato una versione dell'*Oresteia* nel 1865, quella che fu poi usata (come già ricordato) nello spettacolo di Cambridge del 1900, e anche Edward Fitzgerald diede alle stampe il suo *Agamemnon* nel 1876. Solo l'anno successivo Browning pubblicò la stessa opera in una resa che, afferma Macintosh, "sought to convey the spirit of Aeschylean tragedy through pushing the English language to its limits" (2005, 154). Egli, adottando anche in traduzione la sintassi greca, puntava a mantenere la massima fedeltà all'originale attraverso una resa più letterale possibile, a scapito perfino della chiarezza semantica:

In the Preface he proclaimed that he had translated Aeschylus text in 'as Greek a fashion as English will bear' without doing it 'violence'. Most readers, however, found Browning's transcript (as he called it) 'unreadable' (Augusta Webster claimed that at least Aeschylus' text remained to guide the hapless reader). (154)

Il fatto che Browning considerasse il suo *Agamemnon* una trascrizione, quando di fatto non lo era, è molto indicativo della sua volontà di attenersi al testo antico, che così a sua volta diventa non più l'oggetto da interpretare ma la chiave di interpretazione.

Con queste premesse, la traduzione pubblicata da Browning nel 1877 viene messa in relazione da Prins con l'edizione privata di *Agamemnon* che Woolf si era "costruita", come si vedrà nel dettaglio più avanti, trascrivendo (stavolta veramente, da una versione già esistente) il testo inglese accanto ai versi in greco incollati a stampa. Secondo la studiosa, la continua interdipendenza tra le due lingue che la scrittrice crea nel quaderno di lettura attraverso il testo a fronte e le note è simile a quella ottenuta dal suo predecessore per la caratteristica della fedeltà letterale, così marcata da ottenere una resa poco chiara di per sé ma comprensibile solo se confrontata con le frasi originali, che ne chiariscono la costruzione:

His 'transcript' was a more idiosyncratic writerly production, in which he played the role of a famous reader in his encounter with a famous text. [...] Browning tried to follow the twists and turns of the original text as literally as possible [...] so literally that one reader complained, 'at almost every page I had to turn to the Greek to see what the English meant.' The scene of reading famously (or infamously) enacted in Browning's 'transcript' left him hovering between English and Greek, not unlike Woolf's transcription of the *Agamemnon*: at every page of her notebook, we have to turn from Greek to English and from English to Greek, to see what might have been meant. (2017, 38)

La comunione d'intenti non si rileva tanto nel confronto tra le due traduzioni, anche perché, per quanto è probabile che Woolf conoscesse questa versione così famosa, comunque trascrive quella di un altro studioso, ma nel fatto che entrambi gli autori facciano in modo di rendere indispensabile l'originale eschileo come codice di lettura della loro resa in inglese.

Quanto appena detto fa sì che l'*Agamemnon* di Browning fosse più adatto alla lettura che non alla messa in scena. Macintosh nota, infatti, che "it is significant that when Fleeming Jenkin reviewed it in *The Edinburgh Review* in 1878, he claimed that its main shortcoming, derived from its fundamental unperformability" (2005, 154). Jenkin, un ingegnere dell'università di Edimburgo ma anche esperto conoscitore dei classici antichi e appassionato di teatro, ammira la versione di Browning per la sua fedeltà all'originale ma, rimarca la studiosa, non ne condivide lo scopo:

Jenkin criticizes the poet for being fundamentally un-Aeschylean in not having written (unlike Aeschylus) for the stage. By contrast, he singles out Lewis Campbell's translations of Sophocles for praise in this regard, and concludes his review with the following challenge: 'We think that no English translation of Aeschylus has as yet given a version fit for this [theatrical] purpose, also that the task is a worthy one and not impossible.' It was, perhaps, inevitable that Campbell's efforts should have then turned towards producing the performable translation of the *Agamemnon* that Jenkin called out for. (155)

Il fatto che Jenkin, nella nuova casa in cui si era trasferito, possedesse lo spazio necessario per allestire un teatro privato provvisto di palcoscenico e auditorium, rese possibile la realizzazione effettiva dei suoi progetti:

In 1877 Fleeming Jenkin mounted his first Greek tragedy, staging Sophocles' *Trachiniae* in Campbell's translation both in Edinburgh and then later in St Andrews. In May 1880, one month before the much more famous production of the *Agamemnon* in ancient Greek at Balliol College, Oxford, Campbell's own 'performable' text was used for the first full-length production of the play in Britain, which was seen by more than 600 people in Fleeming Jenkin's private theatre. (156)

Questo spettacolo scozzese non fu accolto positivamente dalla critica, che non era abituata a "vedere" il teatro antico quanto a studiarlo sulla pagina scritta, e, sostiene Macintosh, "came about as a response to Browning's intrinsically non-dramatic transcript" (157) ma anche come anteprima di quella tradizione, teatrale invece, che si sarebbe aperta subito dopo, come si è visto, nelle due maggiori università del paese¹⁶¹.

¹⁶¹ Cfr. "Both Campbell and Browning enjoyed close associations with Balliol College, Oxford (Campbell had been an undergraduate there and Browning had been an Honorary Fellow since 1867), and it was perhaps not surprising that it was their close friend and Master of the College, Benjamin Jowett, who was to allow a group of undergraduates under the leadership of Frank Benson to perform *Agamemnon* in Greek at Balliol later on that year. Indeed Campbell's correspondence concerning the Scottish theatricals clearly had some bearing on Jowett's decision to allow the production to take place at Balliol. The 1880 Balliol *Agamemnon* became the first production of a Greek tragedy in the original language to receive serious critical consideration since the Renaissance. And Browning, whose controversial translation had propelled Aeschylus' text into the critical limelight, was appropriately in the audience on the first night". (Macintosh 2005, 157)

Per un vero appassionato la conoscenza delle opere greche attraverso la fruizione sulla carta e la traduzione deve essere preliminare alla loro fruizione in una trasposizione scenica, non solo al fine di godere meglio di quest'ultima, che altrimenti per quanto affascinante risulterebbe difficile da seguire (almeno se la recitazione avviene in lingua originale, come agli eventi di Oxford e Cambridge), ma anche perché così il futuro spettatore si mette nella condizione di acquisire quella tradizione culturale di base che i greci, andando a teatro, già possedevano. Nel caso di Woolf, però, la lettura domestica assume anche un altro valore, poiché costituisce un momento di concentrazione e immedesimazione in cui l'ambiente (della biblioteca, ma anche quello dove questa si affaccia) compartecipa alla rappresentazione letteraria. Scott descrive così questo fenomeno sperimentato dalla scrittrice:

Reading brings into being and animates this wonderfully rich literary backdrop, where Pope stands behind Keats and memoirs jostle with poems. But if this seems to draw Woolf deeper into the world of the self-regarding literary, a counter-pull encourages her to assimilate into her book and into her reading experience the world outside the library window: [...] The world outside the window becomes the atmospheric envelope of the reading experience, and, in return, is as if transformed and absorbed by the book — (2012, 57)

Se i libri di cui è circondata fanno da sfondo e da “compagnia” alla sua lettura, la finestra che dà sul giardino rappresenta l'affaccio sul mondo esterno, i cui impulsi confluiscono nella percezione del testo che ha di fronte dando vita a un'esperienza immersiva più volte descritta nella produzione critica di Woolf.

In particolare, in “How Should One Read a Book?” l'autrice dipinge lo scenario di un momento di lettura condotto privatamente attraverso l'immagine di una stanza deputata, possibilmente con una o più aperture verso l'esterno, da cui entrano i suoni della natura e della vita umana. Nella stesura del 1926 introduce questo ambiente già in apertura, collocandovi la gran quantità di libri che si appresta a esplorare:

But in some houses they have become such a company that they have to be accommodated with a room of their own—a reading room, a library, a study. Let us imagine that we are now in such a room; that it is a sunny room, with windows opening on a garden, so that we can hear the trees rustling, the gardener talking, the donkey braying, the old women gossiping at the pump—and all the ordinary processes of life pursuing the casual irregular way which they have pursued these many hundreds of years. (Woolf 1994, 388)

La biblioteca domestica, a cui viene adibito uno spazio privato che si presta anche a diversi usi, non è un ambiente silenzioso o austero come potrebbero essere quelle pubbliche, ma permette una piena libertà e lascia spazio alle “intrusioni” provenienti dal giardino. Anche nella versione del testo di *The Common Reader* non si tralascia di nominare la finestra, che viene chiamata in causa quando parla dell'aspetto creativo della lettura:

Is there not an open window on the right hand of the bookcase? How delightful to stop reading and look out! How stimulating the scene is, in its unconsciousness, its irrelevance, its perpetual movement – the colts galloping round the field, the woman filling her pail at the well, the donkey throwing back his head and emitting his long, acrid moan. (Woolf 2009, 576-577)

Le pause costituiscono un momento di elaborazione di quanto si è letto e la “distrazione” è considerata un fenomeno positivo e arricchente, perché attraverso di essa si possono ricevere degli impulsi che arrivano dal di fuori del testo.

L'atto della lettura è cruciale per Woolf e un motivo ricorrente in diversi saggi. Oltre a quello appena citato, infatti, ce n'è un altro incentrato sempre su questo, il già citato “Reading”, che ne costituisce un vero e proprio inno. Il testo si apre con la descrizione di una casa, per soffermarsi subito sul fatto che ospiti un'ampia e lussuosa biblioteca, piena di scaffali in legno intarsiati dove dimorano le opere di tutti i grandi autori, da quelli dell'antichità (Omero ed Euripide) fino a quelli di età romantica e vittoriana. Quella stanza incontra il gradimento dell'autrice perché ricrea il suo ambiente ideale di lettura:

I liked to read there. One drew the pale armchair to the window, and so the light fell over the shoulder upon the page. The shadow of the gardener mowing the lawn sometimes crossed it, as he led his pony in rubber shoes up and down, the machine giving a little creak, which seemed the very voice of summer, as it turned and drew another broad belt of green by the side of the one just cut. Like the wake of ships I used to think them, especially when they curved round the flower beds for islands, and the fuchsias might be lighthouses, and the geraniums, by some freak of fancy, were Gibraltar; there were the red coats of the invincible British soldiers upon the rock. Then tall ladies used to come out of the house and go down the grass drives to be met by the gentlemen of those days, carrying racquets and white balls which I could just see, through the bushes that hid the tennis lawn, bounding over the net, and the figures of the players passed to and fro. (Woolf 1988, 141)

La posizione della finestra, che ancora una volta è l'elemento centrale, si sposa perfettamente con la sua funzione. Per prima cosa fornisce l'illuminazione giusta, e poi permette la visuale sul giardino, la cui vitalità si avverte anche senza guardare, attraverso il passaggio di un'ombra e il rumore degli attrezzi agricoli. Tutto ciò stuzzica la fantasia dell'autrice, che a partire da questi elementi immagina le grandi imprese della marina militare e fantastica sulle partite di tennis che intravede oltre la siepe, senza però togliere nulla all'attività della lettura, anzi piuttosto incentivandola:

But they did not distract me from my book; any more than the butterflies visiting the flowers, or the bees doing their more serious business on the same blossoms, or the thrushes hopping lightly from the low branches of the sycamore to the turf, taking two steps in the direction of some slug or fly, and then hopping, with light decision, back to the low branch again. None of these things distracted me in those days; and somehow or another, the windows being open, and the book held so that it rested upon a background of escallonia hedges and distant blue, instead of being a book it seemed as if what I read was laid upon the landscape not printed, bound, or sewn up, but somehow the product of trees and fields and the hot summer sky, like the air which swam, on fine mornings, round the outlines of things. (142)

La presenza umana e soprattutto quella della natura si fondono con la letteratura, “incorporando” il libro in una cornice più ampia di paesaggio che diventa una parte di esso quasi imprescindibile. Woolf sottolinea ancora una volta che tutto ciò non costituisce un motivo di deconcentrazione, ma invece aiuta a immergersi meglio nell'esperienza dell'incontro con il testo, che non rimane più soltanto sulla pagina ma si diffonde così in tutto l'ambiente circostante, così che “even the gardener

leading his pony was part of the book, and, straying from the actual page, the eye rested upon his face, as if one reached it through a great depth of time” (142). La fusione tra realtà e letteratura non costituisce una forzatura, ma il contadino rappresenta la figura di un lavoratore che può essere adattata a tutti i tempi e secondo l’autrice “this man took his place naturally by the side of those dead poets” (142). Come osserva Bryony Randall, Woolf non dice che egli venga davvero descritto nel libro, ma che la lettura glielo fa vedere in un certo modo, “it is not just that the world permeates the book, but the book extends into the world; not just that the material is revealed through reading, but that reading takes place in the material” (2007, 173). Il processo di assimilazione, dunque, per la scrittrice non è univoco, ma bidirezionale.

In “On Not Knowing Greek” Woolf riflette sulla capacità evocativa di un solo verso di Sofocle, che permette di figurarsi la scena pur rimanendo dentro la propria stanza perché “at once the mind begins to fashion itself surroundings”¹⁶² (Woolf 1994, 39). Nel caso in cui il lettore sia inglese, la sua fantasia tenderà di associarvi elementi di uno scenario che conosce, tratteggiando a grandi linee un’ambientazione che ritiene plausibile per il tipo di storia:

It makes some background, even of the most provisional sort, for Sophocles; it imagines some village, in a remote part of the country, near the sea. Even nowadays such villages are to be found in the wilder parts of England, and as we enter them we can scarcely help feeling that here, in this cluster of cottages, cut off from rail or city, are all the elements of a perfect existence. Here is the Rectory; here the Manor house, the farm and the cottages; the church for worship, the club for meeting, the cricket field for play. Here life is simply sorted out into its main elements. (39)

Queste immagini vanno a creare una contrapposizione tra la realtà urbana del Modernismo e quella bucolica rappresentata dai greci, che scaturisce da quello che Lecia Rosenthal chiama “the desire to find other such mythic, originary qualities, including, for instance, the utopian pastoral, a vision of a preindustrial, unspoiled, earthly habitation” (2011, 55). Tuttavia, tentare di rintracciare degli elementi in comune dove di fatto non ce ne sono è la conseguenza di una concezione costruita sul presupposto sbagliato che l’antica Grecia potesse essere simile alla campagna inglese moderna e, secondo la studiosa, produce soltanto “an image of the premodern pastoral, an idealized, anachronistic oasis within the modern” (55).

Woolf avverte delle affinità tra i due luoghi, ma è consapevole anche delle differenze di fondo, soprattutto di cultura, che rendono impossibile trasporre le opere del tragediografo in semplici scene di vita rurale in Inghilterra. Come puntualizza Fernald, la scrittrice “makes the familiar gesture of transplanting Greek literature onto English soil”, ma senza quella “confidence that England is the sure inheritor of Greek civilization” tipica di altri suoi colleghi, “Woolf asks us to pause over the distortion involved” (2006, 22). Proprio questa falsificazione è evidenziata nel passaggio successivo di “On Not Knowing Greek”, dove si afferma:

It is the climate that is impossible. If we try to think of Sophocles here, we must annihilate the smoke and the damp and the thick wet mists. We must sharpen the lines of the hills. We must imagine a beauty of stone and earth rather than of woods and greenery. With warmth and sunshine and months

¹⁶² Nel quaderno di lettura XIX la tragedia *Filottete* viene definita “a very fine one”, nonostante “the ending [...] is weak”, e Woolf osserva che “the sketched surroundings are very beautiful” (Berg RN19).

of brilliant, fine weather, life of course is instantly changed; it is transacted out of doors, with the result, known to all who visit Italy, that small incidents are debated in the street, not in the sitting-room, and become dramatic; make people voluble; inspire in them that sneering, laughing, nimbleness of wit and tongue peculiar to the Southern races, which has nothing in common with the slow reserve, the low half-tones, the brooding introspective melancholy of people accustomed to live more than half the year indoors. (Woolf 1994, 39-40)

L'esposizione al calore plasma la fisicità e la gestualità dei personaggi, determinando quella che l'autrice ritiene essere "the quality that first strikes us in Greek literature, the lightning-quick, sneering, out-of-doors manner" (40), una caratteristica che resta imprescindibile in quei testi ma stonerebbe all'interno di un cottage inglese. La critica ha più volte evidenziato il significato metaforico di questo elemento a livello culturale. Goldman, ad esempio, suggerisce che "Woolf uses the difference in climate as an analogy for the loss of literary directness; it is as if the 'thick wet mists' of England have clouded over the Greeks' sun" (2006, 113), riprendendo in questo senso traslato la stessa immagine del "velo" utilizzata prima dalla scrittrice.

L'immediatezza nella comunicazione, già osservata per gli epigrammi, è tipica anche del teatro greco e costituisce per Woolf la diretta conseguenza del carattere e dello stile di vita all'aria aperta condotto da quel popolo, di cui gli eroi e le eroine tragiche riflettono le caratteristiche, come ben evidenzia in "On Not Knowing Greek":

In fact, of course, these Queens and Princesses were out of doors, with the bees buzzing past them, shadows crossing them, and the wind taking their draperies. They were speaking to an enormous audience rayed round them on one of those brilliant southern days when the sun is so hot and yet the air so exciting. The poet, therefore, had to bethink him, not of some theme which could be read for hours by people in privacy, but of something emphatic, familiar, brief, that would carry, instantly and directly, to an audience of seventeen thousand people perhaps, with ears and eyes eager and attentive, with bodies whose muscles would grow stiff if they sat too long without diversion. (Woolf 1994, 40)

I versi di Sofocle nascevano, come è noto, per risuonare (con il solo innalzamento del tono della voce) nelle ampie arene dei teatri greci e catturare l'interesse degli spettatori dal vivo, affinché ne cogliessero immediatamente la potenza senza possibilità di replica, perciò la loro fruizione sulla pagina scritta non sarebbe quella più naturale. Tuttavia, le tragedie, rappresentando attraverso i modelli dei personaggi fittizi l'umanità intera, prevedono anche momenti di riflessione che rischiano, secondo l'autrice, in qualche modo di "interrompere" l'azione drammatica vera e propria, soprattutto laddove questa, come nel caso delle tragedie antiche, sia la parte cruciale:

Yet in a play how dangerous this poetry, this lapse from the particular to the general must of necessity be, with the actors standing there in person, with their bodies and their faces passively waiting to be made use of! [...] The intolerable restrictions of the drama could be loosened, however, if a means could be found by which what was general and poetic, comment, not action, could be freed without interrupting the movement of the whole. (43)

Lo strumento che può sopperire a questa necessità è il coro, che da un lato, come si è visto, nella messa scena è tanto importante da un punto di vista sonoro, ma dall'altro anche nella lettura svolge

la funzione altrettanto essenziale di permettere “to grasp the meaning of the play” (43). Così il lettore moderno si trova di fronte a una difficile (se non impossibile) impresa:

One must be able to pass easily into those ecstasies, those wild and apparently irrelevant utterances, those sometimes obvious and commonplace statements, to decide their relevance or irrelevance, and give them their relation to the play as a whole. (43)

Le parti del coro fanno da collante tra le vicende drammatiche e il loro significato generale ma sono tutto fuorché di facile interpretazione e vanno rapportate al resto dell’opera, “Sophocles used them not to express something outside the action of the play, but to sing the praises of some virtue, or the beauties of some place mentioned in it” (43).

Nello stesso saggio Woolf opera un’ulteriore distinzione all’interno del genere della tragedia tra i due autori più antichi, la cui forza risiede nell’azione vera e propria e nell’immediatezza delle loro opere, e il loro più innovativo successore: in Euripide rileva che “the situations are not contained within themselves; they give off an atmosphere of doubt, of suggestion, of questioning” (Woolf 1994, 44). Tali stimoli si prestano meglio a essere soddisfatti attraverso uno studio lento e attento del testo, ed egli “therefore suffers less than Sophocles and less than Aeschylus from being read privately in a room, and not seen on a hill-side in the sunshine” (44). Proprio per questa qualità della sua opera, che offre la possibilità di indugiare in riflessioni, “he can be acted in the mind; he can comment upon the questions of the moment; more than the others he will vary in popularity from age to age” (44). Ed è così, infatti, che Euripide più degli altri veniva letto in epoca vittoriana, spesso in traduzione, e se ne apprezzava la grande modernità. Commentando lo *Ione* nel “Greek Notebook” la scrittrice afferma:

During the first part of the play it seems clear that Euripides has taken a gross old myth, & is treating it as though it were a fine story to be examined critically. Towards the end though the action continues to be repulsive, the comment is silent. (MH/A21, 51)

Il tragediografo sembra promettere una riflessione critica, ma di fatto non spiega fino in fondo, magari attraverso il coro, il significato della tragedia. In una nota di commento generale alle *Baccanti* nel quaderno di lettura XIX, Woolf distingue ulteriormente tra l’opera più introspettiva di Euripide, che secondo lei “had the beginnings of the subjective mind in him—was mystical, & fond of metaphors”, e quella del suo predecessore, affermando che “Sophocles deals with action” (Berg RN19). Da qui si evince che, anche nella fruizione sulla carta, l’uno la spingeva a riflettere con calma e soffermarsi sul linguaggio figurato, l’altro a consumare il più alla svelta possibile le pagine delle sue tragedie, che l’autrice considerava storie avvincenti che la tenevano col fiato sospeso.

Un effetto ancora diverso, in un certo senso “dilatante”, producono invece le metafore usate da Eschilo, che avranno un forte impatto su Woolf anche nel quaderno di lettura di *Agamemnon*. Così le descrive in “On Not Knowing Greek”, rimarcando la loro risonanza:

Aeschylus thus will not give, as Sophocles gives, the very words that people might have spoken, only so arranged that they have in some mysterious way a general force, a symbolic power, nor like Euripides will he combine incongruities and thus enlarge his little space, as a small room is enlarged

by mirrors in odd corners. By the bold and running use of metaphor he will amplify and give us, not the thing itself, but the reverberation and reflection which, taken into his mind, the thing has made; close enough to the original to illustrate it, remote enough to heighten, enlarge, and make splendid. (Woolf 1994, 45)

Il linguaggio di questo tragediografo è, secondo l'autrice, il più audace dei tre e perciò rimane ben impresso nella memoria. Inoltre, come osserva poco più avanti, la carica significativa del greco è quanto mai evidente in quei testi che non sono fatti per essere letti lentamente o per incentivare lunghe riflessioni, ma per prendere vita per bocca dei personaggi sulla scena:

For none of these dramatists had the licence which belongs to the novelist, and, in some degree, to all writers of printed books, of modelling their meaning with an infinity of slight touches which can only be properly applied by reading quietly, carefully, and sometimes two or three times over. Every sentence had to explode on striking the ear, however slowly and beautifully the words might then descend, and however enigmatic might their final purport be. (45)

L'effetto delle battute recitate è immediato, non viene da un'interpretazione ragionata ma dalle sensazioni provate al primo impatto, e questo nel caso di Eschilo vale anche se si fa esperienza dei suoi testi tramite la pagina scritta, cosa che in qualche modo prova la stessa Woolf quando cita, all'improvviso e senza traduzione, i suoi versi all'interno del saggio.

Riflettendo sulla lettura dei classici antichi nell'Inghilterra vittoriana, ancora nello stesso saggio la scrittrice si chiede: "are we not reading wrongly? losing our sharp sight in the haze of associations? reading into Greek poetry not what they have but what we lack?" (Woolf 1994, 48). La letteratura ellenica incarna quella perfezione e quella purezza che Woolf, come i suoi contemporanei, ricerca e considera inarrivabile. Se la capacità della letteratura in generale è quella di far viaggiare con la mente molto lontano nello spazio e nel tempo pur rimanendo nello stesso posto, questo è tanto più evidente nel caso dei testi greci, che ci proiettano in un passato mitico dove la stessa natura assume delle forme mai viste:

Does not the whole of Greece heap itself behind every line of its literature? They admit us to a vision of the earth unravaged, the sea unpolluted, the maturity, tried but unbroken, of mankind. Every word is reinforced by a vigour which pours out of olive-tree and temple and the bodies of the young. (48)

I tratti del paesaggio sono una parte fondamentale della cultura greca, nonché un elemento che l'autrice cerca di recuperare attraverso l'evocazione di scene bucoliche. Mettendo a confronto le descrizioni in questo saggio con gli intermezzi di *The Waves*, Herman evidenzia la riproduzione della greicità anche nel romanzo, sovrapposta allo scorrere della vita tipicamente inglese:

The ecstasies here are not irrelevant; rather they are meant to engage us in the topography of a classical country—Greece and the Mediterranean—the same outdoor setting Woolf describes in the essay as typically Greek, [...] and, as she also says, the beauty is one of stone, as in those 'stony river beds.' The classical diction, Woolf's rocky vision of a Greek village near the sea, these are what give the passages their striking power; Greek tragedy gives power to the dramatic, episodal, actionless narrative monologues that have some of the breathless spill of the messenger narratives in Greek tragedy. (1983, 265)

Ancora una volta le caratteristiche della terra ellenica hanno una funzione quasi onirica, rappresentano un luogo (reale, ma anche mentale) di rifugio, un'utopica quiete fuori dal tempo e dallo spazio che smorza la frenetica quotidianità cittadina.

Rosenthal si sofferma sulle implicazioni politiche del leggere l'antichità greca attraverso la lente della modernità inglese, in una sorta di trasposizione, riconducendo l'esaltazione di una vita semplice e rurale al motivo della critica alla corruzione della vita urbana (2011, 55) e, più in generale, alla denuncia di uno stato di crisi tipica della letteratura modernista:

To read 'the Greeks,' whoever they may have once been, in the present entails 'reading into' them, investing their work with an imagined fullness of meaning and purity of territorial being, a kind of precast relationship to language, world, and earth [...] If 'the Greeks' offer the present a negative image of itself—a reverse image through which the present can see its failures, limitations, and all that it lacks—such an exercise in dis-identification takes place, Woolf writes, in a present that remains stuck, as it were, in the blind spots of its time. (56)

Il potere immaginifico del greco e della sua letteratura genera la fantasia di un mondo perfetto, che però di fatto resta soltanto un'apparenza, almeno per un inglese del Novecento che mentre legge deve scaldarsi accanto al focolare invece che esporsi ai raggi diretti del sole. Non potrebbe essere altrimenti, come Woolf stessa dice chiaramente in "On Not Knowing Greek" esprimendo il concetto con la metafora climatica:

The nightingale has only to be named by Sophocles and she sings; the grove has only to be called ἄβατον, 'untrodden', and we imagine the twisted branches and the purple violets. Back and back we are drawn to steep ourselves in what, perhaps, is only an image of the reality, not the reality itself, a summer's day imagined in the heart of a northern winter. (Woolf 1994, 48-49)

Il riferimento all'usignolo e al bosco incontaminato qui è tratto dall'*Edipo a Colono* di Sofocle, in particolare dai versi 670-675 che Richard Jebb traduce in "where the nightingale, a constant guest, trills her clear note in the covert of green glades, dwelling amid the wine-dark ivy and the god's inviolate bowers" (1904, 86). Sulla carica semantica (ma illusoria) di questa immagine, l'autrice torna anche in "How Should One Read a Book?", precisamente nella versione del 1926, dove rimarca la distanza incolmabile tra la raffigurazione e l'oggetto in sé:

The representation is often at a very far remove from the thing represented, so that we have to use all our energies of mind to grasp the relation between, for example, the song of a nightingale and the image and ideas which that song stirs in the mind. (Woolf 1994, 395-396)

Il simbolismo permette di evocare scenari con una sola parola o breve frase, ma allo stesso tempo fa percepire l'inarrivabilità dei concetti a cui sottende, facendone aumentare ancora di più il desiderio e generando una sorta di nostalgia di qualcosa che non si è mai conosciuto davvero.

Nell'approccio alla lettura Woolf opera, inoltre, una distinzione esplicita tra quello dello studioso e quello del semplice appassionato nell'incipit di "Hours in a Library", in cui spiega perché le due figure non sono assimilabili:

Let us begin by clearing up the old confusion between the man who loves learning and the man who loves reading, and point out that there is no connexion whatever between the two. A learned man is a sedentary, concentrated solitary enthusiast, who searches through books to discover some particular grain of truth upon which he has set his heart. If the passion for reading conquers him, his gains dwindle and vanish between his fingers. A reader, on the other hand, must check the desire for learning at the outset; if knowledge sticks to him well and good, but to go in pursuit of it, to read on a system, to become a specialist or an authority, is very apt to kill what it suits us to consider the more humane passion for pure and disinterested reading. (Woolf 1987, 55)

Innanzitutto, i loro scopi sono completamente diversi: l'uno ricerca l'eruzione, l'altro il puro diletto. Dunque, lo spirito con cui si accingono alla stessa attività li porterà in due direzioni opposte, anche se a volte tendono a confluire, ma quando accade il risultato è che non si ottiene il vantaggio della conoscenza né della passione. Il modo in cui lo studioso e l'amateur si pongono di fronte al testo ha delle ripercussioni anche sulla loro corporeità. Infatti, mentre l'uno è immaginato dall'autrice come "a pale, attenuated figure in a dressing-gown" (55), abbastanza goffo e impacciato nella vita reale perché abituato a stare chiuso in archivi e biblioteche, l'altro assume caratteristiche anche materiali molto più piacevoli:

For the true reader is essentially young. He is a man of intense curiosity; of ideas; open minded and communicative, to whom reading is more of the nature of brisk exercise in the open air than of sheltered study; he trudges the high road, he climbs higher and higher upon the hills until the atmosphere is almost too fine to breathe in; to him it is not a sedentary pursuit at all. (55)

Il lettore amatoriale, ancora una volta, coglie la vera essenza dei testi attraverso un'esperienza che va oltre il semplice apprendimento e comprende l'importanza della giusta predisposizione mentale. La sua vivacità è più corporea che psicologica, il suo operato più dinamico rispetto a colui che passa le sue giornate costantemente seduto e chino sui libri per motivi di studio.

Nel romanzo *The Years*, in particolare, Woolf fa una rappresentazione letteraria della fruizione dei classici antichi da parte di entrambe le categorie individuate nel saggio sopra citato, rappresentate qui attraverso personaggi specifici, quando descrive in due scene distinte la lettura di *Antigone*. La prima è ambientata nel college di Oxford ed è Edward Pargiter a dedicarsi a quest'opera durante una serata di pioggia incessante. Egli è chiuso nella sua camera e accende la lampada per avere abbastanza luce, così dunque si appresta, dopo aver fantasticato osservando il giardino, ad aprire il testo della tragedia sofoclea, che funge prima di tutto da strumento del suo lavoro da studente:

He read; and made a note; then he read again. All sounds were blotted out. He saw nothing but the Greek in front of him. But as he read, his brain gradually warmed; he was conscious of something quickening and tightening in his forehead. He caught phrase after phrase exactly, firmly, more exactly, he noted, making a brief note in the margin, than the night before. Little negligible words now revealed shade of meaning which altered the meaning. He made another note; *that* was the meaning. His own dexterity in catching the phrase plumb in the middle gave him a thrill of excitement. There it was, clean and entire. But he must be precise; exact; even his little scribbled notes must be clear as print. (Woolf 1937, 42)

Nel dipingere il ragazzo mentre prende appunti, sottolineando come cambi idea alla ricerca della precisione, l'autrice mostra l'aspetto che ritiene più rilevante nell'attività accademica, cioè il tentativo di eccellere nello studio, la ricerca della perfezione¹⁶³, che si traduce in uno sforzo intellettuale che ha però anche delle caratteristiche fisiche, "he thus attacks the *Antigone* with surgical scrutiny" (McCoskey e Corbett 2012, 468). La laboriosità dell'annotazione durante la lettura è descritta quasi come fosse una battaglia, che Edward combatte a colpi di penna.

Il processo di analisi dell'opera greca è innanzitutto un estraniamento dalla realtà al di fuori del testo, rappresentata dai rumori come i rintocchi dell'orologio che scandiscono le sue giornate organizzate secondo lo studio, attraverso una concentrazione tale che gli permette di essere trasportato lontano con la mente e richiede uno sforzo paragonabile a una prestazione atletica:

Then he leant back to see, with his eyes shut. He must let nothing dwindle off into vagueness. The clocks began striking. He listened. The clocks went on striking. The lines that had graved themselves on his face slackened; he leant back; his muscles relaxed; he looked up from his books into the dimness. He felt as if he had thrown himself down on the turf after running a race. But for a moment it seemed to him that he was still running; his mind went on without the book. It travelled by itself without impediments through a world of pure meaning; but gradually it lost its meaning. The books stood out on the wall: he saw the cream-coloured panels; a bunch of poppies in a blue vase. The last of the strokes had sounded. He gave a sigh and rose from the table. (Woolf 1937, 42)

Il momento proficuo di massima chiarezza del significato di ciò che sta leggendo lascia il posto a uno stato di confusione, Edward cerca di fissare i pensieri ma la sua mente continua a vagare. L'oscurità che crea chiudendo gli occhi rappresenta quella della lingua ellenica, che appena sembra poter essere afferrata non fa che sfuggire velocemente. L'attenzione del ragazzo si distacca dal libro che ha sulla scrivania e si sposta di nuovo sui dettagli della stanza, che ora torna a percepire, come uscendo da una sorta di trance. A questo punto si concede un intervallo di pausa dallo studio, e sorseggia un po' di vino che gli aveva regalato suo padre prima di riprendere la tragedia sofoclea. Questo contribuisce a creare in lui uno stato di lieve ebbrezza che gli fa confondere il personaggio dell'eroina greca con sua cugina Kitty Malone, di cui è innamorato. Pensando a lei si avvicina alla finestra e si accorge che dal rettore si sta festeggiando: ormai non riesce a riprendere a lavorare perché viene interrotto di nuovo dai suoi amici. In questo caso è avvenuto esattamente quello che Woolf aveva previsto per uno studioso che si lascia pendere dalla passione: gli è sfuggito quanto ha scoperto sul piano linguistico e si è perso sul piano emozionale.

Più avanti nel romanzo un altro membro della famiglia Pargiter legge *Antigone* a distanza di anni, si tratta della cugina di Edward, Sara, la quale scopre il testo attraverso un'edizione tradotta e annotata proprio da lui che le aveva regalato tempo addietro. L'ambientazione è a casa della giovane, anche

¹⁶³ Cfr.: "Sophocles' play is Edward's particular intellectual passion, as Woolf indicates in an earlier manuscript version of the novel, *The Pargiters*: '[W]hen he opened the *Antigone* he could read it not only without opening a dictionary; he knew every word, but he also knew a mass of other facts; who had used the word besides Sophocles, & where; & how Sophocles himself had used the same word with a different meaning elsewhere' (Woolf 1977: 63). This stringent scholarly ideal, however, stifles his appreciation of the language: 'Greek words had [...] an indescribable combination of hardness & velocity as though – but Edward always checked himself when he felt the temptation to illustrate sensual feelings in images. Scholarship must be exact above all things' (p. 64)." (McCoskey e Corbett 2012, 268)

lei chiusa in camera, da dove si sentono le note di un valzer che si sta eseguendo nell'edificio dall'altro lato della strada. Appena finita la musica, decide di aprire il libro:

She skipped through the pages. At first she read a line or two at random; then, from the litter of broken words, scenes rose, quickly, inaccurately, as she skipped. The unburied body of a murdered man lay like a fallen tree-trunk, like a statue, with one foot stark in the air. Vultures gathered. Down they flopped on the silver sand. With a lurch, with a reel, the top-heavy birds came waddling; with a flap of the grey throat swinging, they hopped—she beat her hand on the counterpane as she read—to that lump there. Quick, quick, quick with repeated jerks they struck the mouldy flesh. Yes. She glanced at the tree outside in the garden. The unburied body of the murdered man lay on the sand. Then in a yellow cloud came whirling—who? She turned the page quickly. Antigone? She came whirling out of the dust-cloud to where the vultures were reeling and flung white sand over the blackened foot. She stood there letting fall white dust over the blackened foot. Then behold! there were more clouds; dark clouds; the horsemen leapt down; she was seized; her wrists were bound with withies; and they bore her, thus bound—where? (145-146)

Il suo approccio è più frettoloso e superficiale rispetto a quello accademico adottato dallo studioso della famiglia perché diverse sono le finalità dell'atto di lettura. Sara non lo fa per mestiere, lei è una “common reader” che, come prescritto dall'autrice nell'omonimo saggio, procede attraverso un “hasty, inaccurate, and superficial snatching” del testo (Woolf 1994, 11), mettendo assieme in modo impressionistico singole frasi e parole che catturano la sua fantasia, così da ottenere quella che Fowler chiama “a powerful re-enactment of the whole play in less than a page” (1999, 225).

Nel momento della cattura di Antigone, Sara viene distratta dai rumori provenienti dal giardino dove escono i ballerini, ma ormai la storia ha catturato la sua attenzione. Attraverso di lei si porta a compimento quella “fusione” tra reale e fittizio che Edward aveva lasciato in sospeso, o realizzato solo in parte, poiché si incarna lei stessa nell'eroina, in una stanza che sembra un sepolcro:

There was a roar of laughter from the garden. She looked up. Where did they take her? she asked. The garden was full of people. She could not hear a word that they were saying. The figures were moving in and out. ‘To the estimable court of the respected ruler?’ she murmured, picking up a word or two at random, for she was still looking out into the garden. The man’s name was Creon. He buried her. It was a moonlight night. The blades of the cactuses were sharp silver. The man in the loincloth gave three sharp taps with his mallet on the brick. She was buried alive. The tomb was a brick mound. There was just room for her to lie straight out. Straight out in a brick tomb, she said. And that’s the end, she yawned, shutting the book. (Woolf 1937, 117)

La fine della tragedia coincide con quella della giornata per la giovane, che ha usato la lettura come espediente per conciliare il sonno e sdraiandosi sul letto “she positions herself like Antigone in the tomb” (Dalgarno 2007, 98). Tramite il libro avviene un'immedesimazione metaforica tra Antigone e Sara, entrambe donne ribelli “soffocate” dalle regole della società a cui vogliono ribellarsi, l'una seppellendo il fratello e l'altra leggendo il testo in una maniera “free to eschew the protocols of scholarship and to take imaginative leaps” (McCoskey e Corbett 2012, 470), un atteggiamento non certo estraneo nemmeno a Woolf. Ciò che colpisce in questa scena, osserva Randi Saloman, è che “Sara becomes the character, the reader, and the author all at once” (2012, 159).

Nel caso dell'autrice, si potrebbe osservare che il suo modo di leggere i classici greci ha delle caratteristiche che si riscontrano negli atteggiamenti di entrambi i personaggi del suo romanzo, poiché la sua posizione è a metà tra quella della studiosa e della lettrice comune. Woolf, infatti, era solita tradurre interi passaggi (o addirittura intere opere se si considera il caso di *Agamemnon* che si vedrà più avanti, facendone una vera e propria "edizione" esattamente come Edward con *Antigone*) e analizzarli con metodo di studio. Allo stesso tempo però, come si è detto, apprezzava una lettura veloce e la cattura di singole frasi che saltavano all'occhio senza per forza andare con ordine. Non stupisce, infatti, che nel diario dica che Sara sia il personaggio che le assomiglia di più, trattandosi di una ragazza che scopre alcuni testi tramite il suggerimento di un parente (come un cugino oppure un fratello quale era Thoby Stephen nella realtà) che a differenza di lei era inserito nell'ambiente accademico. Inoltre, la scrittrice sperimentava in prima persona le distrazioni che possono derivare dall'ambiente domestico, come si evince dall'aneddoto raccontato in una lettera a Violet Dickinson dell'aprile 1903, in cui scrive: "A great flea jumped on to my Aeschylus as I read with [Janet] Case the other day—and now bites large holes in me. I was too polite to catch him with Cases eye on me" (Woolf 1975, 72).

Anche in un altro romanzo Woolf raffigura un personaggio intento nella lettura dei testi greci, con delle implicazioni ancora diverse. Si tratta di *Jacob's Room*, in cui il protagonista nelle vesti di studente universitario si dedica ai dialoghi di Platone nella sua stanza. Qui il ragazzo tiene un vasto assortimento di libri che, nota Golden, "may have been based on those that filled some of the shelves in [Woolf's] home", costituito, oltre che dalla letteratura, dal tipico materiale di studio, "from the Clarendon Press student editions of Greek plays that she translated to the texts that her brother Thoby Stephen inscribed at Clifton College and Cambridge University" (2017, 83). L'episodio è ambientato durante una serata piovosa di ritorno dalla sala di lettura del British Museum¹⁶⁴, che egli considera una sorta di tempio che protegge la cultura, quella "vast mind" dove sono racchiusi i classici antichi accanto a quelli moderni. In questo caso l'autrice denota un atteggiamento di chiusura da parte di Jacob, la cui mente è talmente assorta da non farlo rendere conto delle circostanze dell'ambiente esterno:

Meanwhile, Plato continues his dialogue; in spite of the rain; in spite of the cab whistles; in spite of the woman in the mews behind Great Ormond Street who has come home drunk and cries all night long, 'Let me in! Let me in!'

In the street below Jacob's room voices were raised.

But he read on. For after all Plato continues imperturbably. And Hamlet utters his soliloquy. (Woolf 1922, 178)

Immerso tra le pagine del *Fedro*¹⁶⁵, il protagonista percepisce i rumori esterni ma non ci fa caso, considerandoli alla stregua della caduta della cenere dal camino o di una mosca dal soffitto. Elicia

¹⁶⁴ Gillespie fa le seguenti osservazioni su questo luogo: "Although, as Woolf documents in an endnote to *Three Guineas* (1938), 'women were apparently excluded from the British Museum Reading-Room in the eighteenth century' (174 n. 6), the early twentieth-century narrator in *A Room of One's Own* goes there unimpeded. [...] In the very same British Library Reading Room, Woolf's Julia Hedge, 'the feminist' character in *Jacob's Room* (1922), waits for her books and observes that all around the dome are 'the names of great men... "why didn't they leave room for an Eliot or a Bronte?" she wonders' [...] Women might read in the British Library, but its catalogue, available books, and architecture remind them constantly that they live in, and read about, a patriarchy" (2003, VII-VIII). Sull'argomento si veda anche Fernald (1999, 106-108).

¹⁶⁵ Armstrong si interroga sulla scelta di questo specifico dialogo in un saggio dedicato proprio all'argomento (2012).

Clements suggerisce che, dipingendo questa imperturbabilità, Woolf alluda all'esclusione operata dagli esponenti del mondo accademico, di cui Jacob fa parte nel romanzo esattamente come i suoi fratelli nella realtà, che si pongono come eredi dei grandi maestri del passato, ignorando più o meno inconsciamente la dimensione del presente:

Anticipating the Oxbridge library scene in *A Room of One's Own*, the episode's concurrences encapsulate the exclusion of both the working class and women from higher education. Peripheral sound infiltrates the acoustic arena of private, domestic space; it functions as an ironic comment on the character who hears it. Jacob ignores the cry that sounds on the edge of his acoustic horizon. Although the earcon crosses into his room, it does not seem to disturb the sanctity of his reading nor his private space. The reader, however, might notice this earcon's thrice repetition, and engage in a critical dialogue from which Jacob is almost excluded. (Clements 2010, 73)

La studiosa rivela come ancora una volta la scrittrice volga la direzione della chiusura contro chi per primo la opera. Jacob non permette all'ambiente esterno di partecipare alla sua lettura e, in base a quanto detto precedentemente, questo sembra suggerire che la sua attività non sia così svolta appieno, ma ferma a un livello superficiale.

Relegato in una sorta di isolamento religioso, il ragazzo perde il contatto con la realtà e ignora perfino il fatto che il fuoco si stia spegnendo fino a lasciarlo al buio, proseguendo imperterrito la sua lettura senza perdere la concentrazione ma con una determinazione e dedizione quasi "agonistica", simile a quella che si è osservata poco fa in Edward:

The Phaedrus is very difficult. And so, when at length one reads straight ahead, falling into step, marching on, becoming (so it seems) momentarily part of this rolling, imperturbable energy, which has driven darkness before it since Plato walked the Acropolis, it is impossible to see to the fire. The dialogue draws to its close. Plato's argument is done. Plato's argument is stowed away in Jacob's mind, and for five minutes Jacob's mind continues alone, onwards, into the darkness. (Woolf 1922, 178-179)

Una volta concluso il libro, c'è un momento riflessivo di assimilazione dei concetti, che avviene ancora nel privato, e solo dopo Jacob si alza ad aprire le tende per vedere che cosa sta succedendo di fuori. Alla lettura segue, dunque, l'elaborazione, che nel caso del personaggio avviene prima in maniera introspettiva, poi volgendo lo sguardo all'esterno. Questa fase della fruizione di un testo, qui rappresentata in fiction, è altrettanto importante per l'autrice stessa, e Woolf lo dimostra anche nei suoi scritti teorici. Nel saggio "How Should One Read a Book?" del 1926, infatti, la scrittrice afferma che "the mind seems ('seems,' for all is obscure that takes place in the mind) to go through two processes in reading. One might be called the actual reading; the other the after reading" (Woolf 1994, 396). Dapprima, ovviamente, deve avvenire l'incontro vero e proprio con l'opera sulla pagina, durante il quale, "when we hold the book in our hands, there are incessant distractions and interruptions" (396). Si tratta di un fenomeno in divenire, "new impressions are always completing or cancelling the old. One's judgment is suspended, for one does not know what is coming next" (396) e non è concluso finché non si compie la successiva comprensione a mente fredda di quanto si è appreso:

If we are asked our opinion, we cannot give it. Parts of the book seem to have sunk away, others to be starting out in undue prominence. Then perhaps it is better to take up some different pursuit—to walk, to talk, to dig, to listen to music. The book upon which we have spent so much time and thought fades entirely out of sight. But suddenly, as one is picking a snail from a rose, tying a shoe, perhaps, doing something distant and different, the whole book floats to the top of the mind complete. Some process seems to have been finished without one's being aware of it. The different details which have accumulated in reading assemble themselves in their proper places. (397)

L'autrice, come sappiamo anche dai suoi diari e memoir, sperimenta in prima persona la possibilità di tornare col pensiero a un testo con cui ha avuto a che fare, rievocandolo quando si trova sola, spesso la notte, in camera sua, oppure mentre è impegnata in un'altra attività, e scopre di avere sensazioni diverse rispetto al momento della prima lettura. Svagare la mente le permette di riordinare le idee, soprattutto nel caso delle opere filosofiche che richiedono un maggiore sforzo di cognizione. In particolare, alcuni episodi della sua vita quotidiana la inducono a riflettere proprio sui *Dialoghi* di Platone, come quelli descritti in “22 Hyde Park Gate” di cui si è parlato relativamente al suo rapporto con George Duckworth.

1.3.3 Il viaggio nei luoghi reali

Il terzo modo (e forse quello più autentico e completo) in cui si può incontrare lo “spirito dei classici” è quello di recarsi nei luoghi reali della cultura antica, ed è anche l'unico, per la scrittrice, che regala un'esperienza diretta di quanto altrimenti resterebbe soltanto descritto nei libri. Per Woolf questo avvenne nel 1906, quando i suoi studi di greco erano ormai quasi giunti al loro culmine, e segnò sicuramente uno dei momenti più importanti della sua formazione artistica e culturale. La visita vera e propria della Grecia, all'interno di un itinerario che prevedeva anche tappe in Italia e Turchia, ebbe luogo durante l'autunno, ma si evince che la sua preparazione iniziò con entusiasmo già dall'estate precedente, quando coinvolse Violet Dickinson nel progetto, da molti riferimenti nelle lettere indirizzate proprio alla sua futura compagna di viaggio. Nonostante il fratellastro George l'avesse avvertita che “women cant [sic] travel by themselves in Constantinople” e anche che “the heat in Greece is really bad” (Woolf 1975, 232) decise di partire comunque l'8 settembre, pagando la vacanza con i propri guadagni, insieme all'amica e a sua sorella Vanessa. Le tre donne seguirono un percorso ferroviario lungo la Francia e l'Italia che le portò a raggiungere gli altri due fratelli Stephen, Thoby e Adrian, nella prima città greca da visitare, quella di Olimpia, solo cinque giorni dopo.

In agosto la scrittrice era già così assorbita dal pensiero dell'imminente avventura che, come scrive all'amica, non faceva altro che “read Greek—Greek—all day long. I can shout oaths, of the classical period, and laments over unburied bodies. Do you think that will come in useful?” (Woolf 1975, 234). Rievocando scene delle più famose tragedie antiche (pur non nominandole si capisce dal riferimento ai corpi insepolti che sta alludendo ad *Antigone*) riflette sul fatto che citarne i versi non l'avrebbe aiutata, di fatto, a farsi capire dalla gente del luogo, ma la lettura le permette comunque di dare spazio alla fantasia. Immaginando che Violet avrebbe fatto sfoggio delle sue conoscenze archeologiche, Virginia dichiara di volersi godere prima di tutto il paesaggio naturale offerto da quella terra:

Still, it will be great fun to rush through Europe, and climb the Acropolis. I cant settle to read Greek history and Antiquities so I shall make the scenery—in fact the atmosphere and the colour my job: after all, I shall say, one doesn't come to Greece to look at ruins. And what answer will you have to that? And when you begin about the school of Pheidias, I shall look at the sunset, and make you feel a Vulgar Prig. (235)

Già da queste righe traspare il suo atteggiamento nei confronti della Grecia e il suo interesse non nelle mete turistiche o nelle spiegazioni delle guide, ma in quei dettagli che soltanto andando sul posto si possono osservare. La scrittrice si prefigura di ignorare le informazioni che avrebbe fornito l'amica sullo stile architettonico del Partenone, per concentrarsi invece su come il tempio si sposi con i colori del cielo, come nella composizione di un quadro.

Lo scopo del viaggio, almeno all'inizio, era dichiaratamente formativo: dai fratelli Stephen, come dalle loro sorelle, fu concepito come un Grand Tour a tutti gli effetti. Perfettamente in linea con la moda dell'epoca, attraversare i paesi dell'Europa mediterranea significava abbandonare il comfort della propria domesticità e della propria cultura alla scoperta di terre più "sconosciute". La visita alla Grecia, dunque, rappresenta un momento di partecipazione a una tradizione culturale e letteraria che non è solo greca, ma anche inglese, inserendosi tra le tappe fondamentali della tipica istruzione impartita ai discendenti di una buona famiglia. L'interpretazione di quanto Woolf vede sul territorio non giunge ex novo, ma si serve degli strumenti che le sono offerti dall'esperienza di diversi predecessori, molti dei quali anche donne. Un tour simile è intrapreso anche dal protagonista di *Jacob's Room*, che percorre più o meno la stessa rotta dell'autrice, il quale afferma: "I intend to come to Greece every year so long as I live, [...] It is the only chance I can see of protecting oneself from civilization" (Woolf 1922, 238). Egli lo fa da studente universitario (come Adrian e Thoby, al quale il personaggio è ispirato), distinguendosi per girare sempre con una guida in mano, ma anche da ragazzo con tanta voglia di esplorare. Il percorso di Jacob è sì fisico ma anche un'esplorazione introspettiva dei propri sentimenti, nello specifico la sua grande passione per la Grecia e la sua attrazione per Sandra, una donna sposata che conosce proprio in quei luoghi e che risulta irraggiungibile tanto quanto la classicità ormai perduta. Lee nota inoltre come "the long Greek section of *Jacob's Room* is poignant with the memory of Thoby, whose ecstatic responses to the experience (in letters to Clive Bell and Leonard Woolf) seemed almost prescient", ma ricordi anche "[Woolf's] own strong, confused emotions on this journey" (1996, 224).

Nella vita reale, il viaggio della scrittrice fu altrettanto avventuroso, oltre che fruttifero in termini creativi. In una lettera a Lady Robert Cecil, scritta durante i preparativi alla partenza, Woolf esprime un irrefrenabile entusiasmo e il desiderio che l'imminente visita sia il perfetto compimento dei suoi anni di studi e insegnamenti classici:

I am fizzing with excitement, and my temper is therefore very bad: so Nessa and Violet tell me all the evening. But think of Athens and Olympia and Delphi!!! Only I feel that this should be the crown of a long life spent in teaching Greek verbs, to schoolgirls; instead of which I have done nothing whatever except write a cheque. That is the kind of thing that looks nice written down; as you are in the trade yourself, I will own that I never did think or feel anything like it till just now. (Woolf 1975, 236)

Ancora prima di imbarcarsi, la scrittrice già ricercava in questa esperienza il nutrimento per la sua attività narrativa, e i fatti dimostrano che le sue speranze non furono disattese. La visita dei territori ellenici, infatti, fu di grande ispirazione per diversi testi letterari e non, la maggior parte dei quali ancora poco studiati o addirittura mai dati alle stampe. Nel periodo della programmazione del viaggio, Woolf compose un interessante inedito, intitolato “A Vision of Greece”, frutto delle sue aspettative e delle ricerche condotte, il cui manoscritto di tre pagine è conservato nella già citata collezione “Monks House Papers”¹⁶⁶ a Brighton. Qui l’autrice, utilizzando un’espressione di derivazione platonica (Fowler 1999, 235), afferma quanto le sembri “almost impious – as though one were to snap shot a ghost – to take out a sober map and trace with substantial forefinger the road to Greece” (MH/A23.i). Si meraviglia di come sia possibile che esistano mezzi moderni per solcare quelle terre dai “sacred names” e già prevede come prima reazione spontanea che “directly the boat touches the land, the mind would be ready with its old picture of Greek life”, aspettandosi di vedere “Athenian men and women, looking for Plato and Socrates, for citizens in their sweeping robes, for slaves and merchants” (MH/A23.i). Non trovando invece nulla di tutto questo, “Who are these barbarians?, it would ask, seeing some groups of white trousered loungers with gawky jackets, and pistols in their belts” (MH/A23.i). Come era facilmente prevedibile, la Grecia moderna ospitava principalmente turisti. Qui Woolf, non annoverandosi tra di essi, chiama “barbari” gli stranieri in visita, ma è interessante notare che una volta giunta davvero sul territorio indirizzerà la stessa parola invece ai greci, in maniera scherzosa, per sottolineare il fatto che non parlino più la lingua antica.

Al periodo trascorso nella culla della cultura classica è dedicata un’intera sezione, intitolata “Greece 1906”, all’interno di *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897-1909*, l’opera già citata che raccoglie diversi resoconti diaristici e riflessioni sulle circostanze degli anni giovanili di Woolf. In particolare, il testo che racconta l’avventura ellenica sotto forma di appunti di viaggio è contenuto nell’ultimo dei sette quaderni manoscritti¹⁶⁷ su cui è redatto il diario giovanile, che ora è conservato alla British Library¹⁶⁸, sul cui sito è possibile vedere gratuitamente e senza registrazione la riproduzione reprografica completa¹⁶⁹, separatamente dagli altri sei posseduti invece dalla “Berg Collection” della New York Public Library. *L’Apprentice* nella sua interezza fu pubblicato postumo solo nel 1990 da Mitchell A. Leaska, il quale, scegliendo di seguire un ordine cronologico per presentare gli eventi nella versione edita, ricolloca “Greece 1906” tra gli scritti biografici di quell’anno e non alla fine dell’opera¹⁷⁰. In questo suo esercizio di scrittura nella narrativa di viaggio, Woolf vuole catturare le sensazioni che quei territori tanto sognati provocano nel suo giovane spirito, come asserisce già dall’inizio in una precisa affermazione d’intenti:

¹⁶⁶ Di questo manoscritto inserisco le fotografie e la trascrizione completa in *Appendice C*.

¹⁶⁷ Tutti dattilografati da Leonard per la University of Sussex Library.

¹⁶⁸ Leaska descrive i contenuti e la fisicità del manoscritto nell’*Appendix A* della sua edizione: “VII 1906-9: Catalogued as ‘Additional Manuscript 61837. Autograph notebook of Virginia Woolf describing a visit to Greece and Turkey September-October 1906 with comments on *Mérimée’s Lettres à une inconnue* followed by an account of her visit to north Italy September 1908 with comments on Hardy’s *Two on a Tower* and Meredith’s *Harry Richmond* and on her visit to Florence April 1909. Reversing the volume lists of expenses in Greece and Turkey and an unfinished draft of a biographical description of Clive Bell.’ 113 pp.; entries on numbered *recto* page in black ink on pale cream unruled paper; volume measures 11.6 x 18.6 cm; British Library” (1990, 406).

¹⁶⁹ All’indirizzo <https://www.bl.uk/collection-items/virginia-woolfs-travel-and-literary-notebook-1906-09> (08/08/2022).

¹⁷⁰ Si veda la *Editor’s Preface*: “In order to preserve the journals’ chronology, I have removed the Greek journal from the seventh notebook and inserted between the 1906 visits to Blo’ Norton, Norfolk, in August, and to the New Forest in December” (Leaska 1990, vii).

But of Olympia it is difficult to write. Baedeker [sic] will count the statues; a dozen archaeologists will arrange them in a dozen different ways; but the final work must be done by each fresh mind that sees them. The pediments of the temple line the two sides of the museum; [] but we wont [sic] write guide book— (Woolf 1990, 319)

Dichiarando l'inutilità delle guide, compresa la famosa Baedeker¹⁷¹, l'autrice si propone di restituire un resoconto molto più intimo e personale, che si situa in continuità con quanto già prodotto da altre viaggiatrici della sua epoca o poco antecedenti, tra cui quello offerto da Mary Shelley nei suoi *Rambles*. Nella recensione di *The Sentimental Traveller* di Vernon Lee¹⁷² Woolf elogia il metodo definito "impressionistico" con cui la scrittrice dipinge il paesaggio e scrive:

If only, in travelling, you will open your mind to receive all impressions and force your imagination to track down the most fugitive of suggestions, something charming and valuable, because original, will be recorded. This is perhaps the course that any sensitive mind adopts naturally, though it does not always go on to trace it out upon paper. (Woolf 1986, 158)

La difficoltà nel catturare con la scrittura le sensazioni provate in un determinato luogo è un motivo ricorrente nella descrizione del viaggio, soprattutto di quello al femminile, Mary Shelley ad esempio in più occasioni dice di un paesaggio che "words cannot describe it" (1844, II, 62). Si tratta di un concetto che ancora una volta ricorda molto il sublime romantico, nella sua accezione di "rivelazione" improvvisa di una verità attraverso la bellezza. Come le sue illustri antecedenti, in "Greece 1906" Woolf fa fatica a contenere ciò che prova sulla propria pelle in una spiegazione verbale che rende soltanto un pallido simulacro di ciò che è in realtà:

So we pile words; but it is a pretence. You must see him, & let the eye spring like a creature set free along those curves & hollows; for it has secretly craved such beauty! You dont [sic] know, till you satisfy it, how much it has craved. (Woolf 1990, 319)

Da aspirante narratrice, si rende conto che quel tipo di bellezza occorre vederlo con i propri occhi per capirlo davvero. Dopo la visita a Corinto si arrende al fatto che "I cannot lay my hands on any words but those that come uppermost to night, & it is peculiarly purposeless to belabour such a perfect image with ill fitting adjectives" (320). Il clima, anche qui, rappresenta una parte fondamentale dell'esperienza, e ne è la riprova la città di Tirinto, dove la sola temperatura è un elemento che supera ogni nozione appresa leggendo di essa: "The Homeric palace hummed with heat. It was enough to impress one more than all guide books" (330). Inoltre, l'esplorazione sul luogo aveva una valenza forse ancora più imprescindibile se si considera che, come ricorda Klironomos, "among a number of factors that afforded travel opportunities to women in this period, and especially among them a group of academic women, was the impetus sparked by recent archaeological activity" (2008, 137). Non è un caso, infatti, che tra le pioniere di questo fenomeno vi sia proprio l'antropologa Jane Harrison, autrice di *Reminiscences of a Student's Life* (1925), un memoir che illustra le sue ricerche sul campo, e *Mythology and Monuments of Ancient Athens*

¹⁷¹ Cfr.: "Virginia and Leonard Woolf's library includes numerous copies of Baedeker's guides and items related to their travels or others' use of the volumes. [...] Tickets and hand drawn maps that once rested within their copy of Baedeker's *Greece* (1909) are now preserved in an envelope and a folder" (Golden 2017, 100).

¹⁷² Pubblicata per la prima volta sul *Times Literary Supplement* nel 1908 e poi inclusa nel primo volume dei saggi.

(1890), che era anche “known colloquially as ‘The Blue Jane’ for its blue cover and quickly became a standard travel guide for British travelers to Greece at the turn of the century” (Mills 2014, 21).

Riguardo alla capitale, Woolf decide che “there is so much to grasp in Athens that there is no need to attempt any single description” (Woolf 1990, 321), e infatti tornerà a parlarne più volte soffermandosi su dettagli diversi. Per questo motivo specifica come non vuole che sia il suo resoconto, ovvero un vano tentativo di dipingere una visione d’insieme, ma “like a free English woman” si propone invece di “deal deliberately with the days adventures, whether they are significant or irrelevant” (321). Questa modalità di narrare è molto diffusa nei racconti di viaggio femminili dell’epoca e porta con sé la caratteristica della frammentarietà, che qui è corollario di quella indicibilità che si attribuisce a una tale esperienza e porta con sé anche un valore archeologico¹⁷³. Dalle pagine di “Greece 1906” non emerge solo il talento artistico della scrittrice (che anche sta esercitando poiché il testo presenta anche una componente fittizio-letteraria) ma anche il suo modo di porsi come donna e come viaggiatrice. Raccontando aneddoti da un punto di vista del tutto autentico e sincero, presenta delle situazioni concrete in cui si è trovata. Due esempi di ciò, seppur totalmente differenti tra loro, sono le poche righe dedicate agli scarafaggi che trovò nel letto dell’albergo e la più lunga e divertente narrazione dell’escursione sul Monte Pentelico, dalla quale poi trasse anche un racconto che sarà oggetto del mio studio specifico nel capitolo successivo. Sull’Acropoli rimane impressionata soprattutto dal tempio di Atena, che supera tutte le sue aspettative. “But it is the Parthenon that over comes you; it is so large, & so strong, & so triumphant”, scrive traducendo la sensazione in una metafora sensoriale, “you feel warmed through & through, as though you walked by some genial hearth” (323). Alla dea è dedicata anche la scena notturna di “A Vision of Greece”¹⁷⁴, in cui i “fantasmi” della città si risvegliano per renderle l’omaggio dovuto:

Then the august ghosts come forth once more; the grave men pace the courts in meditation and beautiful boys cluster round them awed, listening for the wisdom which is to teach them how to live. The great statue of the maiden goddess stands in the midst as though tacitly she ordered and inspired their words; [...] Who shall dethrone me, or outdo my beauty – she asks of the stars in the sky. And they beholding her, as they have beheld her for thousands of nights such as this, answer yet once more, with a kiss of starlight. ‘Oh Goddess you are immortal such as we are’. (MH/A23.i)

Realtà e fantasia, natura e sacralità si fondono nella mente della scrittrice, che rievoca la spiritualità di quei luoghi immaginandone una vita al di là e al di sopra di quella della civiltà moderna, invisibile se non in una sorta di sogno. Secondo Adèle Cassigneul, “eerie, fragmented and contrasted”, questa descrizione “verges on the liminal, is turned into a limbo-like territory where factual experience merges with fantasy: a borderland where perception becomes photographic and bears phantom visions” (2017, 155).

¹⁷³ Klironomos puntualizza che nello studio delle rovine e dei reperti “the fragments also served as the very historical data upon which academics based their national identity, both in relation to its origin and claim to continuity” (2008, 140) e, in senso più ampio, Virginia Woolf “values the image of shattered fragments as unmediated raw data to ground her sense of cultural entitlement to the ancient Greek past despite her bewailing the condition of belatedness” (141).

¹⁷⁴ Nel corpo della tesi cito questo manoscritto sempre in maniera lineare, riportando direttamente il risultato delle modifiche e cancellature apportate da Woolf senza esplicitarle. Nell’*Appendice C*, invece, opero una trascrizione critica del testo rendendolo il più fedele possibile all’originale.

La Grecia non è solo un bel paesaggio che appaga la sua vista, ma le regala anche pensieri e reminiscenze che le fanno immaginare un intero mondo a partire dai pochissimi elementi che restano di un'antica gloria che ancora continua a riecheggiare, se non altro nella mente di chi ricorda i passi di letteratura scritti e ambientati in quei luoghi. Anche in questo Woolf si pone in continuità con la tradizione, soprattutto femminile¹⁷⁵, di coloro che hanno finalmente visitato dal vivo le terre descritte nei libri così che, per usare le parole che Lady Morgan dedica a Venezia, “the dream of many a youthful vigil is realized; and scenes long gloated over in poetic or romantic pages, gradually form and incorporate, and take their local habitation among real existences” (1821, 264). Il viaggio non solo risveglia la memoria letteraria, ma costituisce il coronamento di un desiderio espresso da fanciulla e produce quelle “strange and indescribable emotions” che Mary Shelley chiama “recollections, long forgotten”, le quali “arose fresh and strong by mere force of association” quando la vista dell'Italia le ispira “a mixture of pleasure and pain, almost amounting to agony” (1844, I, 61). Queste, così potenti e contrastanti, sono simili alle impressioni che Woolf annota nel diario relative a Micene, la città di Agamennone:

There never was a sight, I think less manageable; it travels through all the chambers of the brain, wakes odd memories & imaginations; forecasts a remote future; retells a remote past. And all the while it is—let me write it down—but a great congeries of ruined houses, on a hill side. (Woolf 1990, 331)

Camminando nei siti archeologici, Woolf ne riesce ad apprezzare tutta la bellezza e riflette sul rilievo storico e artistico dei reperti, simulacri di un tempo eterno che non muore mai. Dello stesso argomento tratta anche il frammento di un racconto senza titolo (ma chiamato convenzionalmente *Theophile* come il protagonista che narra in prima persona), anch'esso composto in Grecia e mai pubblicato dall'autrice, forse perché soltanto abbozzato. La documentazione di questo testo è costituita da una pagina e mezza dattiloscritte con qualche modifica olografa conservate nella collezione “Monks House Papers”¹⁷⁶, mentre una trascrizione quasi integrale¹⁷⁷ è stata inserita da Susan Dick nell'*Appendix C: Incomplete Stories and Sketches*¹⁷⁸ della sua raccolta di narrativa breve nel 1989, da cui cito di seguito. La storia è quella di archeologo francese che sogna di ritrovare sotto una collina e riportare alla luce delle antiche “pale stone figures”, facendo una grande scoperta che lo porta a fantasticare “of the fame that will be mine, and the glory, to change the poet's words for the better, that shall be Greece's” (Dick 1989, 327).

Per questo brevissimo scritto pare che l'autrice abbia tratto ispirazione dagli scavi a cui prese parte presso Achmetaga, la tenuta a nord dell'isola di Eubea di proprietà della famiglia Noel, che ospitò

¹⁷⁵ Per la storia e le caratteristiche di questa tradizione si veda anche Mitsi (2002).

¹⁷⁶ Non è catalogato come un manoscritto a sé stante, ma si trova all'interno del gruppo indicato come [34 loose manuscript and typescript pages], che va sotto il codice “SxMs-18/2/B/4/5”. Precisamente, le pagine in questione sono segnate dalla biblioteca come 41 e 42.

¹⁷⁷ Senza che sia fornito un motivo manifesto per questa scelta, nella raccolta edita non compaiono le prime cinque righe e due parole del racconto, che recitano così: “We start at dawn and begin our work with extreme economy of light. The sun opens like a sudden flower, and we [toil] with faithful perseverance in the crumbling earth till the usual wave of sleep rises at midday almost like a mist from the ground, and we fall and lie in the troughs which our own hands have wrought. Lizards” (MH/B4.e). In questa trascrizione ho riportato il testo modificando tra parentesi quadre quello che ritengo sia un semplice errore di battitura (“tio!” per “toil”) e integrando direttamente la modifica olografa di Woolf, che sostituisce “that” con “the usual”.

¹⁷⁸ Precisamente a pagina 327.

la compagnia degli Stephen per l'occasione¹⁷⁹. L'episodio reale viene raccontato nel diario di viaggio e, seppur con toni meno fantasiosi, ricorda molto le speranze espresse da Theophile:

In the afternoon we set off to dig on a hill which had already yielded an arm or a leg or a pillar of hewn marble. Indeed it did not need an archaeological eye to see that the hill boded something; for it was shaped & buttressed, & might be divided into halls & palaces by an eye that remembered Mycenae. So after a little debate, a trench was cut across the summit; till the pick axes grated on the rock. Many fragments of Greek pottery were thrown up—indeed they lay thick on the surface, but neither statue nor temple. We laid bare the foundation of a wall, further on, also; (I did strike three blows for the glory of Greece) but our excavations were ended by the sunset: soft earth still lay packed above the rock & its treasures. (Woolf 1990, 336-337)

I ritrovamenti di cui parla Woolf non avevano certo un valore inestimabile, e lei è consapevole che la gente del luogo avrebbe preferito piuttosto usare la vanga per dissotterrare patate (337), ma l'interesse nei confronti di quelle pietre è di altra natura: sono importanti per ciò che rappresentano più che per ciò che sono davvero. Lo stesso voleva anche l'archeologo della narrazione fittizia, che inseguiva un profitto culturale ben più che uno materiale. Tuttavia, “the chances are that the Temple & town of [blank space] will lie beneath the earth [] forever” perché agli occhi di chi in quelle terre ci vive nella quotidianità “it does seem a curious mania [...] to start disturbing all that it keeps buried” (337).

L'autrice, inoltre, onora con una devozione quasi liturgica i luoghi della religione greca antica, consapevole che “after all, every step is on sacred ground” (Woolf 1990, 321), con particolare attenzione al suo ramo misterico. Il viaggio a piedi “to Eleusis, following it may be supposed the sacred way” (324) assume per lei il valore culturale di un pellegrinaggio, che compie seguendo le orme di quella tradizione ancestrale: “On such days, we know, the people of Athens formed together, garlanded in fine draperies, & marched in procession to their mystic rites which none might know” (324). Proprio la misteriosità di quei rituali la affascina, oltre alla venerazione di una divinità femminile di epoca pre-classica che lei stessa aveva da poco riscoperto grazie alla lettura degli scritti di Jane Harrison. Riecheggiando il decadimento di un antico impero di matrice romantica cantato da Percy Shelley in *Ozymandias*, Woolf rileva come questa spiritualità sia vissuta dai turisti moderni nei panni di “very belated wayfarers”, che possono vedere quei luoghi solo quando ormai “the shrines are fallen, & the oracles are dumb” e hanno la sensazione “that the pageant has passed long ago, & you are come too late, & it matters very little what you think or feel” (324). Eppure la scrittrice immagina che gli antichi greci durante il tragitto avessero avuto sotto gli occhi esattamente lo stesso scenario, rimasto incorrotto:

Here are the olive groves, the hills spotted with green on the gray, the white road, the sweep of the Bay, looking to Salamis, the ancient fishponds where the priests caught trout. And at last, after a very hot drive in the trail of that decorous procession—they chanted, & one danced—& before them a stone image was born—at last, I say, we reached Eleusis—some two thousand years after our time. (324)

¹⁷⁹ Leaska precisa in nota che “the estate [was] bought originally by a cousin of Lady Byron and now owned by the grandson, Frank Noel, father of the Stephens' friend, Irene Noel” (Woolf 1990, 334).

Nonostante si trovi in un'epoca che segna una distanza millenaria da quella in cui avvenivano i culti che descrive, Woolf grazie a ciò che ha letto riesce a figurarsi degli scorci di vita del popolo greco quando era all'apice della sua prosperità. Lo stesso avviene a Micene quando, sotto l'influenza letteraria dei passi omerici (si ricordi che proprio qui ha iniziato a leggere l'*Odissea*), scrive: "How far history, or mythology, warrants me, I do not know; but I conceived that here was a single spot of intense, & brilliantly painted life, girt in by great wastes of desert land" (332). Così nella sua mente sfilano re e semplici cittadini che "were simple & austere, [...] an isolated people, adventuring alone; but in the limits of their town they lived with much ornament & decoration", partecipando collettivamente a "many festivals, & when it was summer they marched down the hill side in ceremonial procession, glittering in dyed clothing & ornament & gold, with offerings outstretched in their hands" (332). Al giorno d'oggi resta possibile solo figurarsi l'aspetto originale e lo splendore di una civiltà sepolta, che la scrittrice crede di intravedere attraverso una sorta di visione "for a second, as through a chink, down, down, for miles beneath my feet" (333).

Il viaggio in Grecia per Woolf, come anche per i suoi contemporanei o diretti predecessori, incarna l'esperienza autentica dello spirito dei classici emanato dai libri, che qui finalmente assume forma e consistenza. Così avviene a Epidauro, nell'arena dove venivano davvero recitate le grandi tragedie in origine, all'aperto e senza gli artifici della tecnologia:

There is the great theatre, so perfect that we could sit in its upper seats & look down upon the stage & hear the voice of one speaking there as in the best of halls. And the grey seats scooped out of the hillside, with wide air & country all round are as noble a theatre as could be had. (Woolf 1990, 330)

Da quei gradini si può immaginare l'effetto magnifico che doveva fare la declamazione dal vivo, con un'acustica anche migliore di quella delle rappresentazioni di Cambridge. Presso la porta di Micene la suggestione è così forte che l'immagine letteraria di Agamennone che la oltrepassa sembra "incarnata" nella pietra, e assume tutto un altro senso che se evocata in Inghilterra:

Indeed, this is the pearl of seeing things here; the words of the poets begin to sing & embody themselves. This is no pretence, moreover, as it may so easily be at home, in a London room; it needs no effort; but if statues & marble are solid to the touch, so, simply, are words resonant to the ear. (331)

L'autrice, che ha sperimentato in prima persona le diverse forme della fruizione dei classici, si rende conto che questa è certamente la più reale e completa possibile: i versi antichi riecheggiano nella sua mente come se li sentisse recitare dalle voci originali.

Il tour della Grecia compiuto da ragazza, nel pieno dei suoi anni di studio, costituì un evento fondamentale nella vita di Woolf e nella sua formazione, lasciando un segno tangibile nella sua scrittura e nelle sue idee di tradizione e appartenenza culturale, ma tornò in territorio ellenico anche in età più matura, tra aprile e maggio 1932, compiendo un altro viaggio con treno e piroscifo ampiamente documentato attraverso lettere, pagine di diario e fotografie¹⁸⁰. L'itinerario, che Martin

¹⁸⁰ Si tratta in particolare del carteggio della scrittrice avvenuto sia prima della partenza che durante il viaggio soprattutto con la sorella Vanessa e le amiche Ethel Smyth e Vita Sackville-West, raccolto nel quinto volume delle *Letters* (1979, 37-63), ma anche di alcune lettere di Roger Fry scritte sul luogo o poco dopo il ritorno (1972, II, 669-

Ferguson Smith ricostruisce proprio attraverso lo studio di questa documentazione (2011, 59-70), prevede ancora il passaggio da Francia e Italia, alcune tappe già percorse ma anche luoghi nuovi, come Egina e Capo Sunio. Stavolta l'autrice fu accompagnata da Leonard, ora suo marito, e dal pittore del Bloomsbury Group Roger Fry con sua sorella Margery, che ogni giorno le regalavano nuove nozioni di arte bizantina e archeologia. Stando ai racconti, la compagnia sembra aver intrattenuto ottimi rapporti¹⁸¹ e Woolf parla brevemente dell'avventura ellenica anche in *Roger Fry: A Biography* (London: Hogarth Press, 1940), che pubblicò soltanto sei anni dopo la morte dell'amico. Facendole riaffiorare ricordi i della giovinezza, quelle terre ebbero di nuovo un grande effetto sulla scrittrice, che da donna e non più da una fanciulla inquadra meglio la Grecia moderna e il mondo dei contadini che ora la popola, apprezzandone la vita semplice e a contatto con la natura. Se la prima volta che aveva visto quei luoghi si era soffermata maggiormente su quanto fosse cambiato rispetto all'antichità, osservando i siti archeologici con la lente della ricerca della classicità perduta, ora Woolf invece ha occhi nuovi per notare tutti gli elementi che, al contrario, costituiscono una continuità con il passato. Ciò avviene sia a livello generale – storico, culturale e artistico – attraverso una concezione di primitivismo che prima non le apparteneva, ma anche e soprattutto di esperienza personale, mettendo in luce ciò che ritorna della ragazza che era e ciò che invece è cambiato, o per meglio dire integrato, rispetto al viaggio precedente.

Il 21 aprile la scrittrice annota nel *Diary* che sull'Acropoli “my own ghost met me, the girl of 23, with all her life to come” e che il Partenone “is more compact & splendid & robust than I remembered” (Woolf 1982, 90). Lo stesso fatto commenta anche in una lettera a Vita Sackville-West affermando che “it was so strange coming back here again I hardly knew where I was; or when it was” e, riferendosi alla giovane che era all'epoca, aggiunge “how I pitied her!” (Woolf 1979, 62). Da questa seconda esplorazione Woolf ricava l'impressione che nella terra ellenica il tempo della civilizzazione si sia fermato all'epoca della sua antica gloria e che la sua storia sia rimasta in un eterno stato di perfetta incorruzione. Esprime questo concetto ancora nel diario attraverso la metafora dei campi lunari, un luogo abbandonato e quasi fantastico dove non sembra vi sia traccia di anima viva:

Greece then, so to return to Greece, is a land so ancient that it is like wandering in the fields of the moon. Life is receding (in spite of that donkey). [...] The centuries have left no trace. There is no 18th 16th, 15th century all in layers as in England—nothing between them & 300 B.C. 300 B.C. somehow (dominated) conquered Greece & still holds it. So it is the country of the moon; I mean, lit by a dead sun. If one finds a bay it is deserted; so too with the hills & the valleys; not a villa, not a tea shop not a kennel anywhere; no wires, no churches, almost no graveyards. (Woolf 1982, 94)

671). I diari sono quelli dei Woolf, in particolare il quarto volume di quello di Virginia (1982, 88-100) e il pocket diary di Leonard, inedito e conservato alla University of Sussex Library, “which contains a very brief and incomplete but useful record of the travels. These written accounts are supplemented and enlivened by the photographs taken by Virginia and Leonard” (Smith 2011, 59), che sono descritte nel dettaglio da M.F. Smith (70-75).

¹⁸¹ Nella pagina del *Diary* datata 18 aprile Woolf definisce Roger Fry “sweet, rich, accommodating, infinitely serious” (1982, 90), una frase che Smith legge diversamente poiché ricontrollando la documentazione originale si accorge che “‘serious’ is a misreading of ‘porous’” (2011, 75) dovuto a un'errata interpretazione della scrittura. Nella lettera a Ethel Smyth del 4 maggio la scrittrice parla ancora di Fry dicendo che lo considera “far and away the best admirer of life and art I've ever travelled with; so humane; so sympathetic, so indomitable” (Woolf 1979, 59). A sua volta, il pittore parla dell'amica in una lettera del 4 maggio a Helen Anrep notando l'inclinazione di Virginia a non parlare molto, ma commenta anche che “she always looks incredibly lovely and more distinguished than the goddesses” (1972, 670). Inoltre, Woolf annota nel diario che suo marito Leonard e Roger giocavano spesso a scacchi insieme e studiavano un po' di greco moderno (Woolf 1982, 90).

L'estrema essenzialità di quei paesaggi è dovuta alla mancanza dell'azione umana, che li ha lasciati praticamente inabitati da tempi remotissimi. Sui gradoni di pietra del tempio di Dioniso ad Atene osserva insieme a Leonard che "Sophocles Euripides & Aristophanes must have sat here & seen— Anyhow the hills were before them, as before us" e, pur trovandosi in un centro urbano, "if the 2000 years have laid a few light rubbishy stucco houses on the earth, in the way, very little has been done to damage the view—nothing solid & immense & lasting has been built" (98).

Per quanto riguarda le caratteristiche fisiche del territorio, Woolf apprezza molto questo stato di tranquilla preservazione e lo ribadisce anche in una lettera del 2 maggio indirizzata alla sorella Vanessa, che stavolta non si trova con lei ma è rimasta invece alle prese con la caotica vita inglese:

Greece is far and away the loveliest country now left— quite unspoilt—in fact, uncivilised. [...] But I'm always in danger of running on about the beauty of Greece which is far better than I remembered—in fact, we can't have seen it at all. Nothing is spoilt—its as wild as a pole cat—every inch is a different flower—mostly minute and like sparks of emerald and so on (Woolf 1979, 56-57)

L'elemento naturale contribuisce ad accrescere quell'effetto di purezza ("non-civilizzato", infatti, qui ha un'accezione positiva) suscitato dalle terre elleniche, e la stagione primaverile, a differenza di quella autunnale in cui si era svolto il viaggio del 1906, dona all'ambiente un calore (tante volte anche lamentato) e una bellezza assolutamente unici. In un'altra lettera, datata 4 maggio, l'autrice ne tesse magnificamente le lodi all'amica Ethel Smyth, dichiarando senza mezzi termini:

Greece is the most beautiful country in the whole world; May is the most beautiful season in the whole year; Greece and May together—! There were the nightingales for example singing in the cypresses where we sat beside the stream: and I filled my lap with scarlet anemones. (58-59)

Quest'immagine bucolica racchiude l'idea arcadica di Woolf della semplicità e della spensieratezza di cui si può godere tra quelle valli e colline, decantate in letteratura al pari delle gesta militari. Nel suo diario l'autrice associa alla Grecia una "agile, athletic beauty, steeped in colour, so that it was not cold, perfectly free from vulgarity, yet; old in human life" (Woolf 1982, 97), che le si addice perfettamente soprattutto nel momento della sua vita in cui è tornata a visitarla, tanto da affermare che "I could love Greece, as an old woman, so I think, as I once loved Cornwall, as a child" (97). Questa considerazione si ricollega a quanto aveva scritto durante il suo primo viaggio in "Greece 1906", cioè che lungo la strada per Epidauro "the high folds among which we drove today reminded us again of Cornwall" e che anche nelle città più grandi poteva osservare delle somiglianze perché "oddly enough the narrow streets of Athens reminded us of St Ives" (Woolf 1990, 330). Se qui però la connessione era puramente paesaggistica, l'osservazione che fa molti anni dopo ha un sapore più nostalgico, sembra che accosti i due luoghi non per la loro fisionomia, ma per lo stato d'animo che rappresentano, come se in Grecia credesse di poter ritrovare la spensieratezza dell'infanzia.

In una pagina di diario datata 8 maggio 1932 la scrittrice racconta di una fantasia venutale visitando l'isola di Egina in cui sognava di cambiare totalmente vita nel prossimo futuro e ritirarsi in quei luoghi tranquilli e lontani dal caos a cui era abituata:

Then I had the vision, in Aegina, of an uncivilised, hot new season to be brought into our lives—how yearly we shall come here, with a tent, escaping England, & sloughing the respectable skin; & all the tightness & formality of London; & fame, & wealth; & go back & become irresponsible, livers, existing on bread yao, butter, eggs, say in Crete. (Woolf 1982, 97)

Sicuramente sarebbe stata una prospettiva allettante per Woolf, soprattutto alla sua età, come dimostra anche una battuta presente in una lettera dello stesso giorno indirizzata a John Lehmann, il manager della sua casa editrice, in cui dichiara scherzosamente: “I’m setting on foot a plan to remove the Hogarth Press to Crete” (Woolf 1979, 62). In realtà, sappiamo che questi piani non ebbero mai una concreta attuazione:

But, although she was genuinely attracted by the unspoiled beauty of Greece, by the warmth of its climate (when it was not wet and/or cold, as it was at times during the visit), and by the friendliness of its people (‘even though we can’t understand a word they say’), it would be a mistake to think that the vision she says she had in Aigina of living a simple life in Greece for part of each year was anything more substantial and serious than a daydream. The dream quickly evaporated [...] She never returned to the country. (Smith 2011, 58)

Infatti, tornata nella tenuta di Monk’s House, Woolf si accorge subito che le immagini vivide stanno sbiadendo ma è convinta che, non appena avesse avuto il tempo di far sedimentare i ricordi, ne avrebbe conservato le sensazioni che erano destinate a restare. Annota nel diario che “Already my mind is hard at work (in my absence) arranging, editing, bringing forward, eliminating, until it will present me, unasked, with visions, as I walk, of Aegina, of Athens” e riporta la memoria alla “Acropolis with the incandescent pillars; the view from the goatherds hill at Delphi”, ma conclude che è ancora troppo presto per dare a questi pensieri una forma definitiva, “the process is not yet complete enough for me to have detached pictures” (Woolf 1982, 100). Ancora una volta, la scrittrice elabora la sua esperienza al fine di trarne ispirazione creativa: sebbene, infatti, descriva il fenomeno in termini psicanalitici, come se avesse luogo a livello inconscio, in realtà le fasi che elenca ricordano piuttosto quelle, precise e intenzionalmente predisposte in sequenza, di un processo editoriale. Come dopo il primo viaggio, Woolf intuisce di aver acquisito una ricchezza che può tornarle utile come materiale artistico, ma ora ne è anche più consapevole.

2 Parte seconda

2.1 La traduzione annotata in *Agamemnon Notebook*

Tra le opere che hanno maggiormente segnato l'esperienza di Woolf nello studio dei classici, un ruolo fondamentale va riconosciuto all'*Agamemnone* (o *Αγαμέμνων* nel titolo originale)¹⁸² di Eschilo, tragedia che narra il rientro in patria dalla guerra di Troia dell'omonimo sovrano di Micene, dove lo attende la morte per mano di sua moglie. Si tratta di un testo generalmente considerato tra i più complessi, sia per i temi che affronta, riferiti a un sistema di valori che era ormai in declino già al tempo in cui fu rappresentata per la prima volta, che per l'ostichezza della lingua che utilizza, una variante arcaica e regionale poco comune. La scrittrice scelse questo dramma per redigerne in un quaderno di lettura e forse il motivo è proprio che la affascinava l'idea di lavorare sull'opera di un'epoca di transizione (che evidentemente, almeno per questo aspetto, trovava abbastanza simile alla propria), durante la quale, come lei stessa afferma nel passaggio di "Character in Fiction" in cui cita Clitennestra¹⁸³, può anche capitare che le simpatie nei confronti di alcuni personaggi cambino.

Con *Agamemnon Notebook* Woolf costruisce la propria "edizione" (così la definì lei stessa, come vedremo a breve) della tragedia, che non è mai stata pubblicata. La documentazione di quest'ultima¹⁸⁴, consistente in 76 fogli¹⁸⁵ di dimensione 145x220 mm (lo spessore oscilla leggermente poiché le pagine incollate hanno deformato il blocco di testo, nella parte più spessa misura 28 mm e nella parte più stretta 14 mm) rilegati a quaderno con un'usurata copertina in cartone foderata di carta color grigio¹⁸⁶. Il manoscritto è conservato nella raccolta "Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature" della New York Public Library, la quale l'ha acquisito il 22 ottobre 1967 dal fornitore Hamill & Barker, Inc., stando alla nota "Hamill 10/22/67" apposta dalla biblioteca in una delle pagine bianche alla fine del volume. Il codice di riferimento è "Berg RN3: *Aeschylus. Agamemnon. Virginia Woolf's holograph of the English translation and her marginal ms. notes on Greek text mounted opposite by her. Bound. (1 v)*" e la collocazione "SASB - Berg Collection Rm 320 (Berg Coll MSS Woolf)". Sebbene la fruizione del materiale cartaceo sia soggetta a restrizioni e consentita soltanto tramite previa autorizzazione e per una specifica ragione di ricerca¹⁸⁷, una copia è comunque sempre consultabile dall'interno della

¹⁸² Rappresentato alle Grandi Dionisie di Atene nel 458 a.C. all'interno della trilogia vincitrice del primo premio nota come *Oresteia*, di cui fanno parte anche *Coefore* e *Le Eumenidi*, nonché unica dell'intero teatro greco classico a essere pervenuta per intero fino ai nostri giorni. Era seguita da un dramma satiresco, che canonicamente aveva la funzione di smorzare i toni della tragedia, intitolato *Proteo*, di cui però è rimasto soltanto un verso.

¹⁸³ Sul trattamento, piuttosto inconsueto, che Woolf riserva a questo personaggio, discuterò più avanti commentando proprio la citazione dal suddetto saggio.

¹⁸⁴ Le informazioni che seguono relativamente ai dettagli della documentazione sono state acquisite tramite la "virtual consultation" di *Agamemnon Notebook* avvenuta in data 14 luglio 2021 con la responsabile della divisione della "Berg Collection" Julie Carlsen e il relativo "follow-up". Si veda *Prospettive Metodologiche*, pp. 18-19.

¹⁸⁵ Il conteggio si riferisce alle sole pagine che contengono del testo (quelle olografe di Woolf e quelle incollate a stampa con le sue annotazioni). Il numero in realtà non corrisponde a quello segnato dalla biblioteca nella nota "78 pp. in V. W.'s hand" (Berg RN3), probabilmente perché questa include anche due dei fogli di risguardo che si trovano all'inizio e alla fine del quaderno, nello specifico quelli in cui compaiono le informazioni aggiunte successivamente all'acquisizione da parte della "Berg Collection" (come la suddetta nota). Alcuni ritagli, dove si può vedere la parte inutilizzata delle pagine dell'edizione greca incollata sul recto, sono infine sparsi lungo il manoscritto.

¹⁸⁶ Sembra che in origine la carta fosse blu e con il tempo sia sbiadita fino a diventare quasi marrone. Si può vedere il blu all'interno delle copertine e nei punti in cui la rilegatura è leggermente più consumata.

¹⁸⁷ Si veda *Prospettive metodologiche*, pp. 19-20.

biblioteca in formato di microfilm¹⁸⁸. Recentemente il documento è stato anche digitalizzato per renderlo accessibile online, seppure ancora soltanto in loco, includendolo nelle New York Public Library Digital Collections¹⁸⁹. Inoltre, una riproduzione fotografica del quaderno di lettura, come della maggior parte dei manoscritti di Woolf e delle sue opere inedite, può essere visionata anche attraverso l'inestimabile risorsa digitale curata da Mark Hussey *Major Authors on CD-ROM: Virginia Woolf* (Reading, Primary Source Media, 1997), attualmente fuori produzione ma posseduto da alcune biblioteche in Europa e negli Stati Uniti (tra cui anche quella di New York sotto il codice "Berg Coll Woolf W67 1997") e leggibile tramite il vecchio sistema operativo Windows XP¹⁹⁰.

La dedizione dell'autrice ad *Agamemnon* è testimoniata dall'annotazione nel *Diary* datata domenica 3 dicembre 1922, in cui scrive: "I should be at Aeschylus, for I am making a complete edition, text, translation, & notes of my own—mostly copied from Verrall; but carefully gone into by me" (Woolf 1978, 215). Questo riferimento non solo permette di collocare in un periodo abbastanza preciso la stesura dell'opera (che probabilmente impegnò Woolf per qualche mese) ma, parlandone chiaramente come di un'attività già in corso, fa anche presupporre che questa fosse stata iniziata qualche tempo prima e già abbondantemente avviata. Inoltre, viene specificato che si tratta di una revisione della versione in prosa di Verrall, lo studioso che aveva curato l'edizione del 1989 su cui il testo è primariamente basato. Data l'esperienza delle lezioni di cui si è parlato nella prima parte della tesi, è possibile che la scrittrice, nel periodo in cui si suppone sia stato composto il notebook, fosse ormai ferrata nella conoscenza della cultura ellenica, oltre che avesse una familiarità con l'idioma antico abbastanza buona da essere davvero in grado di produrre una sua versione bilingue e commentata della tragedia che potesse essere data alle stampe. Detto ciò, non abbiamo elementi per sapere se Woolf pensasse a questo testo come documentazione personale e privata o lo avesse concepito in vista di una pubblicazione, che però poi di fatto non è mai avvenuta. L'evidenza che il quaderno di lettura contenga *Agamemnone* in forma integrale, nella sua parte greca come in quella inglese, rende il manoscritto "completo" in tutte le sue parti, ma ciò non implica che l'autrice ritenesse di aver concluso il lavoro da svolgerci sopra.

All'epoca esistevano già diverse edizioni dell'opera di Eschilo con un'impostazione più o meno simile, tra cui quella del professor Arthur Verrall da cui Woolf riprende quasi integralmente la traduzione inglese. Procedendo consapevolmente e dichiaratamente a una rielaborazione del lavoro altrui, la scrittrice non tenta una versione originale: è soprattutto questo elemento a suggerire che si tratti di un documento di studio privato. Per tale motivo la critica generalmente concorda sul fatto che l'autrice non intendesse pubblicare il suo notebook¹⁹¹. L'unica eccezione è costituita da Amanda Golden, che invece crede sia possibile che Woolf avesse in mente il progetto di proporlo alla casa editrice che gestiva insieme al marito poiché il manoscritto "reads as if she was correcting *Agamemnon*; she may have been crossing out commas, drawing in parentheses, and adding in Greek

¹⁸⁸ "Microfilm Reel n° 13", in *The Virginia Woolf manuscripts from the Henry W. and Albert A. Berg Collection at the New York Public Library: a comprehensive, convenient source for studying this remarkable woman & her world*, Woodbridge, Conn.: Research Publications International, 1993.

¹⁸⁹ Al sito web <https://digitalcollections.nypl.org/items/502e6750-225d-0137-1a6d-2b7dddc7dce5>.

¹⁹⁰ In un PC con almeno 8MB di memoria RAM, CD-ROM drive e sound card.

¹⁹¹ Prins considera che Woolf "compiled her own 'crib'" (Prins 2017, 35) e ritiene che "unpublished and unauthorized, her private 'edition' was less a translation than a transcription" (Prins 2017, 36). Dalgarno fa questa riflessione: "Since at least a dozen translations of *Agamemnon* were in print by 1922, what is the significance of this laborious work completed by a writer then aged about forty? Was it a belated attempt to qualify if only privately for a university degree? She had no plans to publish it, nor could she have, but it survives among her papers" (2006, 150).

words for a future Hogarth Press edition” (2012a, 210). In realtà, gli interventi citati da Golden, che all'apparenza potrebbero sembrare di natura editoriale, sono modifiche che denotano piuttosto un adeguamento del testo greco stampato, che proviene da un'altra edizione (solo in lingua originale) e non da quella di Verrall, alle lezioni proposte invece da quest'ultimo, le cui valutazioni filologiche l'autrice accoglie. Dunque, gli emendamenti sono dovuti probabilmente alla volontà di dare maggiore coerenza alla traduzione che viene scelta come riferimento e comprendere pienamente le scelte che sono state operate per portare a quest'ultima, poiché l'interpretazione dello studioso ovviamente è basata sulla propria ricostruzione dei versi di Eschilo e, dunque, non può che risultare diversa da quella altrui. Il quaderno di lettura non vuole presentare al pubblico una nuova versione della tragedia, ma pare piuttosto essere usato come strumento di apprendimento oltre che d'intrattenimento, perciò Mills vede *Agamemnon Notebook* “as an artifact embodying Harrison and Woolf's transpersonal relationship and demonstrating the vitality of an autodidactic female scholar's mind” (2014, 90).

La scrittrice era solita praticare con tutte le opere che leggeva, ma specialmente quelle classiche, quella che nel *Diary* il 28 luglio 1923 definisce una “‘serious' reading” immancabilmente “with pen & notebook” (Woolf 1978, 259). Lee osserva che “these reading notebooks were her system of annotation” perché per non rovinarli “she hardly ever marked her books, and was satirical about people who did” (1996, 406). Con quest'ultima frase la studiosa si riferisce al saggio di sole tre pagine *Writing in the margin*¹⁹² composto tra il 1906 e il 1908¹⁹³ e mai pubblicato da Woolf, ma la cui trascrizione critica completa (da cui cito di seguito – dopo aver ricontrollato l'interpretazione dei passaggi in questione nella riproduzione fotografica apposta a fronte) sono state recentemente operate da Golden (2012b, 112-117), con annessa nota introduttiva, sulla rivista *Woolf Studies Annual*. Qui l'autrice delinea i tratti caratteristici delle principali tipologie di annotatori e, in generale, condanna la pratica in sé: un colonnello che legge quelle che ritiene eresie delle religioni orientali e denunciandole come tali “is content with his pencil & his violated margin” (115), un sacerdote che ritiene “incumbent on him as a Christian to disseminate such pieces of information” (117) quali fonti letterarie, una donna che “draws thick tremulous lachrymose lines, down all the stanzas which deal with early deaths, & hopes of immortality” (117), infine uno scrutatore pedante che “marks the errata in their proper places, corrects misprints, [...] makes his note of interrogation, & suggests a more likely read” (117). In tutti questi casi, Woolf considera il loro comportamento come un atto di brutalità nei confronti del testo perché significa “in any way assault the book with a pencil”, tuttavia non può negare che “the love of annotating books is one of the most permanent & vigorous instincts in the human mind” (117). Ciò che la infastidisce di più però di questa pratica, nota Lee, è che in fin dei conti risulta l'imposizione di un'opinione o un punto di vista: “What all these addicted annotators have in common is that they are forcing their readings on her” (1996, 406). Questo biasimo fa sorgere un'incoerenza di fondo con il fatto che la scrittrice stessa addirittura ritagli (e quindi distrugga fisicamente) almeno un libro per incollarne le pagine sul suo notebook, dove con le note esprime anche la propria visione. La spiegazione potrebbe essere che

¹⁹² Il manoscritto di quest'ultimo è conservato nella collezione “Monks House Papers” della University of Sussex Library ed è indicato nel catalogo come [*Writing in the margin. Headed*], corrispondente al codice “SxMs-18/2/A/23/C”. La documentazione è consultabile anche in formato microfilm (Reel 2. Brighton, Sussex, England: Harvester Microform).

¹⁹³ Cfr.: “Woolf wrote 22nd May at the top of her manuscript. The date on the next manuscript on the Monks House Papers microfilm is 6th July 1908. Subsequent manuscripts from this segment of the microfilm are dated 1906” (Golden 2012b, 109, nota 2).

Woolf considerasse quell'edizione ormai superata, o comunque poco utile (specialmente per un "amateur") e quindi "sacrificabile", dato che conteneva solo il testo greco, in una versione poi modificata dalle ricerche successive di altri studiosi, e note di commento in latino che nemmeno prende in considerazione. Si può ritenere che l'avesse acquistata (o comunque vi fosse entrata in possesso) per lo scopo specifico di servirsene così. Inoltre, il fatto che l'autrice non si faccia scrupoli ad annotare, in questo caso, può essere letto come un ulteriore indice della natura "privata" del quaderno di lettura (e quindi della non volontà di pubblicarlo): *Agamemnon Notebook* era destinato solo a lei, non intendeva farne un libro che poi sarebbe finito nelle mani di altri, dunque nessun utente di qualche biblioteca pubblica si sarebbe trovato tra le mani un volume pieno di interventi operati dal lettore precedente, come accadeva nei casi segnalati in *Writing in the margin*.

L'autrice, dunque, proprio per questo, piuttosto che annotare i libri preferiva tenere taccuini di appunti. Come si è già detto, Woolf riempiva quaderni su varie opere di letteratura inglese e di altre lingue che poi recensiva, o anche testi dell'antichità greca e romana di cui traduceva e commentava qualche frase. Di fatto, però, quello di *Agamemnon* è un caso atipico perché a differenza degli altri "Reading Notebooks" in cui raccoglieva degli spunti per il saggio "On Not Knowing Greek", dove sono annotate solo le riflessioni e la pagina del libro a cui si riferiscono, esso contiene effettivamente una "edizione completa" (per usare le parole dell'autrice), nel senso che presenta il testo integrale sia in lingua originale che in traduzione, oltre che note esplicative e di commento. Il lavoro sulla tragedia eschilea è più capillare e accurato rispetto agli appunti sulle altre opere greche, ed è adattato alle esigenze di lavorare tra lingue diverse. Indipendentemente dalla volontà di Woolf di pubblicarlo o meno, lo stesso processo di composizione deve esserle risultato utile per entrare nel vivo del testo e per considerarne tutti gli aspetti, operando sui dettagli proprio come se avesse dovuto editarlo. Woolf si pone nei confronti del dramma antico con il duplice ruolo di studiosa erudita che scava alla ricerca di informazioni e di critica minuziosa che fa le sue valutazioni per formarsi un'opinione. L'esperimento che la scrittrice tenta con *Agamemnon Notebook* si configura quindi non come una traduzione ex novo, ma piuttosto come la rielaborazione personale di una versione già esistente, quella di Verrall, talvolta integrata con l'inserimento di elementi presi anche da altre edizioni, di cui tratterò in seguito.

Per comprendere l'unicità di tale manoscritto, può essere utile confrontarlo brevemente con un altro quaderno di lettura, a cui si è già accennato precedentemente, ovvero *Choephoroi Notebook*, dedicato alla tragedia omonima, studiata dall'autrice anni prima pur essendo la seconda nella trilogia dell'*Oresteia*. Quest'ultimo consta di sedici pagine olografe (compresa quella del titolo, anche se questa e l'ultima non sono numerate da Woolf, come invece avviene per le altre) che fanno parte di un volume rilegato in copertina di pelle color marrone rivestita all'interno con carta decorata¹⁹⁴, di dimensioni 160x190x13 mm, ora conservato presso la "Berg Collection"¹⁹⁵. Si tratta di alcune note sull'opera eschilea, scritte soltanto sul recto con inchiostro nero e datate dall'autrice a gennaio 1907, in cui si può rilevare una similitudine nel metodo di composizione con il quaderno di lettura di *Agamemnon*, sebbene *Choephoroi* non sia "completo" e probabilmente non ancora pensato come una vera e propria "edizione". Il primo punto di contatto che si evidenzia è il fatto che anch'esso sia basato sul testo del volume a opera di Verrall (London, 1893), come recita l'intestazione nella

¹⁹⁴ Meno usurata rispetto a quella di *Agamemnon*, ma con la parte anteriore staccata dal resto della rilegatura.

¹⁹⁵ Che lo ha acquisito nel 1958 secondo la nota che recita "Hamill & Barker 11/17/58" apposta dalla biblioteca sul verso della prima pagina.

prima pagina. Mills nota come questa rappresenti una versione ricorrente tra le studiose che furono, spiritualmente o direttamente, mentori della scrittrice:

This is the same text used by Jane Harrison as an undergraduate at Newnham College, the same edition from which she taught her direct method as an instructor there, and the same edition Janet Case used to teach Woolf her lessons. It is the same edition, years later in 1922, that Woolf uses again when she revisits her Greek study and devises her ‘Agamemnon Notebook.’ (2014, 49)

La scelta di Verrall come “guida” sembra essere un punto fermo nello studio di Eschilo da parte di Woolf. Se questo è evidente in *Agamemnon* per la presenza della sua traduzione trascritta quasi integralmente, lo è anche, e forse in maniera ancora più capillare anche se meno esplicita, in *Choephoroi*. Qui, infatti, la scrittrice non riporta il testo inglese di Verrall (anche se il manoscritto inizia con “Orestes:” (Berg RN28), il che fa pensare che stesse per trascrivere la battuta di apertura), bensì, indicando sempre il verso di riferimento, ritraduce alcune parole o espressioni e appunta diverse note esplicative, a volte parafrasando o riassumendo il commento dello studioso. In particolare, cita anche tra virgolette la frase “In the obscurity of the language lies its /dramatic merit” (Berg RN28), che sembra esprimere, se letta fuori dal suo contesto, un pensiero generale sull’opera del drammaturgo, come suggerisce ancora Mills (2014, 102). In realtà, sebbene tale commento effettivamente riassume bene l’opinione che Woolf aveva del linguaggio eschileo (che lei stessa ha espresso più volte anche estesamente, come si è visto, nei suoi saggi), è l’estratto di una nota di Verrall (1893, 18) in cui lo studioso prova a spiegare il significato ambiguo del verso 108. Nell’ultima parte del manoscritto, infine, Woolf ritraduce per intero il lungo monologo di Oreste nei vv 971-1004, senza aggiungere ulteriori note o spiegazioni. Questo è un procedimento che, come vedremo, è adottato anche in *Agamemnon* per alcuni passaggi.

C’è ancora un motivo che collega i due quaderni di lettura relativi a queste tragedie: *Choephoroi Notebook*, datato dalla stessa autrice al 1907, si trova nello stesso volume di un altro manoscritto, che contiene invece alcuni appunti riguardo la composizione di *Mrs. Dalloway*, nello specifico idee preliminari sui capitoli e lo svolgimento narrativo¹⁹⁶. Woolf ha utilizzato per queste annotazioni lo stesso taccuino su cui aveva scritto quelle di *Choephoroi*, capovolgendolo in modo da aprirlo dal lato opposto¹⁹⁷. Le pagine relative al romanzo (tredici in totale¹⁹⁸, tutte olografe) sono state composte successivamente, a partire dal 9 novembre 1922 secondo la datazione apposta dalla scrittrice, nello stesso periodo in cui parallelamente stava lavorando anche ad *Agamemnon*. Mills nota una continuità di tematiche tra il romanzo e l’opera eschilea, una connessione contestualizza alla luce degli eventi storici appena conclusi:

¹⁹⁶ Catalogate come: “[*Mrs. Dalloway*] *Holograph notes*. Bound 1922 Nov. 9 - 1923 Aug. 2. 13 p”. In realtà, queste annotazioni sono precedute da tre pagine che contengono alcuni appunti sull’alfabeto e la lingua russa, ma non sembra esservi alcuna connessione tra questi e il contenuto del resto del volume.

¹⁹⁷ Infatti, proprio per questo motivo, rimangono cinque fogli bianchi nel mezzo. Non ci sono, invece, ritagli di libri sparsi lungo il manoscritto, soltanto una pagina stampata che riporta la data del 26 novembre 1955 con una citazione di John Bright, dietro la quale è scritto a inchiostro: “First sketch of *Mrs. Dalloway*”. Probabilmente è tratta dallo stesso calendario di quella (dello stesso anno e con una citazione di Keats) presente nel “Greek Notebook”, dietro la quale si trova anche un’annotazione attribuita da Koulouris a Leonard Woolf che recita: “Translations, analysis and notes on Juvenal, Plato, Virgil” (2019, 2, 13, nota 18).

¹⁹⁸ Riporto il numero indicato dalla biblioteca, nel quale sono conteggiate anche la pagina che contiene soltanto la nota di catalogazione “Woolf [*Mrs. Dalloway*] Notes” e quelle lasciate in bianco.

It seems to me Aeschylus' problem in *The Libation Bearers*¹⁹⁹ is the same problem Woolf poses in *Mrs. Dalloway*. What do we as a society do now with all of these dead bodies? It is as if the texts of both 'The Libation Bearers Notebook' and *Mrs. Dalloway* perform a kind of ritual, regardless of intention, with the manuscript asking the translation, how do I perform this task? How do I write this novel? And how does the content of that novel unfold, tap out the rhythm, bang the drum, pour out the libations over the sacrifice? And who, after all, is being sacrificed and why? (2014, 101)

Se da un lato il retaggio di una guerra (il primo conflitto mondiale e quella di Troia) e la necessità di un "sacrificio" (quello compiuto da Septimus uccidendosi e l'offerta di Elettra per il padre defunto) sono certamente temi ricorrenti in *Mrs. Dalloway* quanto in *Choephoroi*, dall'altro è anche possibile che, tornando sui temi di Eschilo a distanza di anni, Woolf abbia voluto riprendere il suo lavoro sul drammaturgo da dove lo aveva lasciato, e studiare così la prima tragedia della trilogia.

La minuzia che deve essere servita all'autrice per assemblare il composito *Agamemnon Notebook* risulta ben evidente anche dall'aspetto fisico del manoscritto. Le pagine non sono numerate (ma diposte in ordine, come di evince sia dalla numerazione dei versi che dalla sequenzialità della tragedia) e seguono tutte lo stesso schema: sul verso c'è il testo tradotto trascritto a mano, mentre sul recto sono incollati a stampa i versi di Eschilo, in fogli ritagliati da un'edizione in lingua originale del 1831. Al collage si aggiungono e sovrappongono gli appunti di Woolf, che sono codificati in entrambi gli alfabeti: singole parole riscritte o ritradotte direttamente sopra o a fianco delle corrispondenti espressioni in greco ma anche note più estese inserite in calce. L'alternanza continua, e talvolta la commistione, tra le espressioni originali e la loro nuova resa producono una visione d'insieme che costituisce "not a linear movement from English to Greek, but the creation of an interlingual space that allows us to read in multiple directions" (Prins 2017, 37).

Un altro elemento da rilevare è che l'autrice impiega inchiostri di due colori diversi per la redazione del quaderno di lettura, rispettivamente blu e nero, ma l'alternanza nel loro uso non sembra mostrare elementi di coerenza. Si osservano, infatti, diversi mutamenti nelle procedure di annotazione che avvengono in corso d'opera. In alcune parti del manoscritto, colori diversi sembrano essere associati a lingue diverse: in particolare, dalla pagina iniziale fino alla trascrizione di "then full of young, stayed one course short of home", che corrisponde ai vv 116-7 nel testo stampato²⁰⁰) Woolf utilizza il blu per la traduzione inglese sul verso e il nero per gli emendamenti, le parole ritradotte e le note che aggiunge invece alla parte in greco sul recto. Delle eccezioni però sono rappresentate dalle pagine in cui sono incollati i vv 50-70 e 90-105: nella prima i segni diacritici e la prima nota sono in nero mentre due parole ritradotte e altre due note in blu, senza che vi sia un motivo apparente, nella seconda, invece, due parole ritradotte in inglese sono in blu mentre gli emendamenti e i paradigmi appuntati in greco sono in nero, forse per distinguere le due scritture. Dalla prima occorrenza di "Be sorrow, sorrow spoken, but still let the good prevail!", corrispondente al v 118, Woolf utilizza solo l'inchiostro nero sia sul recto che sul verso fino a "who came by struggle to his majestic seat" con cui traduce il v 167, per poi riprendere il blu subito dopo da "Thus it was with the Achaean admiral, the elder of the twain" e usarlo per l'inglese (in queste

¹⁹⁹ La studiosa traduce così il titolo della tragedia eschilea delle *Coefore*, con il suo significato letterale di "portatrici di libagioni", ma si tratta dello stesso testo.

²⁰⁰ La suddivisione dei versi, come si vedrà, non corrisponde a quella nell'edizione di Verrall. In questa trattazione, se non diversamente indicato, la numerazione si riferisce sempre a quella presente nel manoscritto.

pagine non ci sono appunti sul greco né note) fino a “[Enter Clytaemnestra, Conspirators, etc.]”, una nota di regia presente in Verrall ma non nel testo greco, nel quale si posizionerebbe prima del v 230, la cui traduzione “I am come, Clytaemnestra, in observance of thy command” è di nuovo trascritta con l’inchiostro nero, così come la parte successiva fino a “whence next it lighted” corrispondente al v 281 (anche qui nulla è aggiunto sulla parte greca stampata). Dalla frase successiva, che comincia con “(at last!)” torna invece l’inchiostro blu per l’inglese fino a “instant on wings that follow the passing of sleep” che traduce il v 385. In queste pagine ci sono solo due appunti: uno in nero sopra a “as they may” che riporta la corrispondente espressione in greco “ὤς, δυσδαίμονες” al v 308, l’altro in blu accanto al v 327 in greco che recita “Conspir.s” (che sta per “conspirators”, un’altra nota di regia).

In altre parti del notebook, Woolf sembra abbandonare l’uso simultaneo dei due inchiostri perché non modifica più il testo greco e non aggiunge note, alterna però ancora i colori nella sola traduzione in diversi passaggi. Qui, i due colori potrebbero semplicemente indicare stadi di elaborazione e revisione diversi. Così, da “Such was the home-sorrow ere they parted hence” fino a “For I never thought I should” (corrispondenti ai vv 390-445) la versione inglese è trascritta in nero, dalla pagina successiva, che comincia con “die here, in this land of Argos” riprendendo la frase interrotta, fino a “when good and true are parted” (che traduce il v 562) in blu, poi c’è un intervallo in nero di poche righe corrispondenti ai vv 563-567 che recitano da “Her: The prince is gone” a “like a master bowman”, seguito immediatamente di nuovo dal blu a partire da “hit the mark” fino a “to be wasted by their bloody fray”, che traducono i vv 568-632. Di seguito, l’alternanza continua: da “A bride?” con cui comincia la traduzione del v 633 a “to wed and repent” (che corrisponde al v 666) usa l’inchiostro nero, poi di nuovo il blu per il passaggio da “It is an ancient maxim” fino a “along your purple path” (che corrisponde ai vv 667-863) sia per la versione inglese che per le note e gli appunti su quella greca (tranne le parole ritradotte accanto ai vv 865-866).

La pagina successiva si apre con una nota in inchiostro blu relativa all’espressione “purple path” appena citata (anch’essa tratta da Verrall, come si vedrà meglio in seguito), che si può supporre sia stata scritta nello stesso momento della trascrizione del passaggio in questione, per poi presentare la traduzione del brano successivo, cioè la lunga risposta di Clitennestra a suo marito, riportata invece in nero come le sottolineature e le parole ritradotte accanto ai corrispondenti vv 864-880 in greco. Questo mutamento nelle modalità di annotazione fa pensare che da questo momento Woolf abbia smesso di seguire il criterio dei colori per distinguere le due lingue, oppure che abbia cambiato metodo di lavoro, nel senso che se all’inizio probabilmente trascriveva prima una parte cospicua di traduzione e solo dopo passava ad analizzare l’originale greco, adesso sembra che lavori parallelamente sulle due versioni. Nella stessa pagina, quando comincia a parlare il coro, si osserva di nuovo l’utilizzo del solo inchiostro blu, sia per il lato dell’inglese che per le note e le modifiche sul testo stampato, che perdura nella traduzione fino a “a rout of sister-fiends” corrispondente al v 1076. Sul lato del greco, invece, a partire dal v 965 fino al 1030, compaiono appunti molto più numerosi rispetto ai precedenti, che consistono soprattutto in parole ritradotte ma anche in emendamenti e paradigmi in greco, scritti in nero tranne “καίρια” al posto di “καὶ δορία” al v 1008 e un paio di modifiche grafiche ai vv 1013-14 e 1028, che sono in blu. Due cose mi sembra interessante notare a proposito di queste annotazioni: primo, che di alcune parole (nel suddetto passaggio ma anche nei successivi) Woolf annota il significato della lezione presente nel testo

stampato²⁰¹, e non di quella delle modifiche olografe, secondo, che gli emendamenti in greco sembrano operati con un tratto più carico di inchiostro, come se la penna fosse stata appena intinta nel calamaio, rispetto alle parole inglesi, che appaiono più sbiadite. In base a queste osservazioni, la mia ipotesi è che qui l'autrice abbia provato prima a tradurre da sola e solo successivamente, dopo aver trascritto la traduzione di Verrall, si sia accorta di dover modificare il verso eschileo perché vi corrispondesse, così abbia ripreso l'inchiostro nero per tornare su quest'ultimo.

Successivamente, avviene un'ulteriore inversione: il manoscritto presenta di nuovo la traduzione in inchiostro nero a partire da "They besiege the chambers" fino a "a prophet worthy belief" (corrispondenti ai vv 1077-1099) e in blu da "Cass. Ah ! ... Oh agony!" (v 1100) fino a "hard to understand" (v 1141). Gli appunti sul testo greco sono tutti in blu dal v 1032 al 1075, mentre a partire dal v 1077 presentano entrambi i colori, senza un criterio specifico di differenziazione di tipologia, lasciando ipotizzare che l'autrice sia tornata su quei passaggi almeno in due occasioni diverse, probabilmente prima e dopo aver trascritto la traduzione visto che anche qui una parola inglese appuntata corrisponde alla lezione non emendata. Solo dal v 1111 sembra invece riprendere a distinguere la scrittura greca (in nero) da quella inglese (in blu). Cambiando a intervalli più brevi, trascrive in nero la traduzione da "Cass. Oh, this burning fire !..." (v 1142) a "close mine eyes" (v 1180), poi di nuovo in blu da "Eld. O woman" (v 1181) fino a "a rich robe deadly dyed" (v 1269), in nero da "Twice I smote him" (v 1270) fino a "returning hath drained" (v 1284), infine in blu il passaggio più lungo da "Eld. We are astonished" (v 1285) alla fine della tragedia. Sulla parte greca, a partire dal v 1145 Woolf utilizza entrambi gli inchiostri e di nuovo inserisce la traduzione di un verso come si trova nella lezione stampata, il che fa ancora pensare a due momenti diversi di studio piuttosto che a una differenziazione degli interventi stessi. Nelle pagine con i vv 1325-1345, 1390-1405, 1430-1440, 1445-1455, 1495-1510, l'autrice sembra distinguere le due lingue per colore in note e appunti (scrivendo in blu l'inglese e in nero il greco): anche questo conferma la mia ipotesi che abbia prima tradotto direttamente qualche parola e, dopo aver trascritto la versione inglese di Verrall, sia tornata sul testo eschileo per emendarlo, utilizzando un altro inchiostro.

In effetti, l'esplicitazione dei processi traduttori, resi manifesti dalle note e dalle parole ritradotte, opera sul piano di uno stadio linguistico intermedio, cioè quello della sovrapposizione e confronto tra i due idiomi, che rappresenta il vero apporto della scrittrice allo studio e alla traduzione della tragedia. Nel notebook Woolf ripropone la struttura del testo a fronte, ma in una maniera rivisitata. Pur riprendendo gli elementi essenziali dell'edizione bilingue, ne inverte l'organizzazione: il testo inglese è sul verso e l'originale corrispondente sul recto, non viceversa come da consuetudine. Lo sconvolgimento dell'ordine convenzionale potrebbe essere dovuto a una questione pratica (incollare le pagine è più semplice sul recto), ma anche rivelare un percorso di pensiero altrettanto atipico per un processo traduttivo, poiché parte dall'adattamento moderno per poi andarne a riscoprirne le radici nel testo di Eschilo. Come si diceva, è un procedimento che meglio si adatta allo studio che all'edizione critica, sfidando continuamente ogni intervallo spaziale e temporale con un movimento incessante e multidirezionale che riguarda in prima istanza il processo mentale della lettura ed è riprodotto in maniera immediatamente visibile sulla carta. La critica ha definito il manoscritto "an imaginative restaging of the *Agamemnon*, figuratively in the mind's eye and also more literally in

²⁰¹ Si veda *Appendice B*, p. 348.

the movement of the eye over the page” (Prins 2017, 52) e messo in luce l’effetto di straniamento provocato dalla disposizione del testo, che appare come se procedesse “a ritroso”:

If the eye moves ‘forward’ from left to right, we are reading ‘backward’ from the modern to the ancient language, and so projecting English back into the Greek. But if the eye moves from Greek to English, from the ‘original’ text to the ‘translation,’ we find ourselves reading in reverse from the right side of the page to the left. At the same time the eye must also move up, down, and sideways [...] These various marks complicate a straightforward sequential reading: scanning the text horizontally, vertically, and diagonally, the eye’s oscillation over the spatial and temporal field of the page is anything but linear. (52)

Nell’opera di Woolf le diverse lingue e componenti si fondono e si confondono. Il testo può essere esplorato scorrendolo in diverse direzioni, non solo seguendo la disposizione delle pagine oppure un criterio cronologico, ma anche deviando continuamente dal percorso principale verso le note, poiché non è vincolato a un solo senso di lettura. Passando continuamente da una lingua all’altra, è come se il lettore seguisse le tracce lasciate dall’autrice nel processo di composizione e in qualche modo ne ripercorresse i vari passaggi, fermandosi nei punti che lei stessa ha ritenuto delle tappe fondamentali e allo stesso tempo avendo la possibilità di trovarne anche degli altri. In questo senso il quaderno di lettura possiede la caratteristica tipica dei testi modernisti di non essere mai lineari, ma di presentare una struttura rizomatica a più percorsi simultanei, nell’accezione proposta dai filosofi francesi Gilles Deleuze e Félix Guattari, che “non ha un principio né una fine, è sempre in mezzo, tra le cose, inter-essere, *intermezzo*” (2003, 36).

Lo scambio di posto nell’impaginazione tra la traduzione inglese e il testo greco, inoltre, è riconducibile a un altro modello che presentava la stessa struttura anticonvenzionale e potrebbe averla influenzata, ovvero il libretto che veniva distribuito nel corso delle rappresentazioni accademiche dell’università di Cambridge, la cosiddetta “acting edition” che consentiva al pubblico di seguire la performance in due lingue contemporaneamente, quella antica in cui veniva recitata e quella moderna riportata per iscritto. Così la critica descrive questa doppia fruizione simultanea:

The performance of the Aeschylean script in Greek was a way to animate (dead) Greek letters in the theater, where the audience could follow the action with a text specially published for the performance [...] With this bilingual edition in hand, the audience must have entered into a peculiar scene of reading: instead of hearing English and reading Greek, they were hearing Greek while reading English, a reversal of the written and the spoken language that seemed to estrange both tongues. (Prins 2017, 48-49)

La sovrapposizione e la mescolanza linguistica che avvenivano tra la percezione visiva sulla pagina e l’ascolto, tipiche di questo modo di fare teatro, ricordano da vicino il tipo di esperienza che Woolf sembra ricercare nel suo manoscritto.

Un altro aspetto che permette di accomunare il quaderno di lettura a una messinscena è individuato da Mills nella sua capacità “performativa”, caratteristica che la studiosa fa derivare dall’influenza di Jane Harrison, l’antropologa di Cambridge che come si è visto era anche un’attrice:

The lively dance upon the page back and forth, between English and Greek, above and below, inside and outside the margins, marked by her changes and notations, false starts, and revisions seem to me more connected to a ‘performance’ by Jane Harrison—to her colorful, charismatic, and vigorous approach to the classics than to the classical tradition Harrison challenged that would prefer to parse a sentence rather than understand the meaning behind it. (2014, 90)

Woolf raccoglie la sfida di proporre una nuova e più libera fruizione della letteratura antica; così, costruisce la sua versione dell’opera eschilea senza seguire uno schema rigido, ma lasciando aperta la strada a una lettura multidirezionale, il che fa supporre che anche la composizione del quaderno sia stata affrontata passando da un livello all’altro di lettura. Di fatto, è possibile che le messe in scena di *Agamemnon* presso il prestigioso ateneo già menzionate nel capitolo precedente, quella del 1900 e soprattutto quella del 1921, pur non avendovi assistito in prima persona ma avendo ascoltato i racconti entusiasti, abbiano avuto l’effetto di ridestare l’interesse dell’autrice per la tragedia eschilea, spingendola a riprenderne lo studio. In quei mesi, in realtà, pare che la scrittrice si fosse allontanata dalla letteratura ellenica, come riporta in una pagina di diario datata 18 agosto 1921: “I’ve not read a line of Greek since last year, this time, too; But I shall come back, if its only in snobbery; I shall be reading Greek when I’m old” (Woolf 1978, 133-134). Nell’agosto dell’anno successivo, quando volle riavvicinarsi ai classici ma era indecisa su quali autori privilegiare, la sua scelta ricadde proprio su Eschilo, e così iniziò a comporre i propri appunti su *Agamemnon*.

Tenendo conto della natura dell’opera di Woolf e delle importanti influenze che su di lei hanno avuto alcuni studiosi e traduttori, nelle pagine seguenti mi propongo di “tradire” la logica di Woolf e di procedere nell’ordine di lettura canonico da sinistra verso destra, facendo quindi risalire il moderno all’antico. Inizierò, quindi, dalla trascrizione manoscritta della versione inglese, per poi confrontare tale traduzione con l’originale greco, così come riportato nelle pagine ritagliate da Woolf e integrato con le note aggiunte in inchiostro a margine, e rilevare una sorta di “stadio intermedio” o di passaggio. Giungerò, infine, ad evidenziare un nesso che riconduce alla lettura di *Agamemnone* alcune idee di Woolf che vengono espresse nella sua produzione critica, da cui si evince l’influenza del canone classico sulla sua concezione di letteratura.

2.1.1 La trascrizione riadattata da Verrall

Come ammesso dalla stessa autrice e rimarcato dalla critica, il testo inglese della tragedia riportato nel cosiddetto *Agamemnon Notebook* non è opera sua, bensì si potrebbe definire la trascrizione emendata di una traduzione precedente, nello specifico quella curata dal classicista Arthur Woollgar Verrall (London, 1889 e 1904), uno studioso affiliato al Trinity College di Cambridge. Woolf sceglie significativamente come punto di partenza questa versione, intitolata *The ‘Agamemnon’ of Aeschylus with an Introduction, Commentary and Translation*, sebbene non fosse certo l’unica in inglese. La scelta, forse, è stata operata alla luce della storia della traduzione di Verrall e del dibattito che aveva suscitato. Si tratta, infatti, di un’edizione non estranea alle

polemiche in ambito accademico, la cui recente pubblicazione era stata al centro di una disputa tra l'autore e un altro studioso di spicco²⁰²:

Walter Headlam, also a professor at Cambridge, published an attack on what he called the 'mischievous' results of Verrall's edition. In *On Editing Aeschylus. A Criticism* (1891) he attacked Verrall's scholarship on the grounds of grammar, metre, and punctuation. He criticized Verrall's method as unscientific, in particular his 'recklessness of assertion without care to verify; arguments invented to serve a present turn; citation of such evidence as may seem to bear out a proposition, and omission of the rest.' In his reply '*On Editing Aeschylus' A Reply* (1892) Verrall argued that Headlam's criticism was 'gross,' 'libelous,' and 'actionable,' and defended himself by describing his research step by step. (Dalgarno 2007, 45)

Verrall nella sua versione compie la scelta stilistica di non utilizzare la forma in versi, che sarebbe stato un elemento di fedeltà all'originale, optando invece per la modalità più diretta della prosa. Dal canto suo, Headlam colloca invece la diatriba sul piano strettamente linguistico e filologico, muovendo al collega l'accusa di essere troppo avventuroso nell'ipotizzare etimologie azzardate e addirittura mettendo in discussione la sua conoscenza del greco. Proprio l'atteggiamento di Verrall verso i classici, che proponeva di osare e lasciare la strada aperta a ogni tentativo, pare aver incontrato il consenso di Woolf, la quale, nella misura in cui era capace di giudicare i tecnicismi, si era sicuramente formata un'opinione in merito al metodo di studio di quelle materie. Non solo, deve essere stata anche ben informata sulla discussione nello specifico tra i due poiché, "despite her desire to remain an amateur, Woolf was well-acquainted with classicists at Cambridge" (Prins 2017, 42). In altre parole, adottando il testo di Verrall, la scrittrice si schiera all'interno del dibattito sopracitato, e prende posizione in favore della rilettura del passato con un atteggiamento di differenza, re-interpretazione e rinnovamento che, com'è risaputo, non è certo atipico per lei come per i maggiori autori del periodo Modernista.

La propensione di Woolf verso l'opera di Verrall appare ancora più degna di nota considerando che Walter Headlam era un amico di famiglia²⁰³, di sedici anni più grande di lei, dal quale per un periodo l'autrice fu anche corteggiata, come si evince da una lettera a Violet Dickinson del 6 dicembre 1904 che testimonia un affetto ancora in erba:

I lunched with Adrian today, and met Mr Headlam, whom I always like, though you think him a flirt. He is one of the people who really cared for Father and Mother—he has pictures of them both in his rooms—and besides he is a true artist in his way, which attracts me more than anything else in people. An artist is always so much more simple and sincere than anyone else, though he may be flirtatious too. Still there are flirts who aren't artists. (Woolf 1975, 163)

Anche se tra i due non si sviluppò mai una relazione amorosa vera e propria, con lui la giovane Virginia aveva un rapporto, personale ma anche professionale, tanto stretto da scambiarsi pareri preziosi sulle rispettive opere letterarie e di critica. Tra queste, in particolare, spicca proprio la traduzione di Eschilo alla quale Headlam stava lavorando molti anni prima che lei, ormai sposata

²⁰² Sulla controversia si vedano i rispettivi pamphlet dei diretti interessati Headlam (1891) e Verrall (1892) ma anche Goldhill (2002, 231-243).

²⁰³ In "22 Hyde Park Gate" Woolf ricorda l'episodio in cui Headlam andò a comprare del rum con sua madre Julia (Woolf 1985, 104) e quanto considerasse suo padre Leslie un punto di riferimento (Woolf 1985, 111).

con Leonard, iniziasse a comporre il suo quaderno. A dimostrarlo è ancora il carteggio con Violet Dickinson, a cui scrive:

I am to send him [Headlam] all my unpublished works; and he will write me a sober criticism. Doesn't that do you good, and make you believe that life holds possibilities? Further, he wishes to dedicate his translation of the Agamemnon to me, instead of to Swinburne; in gratitude for 3 pages of the finest criticism known to him which I wrote and despatched 4 years ago! How many of my letters will thus rise up and bear fruit? I may be incubating heaven knows what glories. (259)

Da queste righe del 10 dicembre 1906 trapelano forte entusiasmo per la collaborazione e molta stima reciproca, oltre che la fiducia nel giudizio dello studioso per quanto riguarda i propri scritti. Successivamente, la situazione deve essere cambiata, perché Headlam non ha mai modificato la dedica del suo libro inserendovi il nome dell'amica.

Egli non sopravvisse abbastanza a lungo da sapere quale versione Woolf avrebbe preferito per il suo quaderno di lettura, perciò probabilmente il loro rapporto si incrinò per ragioni che non avevano a che fare con *Agamemnon Notebook*, ma piuttosto con il rifiuto di una proposta di matrimonio. In un'altra lettera a Violet Dickinson del 1907, infatti, la scrittrice evidenzia il rammarico dello studioso per essere stato respinto: "I had a serious interview with [Walter] Headlam: he said he was miserable that I didnt marry, but sat alone and moped. What am I to do! Am I such a d——d failure. We talked for 2 hours" (Woolf 1975, 289). Nei mesi successivi a questo evento, i loro rapporti si fecero inevitabilmente più tesi, come Woolf confida ancora alla stessa amica. In particolare, il 12 aprile scrive: "I had 3 letters from Walter Headlam while I was in Paris; the last sending me love 'as to a sister.'" (291-292). Tornando a parlare di lui a maggio, dichiara: "I am having Walter Headlam, and I think that should be a private interview. I saw him at Cambridge last week, and found him 'changed and altered'" (294).

La vicinanza suggerita dalla lettera del 1906 sembra non trovare riscontro nella comunicazione che la scrittrice fa a Madge Vaughan Sunday della notizia della morte improvvisa dello studioso (avvenuta il 28 giugno 1908), dove pare rattristata ma distante, e offre un compendio della sua figura in cui presenta alcuni tratti positivi, ma si sofferma soprattutto su quelli negativi:

Anyhow, it is tragic, for he always seemed disappointed and aggrieved with the world. Last time I saw him he complained as usual, but thought that he was becoming known, and he had almost finished some edition of Aeschylus. I think there was something very charming about him, but he was difficult and I think he had quarrelled with most of the people at Cambridge. (Woolf 1975, 335-336)

Woolf pensava che il defunto avesse un carattere difficile, e porta alcuni elementi a suffragio della propria opinione. Idee simili sono espresse dall'autrice anche più tardi, in una lettera a Lytton Strachey datata 4 gennaio 1909 in cui afferma: "I have also been asked to write 'impressions' of Walter Headlam, for his Life. But they would have to be lies" (378). Probabilmente però fu un rammarico che egli non abbia potuto assistere al successo della traduzione che aveva quasi portato a compimento. Infatti, la versione in metrica di Headlam della tragedia greca fu pubblicata, seppur incompleta, soltanto postuma con il titolo *Agamemnon of Aeschylus with Verse Translation*,

Introduction and Notes (1910)²⁰⁴. Un decennio dopo la scomparsa dello studioso, la scrittrice elabora così i suoi sentimenti per lui in una lettera alla sorella Vanessa Bell del 23 marzo 1919: “and what do I feel, after all, for Walter Headlam, except that one of these days I shall put him into a novel?” (Woolf 1976, 342). In effetti così fece, modellando sulle sue caratteristiche il personaggio di William Rodney in *Night and Day*²⁰⁵.

Nonostante Woolf conoscesse in modo diretto uno dei più noti traduttori di Eschilo dell'epoca, e presumibilmente abbia scambiato con lui commenti e osservazioni sull'opera²⁰⁶, la preferenza per la sua edizione privata non ricadde però sulla traduzione di Headlam, bensì significativamente proprio sulla sua diretta concorrente:

But when Woolf returned to reading Aeschylus a decade later, the translation she chose to transcribe for her *Agamemnon* notebook was not by Headlam, but by Professor Verrall. Known as ‘the Great Verrall,’ he was praised in the preface to his *Collected Literary Essays, Ancient and Modern* for a poetic sense of Aeschylean language [...] In her notebook Woolf drew on Verrall’s authority to enlarge her conception of Greek and extend its reach into English as well, perhaps finding a way to reconceive her own prose through the ‘pregnancy of Aeschylean phraseology’ and the ‘freedom of Aeschylean syntax’ as her model. (Prins 2017, 42)

La scelta di una prosa, con una sensibilità letteraria più attenta al valore semiotico delle espressioni che alla correttezza filologica dei versi, indica una presa di posizione sul discorso più ampio dell'insegnamento dei classici e della loro accessibilità, avallate da Verrall e tanto care anche a Woolf. Si tratta di un orientamento innovativo nello studio del greco, malvisto dagli accademici più tradizionalisti ma apprezzato, invece, soprattutto da chi amava la disciplina senza essere uno studioso professionista:

Verrall not only edited Aeschylus, but he was a gifted lecturer and worked to bring Greek drama to a wide audience. He served on the Cambridge Play Committee, which by staging Greek plays reasserted their literary interest. (Dalgarno 2012, 43)

Il mezzo del teatro per la fruizione più diretta dei classici si rivela estremamente efficace, attirando anche persone che generalmente sono fuori dall'ambiente accademico e non è da escludere, secondo Dalgarno, che “Woolf’s decision to base her translation of *Agamemnon* on his may reflect as well her appreciation of his welcoming attitude towards female students” (2012, 43). La studiosa, infatti, in un altro testo suggerisce essere proprio questo il vero nodo della questione:

I wonder, given the heated arguments at this time about the study of Greek as maintaining social boundaries, whether the unacknowledged issue was not Verrall’s having made Greek texts available to the Greekless reader. (2007, 45)

²⁰⁴ Il materiale da lui lasciato fu recuperato dai suoi studenti, in particolare George Thomson trascrisse le note dello studioso per poter ottenere un'edizione completa dell'*Oresteia*.

²⁰⁵ Lo afferma lei stessa nella lettera a J. T. Sheppard del 5 gennaio 1920: “If there was a dash of anybody in Rodney, I think it must have been Walter Headlam—not you” (Woolf 1976, 414).

²⁰⁶ Secondo l'ipotesi di Jane Marcus, “Woolf supposedly contributed to Walter Headlam’s translation of the *Agamemnon*” e nella sua opinione ‘it would be interesting to compare her translation (in the Berg collection, unpublished) with his’ (1987a, 166). Si tratta di una speculazione possibile, per quanto non se ne possa avere la certezza, ma le due versioni sono molto diverse tra loro.

L'intento di avvicinare anche il lettore meno esperto alla bellezza della tragedia antica ricorre sicuramente nel lavoro di trascrizione di un'autrice che anche nella sua produzione saggistica si esprime a favore della più ampia divulgazione possibile.

Nel suo quaderno di lettura, Woolf trascrive a inchiostro, copiandolo di pari passo "save for a phrase here and there" (2007, 70), il testo in traduzione della prima edizione di Verrall del 1889, dove non era a fronte come in quella emendata del 1904, da cui differisce leggermente in alcuni punti, ma tutto insieme di seguito all'originale. Invece, in *Agamemnon Notebook* la versione inglese compare sul verso dei fogli, giustapposta accanto ai versi in greco a cui si riferisce, che si trovano sul recto, e a volte le ultime righe di una pagina si inseriscono sotto al testo originale incollato, ma solo per una questione di spazio. La traduzione manoscritta risulta pulita e ordinata, senza variazioni di calligrafia né correzioni, eccetto qualche minima cancellatura dovuta forse a piccole sviste nel corso della copiatura.

L'autrice, in cerca di un supporto a cui appoggiarsi per gli aspetti linguistici dello studio della più antica tragedia di Eschilo, trova nella versione dello studioso di Cambridge quello che potremmo definire una sorta di tramite linguistico. Secondo Dalgarno, Verrall era la fonte scientifica che plausibilmente riteneva più attendibile, "it is an approach that reveals her dependence on a now outdated model that envisions the adequate substitution of one word for another, and a translator whose task is to follow certain abstract rules" (2012, 3). Egli costituiva così un modello e una guida, fornendole soprattutto una base da cui partire. Avere una traccia da seguire le rende più agevole lo studio della lingua antica, ma non implica un'accettazione passiva della prospettiva e interpretazione altrui. Di fatto, nel manoscritto Woolf si appropria della traduzione del suo predecessore, apportando soltanto qualche piccola modifica, che il più delle volte non è neanche significativa ma rivela comunque un'attenta limatura stilistica. Nel tradurre dal greco antico all'inglese moderno, infatti, bisogna considerare che si passa da una lingua nata per la declamazione pubblica e ormai utilizzata quasi soltanto per una lettura erudita a una più vicina e viva della comunicazione quotidiana, e fare i conti con le conseguenze di alcune scelte traduttive, come quella di rendere la metrica dell'originale con la prosa²⁰⁷. In definitiva, la negoziazione di *Agamemnon Notebook* sta nel fatto che la traduzione cerchi di essere quanto più fedele lo permetta un approccio teso a rendere il testo antico ampiamente fruibile al lettore moderno.

Gli interventi di Woolf procedono, pertanto, in queste due direzioni simultaneamente; si possono distinguere in alcuni casi di scelte stilistiche personali diverse da Verrall e altri di chiarificazione di alcuni passaggi attraverso una resa grammaticalmente più semplice e diretta. Alla prima tipologia appartengono gli esempi descritti nei seguenti schemi, dove indicherò l'espressione in greco con il verso corrispondente nel manoscritto (cioè quello dell'edizione ritagliata e incollata sul recto, specificando la presenza di eventuali modifiche olografe) e le rispettive versioni inglesi di Verrall e Woolf per poi confrontarle e commentarle.

²⁰⁷ Nella letteratura classica per metrica si intendono le regole ritmiche basate sulla lunghezza delle sillabe (lunghe e brevi) e sulla loro alternanza secondo schemi convenzionali. Veniva utilizzata non solo nella poesia ma anche nel teatro sia tragico che comico. Alcune traduzioni nelle lingue moderne provano a imitarla cercando di mantenerne i principi, altre ricorrono invece alla prosa.

Es. 1

Eschilo	Verrall	Woolf
“σύνορθρον ἀυγαῖς” (226)	“and with it the proof of the rede itself” (235)	“and with it proof of the rede itself” (Berg RN3)

In questo caso si registra l’omissione dell’articolo di fronte al sostantivo che indica l’avverarsi della profezia di Calcante. Eliminandolo si ha l’impressione che la “prova” non sia un elemento specifico, ma piuttosto una serie di circostanze. Inoltre, va segnalata una lezione diversa nel testo greco di Verrall, che intende la parola “ἀυγαῖς” come il pronome riflessivo “αὐταῖς” (con una τ al posto della γ nella scrittura greca), il che giustifica l’aggiunta del rafforzativo “itself”. Lo studioso spiega questa scelta in una nota, in cui afferma che “there is no difficulty in supplying ταῖς τέχναις” (che sarebbero “le arti”, quelle divinatorie citate poco prima) poiché “the intervening sentences contain nothing to which αὐταῖς could be referred, and *divination* is the topic of the whole passage” (27). Egli è a conoscenza dell’altra possibilità, ma giudica “the received emendation σύνορθρον ἀυγαῖς (Wellauer, Hermann) more ingenious than happy” (27-28). Woolf segue l’interpretazione di Verrall stando alla traduzione, ma non interviene nel testo originale sul verso del foglio, come, invece, fa in altre occasioni.

Es. 2

Eschilo	Verrall	Woolf
“εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν ἔχθεται χάρις ἀνδρί” (378)	“Grace of beautiful statues the husband hateth” (238)	“Grace of beautiful the husband hateth” (Berg RN3)

Qui si assiste a una nuova procedura di eliminazione, riguardante il sostantivo “statues”, che non viene tradotto. Grammaticalmente, la formulazione giusta in inglese dovrebbe essere “the beautiful” e non è da escludere che si tratti non di un “impoverimento” del testo, ma piuttosto di una svista di scrittura o di copiatura. In caso il cambiamento fosse voluto, però, l’effetto che si ottiene è quello di rendere il concetto di bellezza un po’ più astratto di quello dell’originale, dove invece l’aggettivo “εὐμόρφων” (letteralmente “dalle buone forme”) qualifica espressamente “κολοσσῶν” (appunto le “statue”). Viene a mancare l’idea che l’aspetto del marito si conformi ai canoni estetici convenzionali della cultura ellenica, rappresentati dal riferimento alla statua, che allo stesso tempo suggerisce però anche un senso di immobilità – un’avvenenza perfetta, ma fissa e rigida – e permanenza nel tempo, qualcosa che non cambia mai. Non solo, in questo modo l’autrice evita il linguaggio figurato descrivendo direttamente senza utilizzare la similitudine.

Es. 3

Eschilo	Verrall	Woolf
“Ἴδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας” (253)	“From Ida he sped forth the bright blaze” (236)	“From Ida he spread forth the bright blaze” (Berg RN3)

Questa è una variazione di tipo lessicale che consiste nella sostituzione di “sped” con “spread” per rendere “ἐκπέμπων”. In inglese, infatti, entrambe le soluzioni indicano l’azione di “lanciare verso l’esterno”, ma la prima è più incentrata sulla velocità mentre la seconda sull’effetto di propagazione. Anche in questo caso è possibile che si tratti semplicemente di una svista nella trascrizione, essendo la locuzione “spread forth” molto più comune di “sped forth”, oppure che l’autrice colga una sottigliezza del verbo originale che ben si addice al fuoco che ne è l’oggetto. Inoltre, il suono delle due parole è molto simile e differisce soltanto per una consonante, la “r”, che può essere più o meno evidente nella pronuncia e se inserita crea allitterazione con “from” e “forth”. La scelta potrebbe essere altresì motivata dal fatto di voler evitare ripetizioni poiché il verbo “speed” viene utilizzato da Verrall (e qui mantenuto da Woolf) altre due volte poco più avanti nelle locuzioni “they sped it on” e “message sped out” (236) per tradurre sia “πέμπουσι” (che significa letteralmente “mandarono”) che “παραγγείλαντος” (participio passato di “trasmettere”) rispettivamente ai vv 277 e 288 nel manoscritto.

Es. 4

Eschilo	Verrall	Woolf
“θεοῖς μὲν αὖθις, ᾧ γύναι, προσεύξομαι” (289)	“My thanksgiving, lady, to heaven shall be presently paid” (236)	“My thanksgiving, lady, to heaven shall presently be paid” (Berg RN3)

Il cambiamento apportato da Woolf riguarda l’organizzazione della frase, in cui si antepone l’avverbio a entrambe le parti del verbo (che a differenza dell’originale in inglese ha una forma composta) invece di inserirlo tra l’ausiliare e il participio come fa Verrall. Costruendolo così il sintagma rimane più simile alla versione greca, che mette in evidenza il complemento di tempo ponendolo prima dell’inciso e letteralmente suonerebbe così: “Agli dei (θεοῖς) adesso (αὖθις), o donna (ᾧ γύναι), offrirò preghiere (προσεύξομαι)”. In questo caso Woolf fa un uso stilistico della figura retorica dell’anastrofe ma comunque nessuna delle variazioni che si riscontrano va a inficiare sul senso generale della traduzione. Si tratta di correzioni puramente formali e ce ne sarebbe ancora un’altra, cioè la trasformazione di “neither” (Verrall 1889, 237) in “neighter” (Berg RN3) al v 337, che addirittura molto probabilmente è da considerare un errore di trascrizione perché non solo così non avrebbe senso il successivo “nor” ma inoltre la particella “μήτε” in greco indica proprio la congiunzione correlativa di negazione.

La parte del manoscritto che maggiormente si discosta dalla versione presa a modello è il dialogo centrale²⁰⁸ di ricongiungimento tra la regina Clitennestra e il suo sposo Agamennone all’arrivo di quest’ultimo, tanto che le pagine in cui si trova appaiono quasi interamente riscritte da Woolf. Gli interventi di seguito illustrati appartengono alla categoria di quelli che volgono a rendere la prosa più scorrevole e in maniera che risulti facilmente comprensibile, modificando a questo scopo intere frasi, ma forse, come mi accingo a mostrare, questo non è l’unico scopo. Nell’analisi procederò come sopra, operando il confronto in degli schemi e commentando ogni esempio.

²⁰⁸ Corrispondente al terzo episodio secondo la suddivisione classica. Nella tragedia greca gli episodi, che possono variare in numero da 3 a 5, contengono le parti dialogate tra gli attori e sono intervallati dagli stasimi, cioè i canti corali.

Es. 5

Eschilo	Verrall	Woolf
“Λήδας γένεθλον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ, ἀπουσία μὲν εἵπας εἰκότως ἐμῇ / (μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας), ἀλλ’ ἐναισίμως / αἰνεῖν, παρ’ ἄλλων χρῆ τόδ’ ἔρχεσθαι γέρας” (820-823)	“Daughter of Leda, who hast my house in charge, if to the measure of my absence thou hast stretched the length of thy address, still, for a modest praise, the honour should proceed from some other lips” (247)	“Daughter of Leda, who hast my house in charge, when have spoken to the measure of my absence, for fine have spoken at length, still to praise fitly the reward should come from other lips” (Berg RN3)

Questi versi sono rielaborati variando leggermente la sintassi (la subordinata condizionale diventa temporale) e alcune espressioni adottate da Verrall. In particolare, la forma arcaica del verbo avere, “hast”, lascia il posto a quella moderna (tranne nella prima occorrenza) e la perifrasi “thou hast stretched the length of thy address” è modificata con l’introduzione del più semplice verbo “have spoken”, ripetuto due volte (la seconda nell’inciso con l’avverbio che indica la durata, corrispondente alla parte tra parentesi in greco). L’omissione da parte di Woolf del soggetto, implicito nella flessione del verbo in greco (“εἵπας” è la seconda persona singolare aoristo di “parlare”) ma non in traduzione, rende il senso più difficile da cogliere. Così una semplificazione lessicale e formale (l’uso di un verbo dell’inglese moderno anziché del medio inglese) si traduce in realtà in un ostacolo alla comprensione. Mancando anche solo una menzione di “thou / you” oppure di “thy” / “your”, rimane solo il vocativo “Daughter of Leda” seguito dalla relativa, che quasi farebbe attendere una costruzione in terza persona. Nel testo di Verrall la ripetizione del soggetto espresso prima dal pronome e poi dal possessivo crea un senso formulaico assente nell’originale, una struttura reiterativa che ricorda i testi evangelici non mantenuta nel manoscritto. Inoltre, Woolf ritraduce “ἐναισίμως” con “fitly” (come indica anche l’appunto sul margine destro del recto), che si avvicina di più al suo significato primario (“opportunamente” ma anche “fatalmente”) rispetto a “modest”, e interpreta “γέρας” come la contrazione di “γέρωσ”, che in dialetto attico indica nello specifico una ricompensa e non un generico tributo d’onore. Quest’ultima scelta le evita anche di ripetere la parola “honour”, con cui sia lei che Verrall traducono (seppur al plurale) “τιμαλοφεῖν” poco più avanti al v 828. La semplificazione del passaggio procede, inoltre, attraverso l’estrema condensazione ottenuta con l’eliminazione di alcune parti del discorso, una resa sintetica e la sostituzione di “proceed” con “come”. Ciò che risulta più interessante notare però è che, in tutto il dialogo le modifiche più importanti a livello semantico si trovino in corrispondenza del personaggio di Clitennestra, qui in particolare in merito alle azioni pubbliche e di governo attribuitele dal marito, di cui Woolf, soprattutto grazie agli avverbi, sembra evidenziare la giustezza.

Es. 6

Eschilo	Verrall	Woolf
“καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ / ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην / χαμαιπετεὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί” (824-826)	“For the rest, offer no womanish luxuries to me, nor before me, as before a king of the East, grovel with open-mouthed acclaim” (247)	“For the rest, treat me to no womanish delicacies, nor, as if I were an Eastern king, gape at me a grovelling cry” (Berg RN3)

Alcuni lievi aggiustamenti di tipo lessicale appaiono anche qui, dove la scrittrice sceglie di porre l'accento sulla delicatezza invece che sulla superficialità (trasmettendo più letteralmente il significato del verbo “ἀβρόνω”, appunto “trattare con riguardo”), mantiene la traduzione di “βαρβάρου φωτός” (letteralmente “un eroe straniero”) con l'accezione più specifica del rango di un re orientale data da Verrall (usando però l'aggettivo al posto del complemento d'origine), mentre combina l'azione di prostrarsi con il grido facendo diventare “grovelling” aggettivo di “cry” (esattamente come in greco “χαμαιπετές” concorda con “βόαμα”) e rendendo con il semplice verbo “gape at” (invece di ricorrere al complemento di modo che usa lo studioso) la condizione di rimanere a bocca aperta indicata da “προσχάνης”. Anche qui lo slittamento semantico operato da Woolf gioca in favore della regina (stavolta sul piano dei rapporti personali), come se volesse restituire a quest'ultima una dignità che tra le righe le è attribuita da Eschilo ma, evidentemente, non dai successivi fruitori del suo testo e che viene ulteriormente persa in traduzione. Le frasi immediatamente successive sono lasciate, invece, invariate dalla scrittrice, tranne per il pronome “ἐμοῖ” al v 830, che nel notebook viene espresso semplicemente con il letterale “to me” evitando la ridondante espressione di Verrall “to my poor thoughts” (247).

Es. 7

Eschilo	Verrall	Woolf
“λέγω κατ’ ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ. / χωρὶς ποδοψήστρων τε καὶ τῶν ποικίλων / κληδὼν αὐτεῖ” (831-833)	“Give me I say the worship not of thy god but of thy lord. No foot-clothes, no false refinements, need proclaim what rumour cries” (247)	“Worship me not as a God but as a man. Rumour cries aloud without foot-clothes and false refinements” (Berg RN3)

In questo passaggio Woolf sceglie di adottare una paratassi piuttosto lineare, semplificando i periodi di Verrall, che invece sono ricchi di subordinate e ripetuti possessivi. La scrittrice utilizza, infatti, un unico verbo (esattamente come il greco “σέβειν”) al posto di una perifrasi per esprimere il concetto di onorare, tralasciando però di tradurre l'espressione “λέγω” (“io dico”), che nel contesto ha valore più che altro rafforzativo ma viene mantenuta da Verrall. Inoltre, rende il sostantivo “ἄνδρα” letteralmente con il significato di “uomo” (in contrapposizione al successivo “θεόν”, “dio”), senza aggiungere l'accezione di “signore” data dallo studioso, così da sottolineare non il rango ma la natura mortale di Agamennone, ed elimina il doppio “thy”, che nemmeno Eschilo usa, negando così ogni sorta di legame (di sottomissione) diretto con Clitennestra.

Es. 8

Eschilo	Verrall	Woolf
“ὀλβίσαι δὲ χρῆ / βίον τελευτήσαντ’ ἐν εὐεστοῖ φίλῃ” (834-835)	“Happy let him be called, who has come prosperously to the end” (247)	“Happy is he who dying dies in prosperity” (Berg RN3)

Woolf rende “ὀλβίσαι δὲ χρῆ” con un semplice predicato nominale invece di rispettare la forma originale, che letteralmente significa “occorre considerare felice” e alla quale più si avvicina Verrall, e sceglie di parafrasare, traducendola semplicemente con il verbo “morire”, anche l’espressione “βίον τελευτήσαντ’” (letteralmente “colui che porta a termine la vita”). Inoltre, l’uso della preposizione “in” rispecchia la costruzione del sintagma “ἐν εὐεστοῖ φίλῃ” più dell’avverbio equivalente usato da Verrall.

Es. 9

Eschilo	Verrall	Woolf
“ἠϋξῶ θεοῖς δείσας ἄν ᾧδ’ ἔρδειν τάδε;” (839)	“Didst thou bind thyself belike, in some hour of terror, to this observance?” (247)	“Did you vow to the gods, in some fear, to do this?” (Berg RN3)

In quest’ultimo verso, che è l’accusa diretta di Clitennestra al marito, Woolf traduce letteralmente evitando sia le forme arcaiche di verbi e pronomi che il rafforzativo “belike” per prediligere poi espressioni meno elaborate come “fear” al posto del più altisonante “hour of terror” e “this” (senza “observance”, che pure è sottinteso). Queste modifiche riguardano una porzione abbastanza estesa di testo e, pur riguardando soltanto l’aspetto stilistico e non il contenuto semantico, danno alla battuta (e quindi per estensione anche al personaggio che la pronuncia) un tono molto diverso, più schietto e decisamente più moderno.

All’interno della stessa traduzione sono espresse anche quelle che possono essere considerate delle riflessioni della scrittrice. In particolare, nel manoscritto i due Atridi sono definiti diversi “in temper [or ‘in colour’]” (Berg RN3) mettendo sia la resa di Verrall che, tra parentesi quadre, l’alternativa suggerita dallo stesso in nota e spiegata nell’*Appendix C*, in cui ipotizza che la parola “λήμασι”, al v 119 nella numerazione di Woolf, sia “a false correction of some word unknown” che in caso potrebbe essere “λίμμασι” a indicare il colore delle insegne, ma ritiene questa teoria criticamente meno probabile (Verrall 1889, 186). L’autrice condivide anche altri i dubbi dello studioso, indicati da entrambi nella traduzione con un punto interrogativo tra parentesi tonde “(?)” dopo una frase incerta, che nel caso di Verrall corrisponde anche a una crux “†” nel testo greco, laddove fosse lacunoso o messo in discussione. In particolare, oltre ad alcune brevi espressioni, un periodo che ha destato il sospetto di entrambi è “τὰ μὲν ποδῆρη καὶ χερῶν ἄκρους κτένας / ἔθρυπτ’ ἄνωθεν ἀνδρακὰς καθήμενος” ai vv 1471-1472. Basandosi sul significato letterale, viene reso così in entrambe le versioni: “Of the extremities, the foot-parts and fingered hands, he put a mince on the top, sitting down with tables apart” (260) (Berg RN3). L’intero passaggio è giudicato “uncertain” dallo stesso Verrall, che commenta: “The sense seems to be that Atreus made of the extremities a mince or broth, which being spread over (ἄνωθεν) the roasted bodies prevented Thyestes from recognizing them for what they were until he had eaten” (174, nota). Quest’annotazione viene riportata anche da Woolf nel manoscritto, semplificando l’ultima frase con “they were unrecognised” (Berg RN3) e tracciando una linea ondulata accanto al testo originale greco.

Due ulteriori osservazioni riguardano l'ultima pagina del lavoro di trascrizione dell'autrice. La prima è che il v 1538 (nel testo stampato “ὧδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις²⁰⁹ ἀξιοῖ μαθεῖν”, che significa letteralmente “così comporta l'insegnamento di una donna, se qualcuno si cura di impararlo”), viene tralasciato nella traduzione. Questa omissione è riconducibile ancora al fatto che Woolf abbia preso a modello l'opera di Verrall, il quale inserisce la frase in oggetto in greco ma (forse inconsapevolmente) non in inglese, tuttavia pone rimedio alla mancanza nella seconda edizione dell'opera, aggiungendo “This is a woman's lesson, if any deign to learn” (1904, 191). La seconda osservazione riguarda una possibilità di resa diversa per due frasi, che Woolf suggerisce sul margine in alto del recto collegandola al testo greco corrispondente con un segno di rimando simile a una “x”. Si tratta nello specifico di “Even these are many to reap, a bitter harvest” e “Let punishment at least begin with what is enough” (Berg RN3), che potrebbero sostituire le soluzioni presenti nella versione definitiva scelta da Verrall e accettata dalla scrittrice nella trascrizione sul verso. In quest'ultima, infatti, il v 1532 “ἀλλὰ καὶ τὰδ' ἐξαμῆσαι πολλὰ, δύστηνον θέρος” (la virgola è aggiunta a penna da Woolf) e il successivo “πημονῆς δ' ἄλις γ' ὑπάρχει μηδὲν αἰματώμεθα” sono tradotti rispettivamente con “What is done is much to reap, a bitter harvest” e “Begin pain with enough” (262). Anche le traduzioni alternative sono riprese in realtà dallo stesso studioso, che le propone in nota con le motivazioni che “the order of the words points to taking πολλὰ as predicate” e πημονῆς significa “*pain* but with the secondary suggestion of punishment” (180, nota). Questo dimostra ancora una volta come Woolf non abbia soltanto ricalcato passivamente le orme del suo predecessore, ma piuttosto voluto cercare di comprendere al meglio le motivazioni di tutte le sue scelte per poter decidere a ragion veduta se esservi d'accordo o meno.

2.1.2 Gli appunti sui versi in greco

Il recto del manoscritto presenta il testo originale di *AGAMEMNON*, così che all'apertura risulti a fronte della traduzione olografa. Questo è costituito da parti di fogli a stampa ritagliate e incollate da Woolf sul suo quaderno di lettura. I ritagli, di cui alcuni frammenti inutilizzati si trovano ancora sparsi lungo il quaderno, sono disposti nell'ordine numerico dei versi che contengono, tranne per la pagina in cui i vv 793-805 precedono i 781-792, ma l'inversione è segnalata con dei riquadri e una freccia. Il fatto che *Agamemnon Notebook* presenti la tragedia integrale in greco lascerebbe pensare che il volume da cui sono state prese le pagine non fosse stampato fronte-retro, o che comunque su un lato (quello della colla) ci fosse qualcosa che non è stato preso in considerazione, venendo compromesso dall'operazione di “montaggio”. In realtà, controllando la fonte originale (di cui mi accingo a parlare di seguito) si può vedere che non è così, ma c'è un'altra spiegazione: Woolf ha utilizzato non una ma ben due copie dello stesso libro, incollando di ogni pagina sia il recto che il verso. La prova di ciò è che la porzione di testo contenente i vv 1409-1428 appare due volte nel manoscritto: nella prima occorrenza è posta accanto alla versione inglese corrispondente, mentre nella seconda (alla pagina successiva) è stata cancellata facendo una croce su tutto il ritaglio per poi trascrivere di seguito i vv 1429-1443 a inchiostro, così che da far combaciare anch'essi con la giusta traduzione. L'autrice deve essersi accorta soltanto in un secondo momento di aver incollato la pagina in greco due volte nello stesso lato e a quel punto non poteva che rimediare in tal modo.

²⁰⁹ Le parole “εἴ” e “τις” sono staccate da Woolf tramite il segno “/” a inchiostro. Si veda *Appendice B*, p. 319.

Il fatto interessante è che la versione greca che Woolf sceglie di utilizzare proviene da un'altra edizione rispetto a quella di Verrall, probabilmente venuta in suo possesso proprio per questo scopo e nei cui confronti, come si è visto, non ha lo stesso riguardo che professa nei confronti di altri libri che non vuole neanche annotare. Nello specifico, si tratta di *Aeschylus Agamemnon*, interamente in greco antico e con commento e note in latino nella parte inferiore delle pagine (che però vengono scartati dalla scrittrice), ad opera di Friedrich Heinrich Bothe (Lipsiae, 1831), e non di Charles James Blomfield come riportano erroneamente Fowler (1999, 226) e Prins (2017, 36). Quella di Blomfield (London, 1832) e quella di A. Sidgwick (Oxford, 1887), entrambe con la stessa impostazione senza il testo inglese, sono invece le due edizioni presenti nella biblioteca personale di Woolf, ora conservate nella specifica collezione presso l'archivio "Manuscripts, Archives & Special Collections" della Washington State University Library a Pullman. Queste compaiono in *The Library of Leonard and Virginia Woolf*, il catalogo compilato da Julia King e Laila Miletic-Vejzovic, dove c'è scritto che contengono anche delle annotazioni della stessa scrittrice (2003, 2). In realtà questa informazione, andandola a verificare con il curatore della sezione della biblioteca Greg Matthews, è risultata non essere corretta. Infatti, nei due *Agamemnon* appartenuti a Woolf sono presenti sì delle note a matita, ma a ben guardare in entrambi i casi non sembrano essere state apportate dalla scrittrice. In particolare, la grafia robusta e pesante delle annotazioni e soprattutto le illustrazioni²¹⁰ presenti nell'edizione di Blomfield fanno pensare, confrontandole con altri esempi, che la mano che le ha tracciate sia quella di Leslie Stephen, il quale, a differenza di sua figlia, aveva l'abitudine di scrivere sui propri libri ed era un abile disegnatore²¹¹. Invece, il volume di Sidgwick è firmato da Leonard S. Woolf, come riporta giustamente il catalogo (King e Miletic-Vejzovic 2003, 2), e presenta delle annotazioni (di cui una di diverse righe in greco, ma la maggior parte sono parole di traduzione e piuttosto sporadiche) che sembrano di un'altra mano. In questo caso, la grafia ricorda quella di Thoby Stephen, o almeno quella di alcune note olografe attribuite a lui presenti su altri testi che ho visionato in forma digitale²¹², ma non è dato sapere come un suo libro sia poi entrato in possesso del cognato²¹³. La ricerca condotta sulle due edizioni della biblioteca di Woolf conferma che la scrittrice, come già detto in precedenza, non fosse tanto avvezza ad annotare i

²¹⁰ La più evidente è quella raffigurante un anziano del coro a p. 9, ma ce ne sono diverse altre (figure femminili, un'ascia in corrispondenza del testo greco che indica questo strumento, "μελαγκέρω μηχανήματι").

²¹¹ Golden riporta che "one copy of Aeschylus includes a message in the back: 'Thoby Stephen was a magnificent fellow . . . He was before me at Trinity.' The book has a bookplate from Henry C. Adams of Magdalene College" e da ciò deduce che "the annotations and drawings in the book may have been Thoby's and the book's owner may have given it to the Woolfs" (2017, 89, nota 15). Chiedendo conferma di questa informazione al responsabile della divisione Greg Matthews, ho appreso che l'edizione con il suddetto ex libris è quella di Blomfield in questione, ma non vi è traccia della nota riguardante Thoby Stephen. Dunque, l'attribuzione della copia di *Agamemnon* a quest'ultimo non può essere, allo stato dei fatti attuali, provata. Henry Cadwallader Adams aveva un'età più vicina a quella di Sir Leslie che di suo figlio e fu autore di memoir sul suo periodo universitario, oltre che di testi scolastici di latino e greco. È possibile che Golden abbia attribuito erroneamente la citazione, proveniente probabilmente da un'altra fonte.

²¹² In particolare, alcune iscrizioni sul libro III del *De rerum natura* di Lucrezio (Macmillan, 1893), presente nella biblioteca di Woolf, di cui il responsabile Greg Matthews mi ha fornito la riproduzione fotografica, e le immagini riprodotte da Golden (2017, 92, 95).

²¹³ Bisogna tener presente l'eterogeneità della provenienza dei libri nella biblioteca dei Woolf: "Many books owned by Leonard and Virginia Woolf were accumulated well before either was born. It is a combined collection of many decades, with a wide variety of volumes added by numerous people at many different times. These books—with their dedications, bookplates, signatures, inscriptions, and annotations—are like fragments of conversations. They define institutional, intellectual, and emotional networks of relationships among contemporaries as well as among people of different generations" (Gillespie 2003, IX). Tra le varie persone che contribuirono ad arricchire questa collezione un ruolo fondamentale hanno avuto certamente Leslie e Thoby Stephen.

libri²¹⁴, ma piuttosto preferisse tenere quaderni di lettura separati, e rivela che alcune procedure che adotta nel notebook, di cui tratterò tra poco, sono già riscontrate nel volume qui conservato, operate probabilmente dal padre.

Tornando al testo greco incollato sul manoscritto, si può stabilire che si tratta dell'edizione di Bothe perché è l'unico testo a riportare la numerazione sul margine sinistro (mentre sia Blomfield che Sidgwick la segnano su quello destro). Inoltre, egli adotta una suddivisione della tragedia in 1550 versi, contro quella più comune che ne conta 1673, utilizzata anche da Verrall. Da questo deriva una mancata corrispondenza nella numerazione metrica tra l'opera di Woolf (che mantiene quella stampata) e il testo greco presente nell'edizione presa come riferimento per la traduzione. In *Agamemnon Notebook*, è l'autrice stessa a segnalare la discrepanza con un'annotazione a inchiostro che recita "(=185 V.)": questo appunto indica che il verso sotto cui è posto²¹⁵, precisamente il 161 nel quaderno di lettura, corrisponde invece al numero 185 nell'edizione di Verrall (il nome del traduttore è abbreviato da Woolf con la sola iniziale). Per maggiore chiarezza, nella presente trattazione, laddove non sia altrimenti specificato, indicherò i versi utilizzando sempre la suddivisione di Bothe (che di fatto è quella che appare anche nel manoscritto) come ho fatto finora già nella parte relativa alla traduzione. Poiché, però, le differenze tra le due edizioni riguardano anche la disposizione di alcune frasi, mi accingo subito a rilevare dei piccoli aggiustamenti apportati da Woolf a inchiostro, che hanno anch'essi a che fare con problemi filologici di ricostruzione del testo originale e perseguono lo scopo di adeguare la versione greca a quella proposta da Verrall così che abbia senso la traduzione trascritta accanto.

In particolare, gli interventi più macroscopici dell'autrice sul testo stampato riguardano tre punti specifici del testo. Il primo fenomeno è costituito dallo spostamento di una parola all'interno dello stesso verso, in maniera da costruire meglio il senso di quest'ultimo. Mi riferisco a “στρουθῶν” (letteralmente “delle aquile”) al v 138, che è cerchiato per denotare che va collocato subito dopo “φάσματα” (“apparizione”), dove è apposto un segno di rimando “^” (Berg RN3), così da ottenere una locuzione resa in inglese con “eagle-omens” (Verrall, 233)²¹⁶. Il secondo procedimento riguarda lo scambio di interi versi ed è segnalato da Woolf tramite delle frecce. In questo caso, il v 1090 “προτοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε”, che sta per “The time hath been when I dared not speak of it” (Verrall, 252), viene fatto precedere e non seguire la domanda “μῶν καὶ θεός περ ἡμέρῳ πεπληγμένος;”, tradotta con “For Apollo’s self desired thee. Was it so?” (Verrall, 252) e inserita tra parentesi quadre. Infine, la scrittrice modifica l’attribuzione ai personaggi di specifiche battute. In base a ciò, il v 1190 “οὐδεὶς ἀκούει ταῦτα τῶν εὐδαιμόνων”, che corrisponde all’affermazione “So

²¹⁴ L'unica eccezione significativa è costituita dall'edizione scolastica di *Antigone*, che era il testo usato per il corso di livello intermedio con Clara Pater al King's College (Jones e Snaith 2010, 24). Golden riporta che “Woolf inscribed her heavily annotated ‘Clarendon Press Series: Sophocles: For The Use of Schools’ edition of Sophocles, ‘AVS 1898.’ This copy contains additions in ink and pencil, suggesting that she added notes on different occasions, perhaps even returning to it over time” (Golden 2017, 98) e aggiunge anche la fotografia di una pagina del libro, ora anch'esso nella collezione “Library of Leonard and Virginia Woolf” presso il MASC (King e Miletic-Vejzovic 2003, 208), contenente alcune annotazioni (Golden 2017, 91). Altri volumi di testi greci nelle edizioni Oxford, conosciute anche come “Oxford Reds” per il colore della copertina (Henderson 2006, 1), sono presenti nella biblioteca dei Woolf e contengono annotazioni di Thoby Stephen, nel caso delle *Comodiae* di Aristofane (Hall e Geldart, 1902), dei *The Knights* (Merry, 1895) e dell'*Odyssey* (Merry, 1889-1892), e di Leonard Woolf, come nelle *Eumenides* (Sidgwick, 1895) e negli *Acharnians* (Merry, 1901) stando al catalogo (King e Miletic-Vejzovic 2003).

²¹⁵ Si tratta di “τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν”, tradotto in “the guess of his thought shall be right” da Verrall (234) e trascritto così anche da Woolf (Berg RN3).

²¹⁶ Se non diversamente indicato la traduzione di Verrall è riportata ugualmente anche nel manoscritto.

praised is never any save the unhappy” (Verrall, 255), viene assegnato a Cassandra scrivendone le iniziali “KA” al posto di quelle del coro “XO” (Berg RN3), e anteposto alla frase “ἀλλ’ εὐκλεῶς τοι καθανεῖν χάρις βροτῶ”, che Verrall traduce “Yet a mortal may be glad to die with honour” (255) e considera invece la risposta del coro (perciò qui Woolf modifica “KA” in “XO”). Più avanti, con lo stesso procedimento, l’autrice indica che la battuta del v 327 è pronunciata da una specifica parte del coro, i congiurati, la cui denominazione inglese è abbreviata in “Conspir.s” (Berg RN3), similmente accanto ai vv 1404-1405 scrive “XO.” (Berg RN3), che sta per “Chorus of Elders”, al posto di “ΚΛ.”, le iniziali di Clitennestra, il cui discorso invece riprende dal v 1406 (Berg RN3), infine al v 1527 specifica che a parlare è un soldato di Egisto, “Λ” (Berg RN3), che corrisponde a “A soldier” (Berg RN3) nella legenda riportata nel margine in basso, essendo la prima lettera di “ΛΟΧΙΤΑΙ”²¹⁷, che significa appunto “soldato”.

Un’altra questione di natura filologica riguarda la lingua in cui originariamente fu scritta l’opera. Si tratta di un codice regionale poi modificato, come spiegano Giulia e Moreno Morani nella *Nota Critica* alla loro edizione delle *Tragedie e Frammenti* di Eschilo:

Un elemento che accresce la difficoltà in cui si trovarono già i primi copisti delle opere eschilee era dato dal particolare carattere dell’alfabeto attico antico, unico usato ad Atene nei tempi di Eschilo. Oltre a non segnare la divisione delle parole e a non possedere segni diacritici (fatti questi che troveranno una risoluzione solamente dopo molti decenni), tale alfabeto non distingueva fra E/EI/H e O/OY/Ω, segnandosi tutt’e tre le diverse realizzazioni di questi suoni vocalici coi soli segni E e O. Incertezze dovute a questa antichissima approssimazione della grafia eschilea si ritrovano qua e là nei nostri drammi: in più di un caso la divisione nella parola o la grafia risulta erronea o dubbia e il carattere dell’errore indica quanto sia antico il fatto in questione. (1987, 55)

La disformità della grafia del primo tragediografo rispetto a quella normalizzata dei suoi successori ha portato alla diversa interpretazione di alcune parole, generando così delle ambiguità che restano nella successiva tradizione manoscritta²¹⁸ su cui si basano le moderne edizioni delle sue opere. Questo significa che i copisti dovettero decidere in autonomia quando staccare le parole, dove collocare spiriti, accenti, dieresi e iota sottoscritti in un testo che nasceva diverso e senza queste indicazioni, oltre che scegliere tra vocali affatto equivalenti determinando differenze sia lessicali che grammaticali. A loro volta gli studiosi, trovandosi di fronte all’opera così ricostruita, analizzano tutte le soluzioni possibili in maniera scientifica trovandosi spesso in disaccordo. Così si spiega la ragione per cui i versi incollati sul manoscritto appaiono in molti dettagli discordi da quelli dell’edizione di Verrall, ai quali Woolf generalmente li conforma apportandovi a inchiostro le sue modifiche. Queste modifiche riguardano la parte iniziale e finale del documento, lasciando invece invariati i versi centrali dal 162 all’835, e intervengono principalmente sulla punteggiatura, con cui vengono segnalate le interrogative²¹⁹, l’aggiunta o l’eliminazione di parentesi, virgole o punti alti²²⁰,

²¹⁷ Su questo ruolo si veda l’*Appendix III* inserita nella seconda edizione di Verrall (1904, 237-242).

²¹⁸ Che per *Agamennone* è costituita principalmente dal codice chiamato *Mediceo Laurenziano XXXII, 9*, la fonte più antica e affidabile delle opere di Eschilo, che tuttavia è incompleto. Così spiega Verrall nella sua *Introduction*: “The *Mediceus* (M) should be regarded as the sole authority for those parts which it contains (vv. 1—322 and vv. 1051—1158). Only one MS. of any value, the *Florentinus* (f) contains the whole play, and for nearly one half of it (vv. 361—1052) this is necessarily the sole authority. Fortunately it appears to represent M very closely” (1889, lxi).

²¹⁹ Inserendo il segno “;” (che in greco corrisponde al punto interrogativo) dopo i vv 1102, 1171, 1196, 1209, 1260, 1296, 1382, 1391, 1407, 1491 e 1503 nello stesso posto di Verrall e cancellandolo invece dopo il v 848, dove lo studioso non lo mette.

oltre che le lettere maiuscole per i nomi propri²²¹. Spesso però si trovano anche nuove suddivisioni di alcune parole, operate attraverso segni di unione (“◌”) e disgiunzione (“/”) inseriti a penna, e delle espressioni greche “trasformate” dall’autrice, a volte cambiandone solo alcune lettere e altre cancellandole interamente e riscrivendole, variate, sul margine del testo. Si tratta di alternanze vocaliche che per la maggior parte vanno a inficiare soltanto sulla grafia, oppure di sostituzioni di consonanti che generalmente determinano un’alterazione grammaticale nel numero o nel caso ma non semantica. Qualche volta, invece, si registrano anche parole di significato diverso rispetto al testo stampato sotto, generate dagli emendamenti di Woolf, ma che comunque sono tutte riprese da Verrall in maniera che la traduzione che vi viene affiancata vi corrisponda²²².

Un altro tipo di interventi dell’autrice riguarda alcune parole che sottolinea nel testo greco, in merito a cui compie delle ricerche, e di cui appunta la traduzione inglese a margine accanto alla riga corrispondente. Alcune volte il termine trovato corrisponde alla versione di Verrall, che comunque rimane trascritta sul verso, altre invece è diverso e generalmente più letterale o esplicativo²²³. Alcune di queste espressioni annotate a margine²²⁴ sono le stesse degli appunti scritti probabilmente da Sir Leslie sulla già citata edizione di Blomfield (MASC), così come da qui sembra ripreso anche il metodo di sottolineare e ritradurre accanto (anzi nel caso del libro di tradurre per la prima volta, essendo il testo di base solo in greco) e un paio di note di cui si parlerà tra poco. Tuttavia, solo nella prima parte del manoscritto Woolf segue i suddetti appunti, poi se ne discosta per attenersi invece a Verrall. Un caso che merita una riflessione a parte è “unharmed” (Berg RN3) scritto accanto ad “ἄνακτος”, sottolineato al v 1097. Questa traduzione in realtà si riferisce al termine così come è stampato, cioè “ἄνατος”, senza la “κ” che vi aggiunge Woolf a inchiostro. Inserendo la parola non emendata nella frase “πῶς δῆτ’ ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ;” la resa letterale sarebbe “Come sei rimasta illesa dall’ira della Lossia?”, ma nell’*Appendix W* Verrall nota che “to which the answer does not correspond” (217). Subito dopo, infatti, Cassandra racconta come il dio le avesse concesso la capacità profetica e poi fatto in modo che nessuno credesse alle sue parole. Lo studioso allora sceglie la variante “ἄνακτος” giustificandola così: “Ἀνακτος is not the genitive of ἄναξ but the verbal adjective from ἀνάγειν, represented in Latin by *revocabilis*” (217-218). Dunque, nella sua traduzione, riportata anche sul verso del manoscritto, lo studioso parafrasa in “And how could the wrath of Loxias reach thee then?” (252), intendendo la domanda del coro come un dubbio sul modo in cui Apollo abbia revocato²²⁵ il suo dono, non essendo tale azione concessa nemmeno agli dèi. Questa interpretazione di Verrall, seppur insolita, deve aver convinto Woolf, che la accetta sia per quanto riguarda l’inglese che modificando la parola in greco.

Ancora due espressioni sono sottolineate nel manoscritto, ma invece di una traduzione letterale l’autrice vi pone accanto una breve spiegazione. Il primo caso è quello della particella “οὐν” al v 34, sopra alla quale scrive “οὐν combined with any other particle adds force to it. has no force by itself” (Berg RN3). Questo commento è identico a quello aggiunto nella già citata edizione di *Agamemnon* ad opera di Blomfield (MASC) probabilmente da Leslie Stephen: la scrittrice deve

²²⁰ In greco il segno “.” indica una pausa di media lunghezza, equivalente nella punteggiatura latina al punto e virgola.

²²¹ In particolare di Zeus e Ares in tutti i casi di “Ζεύς”/ “Διός” e “Ἄρη”/ “Ἄρης” stampati con la minuscola.

²²² In *Appendice B* descrivo nel dettaglio gli esempi specifici di tutti questi procedimenti attraverso tabelle esplicative.

²²³ Riporto tutti gli esempi afferenti a questo caso in una tabella esplicativa nell’*Appendice B*, pp. 342-350.

²²⁴ Si tratta, in particolare, dei primi sei esempi nella suddetta tabella nell’*Appendice B*, p. 342.

²²⁵ Nella seconda edizione Verrall rende il tutto ancora più chiaro con il verbo “retrieve” (1904, 145).

averlo riportato da qui copiandolo così come lo ha trovato, solo sostituendo “emphasis” che aveva scritto quest’ultimo con “force” (nella prima occorrenza, ripetendolo quindi nella frase successiva). L’altro esempio che rivela lo studio di una parola è invece reso manifesto in una nota più estesa, collocata a margine del testo greco e precisamente in corrispondenza di “ὑπατοι λεχέων” al v 51, tradotto con “in the supreme solitudes where they nest” (Verrall, 232). Si tratta di una spiegazione tecnica in cui Woolf afferma che “‘high above their nests’ is impossible. ὑπατος is a superlative. W.H. ὑπατη λεχέων agreeing with παίδων” (Berg RN3), riferendosi all’interpretazione filologica di Walter Headlam (indicato con le iniziali) per questo termine (1910, 46), citata anche dallo stesso Verrall nell’*Appendix B* (184-186). In realtà, anche questa nota è riportata con le stesse identiche parole ancora sull’edizione di Blomfield che si suppone essere stata annotata da Leslie Stephen (MASC), il che fa pensare che sua figlia abbia tratto l’informazione da lì e non dalla fonte originaria, che stando al catalogo di King e Miletic-Vejzovic non era presente nella sua biblioteca (come d’altronde nemmeno quella di Verrall, che però è ovvio che abbia consultato direttamente). Questo dimostra ancora una volta come la scrittrice non faccia una semplice trascrizione ma si interroghi su ogni passaggio da una lingua all’altra fino ad avere la padronanza dell’intero processo di traduzione. Il lavoro di rielaborazione “shows her attention to individual words that she retranslated” (Dalgarno 2012, 3) e le permette non solo di fissare dei punti di riferimento linguistici quando il significato letterale di un termine corrisponde a quello usato di Verrall, ma anche una maggiore comprensione del senso della resa finale quando questa risulta da un procedimento indiretto e quindi non le appare immediatamente evidente. Un esempio di ciò è il fatto che, ritraducendo con il dizionario “ἐπηνθίσω” (seconda persona singolare aoristo indicativo del verbo “ἐπανθίζω”) al v 1346 in “deck with flowers” (Berg RN3) si chiede, segnalando anche il dubbio con un punto interrogativo, come lo studioso sia arrivato a renderlo con “for thy final crown” (Verrall 1889, 258), versione che però mantiene invece nella trascrizione corrispondente sul verso.

Prins descrive *Agamemnon Notebook* paragonandolo a una esibizione artistica, come se la composizione del manoscritto si svolgesse su un palcoscenico, metafora che risulta particolarmente significativa perché rende l’idea di voler mettere “a nudo” il processo di studio:

Much more than a ‘crib,’ the notebook is a theatrical spectacle in its own right; a theatre where Woolf can perform the act of translating— transposing, transcribing, transliterating, transforming— one language into another. (2017, 37)

Gli appunti di Woolf testimoniano come abbia limato la sua opera e l’abbia curata in ogni dettaglio, prendendo in considerazione possibilità diverse e servendosi degli spunti di chi considerava più esperto di lei. Infatti, la scrittrice si confrontava anche con altri studiosi per fugare i suoi dubbi e avere una prospettiva diversa. In una lettera datata 19 dicembre 1922 scrive a Trevelyan, il regista dello spettacolo teatrale presso l’Università di Cambridge: “I want to discuss your Aeschylus with you—I give way about the spelling of quire. Nor should I yield to Logan. If he thinks Earham a masterpiece, he is not to be trusted about the letter K” (Woolf 1976, 601). Nel libretto della sua *Oresteia*, Trevelyan aveva usato l’antica grafia del termine “choir” (di cui è anche omofona) per tradurre “χορὸς”²²⁶, e Woolf ne era curiosa, “perhaps to compare his translation with her own”

²²⁶ Questa parola si trova nel libretto di Cambridge tradotta appunto con il desueto “quire” (Trevelyan 1920, 44-45) al v 631, che corrisponde al 1072 nel manoscritto di Woolf, dove è reso invece con il moderno “choir” (Berg RN3) così come anche nella versione di Verrall (1889, 252).

(Prins 2017, 51). La riflessione sulle singole parole rivela da parte sua una grande fascinazione per l'attività traduttiva in sé, che cerca di compiere nel modo più autentico e corretto possibile:

Translating for Woolf enables her attention to language within the institutional structures that informs her sense of a 'complete edition.' Communicating with Trevelyan, she is acting as an academic from outside of academia, and able to articulate what she sees as fidelity to the text, history, and genre of Greek translating with which she is engaging. (Golden 2012a, 211)

I rapporti che l'autrice intratteneva con gli accademici le permettevano di accedere indirettamente al sapere custodito in quell'ambiente che ufficialmente le era precluso, perciò i loro scritti costituivano un appoggio saldo per rafforzare la sua istruzione privata e la compilazione del quaderno di lettura dimostra un'incessante voglia di apprendere e mettersi alla prova.

Infine, la presenza di note più estese scritte in calce rivela un interesse di Woolf anche per altri aspetti dell'opera eschilea, denotando la sua ricerca in ambito culturale per inquadrare gli aspetti semantici dell'opera e la sua interpretazione. Un primo tipo di informazioni, che servono a chiarire il contesto, sono inserite nel margine in basso del recto, a mo' di glosse. Nello specifico si tratta dei due commenti che inserisco nelle seguenti tabelle accanto alle espressioni che intendono spiegare:

Nota 1

Frase di Eschilo	Traduzione di Verrall/ Woolf	Spiegazione in nota
“τὰ δεσποτῶν γὰρ εὖ πεσόντα θήσομαι” (30)	“for my score shall profit by my master's game” (231)	“A technical term in Greek backgammon ‘I will score it my account’ or ‘I will play according to my terms’” (Berg RN3)

Sorprendentemente, la glossa relativa al verso non trova la propria fonte nell'opera di Verrall ma in quella di Headlam. Tuttavia, non è possibile ipotizzare un collegamento diretto tra quest'ultimo e la scrittrice poiché, in realtà, Woolf trascrive in maniera identica una delle note presenti nell'edizione di Blomfield (MASC), dunque, supponendo che quest'ultima sia stata apposta da Leslie Stephen, è verosimile che fosse stato lui a consultare una varietà di fonti, tra cui l'opera di Headlam. Nella sua edizione lo studioso scrive:

The metaphor is taken from the game of πεσσοί, *Tables* or *Backgammon*, in which the moves of the pieces were determined or limited by the throws (βάλλειν, βόλος), or falls (πίπτειν, πτώσεις) of the dice, τίθεσθαι is applied to the skill of the player, whose opportunities are so conditioned. (1910, 178)

Una precisazione del genere denota un interesse dell'autrice a tutto tondo per la cultura greca in generale, non solo per la letteratura ma anche per i passatempi della vita quotidiana e i modi di dire popolari. L'espressione, infatti, viene pronunciata dalla guardia che ha appena appreso tramite i segnali di fuoco della caduta di Troia e usa il linguaggio del gioco, da cui è ripreso anche il successivo “treble-six” (231), per esprimere una circostanza fortunata come se avesse vinto ai dadi.

Nota 2

Frase di Eschilo	Traduzione di Verrall/ Woolf	Spiegazione in nota
“ἀπύρων ἱερῶν” al v 71	“a sacrifice that will not burn” (Verrall, 232)	“If a man’s fire did not burn it was a bad omen. it might refer to Iphigeneia” (Berg RN3).

Qui la scrittrice prende in esame il riferimento a una superstizione dell’epoca. Agamennone arriva a sacrificare la figlia Ifigenia agli dèi per propiziare il ritorno in patria delle navi ma proprio questo suo atto gli scatena contro la terribile vendetta di Clitennestra. Woolf suggerisce che lo stesso rogo sacro non arso abbia preannunciato al re le future sventure della sua casa. Anche questa annotazione è tratta, seppur leggermente sintetizzata, da una molto simile presente nell’edizione di Blomfield (MASC) ad opera probabilmente di Leslie Stephen.

Un riferimento alla tragedia eschilea è presente anche in un altro quaderno di lettura custodito presso la “Berg Collection”, il già menzionato XXV, che contiene appunti e riflessioni su diversi classici greci che funsero da spunto per “On Not Knowing Greek”. Tra le note datate tra il 1922 e il 1924 se ne trova una scritta in inchiostro viola, il cui contenuto, che cito come trascritto da Silver, presenta l’intestazione “Aeschylus./Agamemnon.” e la sola frase “170 he has made wisdom shall be established by means of suffering.”²²⁷ (Silver 1983, 134). Anche quest’ultima è ripresa da un’annotazione presente nel volume di Blomfield, proprio in corrispondenza del numero di verso indicato in questa edizione (che nel manoscritto di Woolf invece sarebbe il 162). La suddetta glossa, probabilmente inserita da Leslie Stephen, è la traduzione letterale di “τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδῶσαντα, τὸν²²⁸ πάθει μάθος θέντα κυρίως ἔχειν”, che suona così: “who has made wisdom by means of suffering to be [...] established” (MASC). Il soggetto di questa frase è il padre degli dèi, nominato qualche verso prima, come spiega Verrall nelle note della sua edizione²²⁹, e il senso della massima in sé può essere considerato il fulcro di tutta la tragedia, con cui Woolf ha voluto sintetizzarla: “the point is not that Zeus teaches mankind, but that he has imposed upon them one universal condition of learning” (Verrall 1889, 20), cioè la sofferenza.

Collocati nel margine alto sul verso di *Agamemnon Notebook*, quindi sopra alla traduzione con cui hanno a che fare, si trovano gli appunti ripresi dall’apparato critico dello stesso Verrall. Il primo di questi è introdotto con “864.”, che probabilmente indica il verso (nella numerazione del manoscritto il testo corrisponde al verso 863, si può pensare a una lieve svista) e recita così: “The emphasis on πορφύρας πατῶν cannot, so Verrall says, be pursued in English” (Berg RN3). L’espressione in questione viene tradotta dallo studioso di Cambridge con “your purple path”, che per una fortunata coincidenza etimologica suona quasi come una traslitterazione, e si trova all’interno della frase

²²⁷ La curatrice la codifica come “B.24” e la descrive così: “1 p., numbered 82 by NYPL; numbered 45 by VW. 1 line only” (Silver 1983, 134). Queste informazioni, come la trascrizione, sono state ricontrollate anche da me.

²²⁸ Nella lezione di Verrall (1889, 19) e anche in quella di Bothe (che Woolf non modifica) il secondo “τὸν” è sostituito da “τῷ”, un dativo strumentale.

²²⁹ “Ζεὺς in v. 170 is the projected subject to the statement ‘Zeus has decreed that wisdom should come by experience’, but this statement is deferred, in order to set forth the legends and suggest the point of view from which they are to be regarded, and finally appears (v. 186) in a slightly modified shape. [...] *Who leadeth men to understanding under this law, that they learn a truth by the suffering of it.*” (Verrall 1889, 18-19)

profetica che il protagonista rivolge alla moglie quando lei lo accoglie in casa: “I will proceed to the palace along your purple path” (248). Questa resa di “εἴμ’ ἐς δόμων μέλαθρα, πορφύρας πατῶν”, trascritta anche sul verso del quaderno di lettura²³⁰, è giustificata infatti da Verrall con una nota (che Woolf ha parafrasato) in cui dice: “I have inserted the word *your* as some compensation for the loss of emphasis, given in Greek by the position and mere sound of the words *πορφύρας πατῶν*” (248). Si tratta di un passaggio molto importante perché Agamennone intuisce in maniera inequivocabile che il “sentiero porpora” preparato per lui non è solo un tappeto sontuoso in onore del suo ritorno, ma simbolicamente anticipa una scia di sangue. Woolf apprezza tutta la potenza di questa battuta, che continua a crescere nella risposta di Clitennestra in cui parla di un mare che si tinge di rosso: “ἔστιν θάλασσα (τίς δέ νιν κατασβέσει;) / τρέφουσα πολλῆς πορφύρας ισάργυρον / κηκίδα παγκαίνιστον, εἰμάτων βαφάς”.

Questi versi (864-866) devono aver destato l’attenzione dell’autrice, che pur mantenendo sul verso la resa di Verrall “There is a sea (and who shall drain it dry?) which hath in it purple enough, precious as silver, oozing fresh and fresh, to dye vestures withal” (248) ne ritraduce a margine del testo greco tre parole sottolineate (probabilmente quelle che considera più importanti): “ισάργυρον”, “κηκίδα” e “παγκαίνιστον” rispettivamente in “worth its weight in silver”, “dye” (che è lo stesso termine usato a fronte) ed “ever fresh” (Berg RN3). In riferimento a questa frase, nella pagina successiva il manoscritto riporta anche le parti essenziali della nota di Verrall (144) citandolo direttamente tra parentesi quadre e indicando con dei puntini di sospensione le parti eliminate: “[it is to the eye of the queen as though already he walked in blood... no commentary can exhaust the significance of this ... scene, which for spectacular writing ... has probably never been rivalled. Verrall]”²³¹ (Berg RN3). Confrontando queste parole con gli elogi che la scrittrice fa successivamente dello stile di Eschilo in “On Not Knowing Greek”, appare chiaro quanto condividesse con lo studioso tale ammirazione:

Aeschylus makes these little dramas (the *Agamemnon* has 1663 lines; *Lear* about 2600) tremendous by stretching every phrase to the utmost, by sending them floating forth in metaphors, by bidding them rise up and stalk eyeless and majestic through the scene. (Woolf 1994, 44)

Da queste considerazioni sembra che Woolf ritenga di dover approfondire il frequente carattere allegorico e l’ampio uso di simbologia dei testi teatrali di questo drammaturgo. Il motivo della sua attenzione verso questi aspetti potrebbe essere che, considerandolo come si è detto un modello di “forma perfetta”, se ne serva per affinare il proprio stile. L’interesse particolare esercitato su di lei da tali elementi dello stile di Eschilo è testimoniato già dal fatto che spesso l’autrice si è soffermata ad analizzare il linguaggio figurativo di *Agamemnon* nel suo quaderno di appunti: possiamo rintracciare dunque proprio qui l’origine dell’idea espressa nel saggio.

²³⁰ In questo caso Woolf non cancella la virgola dal testo stampato, e la mette anche in inglese. Tuttavia questa manca nell’edizione di Verrall sia in greco (1889, 113) che in traduzione (248).

²³¹ Il testo completo della riflessione dello studioso è: “‘There is purple enough in the sea, and *enough within*’. As the king proceeds to the door along the path with its crimson ποικιλματα, it is to the eye of the queen, who foresees the εἰμάτων βαφάς that are to follow within (v. 1382), as though already he walked in blood. There is also in the mere sound and imagery of the opening verse the feeling of her hatred, deep, cruel, and inexhaustible. But no commentary can exhaust the significance of this marvelous scene, which for spectacular writing, if the phrase may be used, has probably never been rivalled” (Verrall 1889, 144).

Nella sua riedizione, Woolf compie un'analisi critica sia dell'opera originale che della traduzione presa in esame, non tanto da un punto di vista filologico (lasciando agli esperti il dibattito in merito) ma anche e soprattutto letterario e semiotico, centrando l'attenzione sulla funzione del linguaggio e sul significato che per lei assume leggere la tragedia del re argivo in questo modo:

In contrast to Headlam and Verrall and their public debates about editing Aeschylus, she created her *Agamemnon* notebook as a private performance of reading, for her eyes only. More interested in understanding poetry than philology, she used her personal 'edition' of the play to transpose their self-authorizing glosses into the unauthorized *glossolalia* of Ladies' Greek. (Prins 2017, 42-43)

Prins osserva che l'autrice utilizza il quaderno di lettura come uno spazio di riflessione e di confronto (con le proprie capacità ma anche con gli studiosi che si sono occupati di *Agamennone* prima di lei) che però si svolge su un piano privato, libero dalle norme che regolano l'accademia, dove anche lei come donna e semplice appassionata possa esprimere la propria opinione senza avere bisogno del beneplacito universitario.

Il greco ha sempre un carattere misterioso che si esprime al massimo grado nella profezia e nella comunicazione visiva, per le quali Woolf rivela un marcato interesse. Le immagini che le rimangono impresse tanto da dedicarvi uno studio specifico sono le fiamme con cui viene annunciato il ritorno in patria dell'eroe e il tappeto rosso che fa prefigurare il compimento dell'assassinio. Sono entrambi segnali, terribili e impressionanti nella loro chiarezza, che si aggiungono alle già premonitrici parole prima dell'indovino Calcante e poi della sacerdotessa di Apollo. Dall'esperienza con il dramma eschileo, come mi accingo a mostrare tra poco, nascono delle suggestioni e degli spunti che riecheggiano anche in alcuni dei saggi risalenti al periodo immediatamente posteriore alla stesura del manoscritto, riguardanti proprio la lingua eidetica e l'impatto delle figure mitologiche di Clitennestra e Cassandra, tanto amate dalla scrittrice, che ricorrono nei suoi ricordi e stimolano la sua immaginazione creativa.

2.1.3 Le influenze sull'opera dell'autrice

La storia di *Agamennone* e i suoi personaggi (soprattutto femminili) hanno così incantato Woolf da arrivare a disturbare il suo sonno già da prima di compilare il quaderno di lettura. In una lettera a Saxon Sydney-Turner del 3 febbraio 1917, l'autrice racconta di essersi destata all'improvviso a causa di un rumore con la convinzione di trovarsi vicino a una flotta aerea. Il fatto curioso è che, risalendo a un'associazione di idee attraverso il metodo psicanalitico, suo marito Leonard abbia ricondotto, seppur scherzando, lo strano episodio non ai raid tedeschi della Prima Guerra Mondiale (come sarebbe stato logico in quel periodo storico), ma proprio allo studio del dramma eschileo:

Aeschylus however excited my spirits to such an extent that, hearing my husband snore in the night, I woke him to light his torch and look for zeppelins. He then applied the Freud system to my mind, and analysed it down to Clytemnestra and the watch fires, which so pleased him that he forgave me. (Woolf 1976, 141)

Stando a questa battuta, l'immagine della temibile regina di Micene, nel cui temperamento in qualche modo Woolf rivede forse il proprio, avrebbe stuzzicato la sua fantasia fino a permetterle di immedesimarvisi in un momento di dormiveglia. La scena che potrebbe aver rivissuto in una sorta di sogno è quella in cui il messaggero annuncia l'accensione della fiamma che segnala la vittoria degli Achei, visibile dal tetto del palazzo. Leggendo la tragedia, l'autrice deve essersi interrogata sulle ragioni del gesto estremo di una donna che arriva a tradire e infine a uccidere il proprio marito a sangue freddo²³². Clitennestra non è infatti solo una moglie rimasta lontana da un soldato e suo re per il lungo tempo della guerra, ma anche una madre che ha subito la perdita dell'amata figlia Ifigenia, sottrattale con l'inganno proprio da Agamennone all'inizio della guerra di Troia.

Nel saggio "Character in Fiction"²³³, pubblicato quando probabilmente Woolf aveva da poco ultimato il suo *Agamemnon Notebook* e che si può considerare una sorta di manifesto letterario, l'autrice porta proprio l'esempio di questa donna così carismatica del mito parlando della caratterizzazione dei personaggi e dei rapporti umani, mai semplici e sempre mutevoli nella realtà come nella finzione, che per questo sfuggono a un giudizio unitario:

Do you ask for more solemn instances of the power of the human race to change? Read the *Agamemnon*, and see whether, in process of time, your sympathies are not almost entirely with Clytemnestra. [...] All human relations have shifted—those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. (Woolf 1988, 422)

Con una comprensione più matura, dovuta anche all'esperienza della guerra e ai cambiamenti sociali e culturali da questa derivati, anche gli stessi fatti vengono riletti sotto una nuova luce. Infatti, la scrittrice tende se non a giustificare quantomeno a dare una spiegazione al comportamento terribile della regina adultera e uxoricida della tragedia eschilea, fino anche a provare una profonda condiscendenza.

A questo proposito, Goldman osserva come la graduale emancipazione femminile renda anche le donne in qualche modo protagoniste, così che si possano immedesimare in un'impresa epica, nello specifico quella di uscire allo scoperto e far parlare di loro, assimilabile ai più noti episodi di "rinascita" dopo aver attraversato il regno degli inferi:

December 1910 may mean for Woolf, then, material improvement for women workers, and the emergence of women from intellectual darkness into prismatic enlightenment, from obscurity into public life. This emergence from the dark also reverberates with the classical narratives of heroic re-emergence from Hell, or Hades. It is not Odysseus, or Aeneas, or Dante who emerges from a sojourn among the dead, but a mere woman. (2003, 159)

A riprova di quanto il periodo storico abbia influito sulla rilettura dei personaggi del mito alla luce della modernità, la studiosa porta come esempio proprio quella compassione rivolta da Woolf a

²³² Nella versione di Eschilo Clitennestra ordisce l'omicidio di Agamennone insieme all'amante Egisto, cugino del re.

²³³ L'articolo apparve per la prima volta nel 1923, in una versione embrionale e con il titolo di "Mr Bennett and Mrs Brown", sul supplemento letterario del *New York Evening Post* e successivamente sul *The Nation and Athenaeum* (che all'epoca era diretto da Leonard Woolf). L'anno successivo fu pubblicato sul *Criterion* in una forma estesa e con il titolo variato di "Character in Fiction", confluita nel terzo volume dei saggi, da cui cito.

Clitennestra e dunque negata, invece, ai meccanismi della società patriarcale, giustificati invece ancora dagli altri scrittori a lei contemporanei:

This classical allusion becomes more potently feminist when considered in relation to suffragist use of such imagery and Lowndes's references to 'Troy Town' in 1910. And it is also worth comparing Eliot's pronouncements on the *Agamemnon* in 'Tradition and the Individual Talent', where in observing 'the murder of Agamemnon' sympathies appear to remain entirely with Agamemnon. Trojan War mythology is hardly a settled, unifying order, but a site of conflicting and gendered narratives of power. To sympathise with Clytemnestra is to overturn the epic and tragic, patriarchal literary and cultural traditions that have sprung from Homer and Aeschylus. Agamemnon's advice to Odysseus in Hades is only one side of the story. (159-160)

Ribaltando il punto di vista più ampiamente condiviso all'epoca, la scrittrice presenta la regina del mito innanzitutto come la parte offesa, poiché lei per prima ha perso una figlia, Ifigenia, sacrificata per propiziare il viaggio delle navi nella loro spedizione in guerra e poi, soprattutto, come un'antesignana di quella ribellione al sistema che avverrà soltanto molto tempo dopo. Come osserva anche Mills, "for Woolf, Clytemnestra is not only avenging the death of her daughter [...] she is also behaving as she must, for the good of the family, the community, and civilization, itself, as she has known it" (2014, 87). Ciò che non viene accettato, dal personaggio come dalla scrittrice, è il fatto che non solo una madre debba subire una perdita, ma che il motivo di questa, inoltre, sia qualcosa che considera totalmente ingiustificabile.

Prins rintraccia un filone critico-letterario di difesa di Clitennestra, sulla scia del quale evidentemente la scrittrice si pone, in un articolo (di cui nella citazione riporto tra parentesi quadre le pagine di riferimento) scritto da Janet Case, l'insegnante di greco di Woolf che ancora una volta si rivela essere il suo tramite con Eschilo e allo stesso tempo con il femminismo:

Case even proposed a 'feminist' reading in 'Women in the Plays of Aeschylus' (1914), insisting that 'Aeschylus gives his women brains as well as hearts. He believes in women. It looks as if he would have had them share the freedom that was the breath of his nostrils, freedom to think and to do.' [7] Case was especially eloquent in defence of Clytemnestra, who 'strips naked the unjust bias of men's condemnation'. [7] According to Case, Clytemnestra embodies 'the qualities [Aeschylus] prized most in women, courage, loyalty, love; only in her . . . they have been poisoned at the source and turned to evil things by the intolerable pain of wrong and suffering'. [16] Nevertheless, Case maintained that Clytemnestra commands our respect through 'sheer intellectual force' and 'torrential eloquence'. [17] (2006, 169)

Stando a questa interpretazione, il tragediografo più antico sarebbe in realtà quello maggiormente innovativo. Citando lo stesso saggio di Case, Mills afferma che secondo la studiosa Eschilo non solo è l'unico in grado di colmare la lontananza (solo apparente) tra le donne che rappresenta nei suoi drammi e quelle che davvero vivevano ad Atene nel V secolo, ma è a lui "to whom we must look for an alternative perspective on feminism in her own time" (2014, 50).

Quello femminista non è l'unico argomento presentato da Woolf in difesa di Clitennestra, poiché un tentativo di riabilitazione nei suoi confronti appare anche in "On Not Knowing Greek". Qui, la scrittrice cita l'*Elettra* di Sofocle, un'altra tragedia che narra il seguito delle vicende di

Agamennone, in cui troviamo ancora questo personaggio; stavolta, è lei la vittima condannata a subire una punizione e a venire uccisa dai suoi stessi figli Oreste ed Elettra, l'uno materialmente e l'altra escogitando il piano, per vendicare la morte del loro padre:

It is partly, too, that we know in the same way that Clytemnestra is no unmitigated villainess. 'δεινὸν τὸ τιττεῖν ἔστιν,' she says— 'there is a strange power in motherhood'. It is no murderess, violent and unredeemed, whom Orestes kills within the house, and Electra bids him utterly destroy— 'Strike again.' No; the men and women standing out in the sunlight before the audience on the hill-side were alive enough, subtle enough, not mere figures, or plaster casts of human beings. (Woolf 1994, 41-42)

Il verso che spezza una lancia in favore della regina (si tratta del numero 770, riportato sia in greco che in traduzione) insiste sulla sua maternità, indicata come il vero movente di tutte le azioni della donna e considerata la ragione per cui non può odiare i suoi persecutori. Questi ultimi, per quanto nobili fossero le loro intenzioni, appaiono invece degli spietati assassini. Costruendo il discorso su una serie di negazioni, Woolf mira a scardinare la visione comune di Clitennestra come il male assoluto, mettendo in luce, invece, la sua estrema umanità fatta di luci e ombre. Tuttavia, afferma la scrittrice, non è solo la loro interiorità a rendere così vivi e veri i personaggi della tragedia, "in the *Electra* or in the *Antigone* we are impressed by something different, by something perhaps more impressive—by heroism itself, by fidelity itself" (Woolf 1994, 42). Woolf ascrive le azioni di queste figure ad atti di eroismo, perfino quelle che implicano lo spargimento di sangue, come l'uccisione di Clitennestra, che nell'opera di Sofocle chiude il cerchio iniziato con la distesa del tappeto rosso in *Agamennone*.

In *A Room of One's Own*, la scrittrice si sofferma a cercare i legami collettivi che uniscono le donne, parlando anche delle figure letterarie femminili che hanno segnato l'immaginario collettivo della cultura occidentale. Riportando l'opinione di Trevelyan, secondo cui le donne dei drammi shakespeariani "do not seem wanting in personality and character", e per rimarcare ulteriormente la grande forza di questi personaggi, afferma che "Not being a historian, one might go even further and say that women have burnt like beacons in all the works of all the poets from the beginning of time" (Woolf 1929, 64). Non è certo un caso che usi di nuovo la similitudine dei segnali di fuoco, che ricordano quelli del palazzo di Micene, e infatti il primo nome che apre la sua lista di esempi è proprio "Clytemnestra" (64).

La seconda grande personalità femminile, che nell'*Agamennone* si contrappone all'autorevolezza della protagonista, è quella della sacerdotessa Cassandra. Si tratta della principessa di Troia, che secondo la leggenda fu condannata dal dio della profezia Apollo, il cui epiteto "Loxias" significa proprio "ambiguo"²³⁴, a predire correttamente le avversità future restando però sempre inascoltata. Dopo la caduta della sua città natale, la giovane figlia di Priamo divenne schiava e concubina del vittorioso re argivo, che la condusse lontano dalla patria e dalla famiglia incontro a un destino di morte comune allo stesso Agamennone. Come osserva Pillinger, il paradosso è che lei già conosce questa sorte ma non può comunicarla:

²³⁴ Come precisa Pillinger, "the chorus is also quick to jump to the correct assumption that Cassandra is calling upon Apollo in his association with the linguistic trickery of oracles, for it now grants him his cult title Loxias, 'the riddling one'" (2019, 45).

Her marginalisation is a result of her exceptional prophetic knowledge, but it is not the knowledge itself, so much as the fact that her message is never fully understood by her peers, that keeps her apart. Her failure to communicate all that she knows keeps her on the limits of society, and her existence there allows her to expand on and even celebrate the very knowledge that she fails to communicate. (Pillinger 2019, 3)

La sua esclusione dalla società non è dovuta al fatto che le parole della sacerdotessa non siano vere, ma che non vengano credute. Inoltre, continua la studiosa, il suo è un ruolo attivo nella tragedia perché oltre a raccontare le vicende prende anche parte a esse, “Cassandra’s prophecies blur the line between those within the story and those consuming it, too” (6). L’arte divinatoria, dunque, non svela soltanto l’esito della tragedia, ma concorre a costruirlo man mano fino all’ultimo atto: “when Cassandra does clearly describe the events to come she is no longer just delivering a narrative, but committing herself to living through, and dying in, that narrative” (16).

La sacerdotessa viene introdotta in *Agamennone* con il ruolo di una nobile forestiera catturata ed esibita come trofeo di guerra. Quando la si invita a parlare sopraggiungono sempre dei problemi di comunicazione, che solo in parte posso essere ricondotti al fatto di provenire da un’altra terra:

One of the recurring features of all the works that tell the Cassandra’s story is their tendency to link her communicative difficulties to her status as a stranger, a native of somewhere foreign, though she is never uncomplicatedly ‘other’. [...] Being alien is a valuable part of Cassandra’s role, not something to be stigmatised. The barbarian (‘ba ba’) sound of Cassandra’s speech is also a surprisingly literal feature of her characterisation: it is ultimately through linguistic difference that her position as an outsider is most clearly articulated. Cassandra’s barbarian identity is regularly highlighted in texts narrating her story once she has arrived in Greece, where she is a foreigner and might plausibly be presented as encountering a basic difficulty in communicating in Greek. Yet Cassandra has just as many problems communicating her prophecies when she lives in Troy as she does in Greece, and it transpires that the same tropes of linguistic failure are used to describe her situation there: she is a mystifying stranger even in her own home. (Pillinger 2019, 3-4)

La lingua di questo personaggio prima che straniera è profetica, e dunque diversa da tutte quelle “terrene”, così da farla restare incompresa sia tra la sua gente che come immigrata. Nella traduzione di Verrall (presente anche nel manoscritto di Woolf in corrispondenza dei vv 936-938) Clitennestra dichiara: “Nay, if her foreign tongue is anything less unintelligible than a swallow’s twitter, my reason urged is spoken within her understanding” (1889, 249). Con questa affermazione la regina vuole contrapporre il proprio linguaggio, giudicato colto e razionale, a quello della ragazza, che invece le risulta estraneo e addirittura inumano, tanto da paragonarlo al cinguettio di un uccello.

Si noti che in greco vengono utilizzate le parole “*χελιδόνοϛ δίκην*” (v 936), che letteralmente indica il verso della rondine, e “*φωνήν βάρβαρον*” (v 937), espressione che all’epoca stava a significare precisamente un suono “barbarico”, cioè non ellenico. I due concetti, osserva Pillinger, sono collegati perché nello scambio tra Cassandra e Clitennestra “the implied direction of communication is from the chattering outsider, the *barbaros*, to the native Greek speaker” (2019, 36). La metafora, infatti, ha un significato ben chiaro e specifico: “the swallow, like the term *barbaros* in its original sense, represents that which makes a noise but no sense to outsiders; it has an ‘unfamiliar’ or ‘unintelligible voice’” (36). L’assimilazione di una lingua straniera con un brusio

incomprensibile può essere stata suggerita a Woolf dal suo primo insegnante di greco all'università, George Warr. Egli, infatti, nella sua versione della trilogia eschilea *The Oresteia of Aeschylus, Translated and Explained* (pubblicata nel 1900 ma probabilmente già in cantiere negli anni in cui teneva il corso frequentato dalla scrittrice) incluse un commento esplicativo proprio della scena suddetta, ricorda Prins, “making special note of Cassandra’s ‘barbarian speech’ in order to explain to the reader that ‘the word barbaros itself suggests a discordant jargon’” (2017, 45), un’accezione che torna anche in altre opere letterarie di Woolf che mi accingo a trattare in questa tesi.

La sacerdotessa viene trattata come una creatura che somiglia più a un animale che a un essere umano, perciò gli altri personaggi tentano di comunicare con lei a gesti: la regina la invita a usare la sua “καρβάνω χερί” (v 947), espressione che Verrall traduce con “foreign hand” (1889, 249) e Woolf pur accettando questa resa sottolinea appuntandovi accanto “outlandish” (Berg RN3). Pillinger, notando l’illogicità della richiesta di mimare una risposta a un ordine che non si comprende, commenta così questo passaggio:

In the simile of the swallow, Clytemnestra marked Cassandra as a possible speaker of a foreign language, but she now goes on to identify Cassandra’s body signals in terms of her foreignness [...] Clytemnestra therefore understands Cassandra’s foreign identity in terms that extend beyond spoken differences into physical differences. Clytemnestra assumes that Cassandra can understand her quite well enough to signal, and that the very signal she gave, if she were to deign to give it, would represent her foreign mentality just as clearly as her use of spoken language. (2019, 38)

La connotazione della diversità di Cassandra esula da una semplice questione linguistica e sfocia in un più ampio discorso culturale e, indirettamente, anche razziale. Inoltre, l’uso di una parola non propriamente greca da parte della regina per designare la condizione di “straniera” è insolito perché, secondo la convenzione, in questo tipo di teatro non veniva usato altro idioma al di fuori di quello ellenico: “*Karbamos* [...] may be of Phoenician origin, and is certainly rare enough in Greek to be striking in its appearance; it may have needed translating for the public” (38). L’eccezione testimonia il tentativo da parte del personaggio (con uno sforzo traduttivo che però si chiede anche agli spettatori) di stabilire una connessione con chi è diverso da sé ed estraneo alla sua cultura. Il risultato, per la studiosa, è che “glimmers of understanding [are] transmitted and acknowledged even in these most apparently unpropitious of exchanges” (39).

L’arte della divinazione e il suo linguaggio costituiscono un interscambio tra dimensioni diverse, che rimane tuttavia “incompleto” perché non viene espletato nel momento presente con la predizione, ma solo in un tempo futuro non precisato attraverso la promessa della successiva realizzazione delle parole in fatti concreti:

Prophecies - as highly imperfect interlingual or intersemiotic translations from a mystical source language into a human language of sorts - tend to deliver an easily misconstrued message that lends itself to a multiplicity of further interpretations: that is, to further intralingual translations. As the future plays out, this flurry of translation work concludes when specific events come to pass the more or less satisfactorily render in action the repeatedly reworked words of the prophecy. However, the truly ambiguous prophetic message, like a classic text, continues to flaunt the possibility that it has not yet revealed its true meaning. It never completely relinquishes a level of indeterminacy that suggests it may need another attempt at translation at a later point in time. (Pillinger 2019, 18)

Considerando la profezia un processo di codifica, la studiosa rintraccia un forte legame tra questa e l'attività traduttoria, descritto così in termini linguistici: “acts of prophecy claim to translate from a source language, that is unknowable under normal circumstances, into a target language that is purportedly comprehensible to mortal audiences” (17). Il problema sorge nel momento in cui la lingua di destinazione non è condivisa da entrambe le parti e la comunicazione diventa ambigua sia per chi trasmette che per chi riceve il messaggio:

Cassandra takes and reformulates an incomprehensible message from the future and becomes incomprehensible in the process, (re)producing a message in such a way that it demands a second, or third or fourth translation. Sometimes she descends from a trance-like state a prophecy to initiate the next link in the chain of interpretations herself, reframing her own message in more prosaic language, only to find that this speech too is received with confusion. Her utterance is always both a target and a source text at the same time. The proliferation of translation acts within her single body evokes a kind of never-ending self-translation. (22)

L'implicazione di una necessità di traduzione viene ribadita all'interno della stessa tragedia di *Agamennone* al v 948, dopo le parole della regina, quando il coro chiede un interprete (“ἐρμηνέως”) comprensibile (“τοροῦ”) per la straniera (“ξένη”) che ha l'aria di una creatura selvaggia appena catturata (“θῆρὸς ὡς νεαιρέτου”, v 949). Si ottiene così un gioco di doppi che avrebbero bisogno di un'interpretazione a catena, ma di fatto non ha un andamento lineare e piuttosto produce un continuo rimbalzo di equivoci. L'ironia di questa richiesta, come già osservato dalla critica, oltre che nel doppio significato di *hermêneus* come interprete sia linguistico che di presagi, sta nel fatto “that Cassandra is already a *hermêneus* of sorts”, il che, sottolinea Pillinger, “makes the chorus' suggestion seem redundant, but the chorus is actually revealing a smart intuition concerning the ways in which Cassandra's prophetic abilities function and are received” (2019, 40).

Sembra come, dunque, se per sciogliere l'enigma della sacerdotessa occorresse un'altra figura, che però dovrebbe svolgere la sua stessa funzione, non essendo che “a reductive stereotype of Cassandra as an incomprehensibly shrieking foreign prophet” (Pillinger 2019, 41), e quindi probabilmente fallirebbe comunque. Tuttavia, Pillinger suggerisce che un terzo “mediatore” potrebbe rappresentare una via d'uscita coadiuvando la sacerdotessa nel processo di traduzione, troppo gravoso per lei sola:

[The chorus] has identified the fact that the hermeneutic processes within Cassandra's voice are set to fail, but it has also suggested that a solution to this problem may be found in inviting more people to play the role of *hermêneus* [...] The chorus' use of the term *hermêneus* alluded to aspects of Cassandra's prophetic abilities that echoed the process of translation from one language to another, whilst they also hinted that her problems came from being forced to perform too many different aspects of that process simultaneously. (2019, 41)

In definitiva, l'interpretazione degli oracoli da parte di Cassandra non è sufficientemente comprensibile al pubblico, che necessita di ulteriori spiegazioni. Su un analogo processo di traduzione e ri-traduzione si interroga anche Woolf nella duplice funzione di studiosa di greco e di fruitrice di un'opera teatrale nel suo notebook: per capire davvero Eschilo non le basta la semplice

versione inglese proposta da uno studioso, ma parte da questa per riesaminarla, ricostruirla, rimetterla in dubbio e infine rielaborarla.

Il passo dell'opera eschilea che maggiormente colpisce l'attenzione della scrittrice, come anche di altri commentatori, è la prima esclamazione di Cassandra, il grido di dolore emesso soltanto a fatica da questo personaggio complesso ai vv 958-959 (nella numerazione di Woolf): “ὄτοτοτοῖ, πόποι! Δᾶ! / ὦπολλον, ὦπολλον!”²³⁵. Si tratta di un suono martellante e allitterativo che la sacerdotessa ripete per due volte, un'esternazione breve ma carica di un significato che, come sottolinea Prins, risiede nel non detto, nell'alluso attraverso le pause:

What is heard from Cassandra is a stutter, hovering between sound and signification. The flow of vowels is stopped by consonants, interrupting the voicing of the O in the outcry *otototoi popoi*, and further eliding the vocative in *o'pollon o'pollon*. The punctuation of the voice is represented by Woolf in English, through ellipses that she has transcribed directly from Verrall's translation: 'Ah! ... O God! ... Apollo, O Apollo!' The dots between the exclamation 'Ah!' and the vocative 'O' indicate something that is silenced in the very act of invocation, turning Cassandra's cry into an elliptical utterance: a staccato sound reduced to a series of punctuation marks. Pointing to the untranslatability of this cry, the deployment of ellipses (as so often in Woolf's own prose) signals something that remains inaudible, and can only be visualized graphically on the page. (2017, 54)

La difficoltà di riprodurre con la scrittura quest'alternanza di sillabe e silenzi è evidente. Nella rappresentazione dell'*Agamemnone* dobbiamo immaginare questo personaggio entrare in scena per la prima volta, adornato con tutti gli indumenti tipici del suo ruolo religioso²³⁶, e lanciare al pubblico la sua battuta a effetto. Tuttavia, poiché sulla carta questo non può apparire le sensazioni uditive e visive devono essere innescate attraverso la potenza di qualcosa che si legge. Woolf riflette sulla straordinaria intensità di questi versi, dovuta all'immediatezza del linguaggio di Eschilo, quando lo cita in “On Not Knowing Greek” esaltandone la bellezza:

No splendour or richness of metaphor could have saved the *Agamemnon* if either images or allusions of the subtlest or most decorative had got between us and the naked cry
ὄτοτοτοῖ πόποι δᾶ. ὦ ‘πολλον, ὦ ‘πολλον.
Dramatic they had to be at whatever cost. (Woolf 1994, 45)

Per l'autrice il “grido nudo” della sacerdotessa al dio, proprio perché diretto e privo di ornamenti retorici, è la massima espressione del pathos della tragedia, che si configura come un “language that joins inhumanity and loss” e, proprio grazie alla sua componente metaforica, “circles around people in pain and danger” (Lempert 2020, 103). Una tale efficacia linguistica si manifesta appieno solo nella versione originale, e per questo motivo così deve essere riprodotta.

²³⁵ Riporto la grafia del manoscritto (Berg RN3) con i punti esclamativi, il delta maiuscolo e le omega minuscole con l'accento grave. In questo caso non viene adattata a quella di Verrall, che utilizza un punto fermo, il delta minuscolo e l'accento circonflesso scrivendo “ὄτοτοτοῖ ποποι δᾶ / ὦπολλον ὦπολλον” (1889, 125) ai versi che egli numera, come anche la maggior parte degli studiosi, 1056-1057.

²³⁶ Nella tragedia greca figure come Cassandra venivano rappresentate sempre con tutte le insegne del dio che servivano per indicare il loro dono profetico, anche quando questo dovesse risultare irrealistico (come in questo caso, in cui è divenuta prigioniera di guerra). Questa tradizione seguono anche le rappresentazioni di Cambridge, come provano le foto dei costumi di scena presenti nell'archivio.

Le edizioni inglesi di *Agamemnon*, infatti, sono dovute ricorrere a dei compromessi per arginare il problema e cercare di rendere nel modo più fedele che permetteva la traduzione le parole della sacerdotessa. Una possibile scelta è la traslitterazione, il cui utilizzo più famoso è compiuto da Robert Browning, che nella sua edizione scrive “Otototoi, Gods, Earth, Apollon, Apollon!” (1877, vv 1066-1067). Un’altra è tralasciare completamente la prima parola, come accade nella rappresentazione di Cambridge del 1900, in cui il testo del libretto recita “Ah me! Alas! Gods, Earth! Apollo, O Apollo!” così che “the untranslatable syllables *otototoi* have dropped out of the English text, leaving Cassandra’s utterance in limbo, heard but not understood” (Prins 2017, 49), ma non in quella nel 1921 con la traduzione di Trevelyan, che invece “incorporates the Greek syllables into English” (Prins 2017, 51), rendendo il lamento con il ripetitivo “Otototoi O Earth! Earth! / O Apollo! O Apollo!” (1920, 38)²³⁷. Tuttavia, la vera lingua di questi versi non è nemmeno propriamente ellenica, ma un tipo di comunicazione ancora più antico, quasi primitivo e ancestrale, che mal si coniuga anche con la fissità della scrittura. Non c’è un codice che può esplicitare il senso di queste sillabe, pur essendo scritte in lettere greche si tratta di un insieme di suoni che hanno un impatto, in un certo senso, materiale. Il lamento di Cassandra, a tratti onomatopeico perché ricorda un cinguettio, è in qualche modo pre-umano e ultra-umano, che si rifà agli elementi naturali:

Cassandra’s speech seems barbaric in the literal sense: a repetition of syllables that sounds like the stammering of bar . . . bar . . . bar, without differentiation into meaning. Just as Clytemnestra wonders if Cassandra is a barbarian speaking in ‘a swallow’s twitter,’ the chorus compares the ‘ill-omened cry’ of ‘the strange woman’ standing before them to the sound of a bird, twittering in a language before and beyond human articulation. (Prins 2017, 54)

Quando, nei versi successivi, il coro chiede a Cassandra spiegazioni del significato di questo verso selvaggio, lei continua a invocare Apollo profetizzando terribili e imminenti sventure, che i suoi interlocutori comprendono solo in parte perché l’uccisione del re deve ancora avvenire.

Per la seconda volta il linguaggio della sacerdotessa viene paragonato al canto di un uccello, stavolta però l’associazione è operata dal coro e si tratta dei toni dolci emessi dal malinconico usignolo “ἀηδὼν” (al v 1030 nel manoscritto di Woolf):

Thou art in some sort crazed by the god who hurries thy thoughts, and wailest thyself in a wild tune, like some brown nightingale, that with singing never sated laments, alas, heart-sore, for Itys, Itys all her sorrow-filled days. (Verrall 1889, 251)

Questo suggerisce nel testo stesso il riferimento a un altro mito, quello della principessa ateniese Procne che, subita la metamorfosi, piange la morte di suo figlio Itys²³⁸. Pillinger osserva che “The repetition of ‘Itys, Itys’ might certainly be heard as analogous to the onomatopoeic bar bar of the barbaros, or indeed the ototototoi of Cassandra’s first cry” (2019, 54) e basa su quest’assonanza il

²³⁷ Prins nota che “Trevelyan also preserves the double entendre when Cassandra calls Apollo her destroyer, by translating the line ἄπολλον . . . ἀπόλλων ἐμός (ll. 1080– 1081, with a pun on the Greek verb *apollumi*, ‘to destroy or perish’) quite literally as ‘Apollo indeed to me’” (2017, 51).

²³⁸ Nella versione canonica della leggenda Procne era la sorella di Filomela, violata e mutilata della lingua dal cognato Tereo, ai danni del quale le due ordiscono una tremenda vendetta che consiste nell’uccisione di suo figlio Iti. Per pietà gli dei trasformano Procne in usignolo e Filomela in rondine (nelle versioni greche, mentre in quelle latine viceversa).

duplice parallelismo tra le eroine, costruito allo stesso tempo sull'accostamento delle loro voci e sulla difficoltà della comunicazione:

In fact it is the confusion between the two birds' voices that links the myth of Procne and Philomela to the prophet Cassandra in Aeschylus' drama, and Woolf picks up on this flexibility of association. In the *Agamemnon* Cassandra's inability to communicate is mapped onto the myth. (2017, 275)

La voluta ambiguità già presente in Eschilo tra le figure di Cassandra, Procne e Filomela è usata come motivo associativo anche da Woolf, che finisce per sovrapporle, in alcuni casi, nella sua produzione saggistica e letteraria.

Si è già detto di come la scrittrice faccia riferimento all'immagine dell'usignolo in "On Not Knowing Greek", ma non si tratta dell'unico testo in cui recupera questo topos mitologico. In "The Narrow Bridge of Art"²³⁹, Woolf osserva come la stessa figura sia usata con una simbologia diversa da Keats, nella cui poesia *Ode to a Nightingale* "sorrow is the shadow which accompanies beauty", e da Eliot in *The Waste Land*, poiché "in the modern mind beauty is accompanied not by its shadow but by its opposite. The modern poet talks of the nightingale who sings 'jug jug to dirty ears'" (Woolf 1994, 433). A quest'ultima occorrenza, in particolare, Woolf allude anche in *The Waves*, quando Jinny, il personaggio più sensuale e allo stesso tempo sensibile del gruppo, intona il suo richiamo amoroso: "Jug, jug, jug, I sing like the nightingale whose melody is crowded in the too narrow passage of her throat" (Woolf 1931, 126). Lei riesce a comprendere chi le sta accanto, così come le persone sconosciute che incontra di sfuggita, ma i suoi sentimenti non sono ricambiati e fatica a esprimere la propria interiorità. "Just as the nightingale of Eliot's poem both represents and mocks beauty", osserva Emily Kopley, "Jinny draws together contradictions: her beauty seems yielding even as it dominates; it hints at some great truth and yet is all surface; it calls mind romantic illusion as well as crude desire" (2021, 313, nota 12).

Inoltre, alcuni elementi del mito di Cassandra e quello di Filomela sono condensati nel personaggio di Septimus in *Mrs. Dalloway*, un veterano reduce dal trauma del bombardamento. In particolare, nella scena di Regents' Park in cui Woolf nelle note olografe²⁴⁰ aveva ipotizzato di inserire "possible choruses" (Berg RN28), egli ha delle crisi nervose in cui gli sembra di sentire gli uccelli cantare in greco dei messaggi segreti e in risposta a questo grida il nome di Evans, il suo commilitone morto in guerra. In questo comportamento si riscontra una auto-investizione di una capacità profetica, che rimane inascoltata, ma anche il reitero doloroso di una perdita insanabile. La scrittrice interpreta tali allucinazioni uditive, che come si è detto sperimentò altresì sulla propria pelle, come una sensibilità artistica particolarmente acuta, nella quale veicola il senso stesso che la cultura greca assume per lei: la rivelazione di una verità fondamentale, tramandata attraverso una lingua antica ed ermetica che avverte di non padroneggiare. Secondo la critica "the communicative difficulties and identity problems of Procne and Philomela reflect the multiple dimensions of Cassandra's vocal (dis)ability, a state to which Woolf responds as both a patient and a writer" (Pillinger 2017, 275). Lee osserva, inoltre, che mentre a Septimus sono attribuite capacità divinatorie, "the ghost of Evans appears to him (in the manuscript version) as a 'Greek

²³⁹ Uno scritto pubblicato dapprima sul *New York Herald Tribune* nel 1927 con il titolo di "Poetry, Fiction and the Future" e poi incluso nella raccolta *Granite and Rainbow*.

²⁴⁰ Quelle nello stesso volume del quaderno di lettura di *Choephoroi*.

nightingale’”²⁴¹ e legge il reimpiego di questa figura mitologica in chiave anche biografica, sottolineando che “by the time [Woolf] is writing her novel about madness and her memoir of her breakdown in the early 1920s, those Greek-speaking birds have become a very useful, rich, literary hallucination” (1996, 192). Non è, infine, un caso che il mito di Procne e Filomela compaia di nuovo nell’altro romanzo che, insieme a *Mrs. Dalloway*, è associato alla guerra: si tratta dell’opera più matura di Woolf, *Between the Acts*, in cui Mrs Swithin viene chiamata, citando l’incipit della poesia di Algernon Charles Swinburne *Itylus*, “Swallow, my sister, O sister swallow” (Woolf 1941, 138). Questo personaggio rappresenta non solo una donna sottomessa e messa a tacere dal fratello, ma anche una voce inascoltata (come quella di Cassandra) perché creduta pazza quando afferma che le stesse rondini tornano ogni anno a farle visita.

In *Agamennone* l’accostamento delle eroine del mito è giocato contemporaneamente su divergenze e similitudini. Agli occhi di Cassandra la sua controparte usignolo risulta più fortunata e felice di lei per il dono del bel canto: “Ah, the fate of the musical nightingale! For her the gods did clothe in a winged form, a sweet passage and a tearless, while I must be parted by the steel’s sharp edge” (Verrall, 251). In realtà, il suono melodico è comunque prodotto da una sofferenza. Entrambe avvertono un urgente bisogno di esprimere ciò che sentono, tuttavia trovano enorme difficoltà nel farsi comprendere. Proprio in questa dicotomia risiede il fascino dell’oscuro linguaggio profetico:

Cassandra simultaneously defies translation and demands to be translated. Destroyed by her own prophetic utterance, she sings of the god who has destroyed her, in an untranslatable pun: ‘Apollo, Apollo of the Gate, a very Apollo to me.’ Although Cassandra gradually makes herself understood in the play, she embodies something untranslatable in Greek, and in any language: her naked cry reveals the foreign element within language that sounds like twittering of a bird and swallows up meaning. The effect of Cassandra, in other words, is to reveal the nakedness of language itself in its most material form as a mere concatenation of sound or letters without signification. (Prins 2017, 55)

La riflessione di Woolf su quel grido indecifrabile rivela un’attenzione non solo linguistica, che è alla base di tutto il lavoro di traduzione, ma anche più essenzialmente culturale, nel cercare di estrapolare il significato universale delle parole della sacerdotessa: “At the same time her interest in the semiotics of prophecy, the sense that language speaks Cassandra, demonstrates an emphasis on the signifying powers of language” (Dalgarno 2012, 3).

Per la scrittrice la greicità non è soltanto un alfabeto diverso, ma una concezione della bellezza e dell’intera vita che attira la sua attenzione proprio perché, pur sfuggendo alla comprensione esteriore, ha una chiarezza intrinseca inspiegabile. In questo assimila il linguaggio ellenico a quello profetico, che rappresenta la forma più alta di tale espressività. L’interesse generalizzato per il mondo classico, che emerge così prepotentemente nel quaderno di lettura, è presente in maniera rielaborata anche in altre sue opere originali, nelle quali Woolf convoglia non solo il senso estetico acquisito con lo studio dei testi antichi, ma anche alcuni motivi letterari derivanti da essi.

²⁴¹ Il riferimento è al volume *Virginia Woolf ‘The Hours’: the British Museum manuscript of ‘Mrs. Dalloway’*, che contiene la trascrizione dei tre manoscritti conservati alla British Library con la prima stesura del romanzo, inizialmente intitolato “The Hours”. In particolare, il passaggio a cui si allude è il seguente: “Evans was a Greek nightingale; Evans, when he died, went back to Greece, & now sang this ode, about death; hiding behind the hedge” (1996, 66).

2.2 La forma platonica di *A Dialogue upon Mount Pentelicus*

Nei suoi scritti, Woolf non si è limitata a rileggere in chiave moderna e personale alcune figure della tragedia greca, ma ha anche trovato spunto nella forma e nella struttura dei classici per la definizione del proprio stile. L'attenzione capillare per questa cultura e letteratura, così evidente nella traduzione di Eschilo, in realtà affonda radici più lontane nella produzione dell'autrice. Un esempio di imitazione del canone morfologico antico si ritrova già in un'opera giovanile di circa quindici anni antecedente ad *Agamemnon Notebook*, ma pubblicata postuma solo nel 1987. Si tratta del racconto breve ora conosciuto come *A Dialogue upon Mount Pentelicus*, datato dagli studiosi con buona probabilità nel 1906, anno a cui risale il primo viaggio in Grecia di Virginia Stephen (ancora non sposata) compiuto nel mese di settembre in compagnia di sua sorella Vanessa, i suoi due fratelli Adrian e Thoby e l'amica Violet Dickinson.

Il manoscritto originale di questo testo fa parte della collezione "Monks House Papers", che attualmente è conservata presso l'archivio *The Keep* della University of Sussex Library, ed è catalogato con il codice "SxMs-18/2/A/24/B"²⁴². La documentazione disponibile consta di dieci pagine totali, di cui una olografa e il resto dattiloscritte a inchiostro blu, con alcune modifiche apportate sia a mano con inchiostro nero che con la stessa macchina da scrivere (nei casi in cui la scrittrice si accorgeva subito, per esempio, di un errore di battitura mentre il foglio era ancora inserito). Non è presente alcuna rilegatura, inoltre, come riferisce già il primo studioso che se ne è occupato, "parts of two of the pages are torn off," forse dalla stessa Woolf e comunque non in maniera casuale poiché corrispondono a delle parti di testo mancanti dalle altre, "and one of them is out of order and somewhat overlaps another page, indicating that there must have been at least two typed versions of the story at one time" (Rosenbaum 2016, 498, nota 18). La pagina manoscritta è segnata con il numero 2 dall'autrice e proviene evidentemente da una versione precedente, in quanto contiene grossomodo la stessa parte di testo presente tra la fine della prima e l'inizio della seconda pagina dattiloscritta, con diverse variazioni più o meno significative²⁴³. Essendo l'olografo una bozza preliminare, con numerose cancellature e riformulazioni di frasi intere, gli editori che hanno dato alle stampe il racconto hanno tenuto conto soltanto del dattiloscritto, senza alcun "attempt to reproduce the stages of revision", e anche quelle che appaiono come modifiche olografe "have been incorporated into the text without comment" (Dick 1989, 11).

L'opera, senza titolo e non datata, dopo la composizione fu presumibilmente abbandonata dall'autrice (anche se la presenza del dattiloscritto potrebbe suggerire un'intenzione almeno iniziale di darla alle stampe) finché non vide la luce quando Stanford Patrick Rosenbaum, come riferisce lui stesso, "by rearranging one page and omitting ten repeated words" ne riordinò le varie parti dimostrando che "it is possible to read the story as a complete, though unfinished work" (1994, 498, nota 18). A questo studioso ed editore, che nella sua carriera si è dedicato quasi esclusivamente all'analisi della produzione dei membri del Bloomsbury Group, si deve infatti il titolo del racconto e

²⁴² Ho verificato sul posto, insieme ai responsabili dell'archivio, che esiste un solo elemento (quello di 10 pagine) a questa collocazione, sebbene sul sito, non aggiornato, ne compaiano due.

²⁴³ Si tratta di alcune parti che non appaiono nella versione dattiloscritta, di sostituzioni di vocaboli o perifrasi più o meno con lo stesso significato, lo scambio di Winchester con Harrow e una serie di riflessioni, poi escluse nella successiva revisione tranne che per l'ultima frase, sul fatto che i greci non fossero più come i loro antenati.

la sua prima pubblicazione nel 1987 simultaneamente su due riviste letterarie londinesi: *Times Literary Supplement* (n° 406, 11-17 settembre, p. 979) e *Charleston Newsletter* (n° 19, settembre 1987, pp. 23-32). Il suo apporto, oltre alla ricostruzione filologica e al titolo, fu anche quello di aggiungere una nota introduttiva in cui ne spiega le caratteristiche e illustra i procedimenti adottati per l'edizione. Solo successivamente [*A Dialogue upon Mount Pentelicus*]²⁴⁴ è entrato a far parte di una raccolta di opere di Woolf, precisamente quando Susan Dick l'ha inserito nella seconda edizione critica di *Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (1989), che per la prima volta riunisce tutta la narrativa breve della scrittrice presentandola in ordine cronologico, a cui farò riferimento nella presente trattazione ogni volta che citerò il racconto. Pur dichiarando di essere "certain that the unpublished stories and sketches would have undergone extensive revision" (Dick 1989, 4-5) da parte dell'autrice qualora avesse avuto intenzione pubblicarli, la curatrice decide di affiancarli comunque ai racconti già editi, attribuendo pari valore alla produzione di Woolf che è stata licenziata per la stampa da lei stessa nel corso della sua vita e al corpus di testi che, invece, è comparso solo postumo, e sopravvive oggi in forma documentaria:

I have viewed these works as documents that will best enrich and inform the context in which the more polished stories and sketches are read when they are placed in close conjunction with them. The previously unpublished works also give us further evidence of Woolf's determination never to stop experimenting with new subjects and new narrative methods. Like the many other manuscripts published since her death [...] these unpublished works, and those long out of print, now read with the familiar stories and sketches, will surely deepen our appreciation of this remarkable writer's achievement. (5)

Gli scritti inediti non aiutano solamente ad acquisire una prospettiva diversa sulle opere pubblicate, ma rivelano molto dei procedimenti di creazione letteraria dell'autrice, degli ambiti in cui muovevano i suoi interessi di ricerca, e delle sperimentazioni formali che ha intrapreso.

Le opere giovanili di Woolf, sia fiction che non (come si vedrà, il caso in questione è strettamente legato a un episodio reale raccontato nel diario giovanile) contengono già in nuce molti dei temi e delle tecniche poi sviluppate nella narrativa più matura. In particolare, secondo Randall *A Dialogue upon Mount Pentelicus* "already displays in nascent form many of the characteristics we associate with Woolf's modernism", intendendo che il testo presenta alcune caratteristiche formali e contenutistiche comunemente ritenute distintive dell'autrice, ivi inclusi "the self-aware narrator, fluid engagement with history, and sensitivity to the way in which cultural authority is held and wielded, not least (though by implication) in relation to gender" (2015, 77). Si tratta infatti di uno dei primi esempi che presenta una testimonianza dello stretto rapporto dell'autrice con la cultura ellenica, attraverso una riflessione su ciò che questa influenza può significare per lei come critica, come scrittrice e come donna. L'opera è, quindi, di rilievo sotto due punti di vista. Da un lato getta nuova luce sul macrotesto woolfiano, permettendo di rintracciare spunti dell'opera successiva, e dall'altro assume anche la funzione chiave di mettere in evidenza la continuità nel suo interesse per la letteratura greca, che già da qui ha assunto una forma vera e propria.

²⁴⁴ Sia Rosenbaum che Dick mettono il titolo tra parentesi quadre per indicare che non è stato dato dall'autrice. D'ora in poi, data questa informazione, io lo indicherò semplicemente con il corsivo, mentre lascerò le parentesi quadre per ogni altro aggiustamento editoriale all'interno delle citazioni, da intendersi come presenti nella versione edita.

Dal momento che manca del tutto la cesura tra autore e opera, quanto leggiamo oggi nella versione edita è il risultato dell'intervento di curatori che sono intervenuti per rendere il testo conforme alla presentazione convenzionale di un racconto. Trattandosi della pubblicazione di materiale mai preparato da Woolf per essere dato alle stampe, già Rosenbaum, come si è visto, ha dovuto operare alcuni interventi di modifica e aggiustamenti. Successivamente, Dick ha ritrascritto il testo interpretando qualche parola in modo lievemente diverso, senza però discostarsi significativamente dalla versione da lui pubblicata²⁴⁵. Pur ricontrollando il materiale documentario di *A Dialogue upon Mount Pentelicus* nella raccolta "Monks House Papers", la curatrice si considera "deeply indebted" (1989, 296) nei confronti delle pubblicazioni del racconto su rivista da parte di Rosenbaum, già "ripulite" di quelli che appaiono chiaramente come errori di battitura²⁴⁶, che le offrono una traccia editoriale da seguire. A lui, infatti, si deve, tra gli altri contributi, la riorganizzazione del testo già menzionata, la costruzione di un apparato critico attraverso un'introduzione in cui fornisce quella che Dick chiama "helpful background information" (296) e l'integrazione della parola greca "καλησπέρα", assente dal dattiloscritto (probabilmente battuto con una macchina a caratteri latini) ma deducibile dal contesto.

Ambientata alle pendici del famoso monte nei pressi di Atene, la storia narra la discesa a dorso di mulo di un gruppo di studenti inglesi. Questa fornisce l'occasione per avviare una conversazione dotta alla maniera del modello platonico, che viene imitato nella forma e allo stesso tempo anche finemente parodiato. L'analisi che segue intende svilupparsi in tre direzioni: tracciare i riferimenti autobiografici che hanno funto da spunto per l'ideazione del testo, evidenziare le connessioni con la tradizione culturale greca e la loro influenza soprattutto da un punto di vista formale, infine illustrare l'argomento di discussione al centro del dialogo stesso.

2.2.1 Ispirazione autobiografica

Come si diceva, la scrittura del racconto sembra essere direttamente conseguente alla prima esperienza di Woolf sul territorio ellenico, che funse da spunto anche per il già menzionato "A Vision of Greece". In particolare, la datazione precisa di quest'ultimo (27 giugno 1906), che viene fornita dalla stessa autrice nella documentazione, aiuta Dick a collocare temporalmente anche il *Dialogue*, ipotizzando che quest'ultimo sia stato scritto qualche mese dopo aver concluso il viaggio:

It is uncertain when she wrote the story. She returned to London in November. [...] The appearance of the holograph page and the opening reference to having visited Greece 'not many weeks ago' suggest that the story was written soon after her return, although she may have typed it later. (1989, 296)

²⁴⁵ Lo afferma lei stessa descrivendo le sue procedure editoriali: "In editing the texts of stories that were published after Virginia Woolf's death, I have, whenever possible, gone back to her holograph and typescript drafts and made new transcriptions of these. The differences between my transcriptions and those made by previous editors are usually small ones, and generally I have not commented on them in the notes" (Dick 1989, 10).

²⁴⁶ Dick dichiara di aver "silently corrected obvious errors" (1989, 12) nell'editare i racconti. Nel suo studio filologico del manoscritto di *A Dialogue upon Mount Pentelicus* Randall si focalizza su alcuni esempi in cui, secondo la sua visione, "what appears to be no more than a typographical error [...] on further investigation, nevertheless yields productive insights for the Woolf scholar" (2015, 77), riflettendo più in generale sul modo più corretto e produttivo di comportarsi in suddetti casi, magari commentandoli nell'apparato critico annesso al testo.

Al periodo immediatamente successivo alla vacanza risale anche il lutto doloroso che la famiglia Stephen subisce per la perdita di Thoby in seguito alle complicazioni dovute al tifo, malattia contratta proprio sul territorio ellenico in quell'occasione²⁴⁷. Rosenbaum colloca la stesura del racconto in funzione di questo evento, lasciando aperte entrambe le possibilità che sia precedente o successivo a esso (1987a, 24).

La visita ai luoghi dell'antichità classica, dunque, risulta molto significativa per l'autrice. Da un punto di vista culturale e formativo questa esperienza le permette, come si è visto, una conoscenza diretta di quella civiltà studiata finora solo nei libri, ma segna anche una svolta importante nella sua vita privata. Nel già citato brano di diario intitolato "Greece 1906", le vicende vissute direttamente da Woolf in quel periodo sono narrate in prima persona e quei territori che tanto la affasciano e che finalmente ha potuto visitare vengono descritti in maniera del tutto emozionale. Questa cronaca di viaggio, piuttosto dettagliata e scandita giorno per giorno, contiene anche alcune pagine dedicate alla gita sul monte Pentelico, che si possono considerare il corrispettivo autobiografico del *Dialogue*, dal cui confronto emerge "the way she transformed her life's experiences into art" (Dubino, 21). La situazione descritta nel racconto si rifà, infatti, esplicitamente a quella riportata nel diario riproducendone i tratti principali, quali appunto l'escursione giornaliera sulla montagna limitrofa, la discussione con coloro che fanno da guida e l'incontro con un monaco. Ciò che risulta interessante è analizzare come siano trattati episodi simili, proponendo un confronto tra due testi di natura diversa, uno esplicitamente fittizio e l'altro strettamente legato all'esperienza dell'autrice.

La somiglianza più evidente tra la sezione greca dell'*Apprentice*, la cui scrittura è probabilmente coeva ai fatti narrati, e il poco successivo *A Dialogue upon Mount Pentelicus* si ritrova nel fatto che presentano la stessa ambientazione, ma il secondo è situato sin da subito in una dimensione quasi fiabesca, con un incipit che ne delinea così il contesto: "It so happened not many weeks ago that a party of English tourists was descending the slopes of Mount Pentelicus" (Woolf 1989, 63). Inoltre, il gruppo narrato nel mondo fittizio, composto da esponenti dell'ambiente accademico, ha molto in comune con quello dei fratelli Stephen (che allora erano proprio studenti) descritto nel diario, tanto da portare alcuni studiosi a stabilire dei legami diretti tra vita e fiction²⁴⁸.

Tuttavia, non è mai possibile sovrapporre perfettamente i due testi e non sarebbe corretto considerarli l'uno la rielaborazione dell'altro. Infatti, essendo due opere di natura diversa e che funzionano su piani diversi, la differenza sostanziale è che, come ci si può aspettare, il brano diaristico è scritto in prima persona mentre il racconto adotta un punto di vista esterno:

Shifting from first-person plural to third-person singular, Woolf, first, removes her presence from the characters featured in the narrative. [...] With this change in narrative perspective and character, Woolf quickly establishes an ironic distance that is felt immediately in the very first paragraph. (Dubino 2011, 21)

²⁴⁷ Sulla connessione tra Thoby e la Grecia si veda anche Koulouris 2011 (33-36).

²⁴⁸ Rosenbaum arriva addirittura ad affermare, estremizzando, che "certainly the principal speakers are easily recognisable, one with his recent third in the Cambridge tripos and the other with his new MA, as Adrian and Thoby" (1994, 191). Seppure non sia possibile parlare di una vera e propria identificazione, si rileva piuttosto un'ispirazione dei personaggi ai fratelli di Woolf, soprattutto nel loro ruolo di studenti.

Evitando il coinvolgimento diretto che ovviamente avviene nel diario, la finzione concede la possibilità di illustrare i fatti come potrebbero essere osservati dal di fuori e addirittura di dare un giudizio su di essi che abbia la pretesa di essere superiore e imparziale. Woolf lo fa molto sottilmente attraverso la sua tipica sagacia, inserendo di tanto dei commenti che rivelano un'idea o una riflessione su un particolare tema.

Per quanto riguarda il luogo dove si svolgono gli eventi, la notorietà del monte è indicata come un dato di fatto inconfutabile in entrambe le opere, ma mentre nell'*Apprentice* la conoscenza della zona circostante Atene è attribuita a "every schoolboy" (Woolf 1990, 324) nel *Dialogue* è dovuta alla lettura della famosa guida turistica Baedeker, tra i cui fruitori si inserisce la voce narrante nonché Woolf stessa. La caratteristica più nota del Pentelico, indicato in inglese con il pronome femminile, è la sua cava di marmo, definita nel diario come una "white scar on her side" (324). Questa cava nel racconto fittizio diventa "noble" e viene ricordata per aver "suffered at the hands of certain Greek stone masons who had the smile and perhaps the curse of Pheidias as their reward of their labour" (Woolf 1989, 63). Il materiale ricavato dal monte, particolarmente pregiato e dal suggestivo colore bianco sfumato sull'oro, fu infatti utilizzato per le principali opere scultoree e architettoniche del paese, tra cui lo stesso Partenone, oltre che largamente esportato all'estero. Proprio l'ammirazione del famoso marmo pentelico fornisce al *Dialogue* lo spunto per una riflessione che tocca la dimensione sociale, spesso dimenticata, della fatica sopportata dagli schiavi fino addirittura a condurli alla morte:

And so if you would do justice to her you must meditate on several separate themes and combine them as best you may. You must think of her not only as the outline that ran across many Greek casements—Plato looked up from his page on sunny mornings—but also as the workshop and as the living place where innumerable slaves wore out their lives. (63)

L'autrice inserisce nel contesto gioviale e ironico del racconto questa digressione dai toni più gravi, che appesantisce leggermente l'atmosfera e suona come una sorta di avvertimento a non fermarsi ad ammirare soltanto l'aspetto esteriore dell'arte ma a considerare anche ciò che c'è dietro. Infatti, nella parte iniziale del *Dialogue*, Woolf fa notare come "in Greece it is possible to forget that statues are made of marble, and it was wholesome to see that marble opposes itself, solid and sharp and perverse to the sculptor's chisel" (63) ponendo ancora l'attenzione sul duro lavoro necessario a ottenere le forme desiderate. Con la vena di umorismo che caratterizza tutta la storia, l'attività scultoria viene descritta come una battaglia quasi epica contro la durezza del marmo, vinta dall'uomo a suon di muscoli e sudore:

'Such were the Greeks!' And if you had heard that cry you would have supposed that each speaker had some personal conquest to celebrate and was the generous victor of the stone himself. He had forced it to yield its Hermes or its Apollo once with his own hands. (63)

La vera capacità artistica risiede nella realizzazione di un'opera che sembra avere vita propria e allo stesso tempo si sottomette a colui o colei che gliel'ha concessa con la forza. Le statue qui citate non si trovano ad Atene ma nei templi di Olimpia, città visitata da Woolf qualche giorno prima della capitale durante la stessa vacanza in Grecia con i fratelli. Descrivendole nel diario, ciò che la colpisce di più di tali figure è la loro parvenza di movimento:

There is the Apollo. He looks over his shoulder—seems to look across & above the centuries. He is straight & serene but there he has a human mouth & chin, ready to quiver or to smile. [...] Ah but the beauty! Then you come to the separate temple, where the Hermes stands still, so lightly & with such a spring in his step that you expect him to turn & go. There, I think, you have the God; for he looks out & away, as though some serene vistas in the far Heaven drew his gaze. (Woolf 1990, 318)

Il riferimento al divino può avere una duplice valenza. Infatti, un dio non è soltanto il soggetto rappresentato, ma anche l'entità superiore che ispira l'atto creativo umano e in ultima istanza pone il suo soffio vitale sulla dura pietra. Lo sguardo di Ermes rivolto lontano sembra cogliere un panorama paradisiaco, non troppo diverso da come deve essersi presentata agli occhi dell'autrice la veduta dalla cima del monte Pentelico, che "is after all higher than any English mountain, & thus claimed our respect" (325).

Nell'esperienza reale, la vetta è raggiunta dopo ben cinque ore di tragitto, di cui una parte su delle rustiche vetture locali e un'altra in sella a degli asini, fatiche che però sono ben ripagate poiché "the view was worth much: directly beneath was Marathon, & Euboea; we could see Salamis, & the outlines of many promontories. The sea flowed everywhere" (326). Questo momento in "Greece 1906" segna l'apice della scalata, mentre la ridiscesa, tranne per il fatto che avvenga "by a path this time, leading through a valley sprinkled with black goats" (326), non viene neanche narrata per lasciare spazio a una descrizione di come appaiono i luoghi sottostanti.

Al contrario della narrazione dei fatti reali, il racconto fittizio è invece costruito da Woolf procedendo nella direzione opposta. "In line with the movement of taking her characters down a peg, [in *Dialogue*] she has the six characters descending, rather than ascending, Mt. Pentelicus", osserva Dubino, "starting with the first sentence, the theme of descent is insistent" (2011, 22). L'incipit, infatti, colloca la scena già in alto e la storia si sviluppa interamente lungo la strada del ritorno. Qui il percorso discendente costituisce quello "space for reflection" (Woolf 1990, 327) di cui l'autrice lamenta la mancanza nel proprio resoconto diaristico.

La storia inventata e l'esperienza della scrittrice hanno in comune le principali sensazioni ispirate da quei luoghi alle persone coinvolte, reali o fittizie che siano. Nel *Dialogue* Woolf scrive che gli studenti "had seen Marathon and Salamis and Athens would have been theirs too had not a cloud caressed it; at any rate they felt themselves charged on each side by tremendous presences" (Woolf 1989, 64). In Grecia il potere immaginifico della semplice pietra evoca suggestioni del passato stupefacenti, tanto da far sembrare che la civiltà antica abiti ancora lì spiritualmente. Lo stesso accade anche a Woolf visitando le rovine di Micene, da cui è sopraffatta, come racconta nel brano dell'*Apprentice*:

The whole hill top is crowded with dead stones; & yet they are not dead. The tracery is too emphatic: the mark is too deeply scored. The imagination does assert again & again, as you walk, that the place is crowded & compact; it is true there is little to see & nothing to hear. But the tremendous stones are not to be ignored, & the two lions, which guard the gate, do still consciously admit you to something august which is beyond. (Woolf 1990, 330)

La nuda materialità dell'ambiente sembra essere un'entità viva e presente, dotata di una propria volontà. Tra gli aggettivi appartenenti al campo semantico del meraviglioso e del fantastico con cui viene descritta, e che contribuiscono a renderne la magnificenza, spicca "tremendous". Si tratta dello stesso termine che ricorre anche nel *Dialogue* riferito alle presenze, ma qui invece viene attribuito alle pietre, che in qualche modo sono sentite come animate.

In "Greece 1906", inoltre, all'effetto visivo si collegano e si aggiungono i ricordi dei famosi passi letterari tratti dalle monumentali opere omeriche e riletti innumerevoli volte: "I tremble to write of the classics, because that might savour of the perfunctory impulse of the guide book; but the taste of Homer was in my mouth" (Woolf 1990, 330-331). La grande epica dell'*Iliade* sta alla città di Agamennone come la poesia pastorale sta al paesaggio naturale ai piedi del Pentelico dove la compagnia di Woolf si ferma per consumare un pasto. Il panorama che si osserva da lì appare nelle pagine diaristiche come un'atmosfera arcadica: "The country is for the most part so bare & dry that these little spots, where the firs grow, & great planes, & water gushes, are exquisite—as an idyll by Theocritus" (326). Similmente, l'associazione con i versi bucolici accompagna il momento di rilassatezza nel *Dialogue*, riportando il pensiero dei protagonisti direttamente ai piaceri delle loro biblioteche domestiche:

But the descent of Pentelicus is stayed by a flat green ledge where nature seems to stand upright for a moment before she plunges down the hill again. There are great plane trees spreading benevolent hands, and there are comfortable little bushes ranged in close domestic order, and there is a stream which may be thought to sing their praises and the delights of wine and song. You might have heard the voice of Theocritus in the plaint that it made on the stones, and certain of the English did so hear it, albeit the text was dusty on their shelves at home. Here at any rate nature and the chant of the classic spirit prompted the six friends to dismount and rest themselves. (Woolf 1989, 64-65)

Il riferimento a generi poetico-letterari antichi segna il modulare dei diversi toni del racconto, e questo appare evidente anche quando, nel momento della discussione tra gli studenti inglesi e le guide, viene citato un autore della tragedia, seppure sempre in maniera satirica, utilizzando espressioni che volutamente esagerano la gravità della situazione.

L'episodio della polemica con gli accompagnatori locali, a cui viene dato spazio e importanza in entrambi i testi, è anch'esso un fatto autobiografico documentato. Nella già citata sezione dell'*Apprentice*, Woolf riporta che la sua escursione ha rischiato di essere interrotta appena prima di poter giungere a delle caverne scavate nella roccia²⁴⁹ proprio dalle guide, che avrebbero dovuto avere, invece, il compito e la capacità di svelare le meraviglie del territorio a chi vi era estraneo, a causa di un capriccio dettato dalla pigrizia:

²⁴⁹ Si tratta probabilmente di una grotta che oggi prende il nome di Davelis, come il brigante ottocentesco che vi nascose il suo tesoro. Nell'antichità era adibita al culto del dio Pan e delle ninfe, poi nel Medioevo divenne il rifugio dei monaci ortodossi in eremitaggio che vi costruirono due cappelle bizantine, dedicate rispettivamente a Santo Spiridione di Trimitonte e San Nicola di Bari. Ospita da sempre coloro "who chose to worship in this remote wind-blown place high above the Attic plain" (De Jongh 2000, 59) e conserva tuttora un valore mistico essendo oggetto di leggende che la indicano come scenario di avvenimenti soprannaturali. Non esiste inoltre alcun mezzo di trasporto pubblico che vi conduca i visitatori.

And then it appeared that the guides wished to descend; pretended that they had done their duty—swore they could go no further without food, & turned our donkeys downward. This could be conveyed sufficiently by signs; our expostulations though couched in pure English—cut the air. They answered with a gabble of Greek: so it was not the least of their sins that they would talk Greek. So English oath and Greek oath beat the air fruitlessly; for the Greek could not understand the Epithet ‘squint eyed monkey’ nor could we interpret the vigour of his language; Greek we reflected is devoid of meaning. (Woolf 1990, 325-326)

Ad accentuare il contrasto delle idee contribuisce la totale incomprendione degli insulti provenienti da entrambe le parti dovuta all’esprimersi in idiomi diversi. Le guide, infatti, non solo non conoscono l’inglese, ma parlano solo un greco moderno e probabilmente colloquiale, molto diverso da quello che l’autrice e i suoi compagni di viaggio potessero aver trovato nei libri studiati all’università, tanto da sembrare un blatero privo di senso.

L’effetto di straniamento non deve essere stato troppo dissimile da quello provocato dal grido della sacerdotessa Cassandra in *Agamennone*, che nel suo fervore profetico non riusciva a farsi comprendere dagli altri personaggi così da sembrare che non parlasse nemmeno greco, pur essendo di fatto così. Il tema dell’incomunicabilità è messo maggiormente in evidenza in *Dialogue*, dove viene ugualmente rappresentata la diatriba che nasce proprio dallo scandalo (agli occhi accademici) – nella versione della pagina olografa del manoscritto si legge “[it] gave them such a shock” (MH/A24.b) – che la gente del luogo non parlasse il greco classico:

And to prove themselves duly inspired, they not only shared their wine flask with the escort of dirty Greek peasant boys but condescended so far as to address them in their own tongue as Plato would have spoken it had Plato learned Greek at Harrow. Whether they were just or not shall be left for others to decide; but the fact that Greek words spoken on Greek soil were misunderstood by Greeks destroys at one blow the whole population of Greece, both men and women and children. At such a crisis one word came aptly to their lips; a word that Sophocles might have spoken, and that Plato would have sanctioned; they were ‘barbarians’. To denounce them thus was not only to discharge a duty on behalf of the dead but to declare the rightful inheritors, and for some minutes the marble quarries of Pentelicus thundered the news to all who might sleep beneath their rocks or haunt their caverns. (Woolf 1989, 64)

Si viene a creare un paradosso quando, nel racconto, sono gli stessi visitatori stranieri ad attribuire l’epiteto di “barbari” agli abitanti della Grecia moderna. In effetti, questo appellativo in determinati contesti letterari assumerebbe un certo peso perché è il termine onomatopeico con cui il popolo antico era solito indicare coloro che “balbettavano”, cioè non parlavano la lingua ellenica. Woolf lo usa, in modo apparentemente improprio, contro coloro che in teoria dovrebbero, invece, rappresentare i custodi del territorio. Ribaltandone il significato moderno, in realtà l’autrice recupera in modo erudito l’accezione originaria del termine e lo usa in suo favore:

Her primary criterion for considering a person Greek is knowledge of the ancient language, and the criterion itself is borrowed from the ancient Greeks, who considered knowledge of their language synonymous with civilization. Hence the word ‘barbarians,’ derived from the Greek name for those who spoke foreign tongues, mimics a meaningless *bar-bar-bar*. Woolf plays with this etymology. (Adams 2003, 186)

In *Dialogue*, la cultura è quella dell'antichità ellenica, la lingua per eccellenza della sua trasmissione è il greco classico, qualsiasi altra modalità d'espressione è considerata barbarica. Il testo è fermo a un'immagine della Grecia che non appartiene più alla sua storicità, i protagonisti sono visitatori che leggono i luoghi solo alla luce della reminiscenza storica e letteraria.

L'ironia e il contrasto tra passato e presente si ricollegano al ragionamento iniziale degli studenti nel racconto, secondo cui, non accettando di essere considerati alla stregua di turisti, "they would have been the first to correct that sentence and to point out how much inaccuracy and indeed injustice was contained in such a description of themselves" (Woolf 1989, 63). Infatti, a fronte dell'apertura della loro mentalità al mondo classico "Germans are tourists and Frenchmen are tourists but Englishmen are Greeks"²⁵⁰ (63), o almeno tale è il punto di vista espresso dai protagonisti, intendendo quest'affermazione "in the classical sense of the term" (Rosenbaum 2016, 191). La voce narrante riporta che questo era "the sense of their discourse" e aggiunge il seguente commento, che suona abbastanza sarcastico: "we must take their word for it that it was very good sense indeed" (Woolf 1989, 63).

Il confronto culturale con la stirpe antica viene evidenziato ancora più marcatamente nella pagina olografa del manoscritto, dove l'autrice annota, in corrispondenza della mancata comprensione del greco classico da parte delle guide, alcune varianti per la formulazione di una stessa riflessione sul declino della civiltà ellenica, che poi però non è stata inserita nel dattiloscritto: "the Greek race is no more ~~long~~ that"²⁵¹, "~~these~~ the people we called Greeks are not so any longer", fino a concludere che "there are no more Greeks" (MH/A24.b). Anche in "Greece 1906", poco più avanti del resoconto dell'episodio del Pentelico, nell'annotazione dedicata ai greci moderni Woolf afferma: "The people of Athens are, of course, no more Athenians than I am. They do not understand Greek of the age of Pericles—when I speak it. Nor are their features more classic than their speech" (Woolf 1990, 328). Chi visita la Grecia per operare un processo di riconoscimento del passato, come fanno gli accademici e in prima battuta anche la stessa autrice, non può che restarne frustrato perché lì più che in altri luoghi il mondo contemporaneo ha oramai ben poco a che vedere con quello classico. Si tratta comunque di una delusione annunciata, tanto che Woolf in "A Vision of Greece" già si prefigura sotto l'Acropoli una grande folla rumorosa "talking and lisping in a foreign tongue", i cui "curved noses and the swarthy cheeks proclaim them Turks & strangers" – nel manoscritto Woolf aveva scelto prima la parola "barbarians", cambiando poi in "strangers"²⁵² – senza alcuna affinità con "the straight featured and grave eyed men and women who seem still to rule the land even in their effigies" (MH/A23.i). Di questi ultimi immagina che siano rimasti solo i fantasmi, risvegliati di notte quando il caos della città temporaneamente si arresta.

²⁵⁰ Nel manoscritto, in realtà, si legge: "Germans are *certainly* tourists and Frenchmen are *generally* tourists but Englishmen are Greeks" (MH/A24.b, corsivo mio) perché Woolf aveva aggiunto a inchiostro gli avverbi. In questo caso (che è anche l'unico) sia Rosenbaum (1987b, 979) che Dick (1989, 63) omettono l'integrazione delle modifiche olografe. Probabilmente ciò è dovuto al fatto di credere che l'autrice abbia cancellato le suddette parole, quando invece apparentemente le ha soltanto ripassate con un tratto più marcato, indice di aver appena intinto la penna nel calamaio.

²⁵¹ Si intenda che "more" sostituisce "long". Ho trascritto (in maniera non convenzionale) prima l'emendamento perché così appare nel manoscritto: trovandosi la parola cancellata all'inizio della riga, Woolf ha scritto quella con cui intendeva sostituirla alla fine della riga precedente, dove c'era spazio.

²⁵² Questa modifica è riportata in *Appendice C* sia nella riproduzione fotografica che nella trascrizione critica della pagina n. 2 di "A Vision of Greece".

Nel diario di viaggio, la scrittrice si sofferma anche sulle caratteristiche fisiche dei nuovi residenti della terra ellenica: li trova “dark & dusky, small of stature, & not well grown” (Woolf 1990, 328), molto diversi da se stessa e dagli antichi, o almeno da come immaginava che questi fossero. Una simile osservazione può essere letta come l’applicazione di un criterio che, oltre a riguardare la lingua che parlano, diversa da quella classica, include anche un elemento indicato dalla critica come “racial”: sembra infatti come se “the kind of Greek that flows off of one’s tongue has something to do with the colour of one’s skin” e in questo modo “language and race are linked” (Adams 2003, 187). Le descrizioni suggeriscono, inoltre, quella che sembra una mancanza di maturità della popolazione greca, come se si volesse dire che non siano “cresciuti” del tutto ma rimasti in uno stadio intermedio tra l’infanzia e l’età adulta. Tale visione di un popolo è spesso alla base del pregiudizio razziale e del processo coloniale. Woolf vi allude anche in “On Not Knowing Greek”, parlando dei personaggi dell’*Odisea*, quando afferma che “their actions seem laden with beauty because they do not know that they are beautiful, have been born to their possessions, are no more self-conscious than children” (Woolf 1994, 50). Qui però, sebbene il riferimento alla bellezza possa far pensare anche all’aspetto fisico, la sua osservazione riguarda più i loro comportamenti, che le appaiono spontanei e naturali.

Un’altra immagine, oltre a quella di bambini, rappresenta i greci come selvaggi. Anche questa associazione ha una lunghissima tradizione coloniale e nazionalista alle spalle, come dimostra quanto espresso da Miss Allan in *The Voyage Out*: “When I think of the Greeks I think of them as naked black men, which is quite incorrect, I’m sure” (Woolf 1915, 131). In un altro passaggio di “Greece 1906”, scritto in riferimento alla visita a Micene, Woolf torna a insistere su questo aspetto rilevando l’uso di una lingua parlata, diversa da quella scritta e caratterizzata da varianti locali, da parte della popolazione contadina e prevalentemente analfabeta:

Like a shifting layer of sand these loosely composed tribes of many different peoples lie across Greece; calling themselves Greek indeed, but bearing the same kind of relation to the old Greek that their tongue does to his. For the language they talk is divided from the language that some few of them can write as widely as that again is divided from the speech of Plato. The spoken language because it has not been fixed by grammar or spelling, twists itself afresh on each tongue. [...] So you must look upon Modern Greek as the impure dialect of a nation of peasants, just as you must look upon the modern Greeks as a nation of mongrel element & a rustic beside the classic speech of pure bred races. (Woolf 1990, 340)

La rozza espressività delle persone che incontra è dovuta, secondo l’autrice, alla mancanza di istruzione e allo stile di vita rurale che le osserva condurre. Il nuovo popolo si pone così su un binario parallelo a quello della cultura classica, di cui non farà mai parte, pur condividendo lo stesso suolo. Dopo aver constatato più volte questa diversità con un misto di stupore e delusione, Woolf annota: “I have had reason to think of Athens only as a modern town, speaking a barbarous language, peopled by liars & cheats” (346). Oltre a lamentare il suono estraneo della lingua (con l’accezione di “barbarico” già menzionata per il racconto), la scrittrice riscontra una mancanza di autenticità dei valori che sperava di ritrovare in quella civiltà.

Un riferimento al modo di parlare delle guide locali e alla loro carnagione scura appare anche nel *Dialogue*, quando queste vengono descritte con degli aggettivi ingiuriosi e biasimate per il loro comportamento giudicato indegno della cultura dalla quale discendono:

The spurious people was convicted; the dusky garrulous race, loose of lip and unstable of purpose who had parodied the speech and pilfered the name of the great for so long was caught and convicted. Obedient to the cry the muleteer came down upon the quarters of his charge—a white mule led the file—with the good will of one who saves his own back each blow that he lays upon another's. For when the English shouted he judged that it was best to go faster. Nor could he have proved himself a happier critic; the moment had its word; no poet could do more; a prose writer might easily have done less. So with that single shout the English tumbled loosely from their climax and rattled down the mountain side as careless and as jocund as though the land were theirs. (Woolf 1989, 64)

Qui emerge chiaramente che i visitatori inglesi hanno avuto la meglio nella decisione di continuare l'esplorazione e sono loro a godersi il resto della gita da vittoriosi, o almeno con questa convinzione. L'immagine dei greci che si sottomettono al loro volere comunica di nuovo una visione imperialista, che viene però proposta in maniera quasi parodica. La vicenda, infatti, è interamente pervasa da un effetto comico, ottenuto usando parole altisonanti per narrare quello che di fatto non è altro che l'incedere di un mulo al comando di un urlo. L'attribuire alla trivialità quotidiana una dimensione aulica, o persino leggendaria e mitica, ricorda un po' lo stile eroicomico settecentesco inglese ma è anche una marca tipica del Modernismo britannico. Pare quasi che Woolf, nelle tappe del viaggio in Grecia, ripercorra anche le fasi della lettura che la tradizione inglese ha fatto della sua antichità.

Nel resoconto diaristico l'autrice non si dilunga molto su questo momento, limitandosi a riferire il ristabilimento della concordia nel gruppo e la soddisfazione di tutti: "Action won the day: we turned our donkeys up the hill, & the Greeks gave in with more of laughter than anger [...], ran & rolled, & chanted the odd wavering songs of the nation" (Woolf 1990, 325-326). Nella pratica la discussione finisce con il risolversi a favore della continuazione del viaggio insieme, tuttavia, mentre l'episodio dell'*Apprentice* si conclude menzionando soltanto il paesaggio, nel *Dialogue* viene dato un ultimo sguardo agli accompagnatori locali da un po' più lontano. Quando i protagonisti li osservano interagire tra di loro dopo essersi separati per fare una sosta li trovano disposti in modo da ricordare una pittura vasale:

Their guides withdrew, yet not so far but that they could be seen at their barbarian antics, rolling and singing, pulling each other by the sleeve and chattering of the vintage that now hung purple in the fields. But if there is one thing that we know about the Greeks it is that they were a still people, significant of gesture and speech, and when they sat down by the stream beneath the plane tree they disposed themselves as the vase painter would have chosen to depict them: the old man propped his chin on his staff so that his brow bent dark above the youth who lay upon the grass at his feet. And grave women in white draperies passed behind, silent, with pitchers balanced on their shoulders. No scholar in Europe could have rearranged that picture, or convinced our friends that any had a better right to construct such visions than themselves. (65)

Woolf dipinge uno scenario molto tipico della vita quotidiana rurale e semplice condotta dai contadini di quelle terre, a cui probabilmente ha davvero avuto modo di assistere, e non manca di sottolineare come questa concezione sia influenzata dagli stereotipi della cultura europea. Mentre nel diario viene detto che durante il pranzo “our guides lay on their elbows watching us” (326), la finzione vuole restituire la visuale opposta, quella attraverso gli occhi degli inglesi, e dal confronto emerge come entrambe siano passate al vaglio di un giudizio critico.

L'ultimo elemento in comune importante tra la narrazione di *A Passionate Apprentice* e quella di *A Dialogue upon Mount Pentelicus* è l'incontro con il monaco, che il resoconto diaristico riporta in concomitanza con la sosta nei pressi del luogo sacro dove i viaggiatori si sono fermati per mangiare. Nonostante qui l'autrice affermi di non ricordarne il nome, questo è facilmente identificabile con il monastero di Mendeli²⁵³, appartenente all'antica cittadina omonima situata nella valle profumata di timo sul lato meridionale del monte, che viene citato invece esplicitamente in *Dialogue* con il riferimento alle sue famose piante di ulivo (Woolf 1989, 68). In “Greece 1906” il breve passaggio di due figure ecclesiastiche appare completamente “unremarkable” (Rosenbaum 2016, 191) e ci si limita a documentarlo così: “An aged monk came down from the hill side burdened with brushwood; another, tall & melancholy, stood at the monastery door” (Woolf 1990, 326). Diversamente, nella fiction troviamo un'ambientazione completamente naturale e una sola persona la cui presenza occupa molto più abbondantemente lo spazio della narrazione e ne determina in maniera decisa il significato, come viene osservato dalla critica:

These details are recombined into the climax of the story. The two monks become one, and the cave and monastery also merge within the setting of the story, transformed into bushes growing into the hill side. More significantly, Woolf explodes the one-sentence diary description into four paragraphs, or one-third of the entire story, and transforms it into the most dramatic interruption of the story. A feature of travel writing is the encounter with the other, and Woolf gives prominence to this meeting in '[A Dialogue]'. (Dubino 2011, 22)

Per sottolineare l'importanza che vuole dare a questa scena, l'autrice la colloca alla fine del racconto, con la funzione di una chiosa, e non in mezzo ad altri fatti e descrizioni come nel resoconto diaristico. Non si tratta solo di una semplice interruzione della conversazione tra i protagonisti, ma la conclude mettendovi l'ultima parola che non concede repliche. In *Dialogue*, la visione del monaco, che uscendo direttamente dalla boscaglia sembra essere un tutt'uno con la natura, segna l'esperienza effettiva e tangibile del divino in quel luogo:

The little bushes creaked and bent, and a great brown form surged out of them, his head obscured by the bundle of dried wood that he carried on his shoulders. At first there was some hope that he might be a fine specimen of the European bear, but a second glance proved that he was only a monk discharging the humble duties of the monastery near by. He did not see the six Englishmen till he was close up to them, and then their presence made him stand erect and gaze as though startled against his will from pleasant meditations. (Woolf 1989, 67)

²⁵³ Per quanto suggestiva possa risultare la congettura di Bryony Randall che collega il nome “Mendeli” alla teoria dell'ereditarietà di Gregor Mendel (2015, 86-90) è molto più probabile accettare che si tratti semplicemente di “the modern equivalent of Pentele, the ancient township [...] a little north-east of the monastery” (Frazer 1917, 90).

L'incontro provoca una sorta di risveglio mistico degli studenti e dello stesso monaco, distogliendoli dai pensieri e le riflessioni di un attimo prima. L'attenzione di entrambi si focalizza sullo stupore di vedere l'altro, che evolve nell'atto del riconoscimento. Una volta venuta allo scoperto, la figura estranea si mostra semplicemente per quello che è: un uomo e un religioso.

Una speculazione fatta dalla critica sull'aggettivo "brown" è che esso indichi il colore del saio indossato dal religioso, tipico di chi abbraccia una professione di fede cattolica e in particolare una spiritualità francescana, ma nel testo non viene mai specificata esplicitamente l'appartenenza a un determinato ordine. Tale riferimento vorrebbe alludere non tanto alla dottrina del santo di Assisi, ma piuttosto al suo stile di vita:

The figure of the monk is somewhat unexpected in the work of a writer who has had no religious education and has no religious faith; it consequently tends to strike the reader as ironic. However, what Woolf insists on in the short story is not at all the religious belief of the monk, but his simplicity: his plain brown gown, evocative of the Franciscan Friars Minor's outfit, his plain words, at odds with the young Englishmen's endless discourse which, by contrast, sounds empty and meaningless, and his humble way of life (he is gathering dry wood). The monk's poverty, here defined as simplicity, bareness and humbleness, stands out as a positive value. (Reynier 2015, 139)

Effettivamente pare poco coerente con il contesto imbattersi in un frate francescano nei pressi di un monastero che, dalla sua fondazione nel 1578, ha sempre fatto capo alla chiesa greca ortodossa (i cui esponenti sono vestiti di nero). Tuttavia, il testo può senz'altro evocare nella mente del lettore l'immagine di un saio in quanto simbolo di povertà e rinuncia. Il marrone, in alternativa, potrebbe alludere al colore della carnagione vivificato dal sole di chi trascorre molto tempo all'aperto. Tale interpretazione sarebbe in linea con altri attributi del personaggio descritti nel racconto, che includono barba e capelli incolti, inoltre l'incarnato scuro è anche uno stereotipo sui popoli mediterranei:

So they saw that he was large and finely made, and had the nose and brow of a Greek statue. It was true that he wore a beard and his hair was long, and there was every reason to think him both dirty and illiterate. But as he stood there, suspended, with open eyes, a fantastic—a pathetic—hope shot through the minds of some who saw him that his was one of those original figures which, dipped in the crude earth, have resisted time, and recall the first days and the unobliterated type: there might be such a thing as Man. (Woolf 1989, 67)

Il monaco, la cui identità non è approfondita, si delinea come una creatura dai tratti poco raffinati, che quasi si fonde con gli elementi naturali ed eterni nei quali è completamente immerso. Nonostante l'aspetto esteriore umile e trasandato, egli incute negli inglesi un rispetto ossequioso che li induce ad alzarsi in piedi di fronte a lui e a rivolgergli lo sguardo "as one man gazes at another" (67). Con questa precisazione, finalmente gli studenti riconoscono un essere umano, e quindi un loro pari, in quella forma che dapprima gli era parsa quasi animalesca e il ragguaglio avviene attraverso l'incrocio del suo sguardo. Gli occhi luminosi e penetranti del religioso, in una maniera simile a quelli del vecchio marinaio della ballata di Coleridge, hanno la capacità di attrarre a sé l'attenzione con una forza tale da apparire di origine soprannaturale e i protagonisti ne rimangono irresistibilmente ammaliati:

Such was the force of the eye that fixed them, for it was not only clarified by the breeze among the olive groves but it was lit by another power which survives trees and even plants them. And certainly, interpret it how you will, whether you tell it as a fact or whisper it as a miracle, and it may be both, the light was such that it made the trees murmur and the air blow. [...] Such was the light in the brown monk's eye, and to think of death or dust or destruction beneath its gaze was like placing a sheet of tissue paper in the fire. For it pierced through much, and went like an arrow drawing a golden chain through ages and races till the shapes of men and women and the sky and the trees rose up on either side of its passage and stretched in a solid and continuous avenue from one end of time to the other. (67-68)

Il contatto visivo permette di instaurare una relazione profonda, basata sulla comune condizione di umanità, che fa da ponte tra passato e presente collocando i due tempi, attraverso la mediazione di una figura potente, in un unico flusso di eternità; in questo modo “the power of his gaze creates not panic among the English but a miraculous chain-of-being moment” (Rosenbaum 2016, 192).

L'apice dell'incontro viene raggiunto nel *Dialogue* con l'unica parola in greco proferita dal monaco, “καλησπέρα”, un augurio di buona sera indirizzato a quel “gentleman who had been the first to proclaim the doom of his race”, il quale si convince così “that he spoke as a Greek to a Greek and if Cambridge disavowed the relationship the slopes of Pentelicus and the olive groves of Mendeli confirmed it” (68). Il religioso rappresenta in questa circostanza la voce autentica degli antichi greci e l'essenzialità tipica del loro discorso. Il suo saluto, così diretto e definitivo, giunge come ciò che Dalgarno definisce un “ironic twist” (2007, 49) in contrasto con la prolissità accademica e pone una sorta di sigillo alla conversazione appena intercorsa tra gli studenti inglesi, che costituisce il nucleo vero e proprio della narrazione woolfiana.

2.2.2 Platone e il canone classico

Dal punto di vista della sua classificazione, *A Dialogue upon Mount Pentelicus* si presenta come una forma letteraria eterogenea. Seppur per molti aspetti fondamentalmente differente da “Greece 1906”, proprio l'ambiguità relativa alla tipologia di scrittura costituisce in qualche modo un punto d'incontro tra i due scritti già individuato dalla critica:

With its narration of the facts of travel and the sights seen, the diary entry is a travelogue. With its fairy tale-like opening, ‘It happened not many weeks ago’—an echo of ‘Once upon a time’—‘[A Dialogue]’ starts off as a story. With its relative lack of plot and its title alone, ‘[A Dialogue]’ could also be called an essay on Greece, or even a philosophical and aesthetic treatise on the nature of dialogue. At the same time, it resembles a travelogue as well in that it describes an excursion a group of six young men took to a mountain nearby Athens. (Dubino, 21)

Se la sezione dell'*Apprentice*, infatti, è un diario di viaggio, il *Dialogue* è un'opera di finzione che trae ispirazione da fatti reali. La caratteristica riflessiva di quest'ultimo deriva dal modello greco che intende motteggiare e non è del tutto estranea nemmeno al resoconto diretto dell'esperienza di Woolf, che spesso indugia in pensieri di carattere teorico soprattutto in merito al concetto di bellezza. La critica definisce *A Dialogue upon Mount Pentelicus* “a mixture of essay, satire, travel diary and short story” (Mephram 1991, 22), tanto che inizialmente si credeva potesse essere

un'opera saggistica incompiuta con alcuni tratti del racconto. Il testo modula, inoltre, alcune caratteristiche dal genere del dialogo, al quale è chiaro il suo volersi intenzionalmente rifare: più specificatamente, si propone di seguire le orme delle opere di Platone, considerato il massimo esempio in questa forma di scrittura che ibrida letteratura e filosofia.

Più volte lettere e pagine di diario testimoniano che l'autrice studiasse con molta dedizione le opere del filosofo greco e ne ammirasse soprattutto lo stile: in particolare, il 4 novembre 1920 scrisse a Janet Case che stava leggendo il *Simposio* aggiungendo il commento entusiasta "ah, if I could write like that!" (Woolf 1976, 446). In realtà, il suo rapporto con Platone risale già all'età giovanile e la sua scoperta, avvenuta in contesto familiare, si inserisce in un ambito più informale che propriamente istituzionale:

Towards the *Dialogues* of Plato Woolf felt both attraction and suspicion; they reminded her of her brothers and their Cambridge friends and were also indelibly associated with memories of her father and of family life at 22 Hyde Park Gate. (Fowler 1999, 227)

La forte connessione che Woolf percepisce tra l'opera del filosofo greco e le vicende della propria vita privata fa sì che, anche nella fiction, i riferimenti a Platone e alla sua opera siano generalmente filtrati attraverso la lente dell'esperienza vissuta e della memoria. Si pensi, ad esempio, alla forte influenza esercitata dalla figura paterna: Leslie Stephen era un uomo coltissimo e, nelle sue "Impressions", la figlia Virginia lo descrive soprattutto attraverso le letture che aveva intrapreso e di riflesso stimolato anche in lei. In particolare, la scrittrice ricorda così l'attitudine del genitore per i testi antichi:

In his last years he did not, I think, read any of the Greek or Latin classics by himself, except his little Plato, which, being of a convenient size for his pocket, went with him on his journeys, and travelled to America and back. (Woolf 1986, 129)

La biblioteca di casa Stephen dava accesso a una grande varietà di testi di ogni epoca. Come si è visto, mentre gli uomini avrebbero potuto usufruire di questi libri anche attingendo dalle risorse dell'università, per le ragazze la famiglia era il principale tramite con la cultura.

Per Woolf, allora scrittrice ancora in erba, avere la possibilità di leggere i classici greci significò formarsi da subito idee sugli argomenti più disparati, anche quelli all'epoca considerati tabù, come dimostrano una serie di episodi riportati negli scritti autobiografici di *Moments of Being*. Ad esempio, in "A Sketch of the Past" dichiara che quando le parlarono per la prima volta dei rapporti sessuali tra uomini, "I had known since I was sixteen or so, all about sodomy, through reading Plato" (Woolf 1985, 104). Qui si allude probabilmente al mito degli androgini nel *Simposio*²⁵⁴, in

²⁵⁴ Esposto dal commediografo Aristofane nella parte centrale del dialogo (*Simposio* 189c–193e), questo mito spiega il desiderio innato d'amore tra gli uomini ipotizzando che originariamente esistessero esseri perfetti appartenenti a tre generi (maschile, femminile e androgino) che furono "tagliati" a metà da Zeus e da sempre tentano di ritrovare la loro unità ricongiungendosi con la parte perduta, che può essere dello stesso sesso oppure di quello opposto. Woolf lo riassume così nella sezione del "Greek Notebook" dedicata a questo dialogo: "Aristophanes speaks & invents a myth of the human race. There were 3 sexes, man, born of the sun, woman of the earth, & man woman, of the moon, a mixture of both. (They tried to destroy the gods, &) They were round, & whirled about, double the size of men. They tried to destroy the gods & were in consequence cut in half; & went seeking their halves. The man who was purely man seeks men, & so does the pure woman; the man woman seeks women, & the woman man seeks men. They would have died,

particolare ai riferimenti alle relazioni omoerotiche contenuti in esso. In “22 Hyde Park Gate” l’autrice racconta di aver preso la parola durante una cena sottolineando la necessità di manifestare le emozioni attraverso una citazione tratta proprio dalla succitata opera di Platone:

That, I said, was the great lack of modern life. The ancients, I said, discussed everything in common. Had Lady Carnarvon ever read the dialogues of Plato? ‘We—both men and women—’ once launched it was difficult to stop, nor was I sure that my audacity was not holding them spell-bound with admiration. (174)

Facendo sfoggio della sua cultura, in quell’occasione l’appena diciottenne Virginia stupì tutti i commensali, poiché per l’epoca era insolito che una giovane donna avesse una conoscenza approfondita della filosofia greca²⁵⁵. Inoltre aveva alluso, seppur involontariamente, a dei rapporti tra i presenti che venivano tenuti celati. In “Old Bloomsbury” Woolf rimarca come la sua visione dell’omosessualità fosse legata a queste letture²⁵⁶ e costituisse invece un tabù nella vita reale:

I knew theoretically, from books, much more than I knew practically from life. I knew that there were buggers in Plato’s Greece; I suspected-it was not a question one could just ask Thoby -that there were buggers in Dr Butler’s Trinity [College], Cambridge; but it never occurred to me that there were buggers even now in the Stephens’ sitting room at Gordon Square. (Woolf 1985, 194)

Rievocando quegli eventi, si accorge che molto di quanto all’epoca leggeva descritto in letteratura era già in atto anche nel circolo di intellettuali frequentato abitualmente da lei e dai suoi fratelli, spiegandosi così come mai con molti degli ospiti in casa loro non si fosse mai manifestata un’attrazione carnale.

Il *Dialogue* non riprende dai testi platonici soltanto le linee principali della struttura formale, ma anche l’ambiente conviviale in cui sono inseriti i personaggi, nonché lo scopo dichiarato di ricercare la verità attraverso il ragionamento logico e il confronto arguto tra opinioni diverse, la marcata espressività e l’erudizione dell’eloquio. Lo scopo dell’imitazione di Platone e di una forma di scrittura tipica dell’antichità greca pare, da una parte, esaltare la genialità e l’attualità dell’originale e, dall’altra, con la consapevolezza dell’irraggiungibilità di tale livello, farne una parodia.

had not Zeus made it possible for the man to beget children on the woman. They are always desiring to find the whole, & [...] desire something more than they can ever get, unless indeed they were melted into one. As things are, it is happiest to be able to indulge good love; therefore let none flout him, or he will quarter them” (MH/A21, 55).

²⁵⁵ Theodore Koulouris commenta così questo passaggio: “Notwithstanding its comical tone, the above incident gives evidence of a tragedy. Indeed, it was so for Woolf, there she was, a young woman who had been studying Greek for around five years until that evening. Why was she then not allowed to say something? And although the immediate answer to this question is given by Woolf herself, I argue that of equal importance is the issue of educational asymmetry women’s education at the turn of die twentieth century. For it is conceivable that had Woolf been an ‘acknowledged’, university-educated student of Greek she would have at least been allowed to voice an opinion; her identity would not have been that of a ‘young lady’ but that of a university-educated young woman Therefore, Woolf was not experiencing the ‘loss’ of personal voice *only* due to her gender (young ladies were not supposed to say *anything*), but of instrumental importance was also her lack of formal education” (1986, 46).

²⁵⁶ Cfr.: “In *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Linda Dowling shows how homosexual men in late nineteenth and early twentieth-century England used Plato’s academic prestige and homoerotic writings to fashion a non-medical, non-pathological version of male same-sex love [...] Woolf was closely familiar with writings by the main proponents of this ideology, especially Walter Pater (1839–94), whose cult of beauty and ideal of the aesthetic life founded the Aesthetic movement and profoundly influenced Oscar Wilde; her friend, Goldie Lowes Dickinson (1862–1932), a homosexual writer, peace activist and Cambridge don; John Addington Symonds; Edward Carpenter; and Lytton Strachey” (Cramer 2010, 193).

La parte centrale della storia si sviluppa proprio attraverso una discussione dotta, che vede i protagonisti dibattere su argomenti filosofici, estetici e letterari, nell'introdurre la quale la voce narrante non nasconde di far riferimento a un paradigma antico:

They stretched themselves then in the shade, and it was no fault of theirs or of the ancients if their discourse fell short in design at least of its noble model. But since dialogues are even more hard to write than to speak, and it is doubtful whether written dialogues have ever been spoken or spoken dialogues have ever been written, we will only rescue such fragments as concern our story. (Woolf 1989, 65)

Facendo appello alla difficoltà di rendere nello scritto ciò che effettivamente può essere detto oralmente²⁵⁷, si sceglie di riportare solo i tratti considerati più salienti dello scambio di battute. In quest'opera di selezione emergono alcuni tratti distintivi dell'opera successiva di Woolf, la quale "renders the fragments largely through that later favourite narrative technique of hers, indirect discourse. Talk, description, and commentary blend" (Rosenbaum 2016, 192). Il racconto, così, si fa anche banco di prova per la sperimentazione letteraria dell'autrice, che inizia qui ad adottare una tecnica che mano a mano plasmerà in maniera sempre più consolidata nella produzione più tarda, quella di "reporting as well as quoting from the dialogue" che, come nota Rosenbaum, "should be familiar to the readers of Woolf's mature novels" (1987a, 24).

L'incontro con le bellezze della Grecia fornisce anche un canone estetico per modellare il suo stile, come il curatore di *A Passionate Apprentice* rileva nella sua introduzione a questo testo:

Virginia flourished in the classical world. She was soothed by its order and symmetry, and began to pause longer over what she saw, catching the smallest details of people, places, manners and morals. Something new was finding its way into the style in which she conveyed her impressions: whether she was describing a site rich in ancient history or creating a portrait of some fellow guest at the hotel, her writing was becoming more suggestive, and more resonant. (Leaska 1990, xxiii)

Seppure non ancora sviluppata appieno, è evidente che negli scritti giovanili sia già in nuce la qualità evocativa del linguaggio dell'autrice, riconoscibile proprio dalla cura dei particolari e dalla capacità comunicativa delle immagini, che emergerà meglio nelle sue opere successive. Proprio al viaggio nei veri luoghi della cultura ellenica viene associata la nascita questa nuova sensibilità caratterizzata da una forte componente metaforica, un tratto essenziale proprio dei classici che Woolf riesce a fare anche suo:

In Greece, as later in Constantinople, Virginia was beginning to model her meaning in a way not evident in her earlier journals. She seemed engaged now in transforming simple visual impressions into verbal images capable of bringing to life something residual in the reader, amplifying and heightening odd angles and relations which went beyond the object of contemplation and verged

²⁵⁷ Commentando proprio quest'affermazione, Reynier si esprime così sulla possibilità di trasporre un dialogo in forma scritta: "In this key passage, Virginia Woolf points to the impossibility of representing spoken words in a written text and therefore to the inadequacy of the literary means of representation, and particularly, of mimetic writing. After thus summarily dismissing in three lines a whole literary tradition, ranging at least from Jane Austen to the Victorian novel, she offers the reader a dialogue between two Englishmen on Mount Pentelicus. This might well appear as sheer self-contradiction if the dialogue were not introduced by these words: 'the talk was the finest talk in the world'" (2009, 81).

increasingly on the metaphoric. [...] It is an element of style not precisely identifiable yet undeniably perceptible. It was a movement away from rational meaning and a step towards those nether regions of sensation and ambiguity. (Leaska 1990, xxiii)

Sia il *Dialogue* che la sezione greca dell'*Apprentice*, soprattutto se considerati in relazione l'uno con l'altra, contengono già le tecniche letterarie (soprattutto il linguaggio metaforico basato sulla descrizione di immagini visive) e alcune tematiche di base che saranno poi sviluppate nei romanzi dalla scrittrice, il cui stile andava formandosi in linea con una grande tradizione e sulla base di una forte consapevolezza di appartenenza culturale. L'analisi che segue vuole mostrare come il racconto sia per diversi aspetti conforme al modello tipico del dialogo platonico, o almeno come lo intende Woolf, e racchiuda alcune delle questioni presenti in altra parte della sua produzione anche teorica.

In "On Not Knowing Greek", il filosofo greco viene citato come esempio di una letteratura degli spazi interni riparati e confortevoli, come quelli domestici o accademici dove generalmente si ritrovano persone dotte che intrattengono rapporti di amicizia, ma soprattutto l'autrice si sofferma su quanto avviene durante queste riunioni, non troppo formali ma comunque sempre di alto contenuto culturale:

There must have been some place indoors where men could retire, both in the depths of winter and in the summer heats, where they could sit and drink, where they could lie stretched at their ease, where they could talk. It is Plato, of course, who reveals the life indoors, and describes how, when a party of friends met and had eaten not at all luxuriously and drunk a little wine, some handsome boy ventured a question, or quoted an opinion, and Socrates took it up, fingered it, turned it round, looked at it this way and that, swiftly stripped it of its inconsistencies and falsities and brought the whole company by degrees to gaze with him at the truth. (Woolf 1994, 45)

Il momento di ritrovo in un gruppo non solo fornisce l'occasione per attività ricreative, ma crea anche il contesto per conversare in libertà su diversi argomenti, alcuni più seri di altri. In questo senso, il *Dialogue* può essere assimilato al modello che si propone di imitare, perché pur essendo ambientato all'aperto (comunque, i protagonisti trovano una sistemazione riparata, all'ombra di un albero, per consumare il pasto e sviluppare la discussione) ne ripropone la situazione generale. Sussistono, infatti, tutti gli elementi fondamentali: la compagnia, il vino e il dialogo vero e proprio.

A proposito della prima occorre notare che l'autrice, scegliendo un narratore esterno alla storia, presenta sin dall'inizio "a party of English tourists" (Woolf 1989, 63) ma poi specifica che si tratta precisamente di "six Englishmen" (67), definendone il genere. La critica non ha mancato di osservare che nella comitiva di fatto "there are no women" (Fowler 1999, 237), circostanza che non si verifica quasi mai negli altri scritti di Woolf²⁵⁸, e che "she treats dialogue as a male province" (Worman 2018, 18), così come negli originali platonici la partecipazione femminile è assai rara o

²⁵⁸ Un'eccezione è rappresentata, nota Golden, dalla "camaraderie that [Woolf] mythologized in *Jacob's Room* and that she encountered when meeting Thoby's college friends". Nel romanzo, infatti, "if any light burns above Cambridge, it must be from three such rooms; Greek burns here; science there; philosophy on the ground floor" (Woolf 1922, 61), illuminando le lunghissime conversazioni notturne degli studenti. "The image", osserva la studiosa, "is material and communal, but restricted in gender" (Golden 2017, 98).

per meglio dire praticamente nulla²⁵⁹. Tuttavia, l'assenza di donne nella tradizione greca può risultare ancora più rimarcabile, poiché gli insegnamenti delle maestre restano vividi nei ricordi di Socrate e costituiscono la base della sua saggezza. In modo simile, nel *Dialogue* il giudizio del narratore esterno, di cui non conosciamo il genere, si pone al di sopra dei personaggi e per questo motivo appare imparziale e, dunque, più affidabile. Pertanto, Woolf potrebbe anche star giocando su questa ambiguità. I suoi commenti, infatti, non sono frutto dell'ebbrezza del vino e dell'eccitazione del momento, come le parole degli interlocutori del dialogo, ma appaiono guidati dal senno di chi conosce già tutti gli sviluppi e ha avuto il tempo necessario per ragionarci a mente fredda. D'altra parte, con l'atto conviviale del bere insieme, a cui partecipa solo chi è effettivamente incluso nella storia, viene sancita un'alleanza tra gli studenti inglesi, nella quale provano a coinvolgere anche gli accompagnatori greci, finché non si accorgono che questi ultimi non fanno parte della cultura classica così come questa è configurata ai loro occhi. L'atmosfera informale che si va a creare permette di aprire quello che è stato definito un "Bloomsbury symposium" (Rosenbaum 2016, 192) e avviare dunque un dibattito amichevole ma erudito sullo stampo delle riunioni che dovevano avvenire ad Atene durante gli incontri dell'Accademia antica. Il racconto cerca di riprodurre anche il dinamismo che caratterizza la vera anima del convito, poiché, come si ricorda in "On Not Knowing Greek", elementi chiave di suddette discussioni filosofiche sono "laughter and movement; people getting up and going out; the hour changing; tempers being lost; jokes cracked; the dawn rising" (Woolf 1994, 46). La scioltezza con cui procede la situazione in *Dialogue* riflette un naturale scambio di battute in relazione al tempo e allo spazio.

Andando oltre l'aspetto più ludico dei dialoghi descritti da Platone, lo scopo del confronto è inequivocabile: ricercare la verità. Lo strumento per ottenerlo è il continuo interrogare e interrogarsi mettendo in discussione ogni cosa²⁶⁰. Woolf si esprime su tale attività ancora in "On Not Knowing Greek" sottolineandone le difficoltà:

²⁵⁹ A proposito di ciò, Maria Rita Fedele osserva: "Le donne dei dialoghi platonici suscitano curiosità, in particolare per la loro posizione di fronte al sapere: sono figure sapienziali che, pur tuttavia, vengono mantenute a margine dell'esercizio filosofico e della sua pratica, tale da consentire di poter rilevare, nell'immaginario dei filosofi greci, e non solo di Platone, un'esclusività maschile in ambito intellettuale. Ciò che esige competenza e ingegnosità, come la filosofia, è attribuito agli uomini, invece la cura dei figli, la tessitura, la gestione della casa, sono ambiti assegnati alle donne. In questa direzione, Diotima, Fenarete e Aspasia rappresentano, in modo esemplare, quelle figure femminili che magistralmente vengono usate da Platone come fondazione di un sapere maschile. È il Socrate platonico che, infatti, pur riconoscendo l'origine femminile della sua sapienza (egli dichiara di aver avuto Diotima, Fenarete e Aspasia come maestre rispettivamente di sapienza, di maieutica, di retorica) non assegna alle sue maestre alcuna voce che possa consentire loro di trasmettere il sapere e la conoscenza agli uomini" (2019, 237-238). Koulouris osserva che nelle pagine del "Greek Notebook" su Platone Woolf riporta "several maxims that Socrates underscores as central in Diotima's treatise on Love" (2019, 53, nota 176). Dalgarno sottolinea come la scrittrice, proprio in questo quaderno di lettura, "summarizes the speech in which Socrates tells his friends the advice he has received from Diotima" (2007, 54), il già citato discorso sulla bellezza, ma nota anche l'assenza del personaggio della maestra nel saggio sul greco, riflettendo così sui possibili motivi di questa scelta: "Her reading notes on the *Symposium* privilege Diotima, who argues that love can lead to a kind of philosophical procreation, but the omission of her name from 'On Not Knowing Greek,' where the dialogue figures, suggests how the attitude of the British government and the public towards homosexuality complicates attempts to sort out Woolf's position on gender identity" (2016, 2).

²⁶⁰ Cfr. "La forma dialogica intesa come struttura interrogativa del sapere filosofico è intrinsecamente legata al nucleo di significato più profondo che è possibile rinvenire nei testi platonici, perché il dialogo, che essi sembrano soltanto contenere, non è la semplice alternanza di domande e risposte, alternanza che infatti in molti dialoghi è sostituita da lunghe disquisizioni e brevi assenti, ma è quell'insistente pervasiva forma interrogativa che caratterizza la struttura stessa della filosofia secondo Platone" (Palumbo 2019, 334-335).

It is an exhausting process; to concentrate painfully upon the exact meaning of words; to judge what each admission involves; to follow intently, yet critically, the dwindling and changing of opinion as it hardens and intensifies into truth. [...] For as the argument mounts from step to step, Protagoras yielding, Socrates pushing on, what matters is not so much the end we reach as our manner of reaching it. (Woolf 1994, 46)

Lo sforzo intellettuale per raggiungere la verità è sì consistente, ma è esso stesso il vero oggetto di interesse, inoltre, non è mai vano perché il solo scorgerla produce “the greatest felicity of which we are capable” (46). Occorre passare attraverso un cosiddetto “painful argument” perché quello che si sta cercando venga finalmente “revealed” (46). Questa verità, infatti, che per l’autrice ha una bellezza intrinseca, non è qualcosa a cui si può arrivare soltanto con il ragionamento astratto, che pure è certamente necessario, ma ha anche bisogno di qualcosa di più, di un sentimento, un’illuminazione che coinvolge tutta la sfera emozionale poiché, come ricorda Poole, “the Greek philosophers teach us that truth is not to be sought by mere intellection alone, but by the whole being, and the embodied being who lives a full life” (1978, 175). Tale concetto viene chiaramente espresso in “On Not Knowing Greek” in maniera reiterata: “But truth is various; truth comes to us in different disguises; it is not with the intellect alone that we perceive it” (Woolf 1994, 46) afferma la scrittrice portando come esempio a suffragio di quest’affermazione la stima di Alcibiade per Socrate, e ancora “Truth, it seems, is various; Truth is to be pursued with all our faculties” non rifiutando ma godendo di ciò che offre la vita, infine “So in these dialogues we are made to seek truth with every part of us”, coinvolgendo sia la mente che lo spirito (47). Così si evidenziano le potenzialità di un dibattito stimolante, “which is almost identical to the discussions described in Virginia’s own account in *Old Bloomsbury*, with G.E. Moore and Saxon Sydney-Turner leading the talk” (Poole 1978, 175). In una recensione all’opera di John Lane intitolata *Art and Life*, Woolf aveva già dimostrato che l’intuizione geniale nei dialoghi platonici è veicolata per mezzo dell’aiuto di un fattore esterno, fornito soprattutto dal porsi in ascolto di qualcuno che possiede la disposizione d’animo capace di donare un insegnamento:

It will be remembered how, when one is reading Plato, there comes a moment, after pages of question and answer, when the constructive part of the dialogue is given us, very often in a myth or in the words of some wise woman. The device makes us realise that we are no longer arguing, but that we are listening to something beyond the reach of argument, now that we have gone as far as reason will take us. (Woolf 1909, 278)

La perla di saggezza regalata da un testo antico o da una persona assennata ha la capacità di risolvere qualunque controversia. Riportando quest’asserzione al contesto del *Dialogue* si può notare che in questo caso tale ruolo è affidato al monaco, e l’atteggiamento dei protagonisti cambia nel momento in cui si trovano al suo cospetto: alle parole si oppone il silenzio.

Nel racconto il profuso eloquio degli studenti funge da preparazione intellettuale per l’epifania finale e viene introdotto da Woolf con la seguente premessa: “But this we will say, that the talk was the finest talk in the world” (Woolf 1989, 65). Quest’ultima espressione può essere letta in maniera sarcastica, come un modo per sbeffeggiare la presunzione degli studenti, oppure “if ‘talk’ is understood as referring to a new form of conversation in literature, the superlative form ‘the finest’ then suggests that the following talk will read as an *exemplum*, a model conversation” (Reynier

2009, 81). Infatti, il discorso diretto che segue immediatamente tale anticipazione è un palese sfoggio di arte retorica in cui i contendenti gareggiano mettendo a frutto gli insegnamenti ricevuti all'università. Ciò ricorda molto i dialoghi platonici, la cui raffinatezza stilistica viene lodata in "On Not Knowing Greek":

For Plato, of course, had the dramatic genius. It is by means of that, by an art which conveys in a sentence or two the setting and the atmosphere, and then with perfect adroitness insinuates itself into the coils of the argument without losing its liveliness and grace, and then contracts to bare statement, and then, mounting, expands and soars in that higher air which is generally reached only by the more extreme measures of poetry—it is this art which plays upon us in so many ways at once and brings us to an exultation of mind which can only be reached when all the powers are called upon to contribute their energy to the whole. (Woolf 1994, 47)

La capacità che più viene ammirata nel filosofo è costituita dal suo saper rendere agevole la comunicabilità e colmare di significato alcune brevi espressioni che, con tecnica ed eleganza, di colpo aprono la mente a un intero mondo di temi e concetti degni della più alta manifestazione poetica. Più avanti nel saggio Platone viene ancora lodato per la riuscita della sua sperimentazione letteraria, che viene descritta come "daring extravagant flights of poetry in the midst of prose" (50).

Ispirandosi nella forma a questo canone considerato ineguagliabile, l'autrice tratteggia con ironia le idee dei due personaggi del racconto che intervengono nel dibattito e propone una nuova modalità di comunicazione, così che, suggerisce Reynier, "this satirical conversation masks a satire of conventional conversation as inadequate and a concomitant redefinition of conversation; in other words, it provides the reader with a theory of conversation" (2009, 80-81). Come viene osservato dalla studiosa, il finale del *Dialogue* condensa la scoperta della bellezza propria dell'arte classica, che ha tra le sue caratteristiche l'essenzialità e l'immediatezza, nel saluto del "buonasera" proferito dal religioso:

This single word brings the conversation to a close as well as to its climax by its very bareness, it displays the intensity of perfect conversation. By then, the conversational topic, Greek art, has become the very model of the conversational form; conversation has become Greek art. (2009, 84)

Infatti, continua la studiosa, "the form of truth revealed by the dialogue of the Englishmen is not of a philosophical nature but of an aesthetic one", poiché non giunge a risolvere razionalmente qualche questione scientifica, ma "provides a vision of beauty, the vision of the monk" (85). Dunque, nel senso inteso dal dialogo, la verità coincide con la bellezza rivelata, un binomio già osservato in merito alla concezione di "sublime" modulata da Woolf attraverso la ricezione romantica.

Queste sono le due proprietà considerate fondamentali nella cultura greca e risultano profondamente legate anche nel pensiero della scrittrice, fino a costituire una cosa sola. Su questo concetto, a lei molto caro, Woolf si esprime insistentemente anche nel "Greek Notebook", soprattutto nella parte dedicata al *Symposium*, che secondo Dalgarno "provide her clearest statement on the significance of beauty" (2007, 54). Infatti, continua la studiosa, questo è il tema centrale della riflessione compiuta sul dialogo, "Woolf's emphasis in the notes on the theme of beauty (she repeats the word some twenty-eight times) suggests her main interest in *The Symposium*" (54). Il tipo di bellezza di cui si

parla qui non è qualcosa di superficiale che riguarda soltanto l'aspetto esteriore delle cose, investe piuttosto la loro essenza più profonda²⁶¹. “But we must beware”, avverte l'autrice in “On Not Knowing Greek”, poiché “Socrates did not care for ‘mere beauty’, by which he meant, perhaps, beauty as ornament” (Woolf 1994, 47). Si tratta di una precisa interpretazione estetica dei testi di Platone, di cui Claudia Olk traccia l'origine in alcune letture giovanili di Woolf sul filosofo:

The works of Walter Pater provided the most prominent conduit between Woolf and Plato. Not only did Pater's *Plato and Platonism* belong to the Stephens' library, but Woolf was herself an avid reader of Plato. The link between Woolf and Plato provided by Pater is revealing, and what is particularly remarkable about Pater's reading of Plato is that he did not conventionally conceive of Platonic philosophy in terms of intellectual abstraction, but that he emphasises Plato's affinity to the visible world. (2014, 40)

Attraverso il filtro del pensiero di Pater, dunque, Woolf immagina la bellezza descritta dai greci come una concezione espressa in termini più concreti di visione, in altre parole, ne ricava un'esperienza che costituisce il mezzo per accedere al mondo spirituale delle idee e ne fornisce una chiave di lettura.

2.2.3 Un antico dilemma

Entrando nel vivo della parte dialogata, *A Dialogue upon Mount Pentelicus* presenta il nucleo principale della contesa, cioè il rapporto tra la cultura ellenica antica e la corrispondente civiltà contemporanea. Questo tema certamente non è estraneo alla poetica di Woolf, ma esprime invece dubbi e riflessioni sui quali l'autrice si interroga più volte nel corso dei suoi studi e della sua professione letteraria e costituisce un argomento di discussione tra gli intellettuali dell'epoca, anche all'interno della sua cerchia:

The story is particularly interesting in her own literary history and in that of Bloomsbury for the attitudes towards classical Greece and modern Greeks that the detached narrator reports ironically, and for the ways these are suddenly transformed into a moment of insight –one of the very first in Woolf writings. (Rosenbaum 1987b, 979)

Il *Dialogue* segna un punto di svolta nell'esperienza della scrittrice con la cultura greca perché conclude un processo di apprendimento iniziato prima sui libri e poi entrato nella fase decisiva durante la visita che le ha permesso di aggiungere il tassello mancante al suo quadro: ciò che resta di quella civiltà gloriosa nel tempo presente. La prima constatazione è quella che nell'*Apprentice*

²⁶¹ Il discorso della bellezza è attribuito a Diotima, e recita così nel riassunto di Woolf: “The way of the highest love of all is something like this. He should learn to love the beauty in one form first; then he will perceive that all beauty is related, & he will love the beauty in all forms equally. Then he will love the beauty of the mind above all others. Personal beauty is only a trifle. Then he will love the beauty of the sciences—he will contemplate the whole sea of beauty; until at last the vision is revealed to him of a single science, which is the science of beauty everywhere. At last he will gaze at pure beauty which underlies all the forms of beauty, & is stable, & immortal. He must use the beauties of earth as steps with which to mount to the supreme beauty. This is the life which it most befits a man to live, in the contemplation of absolute beauty. He will bring forth not images of beauty, but the realities. He will be immortal, if any man may” (MH/A21, 57).

rivela la convivenza di due mondi intrinsecamente diversi che si sovrappongono, nonostante la logica tenderebbe a separarli:

So I take some pains to put old Greece on my right hand and new Greece on my left & nothing that I say of the one shall apply to the other. The justice of that division has been proved etymologically, & ethnologically,—*indeed* & I daresay I could go on proving it through all the arts & sciences, but these shall be sufficient. (Woolf 1990, 340)

Un'osservazione diretta del popolo ellenico porta a un giudizio antropologico, ma si intuisce già che c'è ancora molto altro da analizzare. La riflessione artistica, a cui nel diario si allude soltanto brevemente, riguardante la ricezione moderna della grecità costituisce, invece, il nucleo del racconto, dove viene sviluppata attraverso il discorso centrale dei protagonisti. Questi si soffermano sull'argomento, dopo una serie di digressioni più o meno interconnesse che spaziano dall'ambito gastronomico a quello letterario, intramezzate dal commento della voce narrante su tematiche sociali che vengono così sintetizzate:

It ranged over many subjects—over birds and foxes, and whether turpentine is good in wine—how the ancients made cheese—the position of women in the Greek state—that was eloquent!—the metres of Sophocles—the saddling of donkeys: and so sinking and surging like the flight of an eagle through mid-air it dropped at last upon the tough old riddle of the modern Greek and his position in the world today. (Woolf 1989, 65)

Nell'affrontare il ruolo della cultura greca nella contemporaneità attraverso la modalità con cui i greci stessi lo avrebbero fatto, ovvero appunto il dialogo erudito, la forma platonica diventa non soltanto il mezzo prediletto ma anche l'oggetto stesso della discussione. Come suggerisce Reynier, la predominanza dell'aspetto formale si rende evidente e stabilisce una stretta connessione con quello contenutistico:

Woolf foregrounds conversation, a choice which inevitably reverberates on the nature of conversation. If Greek art and perfection have something to do with conversation, conversation must have something to do with perfection and Greek art. [...] The two become interchangeable as the text shifts from Greek art as a conversational topic to a definition of conversation as Greek art (2009, 82).

La raffinatezza stilistica che caratterizza l'arte greca in tutte le sue forme, e soprattutto la sua persistenza nel tempo come modello a cui ispirarsi, è un argomento che tra gli intellettuali dell'epoca dell'autrice suscita opinioni diverse, anche diametralmente opposte. Tali prospettive sono sintetizzate nel *Dialogue* in poche righe, attraverso i giudizi dei protagonisti, e assimilate infine alla teoria generale dell'eredità proveniente dai classici e della loro attualità:

Some, of optimistic nature[,] claimed for him a present, some less credulous but still sanguine expected a future, and others with generous imagination recalled a past; but it was left for one to combat all these superstitions as he struck at the stump of a withered olive tree, and to demonstrate with great shocks of speech and of muscle what it was that the Greeks had been, and what it is that they are no longer. (Woolf 1989, 65)

Viene introdotta subito una delle due posizioni principali espresse nel dialogo, considerata “a common assumption among non-Greeks” e riconducibile al “Victorian philhellenism which saw ancient Greece as the acme of beauty and culture, timeless and never to be equalled” (Fowler 1999, 235-237). Secondo tale pensiero, la grandezza della civiltà antica non persiste nell’evoluzione moderna dello stesso popolo e appartiene a un passato glorioso che non potrà più essere recuperato poiché, come si afferma anche in “A Vision of Greece”, si è concluso “in about the year one A.D.” e ormai “what railway can possibly bridge that gulf?” (MH/A23.i).

Il primo oratore del racconto ne è nostalgico, ma consapevole che “such a people were as sudden as the dawn, and died as the day dies here in Greece, completely” (Woolf 1989, 65). Dal suo punto di vista, la caratteristica che rendeva tanto perfetta l’arte dei greci in tutte le sue sfaccettature era la ricerca dell’essenzialità ormai perduta che era realizzata attraverso il principio della *καλοκάγαθία* (“*kalokagathia*”), un concetto derivante dall’unione dei due aggettivi “bello” e “buono” (*καλὸς καὶ ἀγαθός*) che rappresentano l’ideale di virtù ellenico:

Ignorant of all that should be ignored—of charity, religion, domestic life, learning and science—they fixed their minds upon the beautiful and the good, and found them sufficient not for this world only but for an infinite number of worlds to come. ‘Where the Greeks had modesty—’ but to finish the quotation, for he must read what none now could speak, he called for his Peacock, and his Peacock had been left with certain socks and a tin of tobacco, the bitterest loss of all, in the ruins of Olympia, and he was forced to take up the strain a little lower down in the scale though with no less earnestness than he began it. He said then how the Greeks by paring down the superfluous had revealed at last the perfect statue, or the sufficient stanza, just as we obversely by cloaking them in our rags of sentiment and imagination had obscured the outline and destroyed the substance. (65-66)

Il processo di limatura è alla base della costruzione dell’opera letteraria che Woolf stessa vorrebbe realizzare, seguendo le orme dei maestri antichi. Come ricorda Reynier, infatti, l’autrice torna su questo aspetto anche successivamente in “On Not Knowing Greek”, quando esalta “in similar terms the virtues of Greek literature, the ‘bareness and abruptness’ of drama and poetry (47), as well as those of the Greek language, its rhythm and ‘the compactness of the expression’ (48)” (2009, 86).

La dichiarazione poetica di semplicità e concisione non rispecchia l’ampollosità con cui viene costruito l’intervento, volutamente esagerata per ottenere un effetto ironico di contrasto. A questo proposito, è stata più volte osservata dalla critica l’influenza non solo di Platone ma anche dell’opera satirica di Thomas Love Peacock²⁶², costituita essenzialmente da romanzi in forma dialogica ambientati intorno alla tavola, al momento della cena, che estremizza la tendenza di ridurre la trama a mera conversazione. A questa tecnica si ispira, infatti, la struttura performativa del racconto di Woolf, caratterizzata dall’alternanza tra le battute drammatiche dei personaggi e i commenti pungenti del narratore. “In her own Platonic/Peacockian ‘Dialogue upon Mount Pentelicus’”, osserva Fowler, “Woolf makes a shapely and witty story from all the preconceptions, disillusionments and incongruities she had experienced” (1999, 237). Proprio una citazione ad effetto viene a mancare allo studente, che conclude il suo discorso affermando che nel considerare

²⁶² Cfr. “The form of the dialogue descends not from Plato but from the novels of Thomas Love Peacock” (Rosenbaum 1987b, 979) e “For support the speaker needs a quotation from Thomas Love Peacock, for this is a Peacockian not a Platonic dialogue, but he has unfortunately left the book behind” (Rosenbaum 1994, 192).

l’Apollo, l’Antigone o il Partenone ci si meraviglia “whether there is room at the side or at the foot for any later form of beauty to creep in” (Woolf 1989, 66) e con una domanda retorica:

Rather is it not true, as fancy hints in the dark and the pallid dawn, that just so many shapes of beauty swam in the vague for thought to realise as the Greeks circled with stone and with language, and that nothing is left for us but to worship in silence or if we choose, to chum the empty air? (66)

Si percepisce da una parte entusiasmo e dall’altra un vuoto incolmabile nelle parole del giovane, che viene prontamente accusato di una visione eccessivamente romantica dal suo interlocutore, un accademico “whose character was already spotted with a dangerous heresy; for only a year ago he had made use of a brand new vote to affirm that Greek should cease as he put it, ‘to whip stupid boys into good behaviour’” (66), come aveva fatto anche Thoby Stephen.

Tale precisazione si riferisce alla mozione votata nel 1905 dagli studenti di Cambridge, tra i quali figura anche il fratello dell’autrice, sulla possibilità di rendere il greco facoltativo per l’ammissione all’università, che all’epoca prevedeva un esame di valutazione sulle materie classiche²⁶³. Il 5 marzo di quell’anno, Woolf riporta in *A Passionate Apprentice* di aver avuto “a long discourse at breakfast from T. who went down to Cambridge yesterday for the Greek voting” (Woolf 1990, 246), ma il risultato fu che “Greek is still compulsory” (Woolf 1990, 248). La riforma proposta fu, infatti, respinta in quell’occasione, per essere approvata solo nel 1919 con un nuovo consulto²⁶⁴, ma nonostante la tardiva applicazione faceva capo a una controversia che era nata già negli ultimi decenni del Novecento: il dibattito era ancora acceso²⁶⁵. Probabilmente non è un caso che nel 1890

²⁶³ Un articolo sulla rivista *Nature* riporta così la richiesta al Senato accademico per l’abolizione del greco dalla prova di idoneità iniziale: “The proposals of the Studies and Examinations Syndicate in regard to certain changes in the Previous Examination are to be submitted to the Senate on March 3 and 4. Members of the Senate may record their votes on either of these days between 1 and 3, or between 5 and 7 p.m. The controversy has chiefly turned on the proposal to abolish compulsory Greek, and it is mainly on this question that the issue will be decided. All the five Graces are important, but Grace II., which raises the main issue, is the most important of all. The secretaries of the committee in support of the recommendations of the syndicate will be glad to hear from non-resident members of the Senate who have not already intimated their intention of supporting the proposed reform. It is believed that amongst resident members of the Senate a majority will vote in favour of the new scheme, but the decision is largely in the hands of non-resident voters” (Bateson 1905, 390). Proprio i voti degli studenti fuorisede determinarono il risultato inatteso, come testimonia la rivista *Science*: “The University of Cambridge has declined, by a considerable majority, to make Greek an optional, instead of, as at present, a compulsory, subject in the previous examination. The decision was not unexpected; and probably now the whole question will enter on a new phase. Though sympathizing with the aims of the proposers of the graces, we have already expressed the opinion that it was perhaps a mistake to raise so great a question as the place of Greek in higher education upon the comparatively minor issue of the regulations for a pass examination, in which all that has to be considered is a minimum of attainment.” (1905, 475).

²⁶⁴ Nel suo compendio delle ricchezze culturali sfuggite alla società moderna, intitolato *Lost Worlds: What Have We Lost, & where Did it Go?*, Michael Bywater inserisce una voce intitolata “Greek, Ancient” in cui riassume proprio la storia dell’abolizione dell’obbligatorietà del greco a Cambridge: “At the end of that century, a motion was placed before the Senate of Cambridge University to abolish compulsory Greek: it was a cause célèbre, with voters being whipped in from every backwood, shire and fastness in the country and beyond. The trains disgorged hundreds upon hundreds of voters, convinced that the abolition of Greek would be almost the abolition of the university, and the motion was defeated. The First World War was the last flourishing of the Greek ideal, and children of seventeen and eighteen marched off to die in the mud with Homer in their knapsacks. The guiding ikon of the gilded Pindaric youth, brave in arms as he was noble in peace, could not survive the impact of gas gangrene, of mud and machine guns, gas and trench foot. The jig was up for ancient Greek as the foundation of our civilization. shortly after the war ended, the motion was again placed before the senate. It passed almost without opposition” (2005, 142-143).

²⁶⁵ Per la storia dell’insegnamento dei classici all’università di Cambridge si veda anche Stray (1999) riguardo la struttura del tripos e il ruolo delle lingue antiche in esso, e Raphaely (1999) sulla controversia per l’abolizione dell’obbligatorietà del greco.

Karl Daniel Bülbring pubblicò un'opera incompiuta di Daniel Defoe dal titolo *The Compleat English Gentleman*, risalente a quasi due secoli prima, che trattava, tra le altre cose, proprio dell'istruzione. Defoe supportava gli studi non canonici condotti presso la "dissenting academy"²⁶⁶ di Stoke Newington Green sotto la direzione di Charles Morton, che si distanziavano dai dettami della chiesa anglicana, non prevedendo l'insegnamento dei classici ma concentrandosi invece su materie come storia, geografia, economia e scienze sostenendo che "the knowledge of things, not words, make a scholar" (1890, 212). Proprio negli anni della diffusione di questo testo, si trovava ad occupare delle importanti cariche di potere all'università di Cambridge il riformatore liberale e membro degli Apostles²⁶⁷ Oscar Browning, che attaccava i principali presupposti dell'istruzione vittoriana, tra cui anche lo studio dei classici. Egli fu accusato direttamente proprio da Woolf nel manifesto femminista *A Room of One's Own* di dissuadere le donne dal ricercare un'istruzione di grado superiore a causa del suo scarso riguardo per la loro intelligenza²⁶⁸.

Nel 1891 James Kenneth Stephen, cugino di Woolf già ricordato per aver interpretato Aiace nella rappresentazione di Oxford, scrisse un pamphlet dai toni animati per la fazione opposta, *The Living Languages. A Defence of the Compulsory Study of Greek at Cambridge*, in cui si schierava apertamente contro l'idea che la conoscenza del greco potesse non essere più richiesta come requisito per entrare a Cambridge e temeva, profeticamente, la stessa sorte anche per il latino²⁶⁹. Secondo questa tesi, lo studio di lingue e opere classiche non ha a che vedere con il gusto singolare per qualcosa considerato "morto" e ormai sorpassato, come lo intendono i suoi oppositori, ma costituisce una cultura di base imprescindibile e si rivela fondamentale per la formazione di un gentiluomo anche se, come nel suo caso, egli dovesse occuparsi di materie scientifiche. Ciò che si vuole preservare con questa presa di posizione è, infatti, "the value not merely of knowing Greek—which may at any given moment be practically nothing whatever— but of *having known Greek*, which I take to be always considerable" (Stephen 1891, 13). Non è difficile intuire che il saggio di Woolf "On Not Knowing Greek" possa essere letto "as a response to his claim, since she lacked the formal education in Greek that he considered compulsory" (Prins 2017, 49) e si può aggiungere che anche la sua idea sulla bellezza di questa lingua sia in linea con l'asserzione di Stephen secondo cui "it approaches [...] more nearly than any other language, to perfection in a certain line" (1891, 13).

Dunque, l'importanza di un'istruzione classica per il benessere della stessa società²⁷⁰ era un argomento caro alla scrittrice, sul quale ebbe anche un confronto diretto con il fratello, proprio in occasione del voto espresso da quest'ultimo per la riforma dell'università. La critica non manca di precisare che fosse un tasto dolente tra i due:

²⁶⁶ Si chiamavano così i college e le istituzioni che tra il XVII e il XIX secolo si distanziavano dal sistema d'istruzione nazionale sulla base di una dottrina protestante più radicale.

²⁶⁷ Si tratta di una società segreta, "the 'Cambridge Conversazione Society' or the 'Apostles', to which G.E. Moore, Lytton Strachey, and Leonard Woolf belonged during their undergraduate years. By the time Woolf and Strachey joined, the 'Society' had been active for more than eighty years" (Woolf 2011, 79). Su questo argomento si veda anche Rosenbaum (1987c).

²⁶⁸ L'autrice lo accusò di aver detto "that the impression left on his mind, after looking over any set of examination papers, was that, irrespective of the marks he might give, the best woman was intellectually the inferior of the worst man" (Woolf 1929, 80-81). Tuttavia la fonte di questa dichiarazione non fu mai confermata dai biografhi di Browning.

²⁶⁹ Che avverrà di conseguenza nel 1960 sia a Cambridge che a Oxford.

²⁷⁰ Per una panoramica riguardo la ripercussione della cultura classica sulle riforme politiche e sociali inglesi di quel periodo si veda Stray (2015).

Ironically, Woolf's lectures coincided exactly with the Cambridge ballot on keeping Greek compulsory for all undergraduates. Woolf and her brother Thoby discussed the issue heatedly before Thoby went up to cast his vote, unavailingly, against. (Fowler 1999, 223)

Il giovane Stephen era tra chi auspicava un cambiamento nel sistema d'istruzione, e combatteva la visione tradizionalista espressa dal primo parlante di *A Dialogue*. Quest'ultimo, invece, può essere assimilato alla categoria di "amatore", che Woolf delinea già nei suoi scritti teorici e che la controparte nel racconto definisce in questi termini non perché abbia una conoscenza superficiale, ma proprio in quanto si mostra appassionato a tutto ciò che riguarda la cultura greca:

'When you talk of the Greeks[,] he said[,] 'you speak as a sentimentalist and a sloven, and you are very fond of talking of the Greeks. It is no wonder that you love them, for they represent[,] as you have been saying[,] all that is noble in art and true in philosophy, and as you might have added all that is best in yourself. (Woolf 1989, 66)

Il secondo interlocutore denuncia la mitizzazione di quel popolo di cui l'altro tesse tanto gli elogi attribuendogli tutto ciò che esiste di buono al mondo. Nell'opinione dell'accademico più cinico è la sola denominazione di "greco" ad assumere un valore sacrale agli occhi dello studioso così entusiasta da non riuscire a vedere la realtà dei fatti. Insomma, considera il pensiero dell'altro non scientifico, pur essendo anch'egli titolato a Cambridge (con lo stesso diploma stavolta dell'altro membro della famiglia Stephen, Adrian). Non denotando di fatto nulla di concreto, l'adorazione di questo *laudator temporis acti* sarebbe rivolta a quello che rimarrà sempre soltanto un ideale della cultura moderna, e che probabilmente non trova riscontro nemmeno in una reale esistenza storica:

Certainly there never was a people like them; and the reason why you—who took a third in your tripos, you may remember—call them the Greeks is because it seems to you impious to call them the Italians or the French or the Germans, or by the name of any people indeed who can build bigger fleets than ours or talk a language that we can understand. No, let us give them a name which can be spelt in different ways, which can be given to different peoples, which etymologists can define, which archaeologists can dispute[,] which can mean in short all that we do not know and as in your case all that we dream and desire. Indeed there is no reason why you should read their writings, for have you not written them? Their mystic and secret pages embalm all that you have felt to be beautiful in art and true in philosophy. (66)

Per il secondo oratore, l'idea sviluppata negli anni di una civiltà antica così assolutamente perfetta è il frutto di una ricostruzione successiva, basata più su riferimenti letterari che su solide prove scientifiche. Inoltre, le stesse culture europee moderne sarebbero da riconoscere come sue degne eredi, apprezzandone piuttosto l'originalità invece che considerarle pallide imitazioni ponendole sempre in un confronto impossibile, che con tali premesse non possono che perdere già in partenza:

For there is[,] you know, a soul of beauty that rises unchristened over the words of Milton as it rises over the Bay of Marathon yonder; perchance it may slip us and fade, for we distrust phantoms. But you I doubt not are busy even at this moment baptising it with a Greek name, and enclosing it in a Greek shape. Is it not already that 'something in the Greek' which you never read there; and part—the best part—of Sophocles and Plato and all those dark books at home? So, while you read your Greek on the slopes of Pentelicus, you deny that her children exist any longer. But for us scholars—' (66-67)

In queste ultime righe del suo intervento, egli biasima l'atteggiamento di chi vuole ricondurre gli esempi delle letterature moderne all'evoluzione di un modello classico. Si tratta di un peccato intellettuale in cui Woolf ammette di incorrere lei stessa quando, in "The Leaning Tower", definisce i suoi contemporanei "aristocrats; the unconscious inheritors of a great tradition. Put a page of their writing under the magnifying glass and you will see, far away in the distance, the Greeks, the Romans" (Woolf 2011, 266-267).

Una considerazione simile, ma più radicale, viene rivolta da Mr. Ambrose alla nipote Rachel in *The Voyage Out*: "But what's the use of reading if you don't read Greek? After all, if you read Greek, you need never read anything else, pure waste of time—pure waste of time" (Woolf 1915, 202). Così in *Dialogue* lo studente che ama il greco e lo considera il modello artistico per eccellenza inizia a respingere l'attacco alla sua convinzione con altrettanta veemenza ma viene fermato dall'apparizione del monaco:

'O ignorant and illogical' interrupted the answer, and so might have continued to the end of the paragraph but that another reply was vouchsafed which seemed conclusive at the moment though it did not proceed from Heaven but only from the hill side. (Woolf 1989, 67)

A conclusione del dibattito, nel racconto non prevale una delle due posizioni sull'altra, seppure il sostenitore della prima senta sul momento di avere la meglio perché il passante ha rivolto un saluto nella sua lingua direttamente a lui e non ad altri, mentre il suo oppositore resterà parimenti convinto della giustezza delle sue opinioni e quindi del suo voto per l'abolizione dell'obbligatorietà del greco a Cambridge, così come gli altri che lo usarono allo stesso modo.

Il *Dialogue*, come già accennato, è pervaso di ironia e mette in rilievo il fatto che ogni opinione è relativa e ha i suoi pregi come le sue falle. Non si tratta, infatti, di stabilire un primato degli antichi sui moderni o viceversa, ma piuttosto di riconoscere la grandezza che deriva dall'unione di entrambi. Attraverso l'incontro epifanico con il monaco, che mette fine alle divergenze, i protagonisti entrano in perfetta comunione con la nuova presenza sacra e con l'ambiente:

And the English could not have told at the moment at which point they stood, for the avenue was as smooth as a ring of gold. But the Greeks, that is Plato and Sophocles and the rest[,] were close to them, as close to them as any friend or lover, and breathed the same air as that which kissed the cheek and stirred the vine, only like young people they still pressed in front and questioned the future. Such a flame as that in the monk's eye[,] though it had wandered in obscure places since, and had shone upon the barren hill side and among the stones and the stunted little trees[,] had been lit once at the original hearth; and doubtless it will burn on still in the head of monk or peasant when more ages are passed than the brain can number. (Woolf 1989, 68)

L'eredità che la figura antica simbolicamente consegna agli studenti è una tradizione la cui luce brilla ancora inestinguibile nel presente e una sorta di responsabilità di custodirla. Questa continuità risulta in qualche modo collegata all'idea di "common mind" sviluppata da Woolf in "1903", una sezione di *A Passionate Apprentice* precedente a quella del viaggio in Grecia. Qui, riflettendo sul piacere che le provocano le proprie letture, l'autrice scrive della sensazione di essere parte di una sola anima con i più illustri antenati greci:

I think I see for a moment how our minds are all threaded together—how any live mind today is of the very same stuff as Plato's & Euripides. It is only a continuation & development of the same thing. It is this common mind that binds the whole world together; & all the world is mind. (Woolf 1990, 178)

L'associazione, finora solo ideale, con i grandi del passato si gioca in questa riflessione sul più concreto piano della letteratura. Come scrittrice, Woolf in qualche modo accoglie e assimila un'eredità di idee che fa risalire a tutti i suoi predecessori, fino ai filosofi e tragediografi greci.

Altrettanto stretto diventa il legame con la terra proprio alla fine dell'esperienza ellenica, precisamente durante l'ultima tappa, quella ad Achmetaga, dove “for the first time Greece becomes an articulate human place, homely & familiar, instead of a splendid surface” e per i turisti invitati nelle capanne dei contadini “how good it was to ask & answer easily as in English!” (Woolf 1990, 336). Con il favore dell'accoglienza e della comprensione linguistica, l'autrice trova finalmente quello che stava cercando, la comunione con quel territorio tanto amato per la sua cultura. Il veicolo che istituisce il contatto non è una testimonianza del passato rappresentata ad esempio da un sito archeologico, ma la semplice terra e la sua lavorazione, come diventa chiaro nelle parole della donna che ospita la comitiva nella sua casa: “The people use the same plough that they did in the days of Homer, says Mrs Noel, & though the races have changed, their lives cannot be much different; the earth changes but little” (336). Consapevole della vastità dei tesori nascosti sotto quel suolo, Woolf riesce ad ammirare anche chi li custodisce più o meno consapevolmente:

That is the charm of this place; the life has gone on naturally for hundreds of years; covering what it chose to cover; & the most enthusiastic must acquiesce. [...] And it was all the more beautiful because it was so unknown; such temples there must have been all over Greece; the spirit was not a thing of the surface or as beautiful as those of Athens & Olympia. Here flourished the unknown artists of the soil, working for the delight of their own peasants. (338)

Nell'esperienza dell'autrice l'incontro diretto è quello che veramente permette un'integrazione con la sacralità di quei luoghi, e avviene intrattenendo rapporti con i contadini. In *Dialogue*, un effetto simile è prodotto dall'apparizione del monaco, che con lo scambio di un brevissimo saluto stabilisce un contatto che gli anni di studio dei protagonisti non potrebbero mai eguagliare, perché permette di vedere oltre le apparenze e le congetture.

Come è stato evidenziato da Dalgarno, il punto di vista di Woolf risente dell'esclusione dal mondo accademico e, dunque, nel resoconto diaristico “her satire reflects the outsider's position” (2007, 49). La voce narrante del racconto, invece, secondo la studiosa, si investe di una facoltà di osservazione più ampia rispetto a quella dei personaggi all'interno:

Authority is shifted away from the speakers in the dialog and from speakers generally to the narrator, who, endowed with a power to read the visible world, is able by that means to represent both the invisible and the unsaid. The satire comments on denying women university education by creating a narrator who doubles the subject position; that is she displays the unique power to read both the intelligible world of university men and the still visible world of ancient Greece (50).

L'argomento, infatti, per sua natura non può essere trattato in modo esauriente con la semplice erudizione, come dimostrano anche le riflessioni dell'autrice nelle opere successive, ma deve necessariamente restare insoluto. Commentando l'incipit del saggio che tratta proprio dell'inconoscibilità del greco, in cui si definisce vano ogni tentativo di avvicinarsi alla lingua, Spiropoulou rileva che si mette in discussione la stessa competenza dichiarata da quanti lo studiano all'università:

On one level, the use of the outsider's 'ignorant' perspective allows for a critical distance from dominant notions and accepted interpretations of Greek as well as serving as a defense, put on in advance, of alternative views that may subsequently be expressed. At the same time, however, Woolf turns the tables against women's categorical exclusion by questioning the extent to which men, the supposed 'insiders' to the Greek heritage (implicated in the latter occurrence of 'we' in the quoted passage), really know Greek since they are so far from the original era, place, and culture they claim to know. (2002, 4)

Se c'è una cosa certa riguardo a questo tipo di sapere è proprio il fatto che, come ogni mistero, non si possa comprendere mai pienamente, ma vada solo accettato e contemplato, come il paesaggio delle terre che hanno ospitato quella civiltà tanto gloriosa e ancora portano i segni della sua esistenza. Questo è l'insegnamento appreso dagli studenti inglesi alla fine della loro escursione, nonché dalla loro creatrice, e il miglior modo per concludere il racconto è quello che segue l'andamento naturale della giornata:

But the dusk that cuts short the Grecian day was falling like a knife across the sky; and as they rode home along the high way between the vines the lights were opening in the streets of Athens and the talk was of supper and a bed. (Woolf 1989, 68)

L'epilogo, collocato nel momento crepuscolare, riecheggia la visione proposta dal primo oratore: una civiltà che ha ormai compiuto il suo ciclo, assieme alla prospettiva degli agi domestici, restituisce al racconto un esito rilassato e cordiale.

Questa chiusura, che qui segna la fine di una giornata, suona come la metafora della conclusione, inesorabile ma ormai accettata, di qualcosa di più grande: un viaggio, una vita, un'epoca, un'intera civiltà. I toni sono molto simili a quelli usati nel commento generale sull'*Odissea* alla fine di questa sezione nel *Greek Notebook*, datato 15 maggio 1908, in cui Woolf riflette sulla conclusione dell'opera omerica:

This is a characteristic ending; as though the voice, simply, had finished speaking, the sun having set, & it being time for bed. But there is also a great sense of that the drama is completed; we are relieved of all anxiety about the future by the knowledge of what must happen to Odysseus—that he is to travel, & meet death, the easiest way, by sea. The scene dies out, as a landscape in the evening. (MH/A21, 41)

La storia dell'eroe del mito rappresenta in qualche modo quella della stessa scrittrice e del suo rapporto con i classici, la ripresa proprio di quel testo, lasciato in sospeso dopo l'esperienza ellenica con i fratelli del 1906, segna il coronamento di un percorso iniziato molto tempo prima e una sorta di regolamento di conti con il passato. Duchêne osserva che qui "the epic grandeur is reduced to a

trivial concern”, esattamente come nel *Dialogue*, e “following Homer, the reader appeared to be at peace at last”, ma c’è anche una nota più amara poiché la formula “*to travel, & meet death* [...] seems to echo T[h]oby’s fate dying out *as a landscape in the evening*. Ulysses has temporarily escaped death. His story has come to an end” (2019, 27). Coniugando lo spunto autobiografico con i riferimenti ai modelli classici, l’opera di Woolf offre al lettore uno scorcio di quel mondo nascosto dietro al velo del tempo, ma ancora fortemente tangibile nei luoghi della cultura ellenica attraverso lo studio e il ricordo dei grandi maestri della letteratura antica. Anche gli argomenti più ostici sono trattati con la giusta vena ironica per renderne più facile la fruizione; l’impressione che resta dopo averla conclusa è quella di essere stati proiettati in una rapida escursione presso un’altra epoca pur restando fisicamente nel bel mezzo del caos della modernità.

2.3 Il mito antico nella modernità: *A Society*

Abbiamo visto dapprima in *Agamemnon Notebook* una relazione chiaramente manifesta con la tragedia di Eschilo attraverso la sua immediata traduzione, poi tornando un po' indietro nel tempo si è rintracciata in *A Dialogue upon Mount Pentelicus* un'imitazione della struttura dei dialoghi platonici risalente agli anni giovanili di Woolf. Infine, come ultimo esempio del rapporto dell'autrice con i classici, ora affronteremo il caso di *A Society*, dove si trova un altro tipo di reimpiego dei testi greci, che è indiretto e più sottile perché permette di adattarne i contenuti allo scopo di farne una satira dei costumi moderni. Questo è un racconto breve in cui le protagoniste, nel tentativo di scoprire una volta per tutte come funziona davvero il mondo al di fuori del loro ambiente domestico protetto, affrontano una serie di peripezie che ricordano le commedie di Aristofane. A differenza del *Dialogue*, in cui la componente dei personaggi era esclusivamente maschile, qui viene presentato un circolo di sole ragazze: questo è uno degli elementi fondanti della storia, raccontata stavolta con un punto di vista interno, da una di loro, in prima persona.

Woolf stessa offre informazioni riguardo all'ispirazione per questo testo nella pagina di diario datata 26 settembre 1920, in cui dichiara il suo intento di “making up a paper upon Women, as a counterblast to Mr. Bennett's adverse views reported in the papers” (Woolf 1978, 69), riferendosi al libro di Arnold Bennett *Our Women: Chapters on the Sex Discord*, pubblicato appena tre giorni prima ed elogiato da numerose recensioni positive. Quest'ultimo si basava su un sistema di valori patriarcale piuttosto comune all'epoca, che vedeva la donna subordinata all'uomo in ogni campo e relegata alla funzione di angelo del focolare. Tra gli elogi all'opera di Bennett, spicca l'articolo di Desmond MacCarthy (firmato con lo pseudonimo “Affable Hawk”) per il *New Statesman*, che affermava con convinzione l'inferiorità a livello creativo e intellettuale del sesso femminile come fatto inconfutabile (2 ottobre 1920, 704). Le parole di MacCarthy spinsero Woolf ad avviare con lui uno scambio di quattro lettere aperte, pubblicate nelle settimane successive sullo stesso giornale²⁷¹, in cui le due parti discutono le condizioni per cui una donna avrebbe o meno la possibilità di produrre della letteratura che si possa davvero considerare “di prim'ordine”. Con *A Society*, Woolf aggiunge un ulteriore tassello al dibattito e fornisce una nuova risposta a Bennett e MacCarthy. Nel testo, un gruppo di donne comuni si riunisce in una giornata apparentemente qualsiasi – l'incipit recita “This is how it all came about. Six or seven of us were sitting one day after tea” (Woolf 1989, 124) – per dare inizio a un'esperienza che segnerà, invece, le loro vite. Nel corso del loro incontro, infatti, le protagoniste decidono di indagare con occhio critico i comportamenti e le professioni degli uomini. “So we made ourselves into a society for asking questions” (125), dice la voce narrante, e il risultato dell'esperimento sarà completamente inaspettato.

Il racconto, dai toni provocatori, fu pubblicato per la prima volta nel 1921 all'interno della raccolta *Monday or Tuesday* dalla Hogarth Press, e in prima battuta riscosse più disapprovazione che successo. La scrittrice stessa aveva previsto che non sarebbe stato accolto con entusiasmo, proprio a causa del dibattito innescato in precedenza per le opinioni che esprimeva, ipotizzando nel *Diary* a un mese dalla pubblicazione (6 marzo) che le recensioni avrebbero detto: “And as for *A Society*, though spirited, it is too one-sided” (Woolf 1978, 98). I suoi timori si rivelarono fondati e le prime

²⁷¹ Il testo completo di tutte quante è riportato nell'*Appendix III: The Intellectual Status of Women* del secondo volume del diario di Woolf (1978, 339-342).

critiche non tardarono ad arrivare. Sul *Times Literary Supplement* Harold Child definì *Monday or Tuesday* nel complesso “either humourous or witty”, osservando tuttavia che “there is a thread of hearty, ‘masculine’ fun woven in with the shrewd and wicked wit of that very feminine (almost feminist) tale, ‘A Society,’ which brings one to outright laughter” (7 aprile 1921, 227). L’autrice non prese bene questo “cheerful use of sexual stereotypes [...] all too reminiscent of Woolf’s earlier exchange with Affable Hawk” (Dick 1987, 62) e lo dimostra una pagina di diario datata 8 aprile in cui lamenta che il suo libro fosse “out (prematurely) & nipped, a damp firework” (Woolf 1978, 106), riferendosi proprio alla recensione di Child:

Thus a short notice is scrambled through to be in ‘on Monday at latest’, put in an obscure place, rather scrappy, complimentary enough, but quite unintelligent. I mean by that they don’t see that I’m after something interesting. So that makes me suspect that I’m not. (106)

Riflettendo su questi commenti si insinuarono in lei dei dubbi sulla buona riuscita della sua opera e ad alimentarli fu ancora una volta Desmond MacCarthy, sempre dietro al nome di penna di Affable Hawk, il quale, pur apprezzando gli altri testi della raccolta, osservò sul *New Statesman* che “when, as in ‘A Society,’ she writes from contempt, her work is not her best” (9 aprile 1921,18).

Questo racconto continuò ad essere criticato negli anni a venire; anche Clive Bell, menzionandolo brevemente all’interno di un discorso sulla visione definita “pittorica” della scrittrice, trovò che nell’insieme delle storie di *Monday or Tuesday* una fosse “quite beneath her genius” (*Dial*, dicembre 1924, 451-465)²⁷². Successivamente, Jean Guiguet definì tale esperimento nella satira sociale “a failed venture into militant literature which Virginia Woolf had the good taste to cast aside” (1965, 341). Infatti, non solo l’intera raccolta rimase per anni fuori stampa, ma *A Society* fu anche escluso dal nuovo volume pubblicato postumo e curato da Leonard Woolf, *A Haunted House and Other Short Stories* (1943), per volontà della stessa Virginia²⁷³. Perché il racconto ritrovasse la luce si dovette attendere fino al 1985, quando Susan Dick lo ha inserito nella raccolta da lei curata *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* e nella successiva edizione emendata (1989), che uso come punto di riferimento nella presente trattazione. Attualmente, una precedente versione di *A Society*, costituita da 19 fogli dattiloscritti a inchiostro blu con alcune modifiche olografe a inchiostro nero, è conservata presso la “Berg Collection” della New York Public Library²⁷⁴. Trattandosi di un’opera pubblicata in vita dall’autrice, però, nel suo volume Dick ha ristampato direttamente il testo nella sua forma già edita, assumendo che le differenze con questa documentazione fossero il risultato delle revisioni della stessa Woolf (1989, 8).

²⁷² Queste tre recensioni sono riportate per intero nel volume *The Critical Heritage - Virginia Woolf*, a cura di Robin Majumdar e Allen McLaurin (2003) rispettivamente alle pagine 87-88, 89-91 e 138-147.

²⁷³ Come Leonard Woolf afferma nella sua *Foreword*: “For some time before her death we had often discussed the possibility of her republishing *Monday or Tuesday*, or publishing a new volume of collected short stories. Finally, in 1940, she decided that she would get together a new volume of such stories and include in it most of the stories which had appeared originally in *Monday or Tuesday*, as well as some published subsequently in magazines and some unpublished. Our idea was that she should produce a volume of critical essays in 1941 and the volume of stories in 1942. In the present volume I have tried to carry out her intention. I have included in it six out of the eight stories or sketches which originally appeared in *Monday or Tuesday*. The two omitted by me are ‘A Society’, and ‘Blue and Green’; I know that she had decided not to include the first and I am practically certain that she would not have included the second” (1943, 7).

²⁷⁴ Il riferimento archivistico della documentazione è “[*Monday or Tuesday*] *A society*. Typescript with the author’s ms. corrections”. In questa trattazione, quando citerò da esso lo farò con il riferimento “Berg TS / A society”.

Secondo alcuna critica di stampo femminista, il racconto sarebbe stato condannato a non venir “never reprinted because of the hostility of male critics” (Marcus 1987, 78). Le ragioni della scelta sono così ricondotte alla ricezione negativa da parte di alcuni studiosi:

When [Woolf] published ‘A Society’, in which she dared to suggest that a sisterhood of philosophical inquiry might be as necessary to women as male secret societies or brotherhoods to men, Desmond MacCarthy, as ‘Affable Hawk’, showed his claws. (Marcus 1981, 2)

Questa ipotesi fa della mancata approvazione da parte del pubblico una questione di genere che si ripercuote come causa principale sulla travagliata storia editoriale del racconto.

Di contro, è decisamente diversa la prospettiva del nipote dell’autrice, Quentin Bell, che osserva invece come tali attacchi “were not very terrifying” e, considerando la familiarità tra Woolf e il suo principale interlocutore, aggiunge: “For those who knew Virginia and Desmond, the story has a richly comic aspect, but also, if one cares for the decencies of scholarship, it is sufficiently tragic” (1983, 2). Bell rilegge i toni del dibattito in maniera più amichevole, e scardina l’interpretazione che vede il destino di *A Society* strettamente legato al dibattito.

Sebbene l’avversione della critica abbia giocato un ruolo rilevante nella mancata ripubblicazione del racconto da parte di Woolf, la questione “may not have concerned her political beliefs” (Hungerford 1983, 3), o almeno non soltanto quelli. La curatrice e studiosa che ha voluto recuperarlo suggerisce piuttosto che tale decisione potrebbe aver avuto diverse concause. Tra i motivi che hanno spinto l’autrice a tralasciarlo, va annoverato il fatto che lei stessa avesse ancora dei dubbi sulla forma stilistica adottata, più convenzionale rispetto a quella del resto della raccolta, e che “does not reflect innovations she was making in narrative technique” (Dick 1987, 51). Inoltre, alle istanze femminili sono dedicate specificatamente altre opere più mature e soprattutto “the extent to which Woolf reflects in ‘A Society’ with striking immediacy historical and cultural context in which it was written” (Dick 1987, 51) può aver destato preoccupazione.

Si tratta comunque di un testo complesso e degno di ulteriore indagine per diversi aspetti, non ultimo la presenza di elementi che in esso stabiliscono una connessione con il mondo greco. L’analisi che segue intende mettere in evidenza questi aspetti: il genere letterario ibrido che non permette una definizione unitaria, la satira della società moderna nel clima della Prima Guerra Mondiale che riecheggia il modello della commedia antica, soprattutto di Aristofane, e l’iscrizione in un discorso più ampio sul ruolo della donna che Woolf porta avanti in tutta la sua attività di scrittrice e di intellettuale.

2.3.1 Una storia seria con artifici comici

A Society fu inizialmente classificato dalla stessa autrice come un racconto, ma la sua appartenenza a tale genere è tutt’altro che scontata; lo stesso fatto che Woolf abbia deciso di non ripubblicarlo con gli altri può essere proprio indice che vi avesse riconosciuto qualche caratteristica in virtù della quale non ritenesse giusto accomunarlo. Secondo la critica, il testo è una presa di posizione “politica” dell’autrice espressa per bocca delle protagoniste, e si suggerisce dunque di leggerlo “as a

disguised form of essay” (Hungerford 1983, 3). Nella sua complessità, l’opera ha dei tratti in comune con il *narrative essay*, poiché è strutturata in modo che i personaggi conversino su un particolare tema o motivo al fine di avvalorare una tesi, come ad esempio avviene in *The Decay of Lying* di Oscar Wilde, inoltre, cerca di costruire un significato attraverso il racconto di una storia, similmente agli scritti contenuti nella raccolta *Facing Unpleasant Facts* di George Orwell. Tuttavia, si distanzia anche da questa forma di scrittura, che generalmente tende a risolvere la questione chiave, poiché non giunge mai a una conclusione: il lettore rimane insoddisfatto e spiazzato dal colpo di scena finale, come si è visto accadere anche in *A Dialogue upon Mount Pentelicus*.

Alcune interpretazioni di stampo femminista leggono *A Society* come “a propagandistic and personal essay much like the papers delivered by young men at the meetings of the Cambridge University secret society, the Apostles” (Marcus 1987, 78), basandosi sul fatto che le protagoniste fondino un circolo esclusivo, dove manifestano dissenso sulla condotta degli uomini. A sostegno di questa ipotesi vi è la già citata polemica con Desmond MacCarthy, nel cui scambio epistolare con Woolf la critica individua una forte connessione con il racconto:

The group of young women who form themselves into a society ‘for asking questions’ is like the ‘nucleus of women’ whom Woolf describes in her letter. The questions they set out to ask invert Bennett’s and Affable Hawk’s assumptions, for these women want to know if *men* have produced anything of high value. (Dick 1987, 54)

Questa lettura, che evidenzia soprattutto una continuità tematica con la corrispondenza sul *New Statesman* e la riproposizione di un’argomentazione simile a quella di Bennett, ma volutamente ribaltata, è utile anche per definire più chiaramente la forma di scrittura a cui appartiene questo testo. Nella lettera del 16 ottobre 1920 Woolf aveva scritto di auspicare “that there will always be in existence a nucleus of women who think, invent, imagine and create as freely as men do, and with as little fear of ridicule and condescension” (Woolf 1978, 342). Come sostiene Dick, il legame con il dibattito precedente “may also help to illuminate the special qualities of this story *as a story*” (1987, 55) e getta luce sul carattere didattico e satirico dell’opera.

Infatti, sebbene presenti “affinities with the fable and the novel of ideas” e, a tratti, faccia pensare alla prosa saggistica, *A Society* “does tell a story [...] by drawing on a variety of literary conventions” (Dick 1987, 55). La scrittrice esprime un punto di vista nuovo sulla società contemporanea, filtrandola attraverso gli occhi di un gruppo di ragazze riunitesi in un ambiente libero da condizionamenti esterni. Confrontandosi tra loro, le protagoniste si accorgono con stupore di quanto limitante fosse la condizione in cui si sono sempre trovate a vivere, che le vedeva intente meccanicamente nelle faccende domestiche senza fermarsi a riflettere.

Il testo si apre con le protagoniste che “drew round the fire and began as usual to praise men – how strong, how noble, how brilliant, how courageous, how beautiful they were”, avendo come desiderio più grande quello di “get attached to one for life”, quando all’improvviso una di loro, di nome Poll, “who had said nothing, burst into tears” (Woolf 1989, 124), rompendo l’equilibrio che era soltanto apparente. Il motivo non è, come pensano subito le compagne, che non abbia alcuna prospettiva di sposarsi, ma invece che, leggendo i libri della London Library, come richiesto dal testamento di suo padre, “half, or perhaps only a quarter, way through a terrible thing had

happened” (124): la scoperta sconcertante è che gli uomini non hanno prodotto nulla di buono in termini di cultura. Così, all’interno del gruppo si insinua il dubbio che mette in discussione tutte le loro precedenti convinzioni:

We have gone on all these ages supposing that men were equally industrious, and that their works were of equal merit. While we have borne the children, they, we supposed, have borne the books and the pictures. We have populated the world. They have civilised it. But now that we can read, what prevents us from judging the results? (125)

Non rimanendo alternativa che verificare di persona la validità della produzione letteraria e scientifica maschile, le donne devono coordinarsi, perché la riuscita della loro indagine dipende dalla loro capacità di agire di concerto. Il loro sforzo, dunque, è corale, non singolo, come dimostrano l’uso ricorrente del pronome “we” e l’idea stessa di “society” che risulta essere la vera intuizione geniale:

Once the initial disappointment is plainly exposed, the comic hero is expected to come up with the Comic Idea that would solve the problem. Nevertheless, in this particular comedy, heroism is not individual but communal, as the title implies. (Romero Mariscal 2014, 105)

La risoluzione di unirsi in gruppo e suddividersi i compiti (a ognuna di loro viene assegnata una categoria professionale da esaminare) è l’elemento di svolta che permette di avviare la trama. Dopo il patto iniziale, le protagoniste conducono le rispettive indagini e, nei successivi incontri, una per volta ne espongono i risultati a beneficio dell’informazione, ma anche del divertimento, di tutte quante – “Oh, those were merry meetings!” (Woolf 1989, 126) ricorda la voce narrante con nostalgia prima di entrare nel nerbo delle vicende.

La situazione descritta costituisce una cornice che serve da spunto per focalizzare l’attenzione sul vero nucleo del discorso, cioè la tematica culturale e sociale. Woolf vuole dare un insegnamento e manifestare il proprio pensiero attraverso un testo ironico e dagli intenti palesemente satirici. Nel trattare soprattutto di cultura e formazione, non pare un caso che *A Society* si serva della cultura greca. Specificatamente, nel racconto compaiono una serie di elementi del teatro greco comico del periodo glorioso di Aristofane, le cui opere l’autrice conosceva bene sia per averle lette nell’edizione bilingue con il testo greco a fronte e la versione inglese di Benjamin Bickley Rogers, sia per aver assistito a delle loro rappresentazioni prodotte a Cambridge con la stessa modalità descritta per le tragedie di Eschilo. In particolare, in due annotazioni del “Greek Notebook” datate 11 gennaio 1909 (MH/A21, 74 e 75-76) Woolf commenta il testo di *The Frogs*²⁷⁵, rilevando soprattutto la difficoltà nel cogliere le allusioni, e riassume alcune informazioni dell’introduzione di Rogers a esso, mentre il 23 febbraio 1924 riporta sul proprio diario di avere *The Birds*²⁷⁶ tra i libri da leggere (Woolf 1978, 292), e la stessa opera compare in una sezione del già citato quaderno di lettura XIX. Per quanto riguarda le messe in scena delle commedie, un paio di lettere indirizzate a Violet Dickinson “mention her plans to visit Cambridge” (Fowler 1999, 229 nota 9) proprio per

²⁷⁵ *Le Rane* (in greco *Βάτραχοι*, *Bátrachoi*) fu messa in scena per la prima volta nel 405 a.C. alle Lenee, le celebrazioni dedicate a Dioniso ad Atene.

²⁷⁶ *Gli Uccelli* (in greco *Ὀρνίθες*, *Órnithes*) fu messa in scena per la prima volta nel 414 a.C. alle Grandi Dionisie, altre celebrazioni (di tipo competitivo) dedicate al dio di cui portano il nome.

vedere questa commedia nella versione dell'autunno 1903 (Woolf 1975, 107, 109). Il 27 novembre 1909 la giovane Virginia “spends the weekend with the Darwins at Cambridge; attends performance of Aristophanes’ *The Wasps*” (Bishop 1989, 19), rappresentata quella settimana al Trinity College con la musica di scena di Ralph Vaughan Williams, divenuta poi celebre, e la traduzione di Rogers nel libretto. Infine, nel gennaio 1936 la scrittrice “travels to Cambridge to visit Ann Stephen and to see G. Rylands’ production of Aristophanes’ *The Frogs*” (Bishop 1989, 182)²⁷⁷ sotto la supervisione di J.T. Sheppard, già regista dell’*Oresteia* nel 1921²⁷⁸. Sfruttando la familiarità con le opere di questo autore, Woolf compie nel suo racconto quella che potremmo definire una “appropriation of the comic genre as the ideal poetics for her social critique” (Romero Mariscal 2014, 103). A differenza di quanto accade in *A Dialogue upon Mount Pentelicus*, nel caso di *A Society* il legame con la tradizione antica viene costruito soprattutto a livello di contenuti, non di forma, utilizzando in maniera innovativa alcuni dei suoi elementi più tipici per dipingere una visione disillusa del mondo contemporaneo basata sulla decostruzione attraverso l’ironia delle maggiori convenzioni sociali.

Il principale espediente comico da rilevare è il travestimento, molto comune nel teatro classico che presenta vari intrecci in cui i personaggi umani tentano di sostituirsi agli dèi, fingono di appartenere all’altro sesso oppure a un ceto diverso per raggiungere i loro scopi, venendo poi generalmente smascherati e puniti. Woolf lo fa utilizzare alle protagoniste del suo racconto per scoprire i meccanismi interni degli ambienti maschili, in una maniera che ricorda *Le donne al Parlamento*²⁷⁹ di Aristofane (391 a.C.), in cui queste si mescolano con i membri dell’assemblea cittadina e votano delle riforme per acquisire potere. Così, Rose viene fatta salire su una nave della flotta reale facendosi credere un’autorità straniera a cui porgere tutti gli onori dovuti, Castalia si spaccia per una inserviente all’università, ma in realtà osserva il lavoro dei professori, Elizabeth si finge un critico letterario per poter leggere gli autori moderni. Camuffarsi e presentarsi sotto mentite spoglie serve a introdursi e integrarsi dove generalmente le donne non sarebbero ammesse, per poter poi raccontare alle altre quanto accaduto.

Il primo resoconto riguarda l’esperienza esilarante di Rose nella marina militare: “Never have I laughed so much as I did when Rose read her notes upon ‘Honour’ and described how she had dressed herself as an Aethiopian Prince and gone aboard one of His Majesty’s ships” (Woolf 1989, 126). Questo episodio è una chiara allusione a un fatto realmente accaduto nel febbraio 1910²⁸⁰, noto come “Dreadnought Hoax”, al quale l’autrice prese parte. In quell’occasione, Horace de Vere Cole (già famoso per i suoi scherzi²⁸¹) e alcuni suoi amici dell’università, tra cui Adrian Stephen e

²⁷⁷ Sulla ricezione di questi spettacoli da parte del pubblico e della critica si veda Marshall (2015).

²⁷⁸ Tutte e tre le rappresentazioni (*Birds* 1903, *Wasps* 1909, *Frogs* 1936) sono documentate nell’archivio Cambridge Greek Plays rispettivamente alle seguenti pagine web dedicate: <https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1903/birds>, <https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1909/wasps> e <https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1936/frogs> (04/07/2021).

²⁷⁹ In greco Ἐκκλησιάζουσα (*Ecclesiazuse*, titolo derivante dal termine usato per indicare l’assemblea popolare, “ecclesia”) fu inscenata per la prima volta alle Lenee del 392 o 391 a.C.

²⁸⁰ Precisamente il giorno 7 stando al telegramma spedito all’ammiragliato sotto il nome fittizio di Sir Charles Hardinge (Stansky 1996, 25-26).

²⁸¹ Bell ricorda che Cole “was a rich and in many ways a preposterous young man, the author of many practical jokes [...] The most spectacular of his pranks had been a ceremonious visit to Cambridge by the Sultan of Zanzibar” (1972, I, 157). Nel 2010 Martyn Downer ha pubblicato la prima biografia ufficiale di questo personaggio controverso: *The Sultan of Zanzibar: The Bizarre World and Spectacular Hoaxes of Horace de Vere Cole* (London, Black Spring Press).

sua sorella Virginia, si truccarono da principi africani (con tanto di barbe finte, turbanti e colorante per la pelle procurati dal costumista Willy Clarkson) per essere accolti, come una delegazione del governo abissino²⁸² e il suo interprete, sull'imbarcazione di punta della flotta inglese. La trasformazione, sia nella realtà che nel racconto, ha una triplice valenza di cambio di sesso, classe sociale ed etnia che unisce diversi aspetti: il personaggio e la scrittrice, infatti, non solo sono due donne che si vestono con abiti maschili, ma anche due persone comuni che si elevano a un rango di nobiltà e due inglesi che fingono di essere straniere. La critica ha più volte evidenziato come quello compiuto sulla nave si configuri come un vero e proprio cambio d'identità, seppur ottenuto con l'inganno: "cross-dressing allowed Woolf to become somebody else – a man, a prince, an Abyssinian – and to be acknowledged as such" (Cassigneul 2019). Essendo la giovane Virginia una donna, anzi l'unica donna per la verità, ad essere ingaggiata, seppur in seconda battuta al posto di un rinunciataro²⁸³, "the Hoax also highlighted the utter mobility of what we call masculinity and femininity and the outrage this could cause" (Cassigneul 2019). Un comportamento del genere era già considerato riprovevole per dei ragazzi, ma da parte sua non poteva che ricevere ancora più biasimo perché metteva in discussione anche l'identificazione di genere:

While her fellow pranksters dressed as feminised men (such was the Orientalist cliché), she outdid them cross-dressing as a man-dressed-up-as-a-woman, underlining the disruptive but also emancipatory function of garbs. (Cassigneul 2019)

Con il suo "travestimento nel travestimento", la scrittrice si prende doppiamente gioco della marina militare: prima facendosi credere un uomo, e in secondo luogo burlandosi del loro pregiudizio sugli abiti stranieri e in generale di quello che Hermione Lee chiama "breathhtaking degree of ignorance of all things African" (1996, 283), non ultima la lingua tanto che i ragazzi inventarono di sana pianta una comunicazione mischiando frasi prese casualmente da diversi idiomi che in parte conoscevano e facendo finta di capirsi a gesti²⁸⁴.

Si ritrova un'analogia con il racconto quando Rose riceve la punizione "now disguised as a private gentleman" (Woolf 1989, 126): smascherata solo parzialmente, la ragazza "pulls off a second disguise and maintains her part as a male, although not as an Ethiopian prince, and thus deceives the

²⁸² Moira Marsh legge la scelta di questa nazione come un messaggio anti-coloniale essendo l'Abissinia l'unico stato dell'Africa a non essere stato ancora sottomesso dalle potenze europee e, in particolare, all'Inghilterra (2018, 209-212). Un'opinione simile esprimono anche Peter Stansky (1996, 18), Kathy Phillips (1994, 248) e Panthea Reid (1999, 334-338), quest'ultima riconducendo il tutto anche ai legami della famiglia Stephen (soprattutto del padre Leslie) con il colonialismo. Al contrario, Elisa deCourcy suggerisce che "their masquerade was primarily used to facilitate their practical joke rather than to make a political point, as suggested by the imposters' lack of attention to replicating elite Abyssinian clothing" (2017, 415).

²⁸³ Woolf stessa racconta nella sua versione dei fatti (si veda nota 288 a p. 224) che "at the last moment – for it was Monday— two of the conspirators had funk'd it. Either they were ill; or they were afraid; or they had urgent business elsewhere. At any rate, it was necessary to get two more people at once; or give the whole thing up" (Woolf 2011, 564). Bell ricorda che "Adrian asked Virginia; she was delighted to take part; she had two days' notice" (1972, I, 157).

²⁸⁴ Cfr.: "However, it was the supposed language of the hoaxers that provided the culminating joke. By their own admission, the hoaxers knew not a word of Amharic and relied instead on an ad-hoc assemblage of Swahili, Latin, and gibberish which served well since none of their targets knew the language either. The papers quickly filled in this gap in knowledge with their own inventions. The Pembrokeshire Herald's version is typical: 'The princes were shown everything: the wireless, the guns, and the torpedoes, and at every fresh sight they murmured in chorus, 'Bunga, bunga', which, being interpreted, means 'Isn't it lovely?' Although according to Stephen none of the party ever uttered the words bunga bunga, the phrase became a byword for the whole affair. [...] Like the other errors in the accounts of the hoax and in the impersonation itself, these words betray complete ignorance of the language being parodied along with a contemptuous assumption that Abyssinian speech must be primitive" (Marsh 2018, 207-208).

Captain twice” (Kennard 1996, 151). Non solo, infatti, alle donne non era permesso salire sulle navi secondo il codice della marina, ma in particolare la Dreadnought era un simbolo del patriottismo militare inglese e della sua avanguardia tecnologica (Rüger 2011). Come tale, il vascello veniva esibito in segno di superiorità attraverso numerose parate e visite guidate (D. Jones 2013), perciò violarlo rappresentava un affronto alla società patriarcale in tutti questi sensi. Portando all’eccesso il concetto di “manifestazione”, la scrittrice e il suo gruppo ridussero quello che nasceva come una dimostrazione di potere a nulla più di una mascherata:

The officers of the Empire readily accept the ‘foreign’ *signifiers* while demonstrating a profound ignorance of the *signifieds*. They take in strange sounding words and they read ‘language,’ rather than ‘jibberish’ [sic]; they see trousers and read male; and they see official, officious, confident behavior and read patriarchal royalty. In fact, the navy embraces the theatrical, performative signs as though they were reality. The over-coded theatrical signs presented by these Bloomsbury players neutralize knowledge that should have helped the officers detect the scam; these officers certainly knew Latin and perhaps even some Greek, but they failed to detect what should have been familiar words cribbed from Homer and Virgil. (Putzel 2012, 52)

Proprio l’eccessivo peso dato alla simbologia da parte delle istituzioni è lo strumento che permise la riuscita della beffa ai loro danni, così la stessa retorica imperialista (che si nutriva anche della conoscenza delle materie classiche) venne rivolta contro i suoi fautori²⁸⁵. Inoltre, come rimarca Bell nel resoconto che offre del fatto reale nella biografia di Woolf, quella nave aveva anche un altro valore per gli Stephen, di natura personale. Si dà il caso che il comandante fosse loro cugino William Fisher, con il quale non avevano buoni rapporti: “This indeed, to Adrian’s sanguine temper, was an inducement; to tease the Navy would be fun, to do so at the expense of the Fisher family was an irresistible temptation” (1972, I, 158).

Una volta venuto allo scoperto²⁸⁶, lo scherzo di Woolf fece notizia sui maggiori giornali del tempo ma, come nel caso di Rose in *A Society*, non infranse alcuna legge e fu privo di conseguenze significative, provocando soltanto l’imbarazzo degli ufficiali e una benevola ilarità - nel racconto addirittura la vicenda si conclude con l’offerta di due bottiglie di vino e “protestations of eternal

²⁸⁵ Adrian Stephen, nel testo autobiografico pubblicato dalla Hogarth Press più di vent’anni dopo i fatti (1936) e inserito da Rosenbaum nel volume *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs and Commentary*, da cui cito, dirà ironicamente a proposito della sua performance: “When I was a boy I had spent years on what is called a classical education, and now I found a use for it” (1995, 10). Di seguito il fratello di Woolf (divenuto psichiatra) racconta, infatti, come si sia servito della sua conoscenza di greco e latino per ingannare gli ufficiali: “It was the habit in the middle forms of my school to learn by heart the fourth book of Virgil’s *Aeneid* as ‘repetition’. I was able, therefore, to repeat whole stretches of it and I knew a good deal of Homer in the same way. I was provided by my education, then, with a fine repertory of nonsense and did not have to fall back entirely on my own invention. I had to take care that neither the Latin nor the Greek should be recognized, of course, but I felt that probably few naval officers had suffered an education like mine and, in any case, I so broke up the words and so mispronounced them that probably they would have escaped; notice even of the best scholar. The quotation that I started with by the way is from the *Aeneid* Book IV, line 437”, che nella versione originale sarebbe “*Talibus orabat talisque miserrima fletus*”, facendola diventare “*Tahli bussor abbat tahl aesque miss. Erraema, fleet us...*” and so on” (10).

²⁸⁶ Bell riporta che “The press should be told nothing. This at all events was the view of the majority [...] But not for Cole; he had always wanted fame, and here was his chance of it” (1972, I, 159). Probabilmente fu proprio Horace Cole a lasciar trapelare la notizia, mandando una cartolina con la fotografia dell’intero gruppo in costume al *Daily Mirror*, poi pubblicata sul *Daily Express* (12 febbraio 1910, 1) e lo stesso *Daily Mirror* (16 febbraio 1910, 1). Un articolo del *Guardian* del 5 febbraio 2012, disponibile online al sito <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/05/bloomsbury-dreadnought-hoax-recalled-letter> (15/09/2022), parla anche del recente ritrovamento di una lettera scritta da Cole a un amico il giorno dopo lo scherzo in cui svelerebbe le dinamiche dei fatti secondo il suo punto di vista.

friendship” (Woolf 1989, 127). Allo spassoso episodio la scrittrice accenna più volte nelle sue lettere²⁸⁷ e torna a parlarne trent’anni e due guerre mondiali dopo, in un discorso²⁸⁸ pronunciato nel 1940 al Rodmell Women’s Institute, dove prestava servizio come volontaria per le attività culturali nei suoi ultimi due anni di vita²⁸⁹, durante quella che definisce nella pagina di diario del 24 luglio “a simple, on the whole natural, friendly occasion” (Woolf 1984, 303), svelando tutti i dettagli dell’accaduto. Clara Jones nota come in questa circostanza, in cui la scrittrice poté raccontare le vicende dal suo punto di vista e senza timore di alcuna ripercussione ormai, “by camouflaging her didacticism with raucous, for the most part inclusive, humour, Woolf secures the WI women’s collusion in this critique through their laughter” (2016, 174).

La storia fittizia di *A Society* appare ispirata agli eventi narrati nel suddetto resoconto, soprattutto per quanto riguarda la messa in ridicolo dell’autorità, rappresentata dal capitano di marina che rivendica goffo e timido “with the sweat pouring down his face holding out a trembling right hand”

²⁸⁷ L’8 marzo 1910 Woolf racconta a Violet Dickinson come la situazione si sia risolta per il meglio per il proprio fratello e il suo amico: “The whole [Dreadnought] affair is at an end; and without a scratch. Adrian and Mr [Duncan] Grant saw McKenna. He merely laughed at them, and supposed they had come to save themselves. When they said that they wished to apologise in order to get the officers out of the scrape, he was amazed. He said that it was ridiculous to suppose that anyone on board could be blamed for an instant. In fact, he seemed to think the suggestion impertinent, and said that an apology was not to be thought of. He advised us not to do it again; but it is certain that it has had no bad results for anyone. The story about the Admiral must be pure fiction” (Woolf 1975, 423). Il 3 febbraio 1927 la scrittrice annuncia alla stessa amica il matrimonio di Herbert Stephen, figlio del fratello del padre Leslie, facendo questo appunto sulla sua disapprovazione: “My last contact (not nuptial) with the fish was over the Dreadnought, when he fulminated against us, and said my reputation was dragged under the feet of all the blue jackets in the Navy—to which there was no reply on my part” (Woolf 1977, 324). Altri riferimenti si trovano nel carteggio con la suffragetta Ethel Smyth, alla quale il 6 ottobre 1932 Woolf scrive ancora riguardo al già citato cugino: “All I can say is that he denounced me, as a writer, at a lunch party: next said Nessa had put herself beyond the pale; wrote me an angry letter about the Dreadnought ‘vulgar playing tricks on the King’s ships—for God’s sake keep your name out of it’ damn my name—his name he meant—he was so proud of it—and I say V. Woolf is every bit as good” (Woolf 1979, 109). Il 2 marzo 1936 le confida un desiderio nostalgico venutole in seguito alla morte dell’amico che aveva ideato lo scherzo: “I want to see the shore where I played my joke on the Dreadnought. Horace de Vere Cole, as you may have seen, died yesterday: he was our interpreter” (Woolf 1980, 17). A un altro dei protagonisti della vicenda appena venuto a mancare, l’ammiraglio Sir William Wordsworth Fisher, Woolf allude il 28 giugno 1937 quando afferma: “I’m sorry about William—Our last meeting was on the deck of the Dreadnought in 1910, I think; but I wore a beard. And I’m afraid he took it to heart a good deal—so I’ve heard. So hot—so hot—and dining out; and must wash” (Woolf 1980, 141). Si tratta del figlio della sorella di Julia Stephen, madre dell’autrice, che non riconobbe Adrian e Virginia sotto il camuffamento. Infine, il 24 luglio 1940 la scrittrice racconta con il distacco dovuto al passare del tempo ma comunque con entusiasmo: “I spoke to the Women’s Institute yesterday about the Dreadnought hoax. And it made them laugh” (Woolf 1980, 407).

²⁸⁸ La trascrizione originale di questo, dattilografata e corretta con alcune aggiunte a mano dall’autrice, si trova in 24 pagine numerate e divise tra la “Women’s Library” della London Metropolitan University (5FWI/H/45, 1-19, 23) la “Monks House Papers” (A27, 20-22) e la “Berg Collection” (24). Dapprima furono pubblicati solo alcuni frammenti (precisamente le pagine 20-22) dal nipote nell’*Appendix E* della biografia di Woolf (Bell 1972, I, 213-216), ma poi è apparso per intero da S. P. Rosenbaum nell’edizione estesa di *The Platform of Time: Memoirs of Family and Friends* (2008, 182-200) in una versione chiara e ordinata senza cancellazioni o errori di battitura, per essere poi ristampato l’anno successivo in maniera invece quanto più fedele all’originale, senza omettere nemmeno le note a margine e le sottolineature in rosso, da Georgia Johnston sulla rivista *Woolf Studies Annual* (2009, 9-45). Il testo editato da Rosenbaum è stato anche inserito nell’*Appendix III: Draft Essays* dell’ultimo volume dei saggi (Woolf 2011, 560-580), che prendo come riferimento nel mio studio. Il resoconto dell’accaduto da parte di Woolf concorda in linea generale con quanto riferito dal fratello Adrian, ma qui, osserva Johnston, “her insouciant voice pervades the tale” (2009, 3).

²⁸⁹ Per il coinvolgimento di Woolf con il Rodmell Women’s Institute si veda il capitolo (4) dedicato da Jones (2016) all’argomento. In particolare, secondo le testimonianze “her participation focused on the group’s theatrical exploits. While it is difficult to establish what her actual role was in preparing these plays we can, however, be sure that she was a member of the audience that watched them” (176). Seppure non esattamente nella maniera che le era stata richiesta, la scrittrice si adoperò dando un aiuto concreto: “Woolf’s involvement with the Rodmell WI drama group began in April 1940 when she was approached by Mrs Chavasse and was asked to write and produce a play for ‘the villagers to act’. While Woolf demurred from writing a play herself, she was involved in the production and staging of two plays written by WI members, Alice Carter and Ida Smith” (182).

(Woolf 1989, 126) una penitenza futile per ristabilire “with the cane” (126) la sua rispettabilità poco credibile. Dick trova nel racconto diverse analogie con l’episodio della Dreadnought: infatti, “like those who took part in the actual hoax, Rose’s masquerade is partially discovered”, inoltre, ancora più significativamente, “the scene of the Captain’s visit to her (she is now disguised as a gentleman) conflates and elaborates two events described by Woolf in [her] amusing account” (1987, 56). La studiosa allude per prima cosa proprio alla “punizione” (più formale che altro) subita da chi ha osato sfidare l’autorità: “The six light taps that Rose receives on ‘the behind’ [...], meant to avenge the Navy’s honor, recall the ‘two ceremonial taps’ given by the officers to the bemused Duncan Grant” (1987, 56). In realtà, la dinamica di *A Society*, sia per il numero delle “bastonate” (evidentemente la colpa di Grant era più lieve) che per la reciprocità con cui Rose chiede e ottiene che anche il proprio onore sia riscattato con quattro colpi e mezzo (Woolf 1989, 126), è ancora più simile a ciò che è avvenuto con Horace Cole. Quest’ultimo, stando a quanto riporta non Woolf ma suo fratello Adrian, fu visitato in casa da due ufficiali, i quali “announced that they had come to avenge the honour of the Navy [...] by beating him with a cane”, ma siccome non era in condizione di difendersi a causa di una convalescenza egli propose che almeno fosse “allowed to reply in kind”, così fu accordato che “six ceremonial taps were administered to Cole’s hindquarters, and six ceremonial taps were administered by him in return” (1995, 14). Infine, c’è un altro riferimento notato da Dick, che è più una frecciata personale lanciata dalla scrittrice al proprio cugino:

The Captain’s refusal to hear Rose mention her mother’s name is probably a comic allusion to Willy Fisher’s angry visit to Adrian Stephen during which he explained, according to Woolf, ‘that since my brother’s mother was his own Aunt, the rules of the Navy forbade any actual physical punishment.’ Rose’s farcical adventure, like Woolf’s, exposes the absurdity inherent in such solemnly cherished codes of honor. (1987, 56)

Il riferimento a un fatto realmente accaduto serve per introdurre una riflessione sulla condizione della cultura e della società del tempo, che l’autrice critica duramente per tutto il racconto presentando la caricatura delle categorie esemplificative di ogni forma di potere vigente allo scopo di farsene beffa e sminuirle.

La satira sociale trova anch’essa antecedenti nel teatro comico greco, precisamente nel procedimento chiamato ὀνομαστὶ κωμωδεῖν (“onomastì kōmōdēin”, letteralmente “deridere chiamando per nome”²⁹⁰). In particolare, questa procedura è osservabile negli attacchi di Aristofane contro il demagogo Cleonte²⁹¹, sia diretti, come nel caso degli *Acarsi* (425 a.C.) e dei *Cavalieri* (424 a.C.), che indiretti, operati denunciando la suscettibilità alle manipolazioni delle giurie popolari nelle *Vespe* (422 a.C.). Proprio a quest’ultima commedia si rifà il secondo resoconto da parte di una delle protagoniste di *A Society*. In questo caso, Fanny si insinua nella corte di giustizia inglese e si prende gioco dei suoi membri, giudici che sembrano imbalsamati tanto da farle venire il dubbio se siano “either made of wood or were impersonated by large animals resembling man who had been trained to move with extreme dignity, mumble and nod their heads” (Woolf 1989, 127). Per destare l’atmosfera apatica la ragazza introduce in aula un elemento di disturbo, degli insetti fastidiosi la cui immagine riprende quella evocata dal titolo antico, che però non sortisce alcun effetto sui giudici:

²⁹⁰ Poi vietato esplicitamente dal decreto di Siracoso nel 415 a.C. secondo la testimonianza di uno scolio agli *Uccelli*.

²⁹¹ Che costarono al commediografo anche un processo, conclusosi però con la sua assoluzione.

To test her theory she had liberated a handkerchief of bluebottles at the critical moment of a trial, but was unable to judge whether the creatures gave signs of humanity for the buzzing of the flies induced so sound a sleep that she only woke in time to see the prisoners led into the cells below. (127)

Ancora una volta, Woolf allude a un testo della letteratura greca antica ribaltando abilmente la situazione con un cambiamento di genere e di ruolo. In questo caso lo fa attraverso il gesto della sua eroina di “punzecchiare”, che nelle *Vespe*²⁹² è attribuito invece al coro composto dai giudici anziani, chiamati appunto “vespe”. Inoltre, i mosconi azzurri di Fanny non hanno il pungiglione, che nel testo di Aristofane simboleggia metaforicamente il potere dei giudici sugli imputati, in realtà non così significativo come essi ritengono.

Oltre ad aver preso in considerazione l’ambito militare e giudiziario, *A Society* intende esaminare attentamente anche le attività culturali. Stando al patto iniziale stabilito tra le protagoniste del racconto, mentre ognuna di loro, per conto proprio, indagava sulle singole professioni, tutte quante al contempo “were to read books, look at pictures, go to concerts, keep our eyes open in the streets, and ask questions perpetually” (Woolf 1989, 125). Lo scopo di giudicare l’operato artistico e scrittoria degli uomini è quello di capire se la loro produzione in questi campi apportasse un vero arricchimento alla società e un miglioramento generale della conoscenza:

We were very young. You can judge of our simplicity when I tell you that before parting that night we agreed that the objects of life were to produce good people and good books. Our questions were to be directed to find out how far these objects were now attained by men. (125-126)

È evidente che per le giovani donne la cultura deve essere un bene essenziale per il miglioramento sociale; le protagoniste, tuttavia, rimangono profondamente deluse dai risultati della loro indagine, soprattutto per quanto riguarda l’ambito letterario.

Gli attacchi delle ragazze, infatti, non risparmiano la letteratura, che diventa l’oggetto principale delle critiche, essendo la produzione di buoni libri il contributo maggiormente atteso da parte degli uomini. Poll trova sconcertante la sua esperienza nella biblioteca di Londra:

She could read no more. Books were not what we thought them. ‘Books,’ she cried, rising to her feet and speaking with an intensity of desolation which I shall never forget, ‘are for the most part unutterably bad!’” (Woolf 1989, 124)

Alla protesta delle altre che “Shakespeare wrote books, and Milton and Shelley” risponde seccamente: “You’ve been well taught, I can see. But you are not members of the London Library” (124). Per dimostrare la sua posizione, la ragazza porta anche degli esempi concreti:

She opened one of the pile of books which she always carried about with her – ‘From a Window’ or ‘In a Garden’ or some such name as that it was called, and it was written by a man called Benton or Henson or something of that kind (124)

²⁹² Il titolo della commedia in greco è Σφῆκες (Sphêkes), che talvolta viene tradotto anche come *I calabroni* o, più raramente, *Le api*.

Così Poll legge ad alta voce alcune pagine di quello che non sembra essere nemmeno un vero e proprio libro, per quanto è scritto male. Passando a un volume dell'ambito storico, del cui autore la voce narrante trascura il nome, "not a word of it seemed to be true, and the style in which it was written was execrable" (124-125). La poesia, prima attesa tanto impazientemente, non rivela poi altro che "the verbose, sentimental foolery which it contained" (125), tutti difetti che, si può facilmente osservare, "would be traditionally applicable to the style of women writers" (Romero Mariscal 2014, 105), ma in realtà nel racconto la ragazza dice che "it was written by a young man, one of the most famous poets of the day. I leave you to imagine what the shock of the discovery was" (125). Infine, Poll insiste per infliggere alle sue compagne anche il genere biografico, rappresentato dalle *Lives of the Lord Chancellors* del barone John Campbell (125), al solo scopo di dimostrarne il poco valore. La conclusione di tutta questa disistima porta Jane, definita "the eldest and wisest of us", a chiedersi perché "if men write such rubbish as this, should our mothers have wasted their youth in bringing them into the world" (125). Nel silenzio creatosi dalla domanda lasciata in sospeso, Poll fa eco tra i singhiozzi: "Why, why did my father teach me to read?" (125).

A Helen, che ha visitato la Royal Academy, viene chiesto di "deliver her report upon the pictures", ma di tutta risposta "she began to recite from a pale blue volume" (Woolf 1989, 127) un componimento che non ha nulla a che fare con l'arte e sembra piuttosto una denuncia dai toni melodrammatici della reclusione del genere femminile nell'ambiente domestico:

'O! for the touch of a vanished hand and the sound of a voice that is still. Home is the hunter, home from the hill. He gave his bridle reins a shake. Love is sweet, love is brief. Spring, the fair spring, is the year's pleasant King. O! to be in England now that April's there. Men must work and women must weep. The path of duty is the way to glory –' (127)

Dopo averla ascoltata, le compagne "could listen to no more of this gibberish" e protestano gridando "We want no more poetry!" (127), esattamente l'opposto dell'inizio, quando speravano di trovare qualcosa di buono proprio in questo genere e "'Poetry! Poetry!' we cried, impatiently. 'Read us poetry!'" (125). Helen viene interrotta nella sua declamazione con "a vase of water getting spilt over her in the scuffle" (127) ma questo inconveniente sembra darle più piacere che noia:

'Thank God!' she exclaimed, shaking herself like a dog. 'Now I'll roll on the carpet and see if I can't brush off what remains of the Union Jack. Then perhaps –' here she rolled energetically. Getting up she began to explain to us what modern pictures are like. (127)

Il riferimento alla bandiera e il disprezzo con cui viene trattata esprime ancora una volta il dissenso con la politica coloniale e la celebrazione patriottica presenti anche nell'arte, da quella romantica alle avanguardie del XX secolo.

Con l'indagine condotta da Elizabeth, Woolf rivolge il biasimo del suo personaggio contro gli autori a lei contemporanei, facendo esplicitamente i nomi di H.G. Wells e Arnold Bennett (lo stesso che aveva scritto il controverso libro *Our Women*, motivo del dissidio con Desmond MacCarthy), e alcuni antecedenti accomunati in un unico gruppo: Compton Mackenzie, Andrew McKenna e Horace Walpole. Dopo cinque anni di lettura della narrativa moderna in cui "in order to prosecute

her enquiry she had dressed as a man and been taken for a reviewer” (Woolf 1989, 133), Elizabeth non è in grado di dire nulla sulle opere delle penne più famose e non risponde alla domanda se abbiano effettivamente superato quelle delle grandi romanzieri inglesi. Quando le altre reclamano la sua recensione, insinuando che gli editori la tengano al sicuro nelle loro mani, ““Safe, quite safe,” she said, shifting uneasily from foot to foot. ‘And I’m sure that they give away even more than they receive’” (133). In merito al fatto che producano buoni libri dichiara “that fiction is the mirror of life” (133) e dopo un discorso incoerente conclude dicendo che “the truth has nothing to do with literature” (133). La letteratura generalmente riflette in qualche modo la vita reale dell’epoca in cui viene scritta e ne evidenzia le storture. La stessa correlazione è sottolineata anche da Aristofane nelle *Rane*, commedia in cui il bersaglio più colpito è l’innovativo Euripide, che esce perdente e deriso dalla contesa con Eschilo per stabilire chi fosse il miglior tragediografo²⁹³. Similmente, al discorso di *A Society* sulla qualità dei libri e di ogni forma d’arte in generale si collegano delle istanze più generali che riguardano il funzionamento stesso della società. La leggerezza con cui vengono poste le questioni nasconde, in realtà, un’inquietudine più profonda. Ricorrendo a esplicite allusioni al teatro comico greco, la scrittrice modernista recupera un tono scherzoso che è utile a smorzare la gravità della situazione e le permette anche di toccare argomenti altrimenti considerati tabù, come la sessualità e l’emancipazione femminile.

2.3.2 Una *Lisistrata* dei tempi moderni

Un tema di fondo che emerge in *A Society* è quello della guerra, sebbene sia toccato apparentemente in modo marginale: il racconto è ambientato negli anni appena precedenti allo scoppio del primo conflitto mondiale, si interrompe per il tempo in cui questo viene combattuto e riprende con l’ultima parte nel momento della sua fine. Collocandolo così storicamente, l’autrice coglie l’occasione per dipingere luci e ombre del contesto politico e sociale del suo tempo. La presenza, seppure obliqua, di una situazione belligerante rappresenta un altro aspetto di connessione con l’opera di Aristofane: come il suo illustre antecedente, infatti, Woolf sfrutta il testo letterario quale occasione per condividere una propaganda di stampo pacifista, nonché alcune riflessioni sulla condizione e il ruolo del genere femminile nel mondo contemporaneo. La produzione del grande drammaturgo ateniese è tutta volta a favore di una politica antibellica e nei suoi testi spesso sono proprio le donne ad assumere una funzione fondamentale in questo senso.

Tra le commedie classiche che riecheggiano in modo più o meno evidente in *A Society*, un ruolo di spicco gioca sicuramente *Lisistrata*²⁹⁴, la cui omonima protagonista propone un’utopica fine dei conflitti ellenici promuovendo quello che da molti è stato definito una sorta di “femminismo” ante litteram. Innanzitutto, bisogna ricordare che nel novembre 1910 Woolf, firmandosi Marjorie Strachey²⁹⁵, pubblicò sull’*Englishwoman* (Nov-Dec 1910, 91-93) un articolo, poi incluso nell’ultimo volume dei saggi, che tratta dell’adattamento moderno di quest’opera aristofanea da parte di Laurence Housman al Little Theatre con Gertrude Kingston nel ruolo della protagonista. La

²⁹³ La gara si basa dapprima sulla declamazione di versi ma il suo esito viene deciso attraverso la proposta di un piano per salvare Atene dalla rovina perché un bravo poeta deve anche dare il suo contributo come membro della comunità.

²⁹⁴ In greco antico Λισιστράτη, risalente 411 a.C., fu messa in scena per la prima volta ad Atene in quello stesso anno probabilmente alle Lenee oppure alle Grandi Dionisie.

²⁹⁵ Si tratta di un’amica alla quale la vera artefice intendeva fare un favore (Woolf 2011, 374 nota 1).

rappresentazione fece scalpore soprattutto per il suo appoggio al movimento suffragista²⁹⁶ e questo aspetto non manca certo di essere notato nella recensione, che risulta interessante proprio per la sua riflessione sul significato e le implicazioni della proposta di tale testo nell'Inghilterra di quel determinato periodo storico. Come osserva Romero Mariscal, appare evidente che l'autrice "feels proud not only of being part of an audience of a Greek play, but also of having read the original play" (2014, 102) già da una delle affermazioni iniziali in cui la definisce una pièce "which though translated into English, implies somehow that one has the text at home" (Woolf 2011, 373). È probabile che Woolf si riferisse all'edizione di Benjamin Bickley Rogers²⁹⁷, suo traduttore prediletto per l'opera di Aristofane, il quale pubblicò la sua *Lysistrata* nel 1878 con il titolo di *The Revolt of the Women*. Si tratta di una versione inglese, tra le poche in circolazione all'epoca, che non aveva accanto il testo originale né il commento, a differenza delle altre commedie dello stesso autore tradotte e pubblicate sempre da Rogers. Ciò che maggiormente attraeva Woolf di *Lisistrata* deve essere stata la sua attualità, poiché poteva rivederci una situazione simile a quella dell'inizio del Novecento: "we call Euripides and Aristophanes alive", sostiene la scrittrice, "because, even stripped of their poetry, they have an eye on our own problems" (373). Il riferimento, abbastanza palese, è alle lotte femministe interne al suo paese per il diritto al voto e alla prospettiva di una guerra esterna di più ampio raggio:

For the *Lysistrata*, it is chiefly interesting because of what modern women are doing. It is Greek enough in this, that the audience knows far more than the actors are telling them—knows, in fact, twenty-four hundred and twenty-eight years of history. But the things they know rather conflict with the moral of the play, if moral there is, and to a suffragist audience it is full of surprises. *Lysistrata* would not quite do on a platform, nor would her policies make converts. (373)

Vedere rappresentata la situazione di Atene all'interno di un clima moderno e di emancipazione femminile suscita l'ilarità del pubblico, ma Woolf avverte i suoi lettori che "it is uneasy laughter" (373) perché ne comprende la somiglianza con il presente. L'attrice protagonista rende il suo personaggio convincente grazie alla sua bravura "and the spectators, remembering their daily papers, supply the rest" (373).

La critica ha osservato come gli argomenti affrontati in *A Society* siano connessi con la commedia antica e come questa ritorni alla mente della scrittrice proprio con l'avanzare del conflitto (Romero Mariscal 2014, 103). L'assurdità della guerra le ispirava molte riflessioni, tra cui quella espressa in una lettera a Margaret Llewelyn Davies datata 23 gennaio 1916, in cui si meravigliava "how this preposterous masculine fiction [the war] keeps going a day longer –without some vigorous young woman pulling us together and marching through it" (Woolf 1976, 76). Con tale affermazione "she is likely to have in mind, indeed be alluding to, this particular play by Aristophanes" (Romero

²⁹⁶ Cfr.: "[Laurence Housman] saw *Lysistrata* as a 'play of feminist propaganda which offered lurid possibilities, and vehicle for jokes about women's exclusion from the suffrage.' These were appreciated by reviewers from sympathetic quarters of the press. Six months later Kingston directed a scene from the play as part of a matinee organized at the Aldwych by the Actresses' Franchise League and the Women Writers Suffrage League; the performance was enhanced by 'carefully planned typical in from the audience', similar to the audience participation which had enlivened the performances of Elizabeth Robin's suffragette drama *Votes for Women!* The Woman's Press published Housman's translation in 1911, and North American suffrage groups also performed it." (Hall 2007, 88)

²⁹⁷ Questa versione, definita dalla critica una "spritely translation [...] in diverse rhythms" (Hall 2007, 84) e supposta "highly likely that Virginia Woolf had read, or at least knew" (Romero Mariscal 2014, 102 nota 5), utilizzerò per il confronto con il racconto modernista.

Mariscal 2014, 103), che parla proprio di come delle donne appartenenti a città diverse riescono a far desistere i loro mariti dal combattersi a vicenda. Non soltanto le dinamiche geopolitiche della Prima Guerra Mondiale le ricordavano in qualche modo quelle della Guerra del Peloponneso, che coinvolse tutta la Grecia, per le dimensioni del conflitto e la sua natura fratricida, ma Woolf ebbe a che fare con *Lysistrata* anche per motivi più prettamente letterari.

Nella biografia di Roger Fry, il critico d'arte con cui aveva uno stretto rapporto di amicizia, l'autrice riferisce di essersi avvicinata a questa particolare commedia tramite quest'ultimo, quando all'inizio del 1918 egli "was also trying his hand at translating the *Lysistrata* for Madame Donnay²⁹⁸" (Woolf 1940, 210). La parte più interessante è che Woolf riporta anche il commento che lo studioso fece di fronte a lei in un'occasione in cui ne parlarono, riguardante l'effetto che la messa in scena di un tale testo avrebbe avuto in un teatro contemporaneo: "I've never imagined such indecency possible on the stage. It would be fun if they could really do it, but of course no one could now. What civilised people the Greeks were!..." (210). Infatti, dalla rappresentazione del Little Theatre che la scrittrice aveva recensito erano passati ben 8 anni, durante i quali il mondo era stato sconvolto da numerosi cambiamenti e non ultimo era stato combattuto un conflitto mondiale. Proprio nel momento coincidente con la fine della guerra, che aveva profondamente cambiato la percezione della società inglese e più in generale occidentale, Fry le sottopose il suo testo, che comunque non pubblicò mai, per avere da lei dei consigli. In una pagina di diario datata 11 aprile 1918 Woolf ricorda così un incontro avvenuto presso Omega Workshops²⁹⁹:

I went to the Omega, got my pictures & ran into Roger, carrying a roll of manuscript, which was, he said, his translation of the *Lysistrata*. This he has done, on a moderate knowledge of Greek, & wishes to have acted, but doubts how far one can go (Woolf 1977, 136).

I due, entrambi conoscitori della lingua ellenica ma non a livello professionale e perciò pieni di dubbi, discussero molto di tale traduzione portando avanti una collaborazione artistica molto proficua. I loro continui scambi di idee sono documentati anche da una lettera del 15 aprile, indirizzata a Nicholas Banegal, in cui l'autrice riporta: "I've spent a night at Guilford with Roger, and read his translation of the *Lysistrata*, and talked about every kind of thing" (Woolf 1976, 230). Un altro riferimento si può trovare ancora nel *Diary*, dove tre giorni dopo (18 aprile) la scrittrice annota che in "3 or 4 hours of Roger's conversation" su vari argomenti egli di tanto in tanto "read a quotation from a book by Proust; (whose name I've forgotten), & then from his translation [of the *Lysistrata*]" (Woolf 1977, 140). Inoltre, Fry chiese un parere tecnico allo stesso Trevelyan³⁰⁰.

Appurato, dunque, che Woolf avesse bene in mente questa commedia nel periodo appena precedente alla stesura di *A Society*, non stupisce di trovare che vi faccia dei riferimenti abbastanza espliciti anche all'interno del testo stesso, che Marcus definisce "even more fundamentally subversive than a modern version of *Lysistrata*" (1987a, 91). Infatti, l'idea principale del racconto, quella appunto di riunire un gruppo di sole donne allo scopo di compiere un atto sovversivo

²⁹⁸ Nome d'arte della coreografa e ballerina Vera Donnet.

²⁹⁹ L'impresa di design fondata dai membri del Bloomsbury Group.

³⁰⁰ Il professore di Cambridge che in seguito avrebbe tradotto anche Eschilo. Fry ne parla in una lettera a quest'ultimo datata 12 Mar 1918 in cui gli promette l'invio del manoscritto dopo averlo fatto leggere a Lowes Dickinson, un filosofo associato al Bloomsbury Group.

fondando “una società”, è proprio il nerbo della storia antica, la cui protagonista fa questa dichiarazione nella versione di Rogers: “But if the women will but meet here now, / Boeotian girls, Peloponnesian girls. / And we our-selves, we’ll save the States between us” (1968, 9). Le donne greche vogliono imporsi per mettere fine alla guerra, quelle inglesi vogliono ridefinire i valori della loro collettività. In entrambi i casi, il loro desiderio nasce da un malcontento dovuto alla condotta degli uomini e alla loro gestione della società.

Lisistrata, portatrice di un *nomen omen* che significa letteralmente “colei che scioglie gli eserciti”, convoca un’assemblea delle donne ateniesi e delle città vicine per discutere della situazione attuale: la continua assenza dei mariti e l’inottemperanza dei loro doveri coniugali a causa dell’impegno militare. Il piano ideato dalla leader aristofanea è semplice, come spiega alle sue compagne non occorre far altro che attrarre gli uomini e poi negarglisi finché loro non acconsentiranno alla pace:

For if we women will but sit at home. / Powdered and trimmed, clad in our daintiest lawn, / Employing all our charms, and all our arts / To win men’s love, and when we’ve won it, then / Repel them, firmly, till they end the war. / We’ll soon get Peace again, be sure of that” (1968, 19).

Le “armi” amorose infatti si dimostrano efficaci quanto e più di quelle impiegate in battaglia. Nella commedia è la femminilità l’elemento di forza, perché secondo la protagonista le donne, sfruttando la loro capacità di seduzione, possono far abbandonare ai loro mariti l’idea della guerra, dimostrando così di non essere come tutti pensano “nothing but loves and cradles” (19). Questo aspetto torna anche in *A Society* quando Clorinda ammette di aver dato per scontato che l’ambizione più grande per una donna fosse avere il maggior numero di figli possibile, come avevano fatto sua madre e sua nonna prima di lei (Woolf 1989, 125), tuttavia questa convinzione sarà la prima a venire scardinata.

Nel suo racconto, Woolf vuole dimostrare l’influenza che il genere femminile potrebbe avere sulla società, se solo unisse le forze, proprio per le sue intrinseche qualità. Tale intesa, come suggerito dal personaggio di Clorinda che può essere considerato “as a new Lysistrata” (Romero Mariscal 2014, 105), deve essere suggellata ufficialmente attraverso un giuramento: “Before we bring another child into the world”, propone la ragazza, “we must swear that we will find out what the world is like” (Woolf 1989, 125). L’autrice vuole sottolineare la serietà e la sacralità che quest’atto assume per delle giovani fanciulle come loro. Nel dattiloscritto l’espressione usata in prima battuta per questa frase è “take a solemn oath” poi modificata a inchiostro in “swear” (Berg TS / *A society*), e quest’accezione viene ripresa anche nella versione edita del racconto, quando poco dopo la voce narrante aggiunge: “We vowed solemnly that we would not bear a single child until we were satisfied” (126). Il voto di non maternità qui non è fine a se stesso ma ha un obiettivo più importante: capire se vale la pena di mettere al mondo dei nuovi esseri umani affinché essi siano in grado di svolgere il compito di renderlo migliore. Questa promessa, sebbene ricordi molto la constatazione di Lisistrata che recita “To make the men make Peace, there’s but one way, / We must abstain” (1968, 17), rivela in realtà un intento più profondo. Non si tratta infatti di un ricatto nei confronti degli uomini per farli cedere al loro volere, né di una sorta di voto consistente nella rinuncia forzata a quello che in greco è indicato esplicitamente come “τοῦ πέους” (16, v 124), il membro virile, mentre nella versione di Rogers diventa il più morigerato “the joys of Love” (17), ma piuttosto della volontà di cambiare un atteggiamento consolidato nel tempo e ritenuto sbagliato.

Nella commedia invece accade diversamente, l'unico scopo è quello di far cessare i conflitti: le donne riunite si apprestano a indire uno sciopero dei rapporti con i mariti solo per la durata della guerra e “under pretence of sacrifice, to seize it” (1968, 21). La scena centrale si svolge in una modalità abbastanza farsesca sotto la guida della protagonista, facendo ricadere la scelta del rito da compiere su una coppa di vino da bere invece che su un animale da immolare: “All place your hands upon the wine-cup: so. / One, speak the words, repeating after me. / Then all the rest confirm it. Now begin. / I will abstain from Love and Love’s delights” (25). Dopo una serie di formule che le altre ripetono con lei, anch’esse in inglese parafrasate in maniera da censurare ogni espressione volgare presente nell’originale, Lisistrata sancisce il patto vuotando il calice. Invece di un giuramento sacro, tale rito ricorda piuttosto un baccanale ed è interessante notare che Woolf stessa istituisce un collegamento tra la castità e il vino in un commento alle *Baccanti* nel quaderno di lettura XIX, in cui scrive la seguente riflessione: “A very odd argument. Dionysus went make women chaste in love; but chastity is an inalterable thing; [...] chastity went to be destroyed by wine. Do you understand?” (Berg RN19). Va inoltre osservato, a questo punto, che l’intento di rimanere “chaste” è considerato di difficile realizzazione in *Lisistrata*, dove si arriva molto vicini a un cedimento prima che sia proclamata la pace perché “the girls are—husband-sick” (1968, 73) e inventano ogni scusa per tornare a casa, come anche in *A Society*, quando Castalia durante il loro ultimo incontro rivela alle amiche di essere rimasta incinta. Tuttavia, in questo secondo caso non si tratta di un vacillamento della volontà di andare fino in fondo, quanto piuttosto della scoperta di un modo diverso per raggiungere lo scopo prefissato attraverso una conoscenza nuova.

Un altro elemento fondamentale in comune tra i due testi è l’ambientazione in una situazione di guerra, seppur non osservata dalla prima linea del fronte ma attraverso il punto di vista di chi resta a casa ad aspettare, che ne viene comunque afflitta. Nella commedia aristofanea la paura instillata dal conflitto si riconnette con la questione della non maternità. La protagonista afferma che “WAR IS THE CARE AND THE BUSINESS OF WOMEN” (1968, 55), una frase volutamente evidenziata dal traduttore con il carattere maiuscolo (non usato nel testo greco) volta a ribaltare l’opinione generale appena espressa dal marito, che vuole escluderla da ogni decisione in merito. Infatti, quando il magistrato accusa le donne di immischiarsi in una faccenda che non le riguarda, lei risponde infuriata: “Nothing to do with it, wretch that you are ! / We are the people who feel it the keenliest, / doubly on us the affliction is cast ; / Where are the sons that we sent to your battle-fields?” (61). Lisistrata fa notare che è proprio il genere femminile a fornire la materia prima per avviare ogni conflitto: gli uomini. Se le madri non li partorissero non ci sarebbero soldati da mandare a combattere e, in molti casi, a morire. Lo strazio della perdita dei figli caduti in guerra è un trauma comune alle donne di ogni epoca, come ricorda anche Woolf nel suo racconto attraverso le dure parole di Castalia: “I know what you’re going to say about war,’ she checked me, ‘and the horror of bearing children to see them killed, but our mothers did it, and their mothers, and their mothers before them” (Woolf 1989, 135). La differenza con le generazioni precedenti sta nel fatto che “they didn’t complain” e soprattutto “they couldn’t read” (135). Le donne dell’epoca di Woolf hanno una nuova consapevolezza del loro ruolo e del loro potere, oltre che delle conseguenze delle proprie azioni, che hanno acquisito soprattutto attraverso la cultura.

L’autrice torna sull’argomento del controllo delle nascite nel manifesto pacifista concepito in *Three Guineas*, quando concorda con l’opinione di Helena Normanton in merito al fatto che, per eliminare

la forza lavoro militare, sarebbe meglio non partorire più e afferma: “There is of course one essential that the educated woman can supply: children. And one method by which she can help to prevent war is to refuse to bear children” (Woolf 1938, 266, nota 10). Immaginando la mancata riproduzione come mezzo delle donne per impedire i combattimenti, stavolta della Seconda Guerra Mondiale, ricorda che lo stesso consiglio “was offered them in very similar circumstances over two thousand years ago by Lysistrata” (266, nota 10). Questo discorso si inserisce qui in un clima di cambiamento della società inglese, che vedeva la nascita di alcune opinioni in favore della contraccezione o dell’aborto, ancora illegali all’epoca. Tuttavia, non è questo il punto sul quale Woolf intende prendere posizione in *A Society*; con l’allusione alla commedia antica, suggerisce piuttosto che l’unità e la collaborazione siano auspicabili tra i membri del genere femminile:

Woolf uses the reference both to avoid a direct mention of the controversial topic of contraception and to suggest a possibility for unity among women—in the play *Lysistrata*, after all, women of different social classes join forces not simply in refusing sex to men but also in supporting each other financially, in helping one another to trick and avoid the tricks of their husbands, and in advocating for social change? (Craig 2013, 133)

Il contenimento della procreazione in *Three Guineas* è direttamente connesso anche ai problemi economici, in particolare al fatto che una donna, soprattutto se madre, non possa godere di una sua autonomia. Per questo motivo, utilizzando un lessico militare allo scopo di sottolineare l’ingiustizia che le risorse siano impiegate per il conflitto anziché per il benessere, Woolf azzarda una proposta per chiedere un sussidio che costituisca un aiuto concreto a quelle madri meno abbienti, la cui intera vita ruota attorno alla famiglia e che per ottemperare al dovere di allevare i figli non lavorano e quindi non ricevono reddito:

Just as the increase in the pay of soldiers has resulted, the papers say, in additional recruits to the force of arm-bearers, so the same inducement would serve to recruit the child-bearing force, which we can hardly deny to be as necessary and as honourable, but which, because of its poverty, and its hardships, is now failing to attract recruits. (Woolf 1938, 201)

La denuncia del drastico calo della natalità viene ricondotta in primo luogo all’impoverimento delle donne della classe media, che non scelgono se fare o meno dei figli ma sono spinte a un certo comportamento da condizioni esterne che non controllano. L’influenza del fattore economico è presente già in *A Society*, dove le protagoniste chiedendo ad alcuni uomini che sostenevano di lavorare moltissime ore al giorno perché lo facessero, scoprono che il motivo è dover mantenere la famiglia che si allarga, e alla successiva domanda “But *why* does your family grow?” si sentono rispondere che “their wives wished that too, or perhaps it was the British Empire” (Woolf 1989, 132). Mettere al mondo nuove braccia per servire la patria significa anche avere più bocche da sfamare, con le relative difficoltà: questo è esattamente il fenomeno contro cui le donne per loro parte intendono ribellarsi rifiutando la maternità.

Anticipando i tempi, i personaggi del racconto di Woolf affermano, anche se soltanto all’interno del loro circolo, il diritto a esprimere un giudizio sulla collettività in cui vivono e i suoi meccanismi, soprattutto su quanto di buono gli esponenti dell’altro sesso vi apportano. Proprio la possibilità di avere voce in capitolo nelle decisioni comunitarie rivendica anche l’eroina aristofanea, in nome

della parte fondamentale che come donna gioca nella vita della città: “I an equal share confer / Towards the common stock of Athens, / I contribute men to her” (1968, 67). In questo caso la polemica si sposta dall’ambito culturale a quello dell’amministrazione della politica, rimproverando agli uomini soprattutto la mancata cessazione dei combattimenti. *Lisistrata* inizia nel pieno della Guerra del Peloponneso e termina, con il discorso pacifista della protagonista, in una completa riconciliazione, che Aristofane sicuramente auspicava; tuttavia, sappiamo che in realtà la storia andò diversamente perché quando la commedia fu messa in scena era da poco iniziata la fase del conflitto che vide il declino della Lega attica e portò alla sua definitiva sconfitta. In *A Society*, invece, soltanto verso la fine fa irruzione l’annuncio della dichiarazione della Prima Guerra Mondiale, udito dalle protagoniste attraverso la finestra aperta senza conoscerne le cause:

‘War! War! War! Declaration of War!’ men were shouting in the street below.

We looked at each other in horror.

‘What war?’ we cried. ‘What war?’ We remembered, too late, that we had never thought of sending anyone to the House of Commons. We had forgotten all about it. We turned to Poll, who had reached the history shelves in the London Library, and asked her to enlighten us.

‘Why,’ we cried, ‘do men go to war?’ (133)

Le ragioni che nelle varie epoche e parti del mondo portano il genere umano a combattersi sono innumerevoli, ricorda la ragazza, ma ammette di non conoscere quelle specifiche delle circostanze attuali. Dopo questo momento c’è un salto temporale di alcuni anni fino alla fine del conflitto, che è segnato nel testo da una riga lasciata vuota, e la scena riprende nel 1918 in concomitanza con la firma dell’Armistizio, quando “war was over and peace was in process of being signed” in un’occasione in cui la voce narrante, che è ancora Cassandra, e la sua vecchia amica Castalia si trovano insieme “in the room where our meetings used to be held” (134). La frase di constatazione “The War was over” viene ripetuta due volte anche all’inizio di *Mrs. Dalloway*, di cui una con l’inciso enfatico “thank Heaven—over” (Woolf 1925a, 5). In questo contesto Molly Hoff la considera un’allusione proprio a *Lisistrata* (2009, 18-19), da inserire in un sistema più ampio di riferimenti allo sciopero dei rapporti sessuali disseminati nel testo³⁰¹.

Essendo citata soltanto in questa breve parentesi sul finale, la Prima Guerra Mondiale sembra fare semplicemente da sfondo alle vicende di *A Society*, ma in realtà rappresenta la cornice attraverso la quale interpretare una parte fondamentale del suo significato. Apprendere che gli incontri delle ragazze si svolgono negli anni appena precedenti allo scoppio del conflitto (e vengono da questo interrotti) significa contestualizzare il giudizio negativo delle eroine sull’operato degli uomini, che a sua volta spiega la tragedia che ne è conseguita. Inserire fatti e parole, che di per sé avrebbero un certo significato, in questa situazione drammatica significa inevitabilmente caricarli di un valore diverso e di un peso maggiore, come Woolf stessa afferma anche in *A Room of One’s Own*:

³⁰¹ In particolare, la studiosa legge il fatto che i protagonisti non dormano insieme come il rifacimento di una scena della commedia: “the high noon encounter between Clarissa Dalloway and her husband Richard concludes with the refabrication of a scene from Aristophanes’ *Lysistrata*, a staple in Women’s Studies. The pacifist sex-strike by the women of Athens is maintained by Myrrhine, the wife who teases her husband Cinesias by fetching (sequentially) a mattress, a pillow, and a coverlet for the conjugal liaison that she strategically and ultimately denies him [...] In *Mrs Dalloway* the roles and the objectives are reversed; it is Richard who fetches ‘a pillow and a quilt’” (Hoff 2001, 96).

Before the war at a luncheon party like this people would have said precisely the same things but they would have sounded different, because in those days they were accompanied by a sort of humming noise, not articulate, but musical, exciting, which changed the value of the words themselves. (Woolf 1929, 19)

La guerra distrugge l'armonia della vita quotidiana deformando anche i più piccoli gesti. Per questo dopo la fine del conflitto le ragazze di *A Society* non possono riprendere l'operato del loro circolo: ormai hanno occhi nuovi, più disillusi, e probabilmente hanno anche perso la voglia di divertirsi. Le parole che hanno scritto quattro anni prima non le spronano più a voler conoscere meglio il mondo, ma le intristiscono perché hanno assistito anche solo attraverso la cronaca agli eventi terribili accaduti ogni giorno. La propaganda antibellica è uno dei nuclei principali su cui l'autrice vuole calcare la mano nel suo racconto e che la critica individua come tratto fondamentale del suo stile:

With her earlier 'strangest cry' tamed to a sigh, Castalia is a figure of temporary reconciliation; the story may end on Armistice Day, but the war is never over, especially not for Woolf, in whose writing ancient figures endure, uttering persistent sounds of otherness and unintelligibility. (Kolocotroni 2012, 426)

L'oppressione derivante da una condizione di conflitto è tipica della scrittura di Woolf, che spesso si serve di riferimenti a figure antiche per esprimerla perché con esse sente di dividerla. Non solo la guerra è presente in questo e in altri suoi testi letterari attraverso l'inserimento di personaggi che vi sono in qualche modo legati (tra gli esempi più evidenti si annoverano i romanzi *Mrs. Dalloway* e *Between the Acts*), ma diventa anche il tema centrale del saggio epistolare *Three Guineas*. Qui si accosta la situazione di Antigone, che prova a ribellarsi al bagno di sangue provocato da Creonte ma fallisce non avendo "neither capital nor force behind her" (Woolf 1938, 256), con quella dell'anno precedente allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale:

As we listen to the voices we seem to hear an infant crying in the night, the black night that now covers Europe, and with no language but a cry, Ay, ay, ay, ay.... But it is not a new cry, it is a very old cry. Let us shut off the wireless and listen to the past. We are in Greece now; Christ has not been born yet, nor St. Paul either. [...] It seems, Sir, as we listen to the voices of the past, as if we were looking at the photograph again, at the picture of dead bodies and ruined houses that the Spanish Government sends us almost weekly. Things repeat themselves it seems. Pictures and voices are the same to-day as they were 2,000 years ago. (256-257)

L'autrice esprime una visione ciclica e in qualche modo pessimistica della storia, che condanna l'umanità a vivere e rivivere le stesse atrocità di sempre, dettata dallo sconforto di vedere l'Europa ripiombare nel caos di un conflitto simile e addirittura peggiore di quello già deleterio conclusosi da appena un ventennio.

2.3.3 Vecchie questioni e nuovo femminismo

Anche il recensore più severo di *A Society*, non volendo riconoscergli altri meriti, deve però ammettere di ritrovarvi quantomeno "the germs of *A Room of One's Own* and *Three Guineas*" (Guiguet 1965, 342). Nel racconto emergono già molto chiaramente alcune istanze femministe

sviluppate in seguito più diffusamente nei due famosi saggi dell'autrice. Tramite le riflessioni dei suoi personaggi, Woolf si interroga sul ruolo della donna, che nella cultura del suo tempo sembra essere relegato esclusivamente all'interno della famiglia. In particolare, Clorinda biasima il suo stesso sesso per aver avallato certe dinamiche affermando: "Every one of us knows how to read. But no one, save Poll, has ever taken the trouble to do it. I, for one, have taken it for granted that it was a woman's duty to spend her youth in bearing children" (Woolf 1989, 125). In quest'ottica le varie figlie, mogli e madri d'Inghilterra non dovrebbero tentare di uscire dall'ambiente domestico, accontentandosi delle mansioni che gli uomini attribuiscono loro. Non solo, "deliberately creating an atmosphere of stereotyped femininity as conceived by misogynist men" (Romero Mariscal 2014, 104) l'autrice vuole anche denunciare la visione largamente condivisa all'epoca che le donne siano tutte interessate solo ai bei vestiti e ai pettegolezzi nei salotti, senza possedere capacità critiche e intellettuali. Infatti, all'inizio del racconto dipinge le protagoniste intente nelle attività innocenti ma anche futili destinate loro come "gazing across the street into the windows of a milliner's shop where the light still shone brightly upon scarlet feathers and golden slippers" e subito dopo distrattamente "building little towers of sugar upon the edge of the tea tray" (Woolf 1989, 124).

Attraverso l'uso di questi cliché, in realtà, Woolf fa una critica sottile a chi condanna la frivolezza del suo sesso: il primo riferimento, in particolare, è un'allusione alla controversia riguardo una proposta di legge (approvata nel 1921) per vietare l'importazione di piume vere nel settore della moda. L'autrice si era già espressa in merito a ciò in "The Plumage Bill"³⁰², un testo del 1920 nel quale per sua stessa ammissione "said more about his injustice to women than about the sufferings of birds" (Woolf 1988, 245). Le fanciulle di *A Society* sono tutte d'accordo che, essendo la produzione di buone persone e buoni libri l'impiego principale della vita umana, la prima sia di pertinenza del genere femminile e la seconda di quello maschile. All'inizio i due ambiti sembrerebbero separati, ma andando avanti si fondono fino a far sparire ogni confine, perché sono le madri a mettere al mondo coloro che non solo vanno a combattere in guerra mentre dovrebbero accrescere la cultura, ma non vorrebbero nemmeno lasciare che qualcun altro assolva a questo compito al loro posto. Infatti, alla domanda di Eleanor se nessuna donna sia mai stata artista, "'Jane-Austen-Charlotte-Brontë-George-Eliot,' cried Poll, like a man crying muffins in a back street" (Woolf 1989, 132). Woolf stessa in *A Room of One's Own* giunge a maturare "the conviction—or is it the instinct?—that good books are desirable and that good writers, even if they show every variety of human depravity, are still good human beings" (Woolf 1929, 165) dopo aver dimostrato come le donne abbiano giocato il loro ruolo nella letteratura portando proprio l'esempio di questi tre capisaldi e annoverando anche Emily, l'altra sorella Brontë, tra le scrittrici più dotate.

Lo stesso argomento viene affrontato anche in "Women and Fiction"³⁰³, il testo che rappresenta una sorta di versione preliminare del saggio sopra menzionato, di cui è coevo. Qui la scrittrice osserva che il fiorire delle romanzieri di genere femminile in un determinato momento storico è

³⁰² Pubblicato dapprima sul *Woman's Leader* il 23 luglio 1920 e poi incluso nell'ultimo volume degli *Essays*, da cui cito. Si tratta di un articolo in cui la scrittrice controbatte a H. W. Massingham, editore del *The Nation*, che dalle pagine del suo giornale aveva denunciato come molti uccelli venivano "shot in parenthood for child-bearing women to flaunt the symbols of it [...] But what do women care?". Woolf replica a quest'affermazione ricordando che sia i cacciatori che i parlamentari che per cinque volte hanno respinto la legge per vietare questa usanza sono per la maggior parte uomini e reindirizza così tutte le accuse al mittente (Woolf 1988, 245).

³⁰³ Anch'esso nato come articolo, fu pubblicato per la prima volta sulla rivista *Forum* nel 1929, poi inserito da Leonard in *Granite and Rainbow* e infine nella raccolta completa degli *Essays*, precisamente nel quinto volume.

sicuramente legato al cambiamento dei costumi nella società del diciannovesimo secolo, che vide le donne accedere al lavoro fuori di casa e all'istruzione, infatti "it is significant that of the four great women novelists—Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë, and George Eliot—not one had a child, and two were unmarried" (Woolf 2009, 30).

Tuttavia, prima di arrivare alla modernità, il caso più lampante in cui si è manifestato il genio femminile ricorre ancora nell'antica Grecia ed è rappresentato dalla poesia di Saffo, ritenuta eccelsa da molti studiosi e definita dal personaggio di Hirst in *The Voyage Out* "the best thing that's ever been written" (Woolf 1915, 280) quando ne legge la traduzione fatta da Swinburne³⁰⁴. Woolf loda le doti eccezionali della poetessa ellenica nel già citato scambio epistolare con Affable Hawk, ricordando al suo interlocutore "that Sappho was a woman, and that Plato and Aristotle placed her with Homer and Archilocus among the greatest of their poets" e lanciandogli la sfida di nominare cinquanta poeti uomini che le siano superiori (Woolf 1978, 339-340). Pur avendo un talento indiscusso, la figura di questa donna rimane di per sé abbastanza controversa da costituire un vero e proprio mito: in "Outlines" l'autrice stessa ammette che "little is known of Sappho, and that little is not wholly to her credit" (Woolf 1994, 193), essendo rimasti di lei soltanto pochissimi versi e l'informazione biografica del salto dalla rupe di Leucade con cui si sarebbe tolta la vita secondo alcune fonti. La poetessa di Lesbo viene introdotta in *A Society* da Castalia, che descrive l'edizione della sua opera curata dal Professor Hobkin, un personaggio piatto e stereotipato che appare nel racconto soltanto indirettamente venendo messo in ridicolo per il suo atteggiamento rigido e il suo scarso acume intellettuale³⁰⁵:

It's a queer looking book, six or seven inches thick, not all by Sappho. Oh, no. Most of it is a defence of Sappho's chastity, which some German had denied, and I can assure you the passion with which these two gentlemen argued, the learning they displayed, the prodigious ingenuity with which they disputed the use of some implement which looked to me for all the world like a hairpin astounded me. (Woolf 1989, 127-128)

La ragazza non riesce a spiegarsi il motivo per cui la grandezza di una tale artista, soltanto per il suo essere donna, debba essere subordinata alla sua purezza, facendo passare così in secondo piano il suo vero valore. Castalia si chiede, provocando fraintendimento tra le compagne, che cosa ne sappia di un tale argomento un uomo del genere, che le ricorda "rather of my Aunt's cactuses" e secondo Sue rispecchia più il profilo di un ginecologo che quello di un accademico (128). L'ambiente universitario appare "all so queer" e talmente sterile a livello culturale che al suo interno "it never occurred [...] that they [the professors] could possibly produce anything" (127-128). L'eccessiva attenzione rivolta all'attività sessuale di Saffo, piuttosto che a quella poetica, ha contribuito a costruire nel tempo un'immagine distorta di lei, quella che Ruth chiama "the somewhat lewd invention of Professor Hobkin" (133) che si sviluppa, pur contrapponendovisi, a partire dalle idee del filologo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (lo studioso tedesco a cui si allude nel racconto). Woolf discute il tema delicato della castità con la fine sagacia e dissacrante ironia di cui è capace

³⁰⁴ La critica femminista contesta questa versione, che era la più famosa all'epoca, in quanto considerata "a violent and bloody male fantasy about lesbianism" (Marcus 1987a, 88).

³⁰⁵ Cfr. "Professor Hobkin is a recognizable Woolfian type, caricatured and represented in equal measure for his mystificatory, gate-keeping ways, with frequent cameo appearances in Woolf's writing, from the *Voyage Out* (as Rydley Ambrose, editor of Pindar 'sat hour after hour among white-leaved books, alone like an idol in an empty church') to *The Years* (as Edward Pargiter)" (Kolocotroni 2012, 424-425).

attraverso i dialoghi tra i suoi personaggi. Proprio Castalia, il cui nome parlante allude precisamente a questa caratteristica e perciò vorrebbe che la madre non glielo avesse mai dato, sconvolge l'equilibrio del gruppo ribaltando gli accordi iniziali dopo il suo secondo tentativo di indagine:

'I've been at Oxbridge,' she said.

'Asking questions?'

'Answering them,' she replied.

'You have not broken our vow?' I said anxiously, noticing something about her figure.

'Oh, the vow,' she said casually. 'I'm going to have a baby if that's what you mean. You can't imagine,' she burst out, 'how exciting, how beautiful, how satisfying –'

'What is?' I asked.

'To – to – answer questions,' she replied in some confusion. (128)

In un rapido scambio di battute, nelle quali ogni intervento invece di chiarire il precedente dà adito a un nuovo malinteso, la ragazza rivela con fare sbrigativo e indifferente di non aver mantenuto la promessa fatta alle amiche in seguito a quello che ha scoperto e in qualche modo ha cambiato il suo modo di vedere le cose, ma le altre ancora non riescono a comprenderla. Nel bel mezzo del suo racconto, che Cassandra trova particolarmente accattivante, "she gave the strangest cry, half whoop, half holloa – 'Chastity! Chastity! Where's my chastity!'" (128-129) che riecheggia il frammento 114 Voigt della celebre poetessa greca che recita "παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισα ἴοιχῃ;"³⁰⁶ ("Castità, castità, dov'è la mia castità?"), traduzione mia). Sfoggiando la sua conoscenza dei versi di Saffo, Castalia dimostra di essere "aware of the importance of her new step, but also mocking the diatribes of the professors" (Romero Mariscal 2014, 107). Tuttavia, prima di procedere con l'incontro, la ragazza chiede pubblicamente se può restare nella stanza nonostante "I have to confess that I am an impure woman" (129) generando scompiglio soprattutto tra le più giovani e fornendo l'occasione per esprimere una posizione piuttosto anticonvenzionale:

'In my opinion,' said Poll, who was growing crusty from always reading in the London Library, 'chastity is nothing but ignorance – a most discreditable state of mind. We should admit only the unchaste to our society. I vote that Castalia shall be our President.' (130)

L'ideale di purezza della donna, finora tanto esaltato, viene così improvvisamente abbandonato e ridotto a mera formalità. Un tale cambiamento ovviamente "was violently disputed" ma interviene ancora Poll per affermare: "It is as unfair to brand women with chastity as with unchastity" (130). La diatriba continua e viene avanzata da Helen anche un'altra proposta insolita ma dotata di una sua logica, "that no one be allowed to talk of chastity or unchastity save those who are in love" (130). Questa idea presenta subito un ostacolo nella realizzazione pratica da parte di Judith, "who had been enquiring into scientific matters" e ipotizza addirittura di far diventare la sessualità un interesse della politica: "I'm not in love and I'm longing to explain my measures for dispensing with prostitutes and fertilising virgins by Act of Parliament" (130). Questo progetto singolare, che secondo la ragazza "would safeguard the nation's health, accommodate its sons, and relieve its daughters" (130) si rifà, come nota anche la critica (Romero Mariscal 2014, 107), di nuovo ad Aristofane: stavolta la commedia in questione è la già menzionata *Le donne al Parlamento*, nella quale il genere

³⁰⁶ Cfr. "Castalia re-enacts a dramatic dialogue that Sappho includes in one of her epithalamia, a dialogue between the bride and virginity, in which, when the former said: 'virginity, virginity, where are you gone leaving me behind?', the latter replied: 'no longer will I come to you, no longer will I come'" (Romero Mariscal 2014, 107 nota 1).

femminile prende il potere su Atene e amministra a livello statale tutti i beni, rapporti intimi compresi, trattandoli come una questione puramente materiale. Si noti che anche qui la versione del dattiloscritto presenta una parola diversa, che da sola però cambia radicalmente il senso: il piano sarebbe servito allo scopo di “preserve” le donne, ma poi invece l’autrice modifica il verbo in “relieve” (Berg TS / A society). Lo slittamento semantico è sostanziale: non si tratta di qualcosa da “preservare”, come la purezza, ma piuttosto di un fardello – il peso sociale e psicologico che deriva da questa – di cui liberarsi. Woolf insiste sull’importanza della castità in *A Room of One’s Own* quando afferma che, nonostante “may be a fetish invented by certain societies for unknown reasons” (Woolf 1929, 75), essa rappresenti comunque un forte condizionamento emotivo che affligge il genere femminile:

Chastity had then, it has even now, a religious importance in a woman’s life, and has so wrapped itself round with nerves and instincts that to cut it free and bring it to the light of day demands courage of the rarest. (75)

La paura di trasgredire un’usanza consolidata e infrangere un tabù porta generalmente a vivere secondo i canoni imposti, nel caso specifico evitando di praticare qualche forma d’arte che possa sembrare inappropriata, oppure celando la propria identità come le scrittrici che si firmano con un nome maschile, infatti fu proprio “the relic of the sense of chastity that dictated anonymity to women even so late as the nineteenth century” (75-76). Appare chiaro, dunque, che per l’autrice questo tipo di etica non si riferisce soltanto all’ambito fisico, ma viene esteso a quello psicologico, avendo a che fare più con la sfera lavorativa che con quella erotica, come precisa in *Three Guineas*:

We have seen in the quotations given above how great a part chastity, bodily chastity, has played in the unpaid education of our sex. It should not be difficult to transmute the old ideal of bodily chastity into the new ideal of mental chastity—to hold that if it was wrong to sell the body for money it is much more wrong to sell the mind for money, since the mind, people say, is nobler than the body. (Woolf 1938, 149-150)

Dunque, Woolf riconduce l’impossibilità delle donne di accedere ad alcune professioni, remunerate e considerate prettamente maschili, in maniera diretta all’ideale di purezza che da loro ci si aspetta. Così le protagoniste di *A Society* provano a introdursi negli ambienti dove si svolgono queste attività – soprattutto quelle di tipo intellettuale – scoprendo però con grande delusione che gli uomini non producono nulla che possieda il valore artistico da loro sperato. Allora Castalia, durante l’ennesima assemblea senza risultati, riporta l’attenzione delle compagne sull’argomento centrale che le aveva spinte a unirsi:

‘We shall never come to any conclusion at all at this rate,’ she said. ‘As it appears that civilisation is so much more complex than we had any notion, would it not be better to confine ourselves to our original enquiry? We agreed that it was the object of life to produce good people and good books. All this time we have been talking of aeroplanes, factories, and money. Let us talk about men themselves and their arts, for that is the heart of the matter.’ (131-132)

Proprio colei che per prima ha infranto le regole sembra in realtà aver capito il vero senso del giuramento iniziale. In virtù di questo atteggiamento, Kolocotroni paragona le donne del racconto

alle leggendarie figlie di Danao, tra le quali una soltanto, Ipermnestra, non tenne fede all'accordo fatto con le sorelle rifiutando di uccidere il marito la prima notte di nozze:

'Strangers in the country of man', as Laura Riding would put it, these latter-day Danaïdes go out into the world. They take notes and report back on strange behaviours that serve only to fortify their vow. As in the story of the mythical Danaïdes, the prototypical female exiles forced to rely upon the kindness of strangers, also united by a chastity vow, there is always the one who got away; in 'A Society' that figure is Castalia. (2012, 424)

La presenza di un membro del gruppo che non mantiene la verginità non è l'unica analogia individuabile con la storia delle Danaidi. In una versione di quest'ultima infatti le protagoniste, dopo essere state uccise tutte tranne l'unica innocente, vengono condannate nell'Ade a versare continuamente acqua in un vaso che non potrà mai riempirsi perché privo di fondo: un'attività inutile e inconcludente come quella presentata nel testo di Woolf, tranne che per Castalia, che risulta essere in definitiva l'unica ad aver davvero raggiunto lo scopo prefissato, ovvero la conoscenza. Inoltre, il nome della fanciulla in questione non è soltanto un riferimento alla sua virtù ma evoca anche un altro personaggio mitologico: "Castalia was a spring in Parnassus, sacred to the Muses, and named for a nymph who threw herself into it while fleeing the amorous Apollo" (Dick 1987, 61) la cui peculiarità era quella di donare ispirazione poetica. Proprio in quell'acqua, inoltre, Woolf immerse i suoi piedi durante il suo secondo viaggio in Grecia, come riferisce in una lettera all'amica Vita Sackville-West dell'8 maggio 1932 (Woolf 1979, 61).

Giocando con questi riferimenti³⁰⁷, che rivelano una precisa accuratezza nello studio dei dettagli, l'autrice inserisce la sua eroina nell'ambiente universitario, anche se non in veste di studentessa, perché anche solo il contatto con questo possa stimolare il suo genio creativo:

It is appropriate, then, that Castalia should take an interest, as she bears the name of the Greek nymph whom Apollo transformed into a fountain at Delphi, Greece's most famous oracular site, and who could inspire the genius of poetry in those who drank her waters or listened to their quiet sound. Legend has it the sacred water was also used to clean the Delphian temples, making Woolf's casting of Castalia as a charwoman in the sacred temples of learning neater still. (Kolocotroni 2012, 425).

La mansione ufficiale di domestica con cui la ragazza si presenta a Oxbridge – che è un nome di fantasia ottenuto dalla commistione tra Oxford e Cambridge utilizzato come esempio anche in *A Room of One's Own* – oltre a essere una scusa per cui la sua presenza lì sia ammessa, può essere letta in quest'ottica anche come metafora di una sorta di "risanamento" del sapere a partire dai luoghi stessi in cui è custodito e tramandato. Osservando da vicino l'attività degli accademici e avendo l'opportunità di accedere ai testi in maniera libera e diretta, Castalia si rende conto di non essere affatto d'accordo con molte delle convinzioni che vengono generalmente accolte e si appresta perciò sia a una pulizia fisica delle aule che a un rinnovamento culturale del suo pensiero. L'evoluzione che Woolf fa compiere a questo personaggio giunge al suo culmine quando, alla fine del racconto, riprende in mano le vecchie carte della società e le rilegge insieme a Cassandra alla luce della nuova esperienza:

³⁰⁷ Sul significato dei vari nomi parlanti o allusivi attribuiti ai vari personaggi del racconto si veda Dick (1987, 60-62).

‘Queer,’ I mused, ‘to see what we were thinking five years ago.’ ‘We are agreed,’ Castalia quoted, reading over my shoulder, ‘that it is the object of life to produce good people and good books.’ We made no comment upon *that*. ‘A good man is at any rate honest, passionate and unworldly.’ ‘What a woman’s language!’ I observed. (134)

Pur mantenendo invariata la posizione iniziale che l’umanità debba offrire al mondo una buona cittadinanza e una buona letteratura, il loro esperimento ha completamente ribaltato l’opinione delle due ragazze su che cosa sia effettivamente da intendere con queste due espressioni. Attraverso il confronto con la documentazione archivistica del racconto, la critica ha messo in luce la problematicità che l’autrice ha affrontato nello scrivere questo passaggio, che è anche quello dove risulta più evidente il processo di revisione, dovendo trovare un modo per eludere i possibili fraintendimenti che ne avrebbero potuto viziare la lettura:

In the typescript of ‘A Society,’ Cassandra’s reply was originally less tentative: “‘*That* was a bad shot wasn’t it?’” Woolf typed and then canceled. After reading out the next sentence in the minutes— ‘A good man is at any rate honest, passionate and unworldly’— Cassandra says, ‘ ‘What a woman’s language!’” Woolf’s difficulties with this comment are revealed in the typescript. She had typed “‘Nobody but a woman could have written that’ I observed.’ Above this she wrote and then canceled “‘That is a very feminine opinion,” I observed.’ These variants suggest that she was trying to reflect the biases contained in the assertion without making use of derogatory female stereotypes. Cassandra’s comment in the published version is ambiguous for it places the emphasis on the language as much as on the opinion it expresses. Castalia is more direct. (Dick 1987, 58)

Le reazioni differenti, come le correzioni presenti nella bozza, mostrano un’enfasi sempre crescente sul tema dell’istruzione femminile. Ciò che la voce narrante ancora fatica a esprimere in maniera decisa viene parafrasato dall’amica, che rimarca duramente la beata ingenuità che contraddistingue le donne prima che siano istruite e rimpiange di averla perduta per sempre in cambio di una consapevolezza che invece la fa soffrire:

‘Oh, dear,’ cried Castalia, pushing the book away from her, ‘what fools we were! It was all Poll’s father’s fault,’ she went on. ‘I believe he did it on purpose – that ridiculous will, I mean, forcing Poll to read all the books in the London Library. If we hadn’t learnt to read,’ she said bitterly, ‘we might still have been bearing children in ignorance and that, I believe, was the happiest life after all. (134)

La ragazza, che ormai ha conosciuto il mondo ed è diventata madre, si preoccupa di come allevare sua figlia Ann con questa nuova cognizione. La sua compagna allora, senza grande convincimento, suggerisce di insegnarle a credere “that a man’s intellect is, and always will be, fundamentally superior to a woman’s” (135), ma è proprio così che fa scoppiare Castalia in un grido di disperazione: “Oh, Cassandra, why do you torment me? Don’t you know that our belief in man’s intellect is the greatest fallacy of them all?” (135). Questo è un tasto particolarmente dolente per l’autrice, che torna a toccare nel corso della sua opera. In *A Room of One’s Own* riporta l’opinione (largamente condivisa) di alcuni illustri professori che affermano che “women are intellectually, morally and physically inferior to men” (Woolf 1929, 168) e perciò non possono aspirare ad altro che a formare delle famiglie, perché se non assolvessero a questo compito sarebbero completamente inutili. Woolf mette in guardia la sua platea femminile dalla pericolosità di tali affermazioni e la esorta in qualche modo a scardinarle.

Per minare alla base la teoria della disparità intellettuale tra i generi, viene posta l'attenzione su uno dei fatti che generalmente vengono indicati per avvalorarla, "a statement which is almost that of Affable Hawk" (Dick 1987, 57) osserva la critica, ovvero quello riportato in *A Society* durante uno degli incontri: "Since Sappho there has been no female of first rate —' Eleanor began, quoting from a weekly newspaper" (133). L'assenza di una letteratura scritta da donne infatti permane fino all'avvento delle grandi romanziere nominate da Poll³⁰⁸, la cui "impressive list fails to persuade Eleanor, as it failed Affable Hawk" (Dick 1987, 57). Una volta constatato questo grande vuoto l'autrice se ne domanda il motivo e non si rassegna a credere che sia il possesso di una mente più debole, come vorrebbe Sarah Ellis nel suo libro *The Daughters of England* il cui titolo viene citato da Helen nel racconto (127) a mo' di esclamazione. Piuttosto, Woolf biasima la mancanza di condizioni idonee alla pratica della scrittura, come afferma anche nella lettera sul *New Statesman* (16 ottobre 1921) a Desmond MacCarthy sull'argomento:

It seems to me indisputable that the conditions which make it possible for a Shakespeare to exist are that he shall have had predecessors in his art, shall make one of a group where art is freely discussed and practised, and shall himself have the utmost of freedom of action and experience. Perhaps in Lesbos, but never since, have these conditions been the lot of women. (Woolf 1978, 341)

Per la scrittrice, è la carenza di modelli a cui ispirarsi e soprattutto l'impossibilità di esprimere davvero liberamente il loro pensiero e la loro creatività ad aver impedito alle donne di eccellere nelle arti come le loro controparti maschili. Sviluppando più dettagliatamente questa tesi in *A Room of One's Own*, Woolf fa risalire lo svantaggio del suo sesso a delle cause materiali:

Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. Women, then, have not had a dog's chance of writing poetry. (Woolf 1929, 163)

La possibilità di mantenersi economicamente risulta essenziale per il libero esercizio della mente, e questo si può manifestare appieno solo in un ambiente adatto e stimolante, come quelli in cui si riuniscono gli uomini in circostanze appartate. Questo conduce la critica femminista a una lettura del testo come "a mockery of the institutions of the men of her class, Cambridge University, and the secret society of her friends, her husband, her brother, her uncles, and their cousins, the Cambridge Apostles" (Marcus 1987, 91). Il passo successivo che viene compiuto in *A Society* è il tentativo di "offer a parallel sisterhood of intellectual inquiry and social conscience" (Marcus 1987, 91). Marcus

³⁰⁸ L'autrice stessa lo conferma in *A Room of One's Own* esponendo i risultati della sua indagine sulla scrittura femminile e lo aveva già sottolineato più brevemente in "Women and Fiction" sintetizzando così l'argomento: "Strange spaces of silence seem to separate one period of activity from another. There was Sappho and a little group of women all writing poetry on a Greek island six hundred years before the birth of Christ. They fall silent. Then about the year 1000 we find a certain court lady, the Lady Murasaki, writing a very long and beautiful novel in Japan. But in England in the sixteenth century, when the dramatists and poets were most active, the women were dumb. Elizabethan literature is exclusively masculine. Then, at the end of the eighteenth century and in the beginning of the nineteenth, we find women again writing — this time in England — with extraordinary frequency and success" (Woolf 2009, 29).

vede in queste riunioni anche delle analogie con le associazioni femministe, che però operavano molti anni più tardi della scomparsa dell'autrice e professavano idee politiche dichiarate:

There are ways in which Woolf's women's club resembles meetings of NOW, Redstockings, the Women's Caucus of the MLA; or, considering its political goals, it best reminds us of the socialist caucus of the Women's Studies Association, where women share the radical aims of Woolf's 1917 club. When they question the capitalist system, they learn how much men despise them. And they are told that not since Sappho has there been a first-rate woman artist. Woolf's explanation was socialist, for since Sappho women have never enjoyed the social conditions necessary for the freedom of the artist. But she shared with many members of her sex in the late nineteenth and early twentieth centuries the desire to find the real Sappho, not Professor Hobkin's Sappho and certainly not the Sappho of his German colleague. (1987a, 88)

In realtà, la scrittrice modernista non ha mai fatto parte di alcun gruppo militante, semmai è possibile che simpatizzasse per dei circoli letterari esclusivi e anticonformisti come quello di Bloomsbury di cui era membro. Secondo lei, infatti, l'unico modo che hanno le donne per esprimere il loro ingegno è riservarsi il loro spazio personale all'interno di "una società", termine che nel racconto indica almeno due significati, come osserva Dick: "the title refers [...] both to the 'society for asking questions' which the women form and to the larger society which has shaped their lives" (1987, 62). Da qui parte l'idea, proposta dapprima solo come un esperimento, che l'autrice sviluppa più dettagliatamente nella sua opera più matura, infatti "the society of women in Woolf's story can be seen as the ancestor of the Outsiders' Society that she proposes in *Three Guineas*" (63). Quest'ultima ha caratteristiche diverse dalle società degli uomini, perciò deve costituirsi a parte e non essere inglobata in esse, "by working for our common ends—justice and equality and liberty for all men and women—outside your society, not within" (Woolf 1938, 193). Con *A Society* la scrittrice getta le basi per l'idea di femminismo che costruirà successivamente in maniera più marcata e precisa, perciò questo testo è un tassello fondamentale per comprendere il suo pensiero più radicale e si inserisce in una catena che collega l'entusiasmo degli studi classici con una accorata riflessione sul presente.

Conclusioni

Questa tesi ha inteso mettere in rilievo nello specifico il rapporto di Woolf con la letteratura e la lingua greca e come queste le abbiano fornito una serie di idee sulla bellezza, l'impersonalità, la concezione stessa di lettura e del tipo di lettore che chiama "amatoriale", che hanno contribuito a formare alcuni aspetti fondamentali della sua poetica, fino a influenzare anche il suo pensiero sul ruolo della donna. Il mio studio poggia inevitabilmente sulle spalle della letteratura critica precedente sull'argomento, che sebbene di relativamente recente comparsa possiede ormai una storia e una risonanza non certo trascurabili, tentando di proseguirne il discorso aprendo nuovi percorsi e prospettive, integrandola e, laddove necessario, reinterpretandola alla luce delle ultime scoperte. Per scavare nel legame profondo dell'autrice con i classici dell'antichità, ho condotto uno studio dei suoi testi meno noti (e in alcuni casi anche personali e inediti, attraverso un'analisi filologica) operando sul piano di un confronto costruttivo con le opere invece più famose e, parallelamente, approfondito alcune notizie biografiche. La novità con cui ho utilizzato questi due approcci è l'averli combinati. Infatti, pur avendo suddiviso la trattazione in due parti, una più teorica e una specificamente incentrata sull'analisi testuale, è emerso come non sia possibile una netta separazione tra l'indagine storico-biografica e quella sugli scritti, che fungono da supporto l'una nei confronti dell'altra. Lo studio del materiale archivistico, infatti, risulta utile per inserire alcuni tasselli mancanti nel quadro della figura della scrittrice e le notizie sulle sue esperienze personali, viceversa, forniscono dati anche importanti ai fini dell'ermeneutica della sua produzione.

Per andare con ordine, occorre premettere che una presa di coscienza iniziale sull'esperienza di Woolf con la greca avvenne per la prima volta agli inizi degli anni Ottanta, un momento in cui Herman afferma che si stesse iniziando a scoprire un coinvolgimento molto maggiore di quanto si credesse, proprio attraverso la comparsa di nuovi manoscritti:

When we speak of the High Classical Moment of early 20th century literature in English, it is not customary to join Virginia Woolf's name to those of Joyce, Eliot and Pound. Part of the reason for this has been our ignorance of Woolf's disciplined acquisition of the classics and much else besides—an ignorance that is only now being corrected with the publication of much of Woolf's papers; part has been an ancillary undervaluation of her mind, but probably Woolf knew a great deal more Greek than Joyce ever managed to acquire (though his command of Latin was deeper than hers). Part of the reason has also been that the use she makes of the classics is radically different from her male compeers. (1983, 266)

Lo studioso all'epoca si riferiva alle lettere e ai diari come scritti da poco pubblicati, mentre citava ancora come inediti gli estratti da *A Passionate Apprentice* riguardanti le lezioni di greco di Woolf (soprattutto quelle con Janet Case). A partire da questo punto di svolta, nei decenni successivi si è indagato e approfondito sempre di più sull'argomento, fino allo studio sistematico condotto negli archivi da Jones e Snaith nel 2010, che ha permesso di delineare con precisione il percorso universitario della scrittrice e di confermare con dati concreti l'ipotesi avanzata da Herman sulla sua effettiva competenza.

Interessante risulta anche l'evidenziazione della differenza della modalità di reimpiego dei classici da parte di Woolf rispetto ai suoi colleghi uomini, ponendo un discorso di genere alla base della successiva ricezione di questa autrice, che dava per scontato che avesse meno contatti con il mondo greco degli altri scrittori dell'epoca. Mentre Joyce o Eliot creano parallelismi diretti e talvolta provocatori con l'antichità, Woolf la incorpora in maniera molto più sottile, quasi tra le righe, a livello di filosofia e di poetica, di costruzione del personaggio e di concezioni estetiche alla base dei suoi romanzi. Inoltre, è completamente diverso il modo in cui lei ha avuto accesso ai classici greci: attraverso influenze che derivano sia dall'ambiente patriarcale della famiglia che dall'incontro con l'attivismo di stampo femminista. "Not through conversations experienced among young university men," osserva Gillespie, "but through inscriptions to her father and through his own marginalia, Virginia Stephen learned the meaning of membership in 'a literary community at work'" (2003, X) riprendendo un'espressione di Daugherty (1999, 15). Dalle note sui libri di Sir Leslie e, soprattutto, dai racconti universitari del fratello Thoby, la scrittrice scoprì l'esistenza di quella socialità, prettamente maschile, da lei agognata ma allo stesso tempo criticata perché preclusa dalla società.

Il fatto che Woolf avesse coscienza di questa differente possibilità di avvicinamento alla grecoità potrebbe aver dato origine alla modalità satirico-ironica con cui tratta i dialoghi platonici. Dalgarno mette in rilievo l'aspetto ludico e coinvolgente di questi scritti, e individua in esso la modalità di comunicazione tentata dall'autrice:

Her untraditional reading makes better sense in the context of recent interpretations of Plato that focus on the artistic structure of the dialogues. They stress the element of play, in which a fictional Socrates is less an authoritative figure than a voice that in concert with his friends demonstrates how a mode of talk becomes a mode of thought inviting the participation of the reader. (2016, 1)

La tecnica di instaurare una "conversazione" è una caratteristica chiave di *A Dialogue upon Mount Pentelicus*, ma è riscontrabile anche, se non in maniera ancora maggiore, in *A Society*. Woolf esplora l'idea di dialogo in due direzioni, dando una specifica connotazione di genere a questi racconti: quando le donne rivendicano un meccanismo che nella società (intesa in senso generale) è considerato prerogativa degli uomini l'appropriazione di fatto funziona, ma conduce a un esito tragico. Il mondo ellenico, dunque, viene letto dall'autrice in chiavi diverse, da un lato è visto con una leggerezza che appartiene soprattutto alle pagine di diario e al racconto dell'epoca del primo viaggio, dall'altro presenta delle similitudini con l'atmosfera prebellica che si respira nella società moderna dove è ambientato *A Society*.

Nonostante i parallelismi che lei stessa instaura, Woolf rileva però una distanza incolmabile che la separa dagli antichi, una differenza che è massimamente espressa quando torna a sollevare la questione dell'umorismo verso la conclusione di "On Not Knowing Greek", esprimendo tutta la sua titubanza nella possibilità di "ridere" di fronte a un'opera greca:

Further, in reckoning the doubts and difficulties there is this important problem—Where are we to laugh in reading Greek? There is a passage in the *Odyssey* where laughter begins to steal upon us, but if Homer were looking we should probably think it better to control our merriment. To laugh instantly it is almost necessary (though Aristophanes may supply us with an exception) to laugh in English. Humour, after all, is closely bound up with a sense of the body. (Woolf 1994, 49)

La scrittrice sembra trovarsi poco a proprio agio, anzi quasi in soggezione, nel ridere di fronte all'*Odissea*, come se sentisse l'autorevolezza del testo e del suo autore "incombere" su di lei. Si tratta di un momento chiave nel saggio che resta di difficile interpretazione, tanto che quasi nessuno studioso ha nemmeno tentato di farlo, in quanto tira in ballo una serie di elementi. Adams osserva che il suo commento risulta "both specific and uninformative" (2003, 190) nell'alludere a uno specifico passaggio senza però menzionarlo e individua il riferimento esatto attraverso il confronto con il quaderno di lettura XXV:

In the notebook she records her amusement, and her uncertainty about whether the humor is Greek, in response to Homer's description of Odysseus before his departure from Calypso in the fifth book of the *Odyssey*. Through what appears to be Woolf's impromptu translation, copied into her notebook, Homer tells us that Odysseus 'did not love the nymph. And he slept beside her in the cave, without desire for her who desired him.' Woolf's comment on the line reads, in part: 'Would the Greeks have seen the humour of this wh[ich] we can't help seeing?' (190-191)

Leggendo il testo a cui fa riferimento si comprende meglio, osserva lo studioso, che cosa l'autrice intenda nell'associare l'umorismo che suscita a un fatto prettamente "fisico" e, si potrebbe aggiungere, risulta più chiaro anche come mai sia più facilmente colto da un lettore moderno. Adams fa notare ancora che queste sue annotazioni "suggest that sex plays a role in her recognition that a breach of tradition separates her from Homer, and they suggest moreover that she now desires such distance, that her laughter is liberating" (191). La decisione di eliminare l'esempio a sfondo sessuale potrebbe essere dovuta al tipo di pubblico che immaginava avrebbe letto *The Common Reader*, tuttavia proprio questo scarto "makes clear that her long struggle to distance and transform the Greek models was also a sexual and political struggle" (191).

Seguendo questo ragionamento, sono portata a credere che "ridere in inglese" per Woolf significhi cogliere l'ironia di certe situazioni (come quella in cui Odisseo dorme con Calipso senza averne desiderio) come solo un inglese, e un inglese moderno, potrebbe fare perché le riconduce a dei rapporti interpersonali (tra uomo e donna) e societari estremamente attuali. Aristofane costituisce un'eccezione perché le sue commedie sono volte a suscitare la risata in maniera diretta e deliberata. Continuando il discorso in "On Not Knowing Greek", l'autrice avverte che l'umorismo è finemente legato all'immediatezza della reazione. Il tempo, seppur breve, di comprensione lascia sfuggire l'attimo giusto per ridere, e questo avviene anche quando altri popoli leggono la letteratura inglese:

The French, the Italians, the Americans, who derive physically from so different a stock, pause, as we pause in reading Homer, to make sure that they are laughing in the right place, and the pause is fatal. Thus humour is the first of the gifts to perish in a foreign tongue. (49)

Si tratta dello scarto che avviene nel passaggio da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, e nel caso del greco questa "perdita" non riguarda solo la traduzione linguistica, ma è il risultato dell'applicazione di un canone antico al tempo moderno. Inoltre, secondo Woolf, per timore di sbagliare, la risata viene spesso trattenuta nei confronti dei grandi autori antichi, mentre la si esterna con quelli sentiti più vicini: "when we turn from Greek to English literature it seems, after a long silence, as if our great age were ushered in by a burst of laughter" (49).

Dalgarno osserva che “Woolf adapts *Socratic* aporia as a means to convert received opinion into philosophical inquiry, a project that grants the reader new authority” (2016, 2) e porta come primo esempio di questo procedimento proprio “On Not Knowing Greek”. Secondo la studiosa, “by structuring her essays as replies to the very Greek texts that were the foundation of British university education Woolf asserted the authority not of the philosophical treatise but of the question” (2-3), ponendo alla base della sua concezione l’idea che la greicità spinga a un continuo interrogarsi e a porsi le domande giuste. Questo è evidente nelle opere della scrittrice che abbiamo incontrato in questa trattazione: i quaderni di lettura di per sé nascono proprio allo scopo di raccogliere impressioni e riflessioni, *A Dialogue upon Mount Pentelicus* prende spunto da un viaggio per lanciare una provocazione sul tema dell’istruzione classica e della sua funzione nella modernità, “The Perfect Language” vuole promuovere l’uso delle edizioni bilingui della “Loeb”, *A Society* ruota attorno al ruolo degli uomini e soprattutto delle donne nella cultura e nella società. In nessuno di questi casi viene fornita una risposta, perché il centro dell’interesse resta nella domanda. Anche la lingua e la letteratura classica costituiscono per Woolf un mistero che instilla curiosità ma rimane insoluto: la comprensione del greco nella sua concezione non è una meta, ma un percorso in continuo divenire e mai concluso. La sua attrazione per il linguaggio metaforico di Eschilo e per l’ermeticità degli epigrammi nasce dall’intuizione della loro profonda insondabilità. Così la cultura antica non è vista come un bagaglio di nozioni da possedere, ma come uno stimolo a spingere oltre il proprio pensiero.

Un altro elemento che è emerso dalla mia analisi è quanto il canone classico abbia influenzato la poetica di Woolf a livello formale e artistico. Nelle opere letterarie si è visto come abbia fatto sue le immagini metaforiche eschilee sfruttandone la grande potenza evocativa, come abbia reimpiegato in maniera innovativa e provocatoria la forma platonica del “dialogo”, come abbia emulato la satira aristofanea per parlare delle problematiche della propria società. Nella produzione saggistica, invece, emerge l’assunzione dei testi greci a modello di perfezione. L’elemento di “impersonalità” che caratterizza quella “bellezza senza ornamenti” è ciò a cui aspira l’autrice anche per se stessa. In una pagina del *Diary* datata 28 novembre 1928, parlando di quello che qui chiama ancora “The Moths”, il romanzo che poi sarebbe diventato *The Waves*, scrive:

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. [...] I want to put practically everything in; yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths*. It must include nonsense, fact, sordidity: but made transparent. (Woolf 1980, 209)

Prudente individua in queste dichiarazioni “[the] quest for a narrative form capable of being simultaneously essential and all-encompassing” (2015, 106), due qualità che Woolf attribuisce ai greci e cerca di replicare attraverso un processo di inclusione e selezione il cui risultato Deleuze e Guattari, commentando proprio la pagina di diario sopra citata, definiscono così:

Essere all’ora del mondo. Ecco il legame fra impercettibile, indiscernibile, impersonale, le tre virtù. Ridursi a una linea astratta, un tratto, per trovare la propria zona di indiscernibilità con altri tratti [...] Saturare, eliminare, mettere tutto. (2003, 392)

La ricerca della perfezione, incarnata da quelle caratteristiche che la scrittrice ammira sommamente in letteratura, passa anche attraverso il rivolgimento dello sguardo al passato, alle fondamenta, all'essenziale. Tutto questo Woolf lo ritrova soprattutto nei classici antichi, negli archetipi "originali" che stanno alla base di tutto, sepolti ma mai estinti.

In conclusione, lo studio critico-biografico dell'interesse della scrittrice per il greco risulta utile a comprendere meglio anche la sua produzione, che risente fortemente dell'influenza non solo dei testi in sé che possa aver letto, ma anche delle modalità in cui è venuta a contatto con essi. La preferenza di Woolf verso alcuni autori e l'interpretazione che ne giunge a dare deriva anche dagli insegnamenti ricevuti e dagli episodi della sua vita che vi associa. Per questa ragione, leggere gli scritti letterari alla luce delle informazioni sulla sua formazione e sugli eventi legati alla Grecia permette di delineare un quadro generale più completo. A tal fine, risulta decisamente auspicabile nel prossimo futuro la messa a disposizione della documentazione inedita, che potrebbe essere mano a mano resa fruibile in edizioni critiche, anche sulla base delle ricerche recentemente condotte. A mio parere, i quaderni e i saggi non pubblicati che ho affrontato in questa tesi, oltre chiaramente ad altri manoscritti delle diverse versioni di alcuni testi, costituiscono materiale che potrebbe risultare utile anche per condurre un'analisi critica delle opere maggiormente conosciute della scrittrice, contribuendo in maniera significativa a gettare luce soprattutto sul processo creativo di queste ultime. Gli studi sul greco di Woolf (nel doppio significato di ricerche sul rapporto dell'autrice con questa lingua e di materiale scritto sull'argomento da lei stessa) promettono di essere una miniera d'oro ancora piena di risorse a cui attingere e andrebbero letti in combinata con il resto della sua produzione, per poter avere una visione d'insieme abbastanza esaustiva.

Appendice A

In questa appendice inserisco la riproduzione reprografica di *Agamemnon Notebook*. A partire dalle scansioni in formato PDF fornitemi dalla “Berg Collection”, con il software Adobe InDesign ho organizzato le pagine che contengono testo in un layout in formato A4 che mostra la traduzione inglese a fronte dell’originale greco. Ringrazio la “Society of Authors” per avermi concesso l’autorizzazione a inserire queste fotografie nella tesi.

A watchman. A whole long year of watch
have I prayed heaven for release, a year that,
like a dog, I have made my bed in the
embrace of this balac-roof, till I know
all the nightly company of the stars, &
chiefly those ~~signs~~ chief signs that,
marked by their brightness for the
pleiades of the sky, bring summer &
winter to man, all their warnings &
the risings thereof. And still as I
am watching for the token-flame, the
beacon-flaze which is to carry the news
from Troy, the tidings of the capture!
This is to be commanded by a woman,
who brings her quick hopes into the
burnin' of men! When I have found
my bed, rain-wetted, restless,

A T A M E M N O N .

Φη. Θεὸς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόλεων
φρουρᾶς ἔτις μῆκος, ἣν κοιμώμενος
στέραις Ἀτρεΐδων ἄκαθεν, κινὸς δέλη,
ἄστρων κίτοιδα νυκτέρων ὀμύρηθιν,
5 καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ δέρος βροτοῖς,
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρόποντας αἰδέθι,
ἄστέραις, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολᾶς τε τῶν.
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπᾶδος τὸ ξύμβολον,
αἰρήν πρὸς φέρουσάν ἐκ Τροίας φάτιν
10 ἑλισσόμεν τε βᾶξω. ὣδε γὰρ κρατεῖν
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζω κέαρ.
εὐτ' ἂν δὲ νυκτεπληκτον ἑυδροσόν τ' ἔγω

& infer than some are from the visit of
Diana (for instead of sleep comes the fear
that sleep might close my eyes for ever),
& when the fancy comes to whistle or sing by
way of a salve for drowsiness, then
fears arise of sorrow for what hath
befallen this hour, now past to no such
good work as in the old days. But
ah, this time may the blessed release
be sworn, the blessed bracon Jason with
its message from the dark.

O joy! O welcome blaze, that shavest
in night as chere a dawn, thou
harbinger of many a dawn, that shall
be set in Argos for this good hap
what ho! what ho! lady of Argamemnon,
I cry you loud. Up from the dark couch,
quick, up, & raise the morning-begonia &
kneè hoar in honour of you sore, if,
as the signal doth manifestly announce,
Troy town is taken indeed. Ah, &
myself at least will preclude the dancing;
for my store shall profit by my
master's game, the triple-tig, through me
by you fire-signal.

15 εὐνήν, ὄνειροις οὐκ ἐπισκοπομένην,
ἐμνήν, φόβος γὰρ ἀνδ' ὕπνου παραστάει,
τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνω.
ὄσεν δ' αἶδειν ἢ μινυρεσθαι δοκῶ,
ὕπνου τὸδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος,
κλειῶ τὸτ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων,
οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονομένηου.
20 νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἐπαλληλῆ πόσων,
εὐαγγέλιου φανεῖτος ὄφραίου πυρός. —
ὦ χεῖρε, λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον
φῶς πικρῶσικων καὶ γορῶν κατὰστασιν
πολλῶν ἐν Ἄργει, τῆσδε συμφορᾶς χεῖρον!
25 τοῦ τοῦ!
Ἀγαμέμνωνος γυναικὶ σημαίνω τορῶς,
εὐνῆς ἐπαντελάσων ὡς πάρος δόμοις
διολυγμῶν εὐφρημόντα τῆδε λαμπάδι
ἔπορδιάζειν, εἴπερ Ἰλλου πόλις
30 ἐλάσων, ὡς ὁ φροντὸς ἐγγέλλων πρῆπει.
αὐτὸς τ' ἔργω φροσμιον χορεύσομαι.
τὰ δεσποτῶν γὰρ εὐ πεσόντα δήσομαι,
τοῖς ἔξ βαλοῦσῆς τῆσδέ μοι φροντιωρίδας.

Cry of Joy

A technical term in Greek back formation
"I will close it to my account" or "I will play
according to my theory".

NYPL

Our combined with any other particle add force to it, has no force by itself.

Clasp

I have lost my memory

35 γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλῆ χερα
ἀνακτος οἴκων τῆδε βασιτέσσει χειρὶ!
τὰ δ' ἄλλα σιωπῶ, βοῦς ἐπὶ γλώσσει μέγας
βέβηκεν Κοῖκος δ' αὐτὸς, εἰ φθογγὴν λάβοι,
σαφέστατ' ἐν λέξειεν, ὡς ἐκὼν ἐρῶ
μαθοῦσιν αὐδῶ καὶ μαθοῦσι λήθομαι.

40 XO. δέκατον μὲν ἔτος τὸδ', ἐπεὶ Πριάμου
μέγας ἀντίδικος, Μενέλαος ἀναξ,
ἦδ' Ἀγαμέμνων,
διδρῶνον διόθεν καὶ δισκήπτρου
τιμῆς ὄρθρον ξυγὸς Ἀτρεΐδαν,
στόλον Ἀφρείων κλιονεῖνεν
τῆσδ' ἀπὸ χείρας
ἦσαν, στρατιῶν ἐρωμένην,
μέγαν ἐκ θυμοῦ κλέζοντες ἄσπιν,

launched

NYPL

well, may the King return, may I clasp
his welcome hand in mine. The rest
shall be unspeaken (my tongue hath upon
it an ex-foot weight), though the
home itself, if it could find a voice,
I might declare it plain enough; for I
mean to be, for my part, clear to who
knows & to him who knows not. Blind

Chorus of Elders. 'Tis now the tenth year since,
to urge their powerful right against
Priam, King Menelaus & King Agamemnon,
the mighty sons of Atreus, paired in
honour of throne & sceptre decried from
Ileus, put forth from this land with an
Argive armament, a thousand crews
of fighting men, summoned to their
aid.

loud rang their angry battle-cry, as
the stream of vultures who, vexed by togs
in the supreme solitude where they nest,
wheel with beating pinions round a
ground, when they miss the young brood
whose bed it was their care to watch.
And the shrill, sad cry of the birds is
heard by ears supreme, by Apolos
belike or Pan or Zeus, who to avenge
the licensed sojourners of their dwelling-
place, sends word or late on the offenders
the ministers of punishment. Even such
ministers are the sons of Atrous, sent
to punish the triumph of Paris by their
mighty Zeus, Guardian of hospitality,
that so for a woman whom many could
win there should be wrestling many
& weary, where the knee is pressed in
the dust & the shaft, the spearful shaft,
is trapped, between suffering Greek &
Trojan suffering too.

The game of his day no further: the end
will be as it must. By no means of
fuel or libation, & by no tears, shall
Ihon overcome the stubbornnets of a

50 τρόπον εἰρηπιῶν,
οἷτ' ἐκπατίοις ἀλγεεῖσι παίδων
ἔπατοι λέγειν στροφιδινοῦνται,
περὲρ γὰρ ἐρεμιοῖσιν ἐρεσσομένοι,
δαιμιότησιν
πόνον ὀργαλίαν ὀλέσαντες·
55 ἔπατος δ' αἴων ἢ τις Ἀπόλλων,
ἢ Πᾶν, ἢ Ζεὺς,
οἰωνόδροον γόνον ὀξυβόαν
τῶνδε μετοίκων ὕστεροποιον
πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύων.
60 οὔτω δ' Ἀτρέως παῖδες ὁ κρείσσων
ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ πέμπει ξένιος
Ζεὺς πολυήτορος ἀμφὶ γυναικός,
πολλὰ παλαιόμενα καὶ γυιοβαρή,
γόνετος κοιλιασὶν ἐρειδομένου,
65 διακνωμένῃς τ' ἐν προτελείοις
κάμακος, θήσαν
Λερασίαν Τρωσὶ δ' ὁμοίως, —
ἔστι δ' ὄπη νῦν ἔστι· τελείται δ'
* ἐς τὸ περρωμένον, οὔθ' ὑποφάσαι,
70 * οὔθ' ὑπολείβων, οὔτε δεκρῶων,

Snatched
asunder

If man's fire did not burn it was a bad omen. it
might refer to Iphigenia.

NYPL

high above their
nests' is impossible.
ἦτος is a
misprint for
with. ὄπη is
speaking with the Trojans

Sacrifice that will not burn.

Go for us, whose worn shews could
not render their service, that martial
gathering left us behind, & here we
bide, oh quiding - slaves supporting our
childish strengths. For of the young breast,
where the sap is but waning, is no further
than old but within, that the spirit of war
is not there, oh what is man, when he is
more than old? His leaf is withered, &
with his three feet he wanders, weak as a
child, a day-lit dream.

But what of thee, daughter of Tyndareus,
Queen Clytaemnestra? What chance?
What news? Oh what intelligence, what
convincing report are thy messengers gone
round bidding sacrifice? To all the gods
that dwell in Argos

ἀπύργων ἱερῶν
ὄργας ἀστενεὺς παραδέλξει.
ἡμεῖς δ' ἀπίταισκαρὸν παλαιᾷ
τῆς τότε ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες
μῖνοντες, ἰσχυρὴν
ἰσόπαυδα νέμονται ἐπὶ σιγήτοισι·
ὃ τε γὰρ νεαροὺς μυελος στέρονων
ἐντὸς ἀνάσσει
ἰσόπρεσβυς (Κροῆς δ' οὐκ ἔνι χόρῳ,
75
80
85
90
95
100
105
110
115
120
125
130
135
140
145
150
155
160
165
170
175
180
185
190
195
200
205
210
215
220
225
230
235
240
245
250
255
260
265
270
275
280
285
290
295
300
305
310
315
320
325
330
335
340
345
350
355
360
365
370
375
380
385
390
395
400
405
410
415
420
425
430
435
440
445
450
455
460
465
470
475
480
485
490
495
500
505
510
515
520
525
530
535
540
545
550
555
560
565
570
575
580
585
590
595
600
605
610
615
620
625
630
635
640
645
650
655
660
665
670
675
680
685
690
695
700
705
710
715
720
725
730
735
740
745
750
755
760
765
770
775
780
785
790
795
800
805
810
815
820
825
830
835
840
845
850
855
860
865
870
875
880
885
890
895
900
905
910
915
920
925
930
935
940
945
950
955
960
965
970
975
980
985
990
995
1000

NYPL

Upper & nether gods, the high gods & the low,
 the altars blaze with gifts, while on all
 sides the flames roar up to the sky,
 yielding to the innocent shell & soft
 persuasion of hallowed oil, rich from
 the store of kings. All this (so far as
 thou canst & mayest consent) do thou
 explain, & thus cure my present care,
 which vexes me now anon, although at
 while the sacrificers call up a kindly
 hope & drive from my mind the unshaken
 thought that still returns to the prey (?)

It is my right to tell — it is an encouragement
 upon their way permitted to them whose
 vigour is past, that still at their years
 they draw from heaven that winning of
 inspiration, which is the strength of
 song, — how the twin-throned Achaean
 kings, concordant leaders of Hellas' youth

90 ὑπέρτατον, χθούλιον,
 τῶν τ' οὐρανίων, τῶν τ' ἐργοραίων,
 βωμοὶ δώροισι φλέγονται.

ἄλλη δ' ἄλλοθεν οὐρανομήκης
 λαμπρὰς ἀντοχει,

95 φαρμασσομένη χρημάτος ἐγνοῦ
 μαλακαῖς ἀδολοῖσι παραρηροῖαις,
 * πελάων μυχῶθεν βασιλείῳ.

* τούτων λέξασ' ὅ τι καὶ δυνατὸν
 καὶ θεῖμις αἰνεῖν

100 παιῶν τε γενοῦ τήσδε μεθωμης,
 ἣ νῦν τοτὲ μὲν κακόφρων τελέθει,
 τοτὲ δ' ἐκ θυσιῶν ἐρανὰ φαιβάσθαι,
 ἔλπις αἰώνηι φροντιδ' ἀπλήστον,

* τὴν θυμώβορον λυπεφόρενα.

105 κούριός εἰμι θεοῖν-ᾧδιον κούριος εἴσιον ἀνδρῶν

ἐκτελέων· ἔτι γὰρ θεοῖθεν καταπυρεῖ
 περὶ μολπῶν

ἀλλὰ ξύμφορος αἰών, —

5 ὅπως Ἀχαιῶν δίδουρον κούριος, Ἑλλάδος ἦβας ας.,

announced
 coaxing

λυπη
 φρενα.

αχαιων

NYPL

εἰστρον

φθγγαν

hex. her. στ.

da. pent.

da. d.

ph.

were seen with avenging arm & spear
to the Teucrian land by a fallen omen,
when to the kings of ships appeared the
black king of birds & the white-backed
king together, seen near the palace on
the spear-hand in conspicuous place,
feasting on hares, then full of young,
prayed one course about of home.

Be wroth, sorrow spoken, but still let the
good prevail!

110 ξύμφρονα τανάστ', πέμπει ξὺν δορί καὶ χειρὶ πρό-
πιορι da. hex.

Θούριος ὄρουσ Τευκροῖδ' ἐπ' αἰών,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλευῖσι νεῶν,
ὁ κελαινὸς δ' ἔστ' ἐξόπτιν ἀγρίας,

10 φανέντες ἅπανα μελίσθρων κροῖς ἐκ δορυπέτρων,

115 παμπρόπτοις ἐν ἔδρασι, ^{πτα} φέρματι γένναν,
βροκόμενοι λαρίων ἐγκρόμοια

βλαβέντα λοισθίων δρόμων.
αἰλιον, αἰλιον εἰπὲς, τὸ δ' εὖ νικάτω! da. pent.

When the good seer, who followed the host,
 when he saw how the two brave Atidae were
 in Tempe (in colour) twin, took cognizance of
 those hare-devouring birds & of the princely
 captains, & thus he spoke interpreting:
 'After long time they that here go forth must win
 King Priam's town, though ere they pass the
 wall all their cattle, their public store, shall
 perforce be divided & consumed. Only may no
 divine displeasure fore-smite & overcloud the
 gathering of the host, whose might should baffle
 Troy. For the wrath of holy Artemis rests
 on the house of those winged couriers of
 her sire, who sacrifice a trembling mother
 with all her young unborn. She loathes
 such a feast of eagles.

(The Jovian, sorrow spoken, but still let
 the good prevail.

Yea, fair one, long though thou art unto the
 uncounted whelps of many a fierce breed,

κεδνός δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασι δισσοῦς
 ἄντ.

120 Ἄρτεϊδας μαχημούς, ἑοῦν Ἀργοδοαίτας
 πομπῶς ἴσχυας,
 οὕτω δ' εἶπε τεράξων.

5 ἥχρονω μὲν ἄρχει Πριάμου πόλων ἄδε κέλευθος,
 πάντα δὲ πύργων κτήνη πρόοδε τὰ δημοπληθῆ
 125 Μοῦσ' ἀλαπάξει πρὸς τὸ βίαιον.

οἶον μή τις ἔργα δεοδεν κνεφάσῃ
 10 προτυπεν στόμιον μέγα Τροίης
 στρατωθέν. οἴκῃ γὰρ ἐπιφθονος Ἄρτεμις ἔργα

130 πεποῖσιν κνσί πατρός,
 εὐτόστοκον πρὸ λόγου μογεράν πτάα θυρομένοισιν,
 στραγεί δὲ δείπνον ἀέτων.

εἰλινον, εἰλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω!

* τόσσον περ εὔφρων καλὰ, as, i. et cr. ἐπῶδ.

* δροσοῖς ἀέπτοις μαλερῶν λέοντων, as, 2 i. h.

NYPL

Two in
Temple

probably

and sweet to the suckling young, that roam the
field, yet to this sign thou art prayed to let the
evens accord. Auspicious, are these
Cagle-omens, but not without a flaw. But
Oh, in the blessed name of the Healer,
raise thou not hindering wind, long
to delay from the seas the Argive fleet;
urge not a Helend sacrifice, foul offering
of forbidden meat, which shall put hate
between flesh & bone & break marital
awe. For patient, terrible, never to be
Laid, is the wrath of the wife still plotting
at home revenge for the unforgotten child?
This Calchas crowned his cheat of high
promise to the royal house from omens

135 πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομέστοις
δηρῶν ὀρικήλοισι, τεθνηῖ,
* τούτων αἰτεῖ ξύβολα κρῆναι.
δεξιὰ μὲν, (στρουθῶν) κατὰ μοῖρα δὲ φάσμασιν
140 μή τις ἀντιπρόσθετος Δαναοῖς κροῖστος ἐχρησίδας
ἀπλοῖστας τεύξῃ,
σπευδομένα θυσίαν ἐτέρων ἄνομόν τιν', ἄδαιτον,
νεκῆσιν τέκτονα σύμφυτον,
οὐ δεισέμορα· μίμνει γὰρ φοβερὰ, παλινοστροφος,
145 οἰκονόμος, δολία, μνάμων, μή τις τεκνόποινος.
τοιάδε Καλχῆς ἔδν μεγάλοισ ἀπέκλάξεν
da. t.
gl. h.
gl. pol. h.
da. pent.
sim. 134.
da. d. h.
hex. her.
gl.
sim. 142.
Child avenging

καταξεν

NYPL

of the march: & so with according burden
 Be sorrow, sorrow spoken, but kill let the
 God prevail!
 'Zeus' — power unknown, whom, since so to be
 called is his own pleasure, I by that name
 address. When I ponder upon all things, I
 can conjecture nought but 'Zeus' to fit the
 need, if the burden of vanity is in very truth
 to be cast from the soul. Not he, who
 perhaps was strong of yore & flushed with
 victorious pride, could now be so much as
 proved to have had bring: & he that came
 next hath found his conqueror & is gone.
 But whose to Zeus by forethought giveth
 titles of victory, the suer of his thought shall be

150
 μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων οἴκους βασιλείοις.
 τοῖς δ' ὀμόφωνον
 αἴλιον, αἴλιον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικῶτω! da.
 Zeus ὅστις ποτ' ἐστίν, dm. h. c
 Αἰ τοδ' αὐτῷ φίλον κελημένω, as, cr. d.
 τοῦτό νη προσεννέπαι), t.
 οὐκ ἔγω προσεικάσαι, πάντ' ἐπισταθμώμενος
 2 t.
 5 πᾶν Διός, εἰ τὸ μάταιν ἀπὸ φρονηίδος ἄρχος
 155
 κηὶ βαλεῖν ἐτηνίμως.
 οὐδ', ὅστις πᾶροιθεν
 ἦν μέγας, παμμάχῳ θράσει βόρων,
 οὐδὲν ἔν λέξει πρὶν ἔφ. ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ
 ὅς δ' ἔπειτ' ἔφν, τριακτῆρος οἴχεται τυχών,
 160 (5) Ζήνα δέ τις προφρόνως ἐπιπικια κλέζων
 τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν,
 (= 185. V.)

NYPL

right, And Zeus ibi who leadeth men to
understanding under his law, that they learn
a truth by the smart thereof. The wound,
where it lies dormant, will bleed, a it's aching
keep before the mind the memory of the
hurt, so that wisdom comes to them without
their will. And ibi perhaps a mercy from a
Power, who came by struggle to his majestic seat.

Thus it was with the Achaean amirals,
the elder of the twin. A prophet, thought he, is
not to blame, so he bent before the blast.
But when his folk began to weary of
huddling winds a empty cask, still lying over
against Calchis, where the tide of Helen
went to a fo, while still the gales blew
thwart from Stroymon, theyed them &
starved them, & penned them in port,

τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὀδώσαντα, τῷ πάθει μάθος
as., 2 t. d. c. στ. β.
θῆντα κρούσας ἔχειν.
t. d. c.

165 στάξει δ' ἐν θ' ὕπνω πρὸ καρδίας as., dm. et i.
μνησιπήμων πόνος, καὶ πᾶς ἄκοντες ἦλθε σωφρο-
νειν,
as., et. t. et i.

5 δαιμόνων δήπου χάρις,
βλαία σέλιμα σεμνὸν ἤμενον.
t. d. c.

καὶ τόθ' ἡρώων ὁ πρόεδρος νεῶν Αἰακῶν, ἀντ. β.
μάντιν οὐ τινα ψέγων,

170 ἔμπαισις τήχαισι συμπνέων,
εὐτ' ἀπλοῖα κενεργεῖ βαρύνοντ' Αἰακῶς λεώς,
5 Χαλκίδος πέδων ἔχων

175 παλιφόδοις ἐν Ἀύλιδος τόποις,
πνοαὶ δ' ἀπὸ Στρυμόνος μολοῦσαι sim. 134. στ. γ'.
κακόσχολοι, νήστιδες, δύσορμοι

Grinding the men & making of ships &
tackle a prodigal waste & with lapse of
time, doubled over & over, still withering
the flower of Argos away; then at
last, when the prophet's voice pointed
to Artemis & told of yet one more
means to cure the tempest's bale, a
means pressing more on the prince,
which made the sons of Atreus beat
their heads when the ground & let
the tear well down: — the Elder then of
the Trojan found voice & said:
'Sore is my fate if I obey not, &
sore if I must slay my child, the
 Jewel of my home, staining paternal
hands with Virgin's blood from the
Vickin at the altar's side. Are
not the two ways woeful both? How
can I fail my fleet & lose my soldiery?
For eager is their craving that to
upray the winds her Virgin blood should
be offered up, & well they may desire it
May it be for the best!'

So, having put on his neck the harness
of Vengeance, his spirit set to the new
quarter, impious, wicked, unholly, &
from that moment he took to his heart

180 βροτῶν ἄλλαι, ναῶν τε καὶ πεισιμάτῃων ἐφειδείς,
as, 2 an.
πάλιμμη χρόνον τιθεΐσαι
ant. d. h.
5 τριψφ, κατέξανον ἄνθος Ἀργείων,
as, i. cr. i.
ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ
i. d. br.
180 χεῖματος ἄλλο μῆγε βροδύτερον πρόμοισι
as, 2
an. chor.
μῆνις ἐκλαγγεν, προφέρων Ἄστεμον, ὥστε χθόνα
βακτροῖς
chor. t. h.
ἐπιχρούσαντας Ἀργείδας δάκρυ μὴ κατασχεῖν, as,
ion. a min. d. et i. h.
ἀναξ' δ' ὁ πρέσβυς τόδ' εἶπε φωνῶν·
ἀντ. γ'.
ἠβραεῖα μὲν κηρ τὸ μὴ πιδέσθαι.
185 βραεῖα δ', εἰ τέκνον δαΐτω. δούμων ἔργαλμα.
μεινῶν παρθενοσφάροισι
5 ὄειδρος πατρός χέρας βρομοῦ πέλας.
τί τῶνδ' ἔνευ κακῶν;
πῶς λιπόντες γένωμαι, ξυμμάχιας ἀμαρτῶν; —
190 παυσανέμου γὰρ θυσίας παρθενίου δ' αἵματος ὄργῃ
* περιόργως ἐπιθυμῆν θέμις! — εὖ γὰρ εἴη·
ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδν λέπαδρον, as, 2 i. h. στ. δ'.
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἄνεργον, ἀνέρον, τότεν
i. d.
195 τὸ παντόλομον φρονεῖν μετέργω
sim. 192.

NYPL

unflinching resolve. For to that faith in the
shedding of blood is an obstinate delusion,
whose bare suggestion is the beginning of
sin. Howsoever he did not shrink from
slaying a victim daughter in aid of
war waged for a stolen wife, a
spousal-rite to bind unto him his
flute!

Her prayers, her cries to her father,
were life-breath of a girl, the spectators,
eager for war, regarded not at all. Her
father, after prayer, gave word to the
ministers, while carking her robes about
her she bowed herself desperately down,
to kiss her, as it were a kid, over the
altar, & for prevention of her beautiful
lips, to stop the voice that might curse
his house with the dumb. Cruel violence
of the gag.

And she, as she let fall to earth her
saffron robe, smote each one of the
Sacrificers with glance of eye that
forgot their pity, & seemed like as in
a painting, faint to speak: for oft had
she sung where men were met at
her father's noble board with pure
voice virginally doing dear honour to
the glad & blessing that crowned her
father's feast.

5 βροτοῖς (θρασύνει γὰρ αἰσχρομήγεις
τίλινα παρακοπά προτοπήμων). as, i. d. br. et t.
ἔλα δ' οὖν θυτῆρ γενέσθαι as, ant. et t.
θυγατρὸς, γυναικοποιῶν πολέμων ἀρωγὴν as,
an. et i. h.
200 καὶ προτέλεια ναῶν.
ἀντ. δ'.

200 καὶ προτέλεια ναῶν.
ἀντ. δ'.

205 (5) δίκην χμαίρας ὑπερθεῖς βαιμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ
προνωπῆ λαβεῖν ἀέθρη,

210 στόματος τε καλλιπρόρου φυλακὴν κατασχεῖν,
φθόγγων ἐραῖον οἴκοις,

210 βίᾳ χαλιῶν τ' ἐναύθῳ μένει. as, i. h. et dm.
κρόνον βαφῆς δ' ἐς πέδον χέουσα sim.
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτῆρων as, i.
ἀπ' ὀμματος βέλει φιλοκίτῳ, i.
5 πρόπουσά δ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσενπέπειν

215 θέλουσ', ἐπεὶ πολλὰς
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐραπέξους sim.
ἔμεψεν· ἐγὼ δ' ἀταύρωτος as, i. h. et
ἀνδρῶ πατρὸς φίλου τριπόσπονδον as, i. c

10 εὐτόμων αἰῶνα φίλος ἐτίμα. et sa

NYPL

What followed I saw not, neither
do I tell. The rede of Calchas noth
not lack fulfillment. Yet is it the law that
only to experience knowledge should fall;
when the future comes, then thou mayest
hear of it; ere that, I care not for the
hearing, which is but anticipating sorrow;
it will come clear enough, & with it
proof of the rede itself. Ernght: let us
pray for such immediate good, as the
present matter needs. Here is our
nearest concern, this fortress, sole
protection of the Argive land.

[Enter Clytemnestra, Creon, etc.]

I am come, Clytemnestra, in observance of
thy command. 'Tis right to render
obedience to the sovereign & queen, when
the husband's throne is empty. Now whether
thy good or not good have moved thee,
by this ceremony to announce good hope,
I would gladly learn from thee: though
if thou wouldst keep the secret, I am content.

220

τα δ' ἔσθ' οὐτ' εἶδον, οὐτ' ἐννέπω.
τέχνῃσι δὲ Κάλχαιος οὐκ ἔμελλεν.
δικα δὲ τοῖς μὲν παρθοῦσι
μαθεῖν ἐπιόρεται τὸ μέλλον.

5 τὸ δὲ προκάλειν, ἢ λύσει, προχαίρετω.

225

ἴσον δὲ τῷ προστέμεν.
τορὸν γὰρ ἦξει σύντορον ἀργαῖς.
πέλοιο δ' οὐν τέπ'ι τούτοισιν

εὔπραξις, ὡς θέλει τόδ' ἄριστον

10

Ἄπαις γαῖας μονόφρουρον ἔχουσι.

230

ἦ κα σεβέξων σὸν, Κληταιμνήστρα, κρείτος

δική γὰρ ἔστι φῶτος ἀρχηοῦ τίειν

γυναικί', ἐρημωθέντος ἄρσεως θρόνου.

σὺ δ' εἴτε κεδνόν, εἴτε μὴ, πεπυσμένη

εὐαγγέλοισιν ἐλάσιον θνητολεῖς,

235

κλύοιμ' ἐν εὔφρων· οὐδὲ σιγῶσθι φθόρου.

NYPL

Clyt For 'good', assay the proverb, may the kind morn announce it from her kind mother night. But 'hope' is something more of the joy than art to hear. The Argive army hath taken Pisan's town.

An Elder How sayest thou? I scarce caught the words, so incredible they were.

Cl: I said that Troy is ours. Do I speak cheer?

Eld: 'Tis joy that surprises me & commands 'tis hear.

Cly: Yes, 'tis a loyal gladness of which thine eye accuses thee.

Eld: And what then is the proof? Hast thou evidence for this?

Cly: I have indeed, if miracle deceive me not.

Eld: Is it a dream-sign that commands thine easy credence?

Cly: Not light-proof would I accept from a brain benumbed.

Eld: Yet canst thou have taken cheer from some uncertified passage?

Cl: Thou holdest my sense as low as it were a babe's.

Eld: And what sort of time is it since the city fell?

Cly: It fell, I say, in the night. whence your light is this moment born.

Eld: That what messenger could arrive so quick?

Cly: The fire-god was the messenger. From Ida he spread forth the bright blaze, which

ΚΑ. εὐάγγελος μὲν, ὥσπερ ἢ παροιμία,
ὥς γένοιτο μητρός εὐφρόνης πάρα.
πεύσει δὲ χάριμα μείζον ἐλπίδος κλύων.
Πριάμω γὰρ ἤρηκασιν Ἀργεῖοι πόλιν.
240 ΧΟ. πῶς φησ; πέφηνγε τούπος ἐξ ἀπιστίας.
ΚΑ. Τροίαν Ἀργείων οὖσαν. ἢ τορῶς λέγω;
ΧΟ. χαρά μ' ὑφέρει, δάκρυον ἐκαλούμενη.
ΚΑ. εἴ γὰρ φρονούντος ὄμμα σοῦ καταρροεῖ.
ΧΟ. τί γὰρ τὸ πιστόν ἐστι τῶνδ' ἐσοί τέκμαρ;
245 ΚΑ. ἔστιν, τί δ' οὐχ; μὴ δολώσαντος θεοῦ.
ΧΟ. πότρεα δ' ὀνειρώων φάσματ' εὐπειδῆ σέβεις;
ΚΑ. οὐ δόξαν ἂν λάβοιμι βριζούσης φρενός.
ΧΟ. ἄλλ' ἢ σ' ἐπιένεν τις ἄπτερος φάτις;
ΚΑ. παιδὸς νέας ὧς, κάρτ' ἐμωμήσω φρένας.
250 ΧΟ. ποίου χρόνου δὲ καὶ πεπόθηται πόλις;
ΚΑ. τῆς νῦν τεκούσης φῶς τὸδ' εὐφρόνης, λέγω.
ΧΟ. καὶ τίς τὸδ' ἔξικουτ' ἂν ἀγγέλων τάχος;
ΚΑ. Ἡφαιστός Ἰδης λαμπρὸν ἐμπέμπων σέλας.
* φρονκτός δὲ φρονκτόν δεῦρ' ἀπ' ἀγγέλου πυρός

NYPL

beacon after beacon by courier flame
passed on to us. Iola sent it first to
Hermes' rock in Lemnos; & to the great
bon-fire on Lemnos' isle succeeded third
Zeus' mountain of Athos, with such
a roaring pile of wood upon it as
might blenthen the travelling torch
to man joyously over the wide main;
& this, with the golden light as it were
of a sun, blazed on the message to the
outlook on Makistos. Nor he for any
delay or for overlooming sleep neglected
heedlessly his messenger-part. Far over
Euripus' stream came his brazen-light
& gave the sign to the watchers of Messapio.
We rose raised an answering light to pass
the signal far away, with pile of withered
heath which they kindled up. And the
torch thus strengthened flaged not yet, but
leaping, blazed as a moon, over
Asopus' plain to Cithaeron's rear, poured

255

Ἐπεμπευ· Ἴδη μὲν πρὸς Ἐρμῆϊον λέπας
Ἀΐμου· μέγαν δὲ πᾶν ἐκ νήσου τρίτου
Ἄθου αἶπος Ζηνὸς ἔξεδέξατο,

* ὑπερταλῆς τε, πόρτον ὥστε νατίσαι,
ἰσχυρὸς πορευτοῦ λαμπάδος πρὸς ἠθουήν,

260

πεύκης τὸ χρυσοφεργῆς ὡς τις ἥλιος
σέλας παρρηγελῆσα Μακίστου σκοποῖς·

ὁ δ' οὔτι μέλλων, οὐδ' ἀφρασιμόνας ὕπνου
νικαίμενος, παρῆμεν ἀγγέλου μέρος,
ἐκὰς δὲ φροντοῦ φῶς ἐπ' Εὐρίπου ῥοὰς
Μεσσηπίου φάλαξι σημαίνει μολόν.

265

οἱ δ' ἀντέλαμψαν καὶ παρρηγελῆσαν πρὸσσα,
ρχαίας ἔρεικῆς θωμόν ἄψαντες πυρὶ.
σθένουσα λαμπὰς δ' οὐδέ πω μαυρομένη,
ὑπερθοροῦσα πεδίον Ἀσώπου δίκην

NYPL

in turn the next herald of the fiery train; nor there did the sentinels refuse the far-heralded light, but made a bonfire higher than was bid, whose flying brightness lit beyond Gogol's water, & reaching the mount of Aegiplanctus, eagerly bade them not to slack the commanded fire. They sped it on, throwing high with force unextinguished a flame like a great beard, which could even overpass, so far it flamed, the headland that looks down upon the Saronic gulf, & thus alighted them, & only then, when it reached the outlook, nigh to our city, upon the Cruchnean peak; whence next it lighted

(at

270 φαιδράς σελήνης, πρὸς Κιθαιρώνας λέπας ἤγειρεν ἄλληλῃ ἐκδογήν πομποῦ πυρός.

φάος δὲ τῆλεπομπον οὐκ ἠνείκετο φρουρά, πλέον καίονσα τῶν εἰρημένων, λίμνην δ' ὑπὲρ Γοργῶπων ἔσκηψεν φάος, ὄρος τ' ἐπ' Ἀφίπλευρον ἐξικνούμενον ἄτρυνε θεῶν μὴ κατέξειθα πυρός.

πέμποσι δ' ἐπιδείοντες ἀφρόνῳ μένει φλογὸς μέγαν πύργονα, καὶ Σαρωνικοῦ πορθμοῦ κίτροπον πρῶν ὑπερβίλλειν πρόσσω

280 * φλέρουσαν· εἴτ' ἔσκηψεν, εἴτ' ἀφίκετο Ἀφαιρῶνον αἶπος, ἀστεινέτουας σιοπάας,

(at last!) here upon our royal roof, you light,
which shows a pedigree from the fire of Ida. Such
are the torch-bearers which I have ordained, by
succession one to another, completing the
course: — of whom the victor is he who ran
first & last. Such is the evidence a token I
give thee, my husband's message sped out
of Troy to me.

Ed: My thanksgiving, lady, to heaven shall
presently be paid; but first this story —
I would fain satisfy my wonder by hearing
it repeated, in thy way of telling, from
point to point.

Cl: Troy is this day in the hands of the
Achaean! Methinks there must be blind,
round there of voice, that will not blind,
Power with the same vent ~~long~~ ^{vine} far
oil, & thou wilt claim at their unfriendly
parting. Even so their tones, the conqueror &
the conquered, fall different as their
fortunes when the ear there on the ground

κἄπειτ' Ἀτρεϊδῶν ἐς τόδε σιγήπτει στέργος
φῶος τόδ' οὐκ ἄπαππον Ἰδαίου πυρός.
τοιοῖδ' ἔτοιμοι λαμπραδηφόρων νόμοι,
ἄλλος παρ' ἄλλου διαδοχῆς πληροῦμενοι·
νικᾷ δ' ὁ πρῶτος καὶ τελευταῖος δραμῶν.
τέμμερ τοιοῦτο ξύμβολον τε σοὶ λέγω
ἄνδρος παρρηγέλατος ἐκ Τροίας ἕμολ.

XO. θεοῖς μὲν εἰδῆς, ὦ γύναι, προσεύξομαι,
290 λόγους δ' ἀκούσαι τούδε κἀποδανύσασαι
διηρικῶς θέλωμ' ἄν· ὡς λέγεις πάλιν.

ΚΑ. Τῶσαν Ἀχαιοὶ τῆδ' ἔχουσ' ἐν ἡμέρᾳ.
οἶμαι βοῆν ἄμικτον ἐν πόλει πρέπειν.

295 ὄξος τ' ἀλειψά τ' ἐγγέας ταυτῶ κῦτει
δηροστατοῦντ' ἐν οὐ φιλῶς προσηνέποις,
καὶ τῶν εἰλότων καὶ κρατησάντων δίχα
φθογῆς ἀκούειν ἔστι συμφορᾶς διπλῆς.
οἱ μὲν γὰρ ἀμφὶ σώμασιν πεπτακότες

clashing the dead, their husbands, brothers, fathers,
sons, young children weeping for gray aires,
themselves enslaved, are waiting for their
beloved. Those the hungry wearies of
fighting & a restless night hath set to break
their fast when what is in the town, not
beliked orderly, but lodging themselves
forthwith, by such chance as falls to each
eager hand, in the captured houses of
Ivory, to escape as they may the miseries of the
open air, the frost & the dew. With no
watch to keep they will sleep the whole
night long.

Now must they pay due respect to the gods
that inhabit the town, the gods of the
conquered land, or their victory may end
in their own destruction after all. Too soon
like for their safety, the soldiery, seized with
greed, may yield to their courtoisness &
lay hands on forbidden spoil. They have
willed to bring themselves home, have skill
the backward arm of the double course to
make. And if no sin against heaven
rest in the returning host, there is the wrong
of the dead that watches. Evil may find
accomplishment, although it fall not at
once. But for all these, my womanish words,

300 ἐνδρῶν κασσηνήτων τε καὶ φουταλίμων
παῖδες γερόντων οὐκέτ' ἐξ ἐλευθέρου
δέρης ἀποιμώζουσι φιλιότην μόρον.
τοὺς δ' αὐτε νυκτεπληρωτος ἐκ μάχης πόνος
νήστις πρὸς ἀρίστοισιν, ὧν ἔχει πόλις,
τάσσει πρὸς οὐδὲν ἐν μέρει τεκμήριον,
ἀλλ' ὡς ἕκαστος ἔσπασεν τύχης πάλιν,
ἐν ἀρχαλώτοις Τρωϊκοῖς οἰκήμασιν
ναίουσιν ἦδη, τῶν δ' ὑπαυθρίων πέρων
δρόσων τ' ἀπαλλογέστες ὡς, δουδαίμονες,
ἀφύλακτον εὐνηδὸν ἔσαν εὐφρόνην.
310 εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολισσούχους θεοὺς
τοὺς τῆς αἰούσης γῆς, θεῶν δ' ἰδρύματα,
οὐκ ἂν γ' ἔλοντες αὐθις ἀνδραλοῖεν ἂν.
ἔρως δὲ μή τις πρότερον ἐπιπτη στροτῶ
ποθεῖν εἴ μὴ χρῆ, κέθδεσιν νικωμένοους.
315 δεῖ γὰρ πρὸς οἴκους νοστήμου σωτηρίας
κάψαι διαύλου θύερον κῶλον πάλιν.
θεοῖς δ' ἀνεμπλάκητος εἰ μόλοι στρατός,
ἐρηρηρός τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων
γένοιτ' ἂν, εἰ πρόσπαια μὴ τύχοι κακά.
320 τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἔμου κλύοις.

NYPL

may the good prevail, plainly, I say, &
unobtrusively; for choosing so, I choose more
blessings than me.

A Confessor. Lady, no man would speak
more kindly wisdom than thou. For my part,
after the war swoop heard from thee, my
purpose is now to give our thanks to the gods,
who have wrought a return in full for
all the pains. [Exit Capt.]

Confessor. Hail, Sovereign Zeus, hail, grain
wright, high is the glory thou hast won, thou
wright, that hast cast over the towers of Troy
methers so close, that none pale-point, nay, nor
any young could pierce the wide bulwark
net, & one capture taking them all.

Zeus, god of host a guest, I confess him
great, who hath wrought this vengeance for
Paris' sin though long he bent his bow,
that so mightier heaven-high the bolt
might go, nor short of the mark might fall.
Elder Zeus' stroke is which they dare proclaim.
This thought we may follow out. As the
determines, so He accomplishes. It was
said by me that the gods drags not to

τὸ δ' εὖ κρατοῖη, μὴ δικροδέσποτος ἰδεῖν·
πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τῆν ὄνησιν εἰλόμηι.

XO. γῆραι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρονως λέγεις·

ἐγὼ δ', ἀκούσας πιστά σου τεμῆρηις,

θεοῖς προσειπὲν εὖ παρασκευάζομαι·
325

Confess

ἡμέρας προσειπὲν εὖ παρασκευάζομαι·
ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, καὶ Νυξ φίλιε,

a.

μεγάλων κόσμων κτετεῖρα,
ἦτ' ἐπὶ Τροίης πόρροισ ἔβηλες

στεφανῶν δάκτυον, ὡς μήτε μέγαν,
μήτ' οὐν νεαρῶν τιν' ὑπεροτέλεσαι
* μέγα δουλείας

330

γάρρημον, ἔτης πενταλώτων!
335

a.

Δία τοι ξενιον μέγαν αἰδοῦμαι,
τὸν τὰδε προέξωντ', ἐπ' Ἀλέξανδρον

τείνοντα παλαι τόξον, ὅπως ἂν
μήτε πρὸ καιροῦ, μήθ' ὑπὲρ, ἄστρον
βέλος ἠλίδιον σκῆψεν.

Διὸς πλαγὴν ἔχουσιν εἰπεῖν
πάρεστι τοῦτό γ' ἔγγρευθ' ὡς
ἔπραξεν, ὡς ἔκρουεν. οὐκ ἔφα τις
θεοῦς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν
340

ant.

as.

when they trample upon the face of sovereignty.
But impenitently was it said. It is manifested,
how pregnant is the insolence of a too
depliant pride, when the fulcrum of the
house grows & cleaveth the best. And
this best shall be so much, as will let a
man blent with sense yet live undisturbed.

For there is no defence for that man, who
in the pride of wealth doth haughtily shew
the speed foundation of Right, whereby he
may be unseen: though strong in that
obstinate perdition, servant of blindness
& shaper of her decree. Remedy is all
vain. Unhidden the mischief flows with
baleful light. Like bare metal beneath
the rub & touch, he shows the black grain
under justification (for his pursuit is
idle as the toys who follows the flying
bird). & leaves upon his people a fatal
mark of the touching. Draf to supplication,
the gods condemn for wicked who so ever
is contentant with such.

Such was the sin of Paris, who came
to that house of the Atreidae & dishonoured
the hospitable board by the theft of the wife.

5 ὅσοις ἀδίκτων χάρις πατοῖδ'. ὁ δ' οὐκ εὐσεβής.
as., 2 comp. ex i. et cr.
* πέφραται δ' ἐγκόνοις ἐτολήμπτων ἄρη as., ant. et i. d.
sim. 339.
345 πνεόντων μείζον ἢ δικαίως,
φλειόντων δωμάτων ὑπέφραεν
ὑπὲρ τὸ βέλτιστον. ἔστω δ'
10 ἀπήμεντον, ὥστε κάπρωκεῖν
εὖ προπίδων λαχόντα.
an. chor.
350 οὐ γὰρ ἔστιν ἑπαλξίς πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρῶν
as., 2 rhet.
λακτίσσαντι μέγα Δίκας βρωμὸν εἰς ἀφάνειαν. pri.
βιᾶται δ' ἂ τάλαινα πειθῶ
ἀντ. α'.

προβουλοπαῖς ἔφερος ἄτας,
ἔκος δὲ παμμάταιον. οὐκ ἐκρύφθη,
355 πρέπει δὲ, φῶς αἰνολαμπές, εἶνος.
5 κκοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον, τριβῶ τε καὶ προσβολαῖς
μελαμπρογῆς τέλει δικαιοφθίς, ἐπέλ
διώκει, παῖς, ποτανὸν ὄρων,
360 πόλει προότρομμ' ἔφερον ἐνδεῖς.
10 λιτῶν δ' ἀκούει μὲν οὐτίς
φῶτ' ἄδικον κεδναίρει.
οἶος καὶ Πάρις, ἔλθων ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδῶν,
ἦστυνε ξενίαν τρέπτειν κλοπαῖσι γυναικός.

dearing to her countrymen the sin of which I
hear & the warning of fate, & bringing to
them ruin for her dower, she had passed
with light step, careless of sin, through the
gates. And oft they sighed, the interpreters
of the home, as they said ' Ah, for the
home! aha, for the home! aha, aah,
for the ruin thereof, for the husband's
bed yet jointed with her ~~signature~~.
Sorrow. We can see him there, his curse
muted with silence, the parbed spouse,
the sweetest sight of them all! Itz
shall pine for her that is far beyond.
Sea, felt he seem, but a phantom lord
of the horse. Grace of beautiful the
husband hateth: with the want of the eyes
all the passion is gone. Dream-forms May
with him a while, convincing semblances, &
offer delight in vain; for so, when vainly
he thinks to grasp the phantom, the vision
grasps through the arms & i; gone that

365 λιποῦσα δ' ἄστοῖσιν ἀπίστορος

κλόνουσ λογίμους τε,
καὶ νευβίτας ὀκλιμοῦς,
ἔγρουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίφ φθορῶν,
βέβακεν ὄμιφα διὰ πύλων,
ἔκλυτα τλάσῃ. πολὺ δ' ἐνέστενον
τόδ' ἐνέποντες δόμων προφῆται·
,,ὦ, ἰὼ δῶμα, δῶμα καὶ προμοί! as.

10 * πάρεστι σαρῶσ', ἄτιμος, ἀλοιδόρος,
375 ἄδιστος, ἀφμενον, ἰδεῖν.

πρόφθ δ' ὑπερποντίας as, i.
φάσμα δόξει δόμων ἐνάσσειν. as., t. ei
εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν ἔρχεται χάρις ἀνδρῶ, 2

380 ὀμμάτων δ' ἐν ἀγγυίαις ἔρδει πᾶσ' ἀφροδίτα.
πείθεισιν φέρονσαι
δόξει χάριν μεταίαν·
μάταν γάρ, εὐτ' εἴν, ἐσθλά τις δοκῶν ὄφθν,
5 παρακλάξασα διὰ χειρῶν

NYPL

instant on wings that follow the passing
of sleep.

Such was the home-borrow ere they parted
hence; & other wars, they have, wars unspanning
yet beyond these. And in every home of
those who set forth together from Hellas,
land the hearts of their women-folk ache
as they meet, with all they have to wound
them. Whom they shed forth, them they
know; but it is not the man they know
that comes to his home; it is but an
urn & ashes. A merchant in gold is
Ares, & foolish ymen are his gold: in
battle he holdeth his scale. He sends from
him dust out of his fire, a heavy gold to
weeping love, powder that one was a man,
now pressed into the compass of a jar.

And they lament them, telling their
praises, how skilled was the dead in battle,
or how bravely he shed his blood — And
all through another's wife, she sheds some one in
a whisper; & so there spreads a resentful
anger against the quarrel of the sons of
Athens.

Others there by the town, in their own
Shades, possess graves in Trojan Earth!

385

βέβηκεν ὄψις οὐ μεθύστερον
πεφροῖς ὄπαδοις ὕπνου κελεύδοις.
τὰ μὲν κατ' οἴκους ἐφ' ἐστίας ἔρχη
τάδ' ἐστὶ καὶ τῶνδ' ὑπερβατώεσσα.

10 τὸ πᾶν δ' ἔφ' Ἑλλάδος αἴας συνορμένους
πένθεια τλησικάρδιος

390

δόμων ἐκάστου πρόπει.
πολλὰ γοῦν θυγιάει πρὸς ἦπαρ.

* οὓς μὲν γὰρ ἔπεμψεν οἶδεν, ἀντὶ δὲ φρωτῶν
15 τεύχη καὶ σποδὸς εἰς ἐκάστου δόμους ἀφικνεῖται.

395

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' ἄοις σωμάτων as, i. h. et dm. σ. γ.
καὶ τελευτηῶχος ἐν μάχῃ δορὸς as, cr. d. et i
πυρῶνδ' ἐξ Ἴλιου φίλοι as, 2 i. h

πέμπει βαρὺ ψῆγμα δυσδάκρυτον,
5 ἀντήρορος σποδοῦ γελίζων λέβητας εὐδέτους. Eurip.

400 στένουσαι δ' εὐ λέγοντες ἔνδρα τὸν μὲν, ὡς μάχης
ἴδρις, i. i.

τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ' ἀλλοτρίας διαί γυ-
ναϊκός. as, i. d. h. et an

τάδε σῖρά τις βραῦξει, φθονερόν δ' ὑπ' ἄλγος ἔφ
πέι as, 2 an
i. h

προδοίκοις Ἀτρεΐδαις.
10 οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τείχος θήκας Ἰλιάδος γᾶς da. hex

NYPL

which hating them doth hide its fair
summers away.

Now when one anger moves a people,
there is danger in their talk; 'tis a
bond no less than a covenant sworn.
And Jam was waiting in fear for a
Vicia from the dark men of my thoughts.

For whosoever are guilty of lives,
when their gods' eyes are fixed. The
time comes when fortune tempered
turns to misfortune at a touch, when
the dark Chaosers take the man's
strength away: & ere he is gone, no
help for him. Glory too high is dangerous;
she upon the peak that the thunder
strikes. Nay, let my happiness challenge
no jealousy: let me be no conqueror,
nor see myself a conquered slave.

First Elder The beacon hath spoken fair, &
the report is spreading swiftly among the
folk; but hath it spoken true? Who knows?
She indeed mischievous, — if not false.

Second Elder How can we be so childish, so
crazed of wit, to fore with hope at a sudden
message of flame, & risk the pain of abhorred
new.

Third Elder With woman's impulse is the natural

405

εὐμορφοὶ κατέχουσιν, ἐχθρὰ δ' ἔχροντες ἔκρυψεν.
pri.

βραχέα δ' ἄστῶν φάτις ξὺν κότῳ,
δημοκράντου δ' ἀρᾶς τίνει χρέος.

μένει δ' ἀκούσασθαι τί μου μέριμνα
νικητρεφές· τῶν πολυκτόνων γὰρ

410 (5) οὐκ ἄσκοποι θεοὶ, κελαιναὶ δ' Ἑριωνῆς χρόνῳ
τυχηρὸν ὄντ' ἄνευ δίκης παλιτυχεῖ τριβᾶ βίου
τιθεῖσ' ἀμυροῦν, ἐν δ' αἴστροις τελέθοντος οὕτως
ἄλλα.

* τὸ δ' ὑπερκότως κλύειν εὖ βαρὺ· βάλλεται γὰρ
ᾄσσοις

διόθεν κεραννός.

415 (10) κρήνω δ' ἄφθονον ὄλβον· μήτ' εἴην πολυπόροθης,
μήτ' οὖν αὐτὸς ἄλους ὑπ' ἄλλων βίου κατίδοιμι.

πυρός δ' ὑπ' εὐεργέλου πόλιν δὴκει θοὰ ἀσ, 2
comp. ex i. et cr. ἐπὶ δ

βέξεις· εἰ δ' ἐτήτυμος, l. d. c

* τίς οἶδεν, ἦτοι θεῖόν ἐστι μὴ ψύθος. i. ti

420 τίς ὅδε παιδνός ἢ φρενῶν κεκομμένος, as, 2 i. l

φλογὸς παραγγελέμασιν νέοισι

πυροφθίνετα καρδίαν

ἔπειτ' ἀλλαγᾶ λόγον καμείν; as, aut. et ci

γυναικὸς ἀχμᾶ πρέπει as, i. et ci

NYPL

to give indulgent credit before the proof.
Fourth Elder. She is too ready of belief, &
boundary quickly passed & encroached upon,
but quick to pass away is the rumour
that women cry.

Fifth Elder: 'Twill not be long before we know
if this line of torch-bearers, this brazen chain
of succeeding fires, whether they be true, or
whether their gladdening light, a dream-like
visitor, hath beguiled the sense. You
herald comes from the shore, I see, with
his shade of olive boughs. And the
information of the thirsty dust, sister &
neighbour to the olive, answers me of this,
that with something more than dumb
signals of fire-smoke, more than a
bonfire of words burnt upon a hill,
he with a plain word will either
explicitly bid us rejoice, or else — but the
other word for the sake of these, shall
remain unspoken. May the fair
appearana receive a like addition!

A Conspirator: If there be any that agree not
in the present prayer, let him reap himself the
consequena of his mistake.
[Enter Herald]

The Herald: O native earth, O Argos, my country,
hail! With the dawn of this tenth year jam come to
thee, at last. Many a hope hath broken, but
one I have grasped. For I never thought I should

425

πρὸ τοῦ φανεύτος χάριν ξυνανέσαι. as., i. h. et

i. d. br.

πιδανὸς ἔργον ὁ θῆλυς ὄρος ἐπιπέμεται τεχέπορος.

i. t. c.

ἐλλὰ τεχέπορον γυναικοκήρυκτον ὄλλυται κλέος.

as., t. d. et i. d.

XO. τέχ' εἰδόμεθα λαμπάδων φασεφόρων, i. tr.

* φρονκτωριῶν τε καὶ πυρὸς παραλλαγῆς,

430 εἴτ' οὖν ἐληθεῖς, εἴτ' ὄνειράτων δισην

τερπνὸν τόδ' ἔλθὸν φῶς ἐφήλωσεν φρένας.

κήρυκ' ἀπ' ἀκτῆς τόνδ' ὄρω κατάσκιον

κλάδοις ἑλαίας· μερτυρεῖ δέ μοι κάσις

πηλοῦ ξύρουρος δίψια κόης τάδε,

435

ὡς οὔτ' ἔνυκτος οὔτε σοὶ δαίτων φλόγα

ἕλης ὄρειας σημανεῖ καπνῷ πυρὸς,

440 εἶλλ' ἢ τὸ καίμεν μᾶλλον ἐβέξει λέγων ...

τὸν ἀντίον δὲ τοῖσδ' ἀποστέρω λόγον·

εἴ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι.

ὄστις τὰδ' ἄλλως τῆδ' ἐπεύχεται πόλει,

αὐτὸς φρενῶν καρποῖτο τὴν ἀμαρτίαν.

KH. ἰὸ πατρῶον οὐδας Ἀργείας χθονός,

δεκάτου σε φέρρει τῷδ' ἀφικόμεν ἔτους,

πολλῶν δαρείσων ἐλπίδων μιᾶς τυχῶν!

445 οὐ γὰρ ποτ' ἤρχουν τῆδ' ἐν Ἀργείᾳ χθονὶ

NYPL

die here, in this land of Argos, & have my
plot in her well-fenced soil. But now I
blest the land, I bless the bright sun, blessed
be ye our Zeus supreme, & blessed he, the
Lord of Pythos; may he shoot his shafts not
upon us any more. Long trank he came
in Enmity to Sea man's plain. But
now be Saviour, O King Apollo, a Healer
again! And the gods assembled here, +
I salute them all, him too, mine again,
our protector, Hermes, the Herald, whom
heralds love & revere, & all the deified,
them who sent forth the host, I bid
them now receive it, so much as the
Spear hath spared. Hail royal palace,
manion beloved, & solemn seats, &
dais eastward looking (& oh, how
long ye have looked :) with this bright
gladness in your eyes welcome fitly the
King so long away. For our prince is
returned, bringing light in darkness to
infant unto all that are here, even
again em now our King.
But ye must greet him obviously, as
is his due, having dugged Troy out of the
Earth with the mallet of Zeus the avenger,
which hath broken her soil to dust. Her
foundations cannot be found, or her

θανῶν μεδέξεν φιλάτου τάφου μέγας·
νῦν χεῖρε μὲν, χθῶν, χεῖρε δ', ἥλιου φάος,
ὑπατός τε χόρας Zeus, ὁ Πύθιος τ' ἄναξ,
τόξους ἰάπτων μηκέτ' εἰς ἡμᾶς βέλη!

450

* ἄλις παρὰ Σκαμανδρον ἠλθεσ ἀνάσσιος·
νῦν δ' αὐτε σωτήρ ἴσθι κάπεργάνιος,
ἄναξ Ἀπολλων. τοὺς τ' ἐργονίους θεοὺς
πάντας προσενδῶ, τὸν τ' ἐμὸν τιμάρορον
Ἑρμῆν, φίλου κήρυκα, κηρύκων σέβας,
ἥρωα τε τοὺς πέψαντας, εὐμενεῖς πάντων
στρατὸν δέχεσθαι τὸν λελειμμένον δορός.
ἰὼ μέλαθρα βασιλέων, φίλαι στέγαι,
σεμνοὶ τε δᾶκοι, δαίμονές τ' ἀντήλιοι,

455

εἰ που πέλοι, φαιδροῖοι τοῖσιδ' ὄμμασι
δέξασθε κόσμη βασιλέα πολλῶ χρόνῳ!

460

ἦκει γὰρ ἔνῃν φῶς ἐν εὐφρονή φέρων
καὶ τοῖσδ' ἄπασι κοινὸν ἀγαμέμνων ἄναξ.
ἀλλ' εὖ νῦν ἀπάσασθε (καὶ γὰρ οὐκ ἔπειτα),
Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ διηφόρου

465

Λιὸς μακέλλη, τῇ κατεργασται πέδον,
βαροὶ δ' αἰστοὶ καὶ θεῶν ἰδρύματα,

fixed reliquias fanes, & all the night
grow from is perishing out of the ground.
So strong compulsion hath the elder son of
royal Atreus put upon Troy, & happiest
of mankind he comes home. Stone hath
such claim to requital, not one in the
wide world. As for Paris & his people,
bound with him to payment, they
cannot boast a balance of damage
done. Sentenced for the theft & rapine
too, he hath not only lost the capital
but also hath ruined & roged his
very father's house, it & the place
thence together. Two-fold the loss the
sons of Priam have paid.

An Elder. Joy to thee, herald of the coming
Achanan host!

Herald.

Eld. Hast thou longed for thy native land with a
tormenting love?

Her. Aye, so that for joy mine eyes weep
fears upon it.

Eld. Then learn that this a sweet conquering
eye have taken.

Her. How do? I need a lesson to mark, they saying

Eld. As being struck with a passion not
unreturned.

Her. Argos, thou sayest, send for her pinning
Eld. So pinned, as apt to sigh for thee from a weary
heart.

Her. When this melancholy? Was there yet

καὶ σπέρεμα πάσης ἐξεπόλλυται χρόνος.
τοιούδε Τροίης περιβαλῶν ζευκτήριον
ἄναξ Ἀτρείδης πρόσβρος εὐδαίμων ἀνήρ
ἦκει, τίσθαι δ' ἀξιώτατος βροτῶν
τῶν νῦν. Πάρις γάρ οὔτε συντελής πόλις
ἔξεύχεται τὸ δράμα τοῦ πάθους πλεόν.
ὄφρα γάρ ἐρπαγῆς τε καὶ κλοπῆς δίκην
τοῦ ρυτίου δ' ἤμαρτε, καὶ πενωπλεδρον
470 * εὐτόχθιονον πατρῶν ἐθρῖσεν δόμον,
διπλά δ' ἔτισεν Πριαιμίδαι θιάμαρτια.

XO. κήρυξ Ἀχαιῶν χαίεις τῶν ἐπὶ στρατοῦ!
KH. χαίρω· τεθνήναι δ' οὐκέτ' ἀντεροῦ θεοῖς.
XO. ἔσως παρφάσ τῆσδε γῆς σ' ἐγυμνασέν;
480 KH. ὦστ' ἐνδακρύνειν γ' ὄμμασιν χαρᾶς ὕπο.

XO. * τερπυῆς ἄρ' ἦτε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου.
KH. πῶς δή; διδαχθεῖς τοῦδε δεσπόσσω λόγου.
XO. τῶν ἀντερωάντων ἱμέρω πεπληγμένους.
KH. ποθῆν ποθοῦντα τῆσδε γῆν στρατὸν λέγεις;
485 XO. ὡς πόλλ' ἀμυραῶς ἐκ φρενός μ' ἀναστένειν.
KH. πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν στήνος στρατῶ;
XO. πάλαι τὸ σιγῆν φάρμακον βλάβης ἔχω.
KH. καὶ πῶς ἐπόντων κοινῶνων ἔτρεῖς τινάς;
XO. ὡς νῦν, τὸ σὸν δή, καὶ θανεῖν πολλὰ χάρις.
490 KH. εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτα δ' ἐν πολλῶ χρόνῳ

XO. * τερπυῆς ἄρ' ἦτε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου.
KH. πῶς δή; διδαχθεῖς τοῦδε δεσπόσσω λόγου.
XO. τῶν ἀντερωάντων ἱμέρω πεπληγμένους.
KH. ποθῆν ποθοῦντα τῆσδε γῆν στρατὸν λέγεις;
485 XO. ὡς πόλλ' ἀμυραῶς ἐκ φρενός μ' ἀναστένειν.
KH. πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν στήνος στρατῶ;
XO. πάλαι τὸ σιγῆν φάρμακον βλάβης ἔχω.
KH. καὶ πῶς ἐπόντων κοινῶνων ἔτρεῖς τινάς;
XO. ὡς νῦν, τὸ σὸν δή, καὶ θανεῖν πολλὰ χάρις.
490 KH. εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτα δ' ἐν πολλῶ χρόνῳ

XO. * τερπυῆς ἄρ' ἦτε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου.
KH. πῶς δή; διδαχθεῖς τοῦδε δεσπόσσω λόγου.
XO. τῶν ἀντερωάντων ἱμέρω πεπληγμένους.
KH. ποθῆν ποθοῦντα τῆσδε γῆν στρατὸν λέγεις;
485 XO. ὡς πόλλ' ἀμυραῶς ἐκ φρενός μ' ἀναστένειν.
KH. πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν στήνος στρατῶ;
XO. πάλαι τὸ σιγῆν φάρμακον βλάβης ἔχω.
KH. καὶ πῶς ἐπόντων κοινῶνων ἔτρεῖς τινάς;
XO. ὡς νῦν, τὸ σὸν δή, καὶ θανεῖν πολλὰ χάρις.
490 KH. εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτα δ' ἐν πολλῶ χρόνῳ

XO. * τερπυῆς ἄρ' ἦτε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου.
KH. πῶς δή; διδαχθεῖς τοῦδε δεσπόσσω λόγου.
XO. τῶν ἀντερωάντων ἱμέρω πεπληγμένους.
KH. ποθῆν ποθοῦντα τῆσδε γῆν στρατὸν λέγεις;
485 XO. ὡς πόλλ' ἀμυραῶς ἐκ φρενός μ' ἀναστένειν.
KH. πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν στήνος στρατῶ;
XO. πάλαι τὸ σιγῆν φάρμακον βλάβης ἔχω.
KH. καὶ πῶς ἐπόντων κοινῶνων ἔτρεῖς τινάς;
XO. ὡς νῦν, τὸ σὸν δή, καὶ θανεῖν πολλὰ χάρις.
490 KH. εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτα δ' ἐν πολλῶ χρόνῳ

XO. * τερπυῆς ἄρ' ἦτε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου.
KH. πῶς δή; διδαχθεῖς τοῦδε δεσπόσσω λόγου.
XO. τῶν ἀντερωάντων ἱμέρω πεπληγμένους.
KH. ποθῆν ποθοῦντα τῆσδε γῆν στρατὸν λέγεις;
485 XO. ὡς πόλλ' ἀμυραῶς ἐκ φρενός μ' ἀναστένειν.
KH. πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν στήνος στρατῶ;
XO. πάλαι τὸ σιγῆν φάρμακον βλάβης ἔχω.
KH. καὶ πῶς ἐπόντων κοινῶνων ἔτρεῖς τινάς;
XO. ὡς νῦν, τὸ σὸν δή, καὶ θανεῖν πολλὰ χάρις.
490 KH. εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτα δ' ἐν πολλῶ χρόνῳ

XO. * τερπυῆς ἄρ' ἦτε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου.
KH. πῶς δή; διδαχθεῖς τοῦδε δεσπόσσω λόγου.
XO. τῶν ἀντερωάντων ἱμέρω πεπληγμένους.
KH. ποθῆν ποθοῦντα τῆσδε γῆν στρατὸν λέγεις;
485 XO. ὡς πόλλ' ἀμυραῶς ἐκ φρενός μ' ἀναστένειν.
KH. πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν στήνος στρατῶ;
XO. πάλαι τὸ σιγῆν φάρμακον βλάβης ἔχω.
KH. καὶ πῶς ἐπόντων κοινῶνων ἔτρεῖς τινάς;
XO. ὡς νῦν, τὸ σὸν δή, καὶ θανεῖν πολλὰ χάρις.
490 KH. εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτα δ' ἐν πολλῶ χρόνῳ

XO. * τερπυῆς ἄρ' ἦτε τῆσδ' ἐπήβολοι νόσου.
KH. πῶς δή; διδαχθεῖς τοῦδε δεσπόσσω λόγου.
XO. τῶν ἀντερωάντων ἱμέρω πεπληγμένους.
KH. ποθῆν ποθοῦντα τῆσδε γῆν στρατὸν λέγεις;
485 XO. ὡς πόλλ' ἀμυραῶς ἐκ φρενός μ' ἀναστένειν.
KH. πόθεν τὸ δύσφρον τοῦτ' ἐπῆν στήνος στρατῶ;
XO. πάλαι τὸ σιγῆν φάρμακον βλάβης ἔχω.
KH. καὶ πῶς ἐπόντων κοινῶνων ἔτρεῖς τινάς;
XO. ὡς νῦν, τὸ σὸν δή, καὶ θανεῖν πολλὰ χάρις.
490 KH. εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτα δ' ἐν πολλῶ χρόνῳ

This distich reserved for us that have fought?
Eld. For long past I have used simile to prevent hurt.
Her. But how do? Part from, the kinsp being away,
in fear of some one?
Eld. So much that now, as thou sayest, εἰ ἐν death
were grateful.
Her. Yes, we have done well every way, well, for

NYPL

the length of time. A man need speak
well of his fortune, though part be not so good.
Only a god can be without trouble all his
time. For were I to want our suffering
in bad quarters, the narrow & comfortable
berths (as in the day-time the miserable
for want of everything), & other miseries
by land (& there it was worse, our camp
being close to the enemies wall), how
the sky rained, & the dew from the
marshy ground, ever soaking our
garments & breeding foul life upon us:
or were we to want the winter's cold,
made so intolerable by the snows
of Ida that the birds fell dead, or the heat,
when in his worn-day rest the sea
sank windless & waveless to sleep -
but what need to strive for these things?
The pain is past; so past for the dead

τὰ μὲν τις ἂν λέξειεν εὐπετώσ ἔχειν,
τὰ δ' ἄντε κἀμίμορα. τίς δὲ πλὴν θεῶν
ἄπαντ' ἀπήμων τὸν δι' αἰῶνος χρόνον;
μόχθους γὰρ εἰ λέγοιμι καὶ δυσωλλίας,
σπαρνὸς παρήξις καὶ κακοδοξώτους, τί δ' οὐ
στεινόντες, οὐ λαχόντες, ἤματιος μέγος; . . .
τὰ δ' ἄντε μέγιστον καὶ προσήν, πλεόν τεύχεσσι.
εὐναὶ γὰρ ἦσαν δήτων πρὸς τεύχεσσι.
* ἔξ οὐρανῶ γὰρ κατὰ γῆς λειμωνία

495

δρόσοι κατεψέκαζον, ἔμπεδον σίνοιο
ἔσθημάτων, τιθέντες ἐνδηρον τρίχα.
χεμίωνα δ' εἰ λέγοι τις οἰωνοκτόνον,
οἶον παρθεῖν ἄφροτον Ἰδαία χιῶν,
ἢ δάλαπος, εὐτε πόντος ἐν μεσημβριναῖς
κοίταις ἀκύμων νηέμοιοι εὐδοί πρῶν . . .
τί ταῦτα πευθεῖν δεῖ; παροίχεται πόνος.
* παροίχεται δὲ τοῖσι μὲν τεθυηκόσιν,

500

505

that they care not so much as to rise up any more. Ah why should we count the number of the slain, when the living suffer by Fortune's persistency? A full release from change is also, say I, something worth.

And for us who are left of the Argive host, the gain in the balance over weighs the hurt, seeing that you bright Sun may proclaim in our honours, winging our fame over land & sea,

(Troy in old time was won by an

Argive armament: & these are the

spoils which, to the glory of the Gods

throughout Hellas, they nailed upon

the temples for a monumental

pride! Hearing this, men must

needs praise Argos & them that led her

host; & the grace of Zeus that wrought

it all shall be paid with thanks. And

so I have said my say.

Eld. Defeat in argument I do not deny

To be teachable is a thing that ages not with

age.

But the household of Lybalmestra

τὸ μήποτ' αὐδὺς μηδ' ἀναστῆναι μέλει.
τί τοὺς ἀναλωθέντας ἐν ψήφῳ λέγειν,
τὸν ζῶντα δ' ἀλγεῖν χρὴ τύχης παλιγγότου;
καὶ πολλὰ χεῖρα ἐν ξυφοραῖς καταξιώ.

510

ἤμιν δὲ τοῖς λοιποῖσιν Ἀργείων στρατοῦ
νικᾶ τὸ κέρδος, πῆμα δ' οὐκ ἀντιδρέπει,
ὡς κομπᾶσαι τῶδ' εἰκὸς ἡλλοῦ φάει
ὑπὲρ θαλάσσης καὶ χθονὸς ποταμῆνοις.

515

„Τροίαν ἐλόντες δήποτ' Ἀργείων στόλος
„θεοῖς λάφυρα ταῦτα τοῖς καθ' Ἑλλάδα
„δομοῖς ἐπιστάλευσαν, ἀρχαῖον γένος.“
τοιαῦτα χρὴ κλονήτας εὐλογεῖν πόλιν

520

καὶ τοὺς στρατηγούς, καὶ χάρις τιμῆσται
Διὸς τόδ' ἐκπρόξασα. πάντ' ἔχεις λόγον.

XO.

νικῶμενος λόγοισιν οὐκ ἀναιρομαι.
ἀεὶ γὰρ ἤβᾶ τοῖς γέρονσιν εὖ μεθεῖν.

whom this news should most nearly interest,
must share the pain with me.

Ant. (entering). My joy was uttered some
while ago, when the first fiery messenger
came in the night, telling that Helen was
taken & destroyed. Then there were some
who found fault with me, a said
'But thou for a beacon persuaded to
think that Troy is taken now? How
like a woman's heart to fly up so
high!' Thus they argued, proving
my error. But for all that I would
sacrifice; & by womanly ordina the
townfolk me & all took up the loud
cry of holy gladness & in the sacred
temples stilled with feeding incense the
fragrant flame.

And now, for the further tale, what need
I to take it from thee? From the king himself
I shall learn it all. Rather, that I may
bring my revered lord with a swift
return to my loving uncle — what light
more sweet to the eyes of a wife than this,
when she opens the gate to her husband,
restored by heaven safe from war? — take
them back to my lord this message: let
him come with all speed to the people that
love him, come to find in his home the
wife faithful, even such as he left her,

δόμοις δὲ ταῦτα καὶ Κλυταιμνήστρα μέλειν
εἰκός μάλιστά, ξὺν δὲ πλουτίζειν ἐμὲ.

525

K.A.
ἀνωλόλυξε μὲν πάσαι καρῶς ὕπο,
ὄτ' ἦλθ' ὁ πρώτος νύχτιος ἄγγελος πυρός,
φράξων ἄλωσιν Ἰλίου τ' ἀνάστασιν.
καὶ τίς μ' ἐπίπταν εἶπε, φρουκτωρῶν δια
πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;

530

ἢ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἰρεσθαι κέαρ.
λόγοις τοιούτοις πλεγκτὸς οὐδ' ἐφραυόμην.
ὅμως δ' ἔθρον, καὶ γυναικείῳ νόμῳ
ὀλοθυρῆον ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν
ἔλασκον, εὐφημοῦντες ἐν θεῶν ἔδραις
θνηφάρον κοιμῶντες εὐώδη φλόγα.

535

καὶ νῦν τὰ μάλιστα μὲν τί δεῖ σ' ἐμοὶ λέγειν;
ἄνακτος αὐτοῦ πάντα πεύσομαι λόγον.

540

ὅπως δ' ἄριστα τὸν ἐμὸν αἰδοῖον πόσιν
σπεύσω πάλιν μολόντα δέξασθαι. τί γὰρ
γυναικὶ τούτου φέγγος ἡδίων δρακεῖν,
ἀπὸ στρατείας ἄνδρα σώσαντος θεοῦ
πύλας ἀνοῖξει; ταῦτ' ἀπάγγελον πόσει
ἤμειν ὅπως τάχιστ', ἐράσμιον πόλει.

545

γυναικα πιστήν δ' ἐν δόμοις εὔροι μολῶν
οἷαν περ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κῆνα
ἔσθλην ἐκείνη, πολέμιαν τοῖς δύσφροσιν,
καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον
οὐδὲν διαφθεύσασιν ἐν μῆκει χρόνου,

a very homedog, loyal to one and an enemy
to his foes; age, & in all else unchanged
having never broken seal at all in this long while

NYPL

I know of pleasure or scandalous address from
any other no more than of dying bronze. [Exit]
A conspirator self-praise like this, filled
full with its truth, it doth not misbecome a
people wife to sound.

An elder. What she hath said a mighty admirer
thou by their plain comment dost
understand.

But herald, say thou: I would know
of Menelaus, our well-loved king, thin
only, whether he hath returned safe &
will arrive with you.

Hera. It were impossible, if I told a false tale
.fair, that as time goes on, your love
would enjoy it still!

Elder. Oh that thy true tale might be
happily told! This not easy to hide,
when good & true are parted.

550

οὐδ' οἶδα τέφρων οὐδ' ἐπίφορον φάτιν
* ἄλλου πρὸς ἄνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βραχίε.

KH. τοιοῦδ' ὁ κόμπος τῆς ἀληθείας γέμων
οὐκ αἰσχρὸς ὡς γυναικὶ γενναίᾳ λακεῖν.

XO. εὗτη μὲν οὕτως εἶπε μανθάνοντί σοι
τοροῖσιν ἐρηγεῦσιν εὐπρεπῶς λόγον.

555

σὺ δ' εἰπέ, κῆρυξ. Μενέλαον δὲ πεύδομαι,
εἰ νόστιμός γε καὶ σεσσημένιος πάλιον
ἦξει ξὺν ὑμῖν, τῆσδε γῆς φίλον κράτος.

KH. οὐκ ἔσθ' ὅπως λέξαιμι τὰ ψευδῆ καλᾶ

560

ἐξ τὸν πολὺν φλοιοῖσι καρποῦσθαι χρόνον.
XO. πῶς διτ' ἂν εἰπῶν κενρὰ τέληθ' ἤ τυχούσιν;
σχεδόντα δ' οὐκ εὐκρυπτα γίγνεται τάδε.

Her: The pain is gone from the Achæan host,
himself & his ship also.

A Confidential Did he but forth in your sight
from him? Or was he hatched from the
rest by a storm which fell upon all?

Her: 'Twas he, like a master workman,
hit the mark, & put a length of trouble in
a brief phrase.

Ld: What then of the pain? Did the
General remove of the voyagers declare
him living or dead?

Her: None can tell that for certain, save
one only, the sun that
lie over all the firmament.

Ld: And what from first to last was
the story of the storm, thus sent
on the fleet by angry gods?

Her: A day sacred to joy should not
be void by the tongue of evil tidings
Religion funder the two. When one with
Sad Countenance brings to a people the
heavy tidings of an army fallen, the
state wounded with one great national
grief & many a home robbed of

KH. ἀνήρ ἄφαντος ἐξ Ἀχαιῶν στρατοῦ,
αὐτός τε καὶ τὸ πλοῖον. οὐ ψευδῆ λέγω.

565 XO. πρότερον ἀναχθεὶς ἔμφραως ἐξ Ἰλίου,
ἢ κείνα κοινὸν ἄχθος ἤσπασε στρατοῦ;
KH. ἔκρυσας ὥστε τοξότης ἄκρος σκοποῦ,
μακρὸν δὲ πῆμα ξυγτόμως ἐφημίσω.

XO. πότερα γὰρ αὐτοῦ ζώοντος ἢ τεθνηκότος
φάτις πρὸς ἄλλων ναυτῶν ἐκλήξετο;

570 KH. οὐκ οἶδεν οὐδέ τις, ὅσπερ ἀπαγγελῆται τορῶς,
πλήρη τοῦ τρέφοντος Ἥλιου χροῖος φύσιν.

XO. πῶς γὰρ λέγεις χεῖμῶνα ναυτικῶ στρατῶ
ἔλδεν τελευτήσασί τε δαιμόνων νότῳ;

575 KH. εὐφρημον ἤμαρ οὐ πρότερι κακαγγέλω
γλώσση μαινεῖν· χωρὶς ἢ τιμῆ θεῶν.

ὅταν δ' ἀπευκτά πῆματ' ἀγγελίος πόλει
στύρνῳ προσώπῳ πτωσίμου στρατοῦ φέρῃ,

πόλει μὲν ἔλαος ἐν τῷ δήμῳ τυχεῖν,
πολλοὺς δὲ πολλῶν ἐξαγισθέντας δόμων

580

As single victim by Ates' fork, his weapons
beloved, two headed, horrible, red in both
prongs with blood; he that beareth
such a pack of war may well say a
hymn to those who punish. But when to
one cometh with tidings of deliverance to
a folk rejoicing in happiness - how
shall I mingle this food with that
ill, with a tale of storm, at which
our national gods must needs be
displeas'd?

A conspiracy there was, between
two that had been utter foes, betwixt
foe & sea, a for sledge & prow of
their league they destroyed the
hapless men of Argos. In darkness
it was done, which swell'd the agony
to its bright; for the ships were dashed one
against another by Thracian winds, fill
bursting violently beneath the storm of the
hurricane & the beating rain of the surge
they fled away a way, lashed round
by their cruel waves. And when the
bright dawn rose, we saw in the
Aegean corpses thick as flowers, our
squad a wreck of our ships. As for ourselves
& our ship, yet whole in hull, we were
stolen away or, maybe, were begged off

585 ἄνδρας διπλῆ μάστιγι, τὴν Ἄρης φιλεῖ,
διλογχὸν ἄτην, φρονίαν ξυνορίδα,
τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαρμένον
πρέπει λέγειν παῖνα τόνδ' Ἐριωνύων
σωτηρίων δὲ προαγμάτων εὐεστοῖ πόλιν . . .
ἤκοντα πῶς χαίρουσαν εὐεστοῖ πόλιν . . .
πῶς κενὸν τοῖς κακοῖσι συμμίξω, λέγων
χειμῶν' Ἀχαιῶν οὐκ ἀμύνητον θεοῖς;
ξυνώμοσαν γὰρ, ὄντες ἐχθιστοὶ τοπῶν,
πῶς καὶ θάλασσα, καὶ τὰ πῖστ' ἐδείξατῃν
φθείρουτε τὸν δούστηρον Ἀργείων στρατόν.
ἐν νυκτὶ δυσκρίματα δ' ὤρωρει κακὰ.

590 ναῦς γὰρ πρὸς ἀλλήλοισι Θρήμαι προαῖ
ἤρεικον, αἱ δὲ κερουτυομένηαι βία
χειμῶνι τυφῶ ξὺν ζάλη τ' ὀμβροκτύπῳ
ᾤχοντ' ἄφαντοι, ποιμένος κακοῦ στρατοῦ.
ἔπει δ' ἀνήλθε λαμπρὸν ἠλίον νεκροῖς
ὄρωμεν ἀνδρῶν πέλαρος Ἀργείων νεκροῖς
* ἀνδρῶν Ἀχαιῶν, ναυτικῶν τ' ἐρειπίων.
ἡμέες γε μὲν δὴ, ναῦν τ' ἀνήρατον σκάφος,
ἦτοι τις ἐκέλευεν, ἢ ἔρηγαστο,
θεός τις, οὐκ ἀνδροπαπός, οἴακος θυγῶν.
τύχη δὲ σωτήρ ναῦν δέλουσ' ἐφέξετο,

NYPL

by some one more than human, who took
her helm. Fortune, to save us, was
pleas'd to ride aboard of her, &

keep her alive from taking in the surging
water between her planks & from running
upon rocks. So having embraced a watery
grave, here in the white day, scarce was
of our good fortune, we provided
melancholy when our altered tune,
our host undone & utterly dashed to
pieces. And at this moment if any of
them in living & dead breath, they
are doubtless speaking of us as lost,
while we imagine the same case for
them. But let us hope the best.

For Menelaus then, be it first supposed
& foremost, that he got home. And at worst,
if anywhere the Juno's ray is discovering
him; Zeus, we may hope, who cannot
mean to destroy his offspring quite, will
contrive to bring him alive & well to
his home again. So much is all I
can warrant you for yet.

The Elders who can have given that
name is to the very letter true? Was
it some unseen power, who by fore-
knowledge of fate, quick'd his tongue aright

605

ὡς μήτ' ἐν ὄρφνῃ κύματος ζάλην ἔχων,
μήτ' ἐξοκείλαι πρὸς κραταίλειον χθόνα.

ἔπειτα δ' εἶδ' ἂν πόρτιον πεφρυγότες
λευκὸν κατ' ἤμαρ, οὐ πεποιδότες τύχη·
ἔβρουλοῦμεν φροντίσειν νέον πάθος

610 σιγατοῦ καμόντος καὶ κακῶς σποδουμένου.
καὶ νῦν ἐκείνων εἴ τις ἐστὶν ἐμπνέων,
λέγουσιν ἡμᾶς ὡς ὀλωλότας, τί μή;
ἡμεῖς τ' ἐκείνους ταῦτ' ἔχων δοξάζομεν.

* γένοιτο δ' ὡς ἔριστα. Μενέλεων γὰρ οὐν
πρωτόν τε καὶ μάλιστα προσδόκα μόλειν.

615

εἰ δ' οὐν τις ἀκτίς ἥλιου νιν ἴστωρῃ

καὶ ζῶντα καὶ βλέποντα μηχαναῖς Διός,
οὐπω θέλοντος ἐξεκλιῶσαι γένος.

ἔλπεις τις αὐτὸν πρὸς δόμους ἤξειν πάλιν.
τοσαῦτ' ακούσας ἴσθι τάλιθ' ἢ κλύων.

620 XO. τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' ἐς τὸ πᾶν ἐπητύμως
2 l. d. c.

(μή τις, ὄντιν' οὐχ ὄρωμεν,
προνοοῦσιν τοῦ πεπορευμένου
γλώσσων ἐν τύχη νέμων;)

as., dm

↑

NYPL

that named the woman wooed with battle
& spear by the name of Helen². The proverb
her name indeed upon ship & men a people,
w^h a from the delicate ribs of her
colostly bowen the pained over sea
before the gale of the felon West, &
after her a great hunt of shielded
soldiers, following by the vanished
track of the oar a quarry landed in
Simois' banks, whose woods were
to be waked by their bloody fray.

A bride². A wonderful bride she was to
Him, pursued by war-remembering
wrath, destined one day to avenge the
dishonour of the board, & of Zeus the
sanctifier of the feast, upon those that
gave significant honour to that bridal - music,
the marriage - hymn of the groom & men, their
vantage of an hour. The aged city of Priam
hath heard an altered song, a burden
wreily of loud lamentation, & just for
the wedded Paris an evil name; for
burdened with lamentation have been
her weary^h days till this for the
miserable slaughter of her people.

5 * τὸν δορυγεβρον ἀμφιεικῆ θ'
Ἑλένην; ἐπεί προπύργω
Ἑλένας, Ἐλευθρος, ἑλέτολις,
ἐκ τῶν ἀβροτῶν
προκαλιμμάτων ἔπλευσε Ζεφύρου γήεντος αἴθρα,
as, 2 an.

630 10 πολύανδροι τε φεράσιπιδες
κοινοὶ κατ' Ἴηρος πλάταν ἄφρονον
κελόαντων Σιμόεντος ἀκτὰς ἐπ' ἀέξιφύλλους
δι' ἔθνη αἰματόεσσαν.
pher.

635 Ἴλιω δὲ κῆδος ὀδύνην τελεσφόρων
μῆνις ἤλασεν τροπᾶς
ἀτίμων ὑστέρω χρόνῳ
καὶ ξυνεστίου Διός,
ant. d.

640 5 προσδομένα τὸ νυμφότιμον
μέλος ἐφάτως τίοντες,
ὑμναιον, ὃς τότε ἐπέδραπε
γαμβροῖσιν αἶδειν.
phalae.

10 πολύδερρον μέγα πον στένει,
ακλήσκουσα Πάριον τὸν αἰνόλεκτρον,
* παμπρόσθη πολύδερρον αἰῶν' ἐμφὶ πτολιτῶν
μέλεον αἶμα ἀνατλάσα.

645

NYPL

A Shepherd - man in his house brought
up a lion's whelp, weaned from the teat,
a hungry suckling. Gentle it was in
its infant days of love, made friends
with youth, drew smiles from granit's
self. And many a thing it got when,
like a nursing-child embraced, it
fixed a bright eye on the hand &
fawned for its belly's need. But after a
time it showed the way that was worn
in it, for it paid thanks for its rearing
by bloody ravage & the flock, making
least unbidden; & the house was
dabbled with gore, & the horse-folk
helpless in agony, a wide war the
murderous waste. God sent it to
that dwelling with a mission of ravage
therein.

Even so came, would I say, to him
what seemed to fancy a wretched calm,
a darling of rich indulgence, whose gentle
eye shot that soft bolt, which pricks
from the heart the flower of love. But
sweaving from that, he made them see in
the end that he was won,

ἔθρεψεν δὲ λέοντα σίην δόμοις ἐγάλατον
pher. στ. β'. as, 2

οὕτως ἀνήρ, φιλόμαστον,
ἐν βίῳ πρῶτος ἄμερον, εὐφιλόπαιδα, da. hex.
καὶ γρηγοροῦς ἐπὶ χρονον. da. tr.

650 (5) πόλεα δ' ἔσκη ἐν ἀγκάλαις νεοτρόφου τέκνου δίκαι,
as, 2 t. d. c.

φαιδραπὸς ποτὶ χεῖρα, σαίνων τε γαστρός ἀνάραις.
pri.

* χρονισθεῖς δ' ἀπέδειξεν ἔθος τὸ πρὸς γε τομήων.
ant. β.

χρῶν τροφᾶς γὰρ ἀμείβων
μηλοφόνοισιν ἐν ἄταις δαῖτ' ἀκέλευστος ἔτευξεν,
αἶματι δ' οἶκος ἐφύσθη,

655 5 ἄμαχρον ἄλλος οἰκέταις, μέγα σίητος πολυκτόνον,
ἐκ θεοῦ δ' ἱερῆς τις ἄτας δόμοις προσεθροφθῆ.
παρρατὰ δ' ἔλθεν ἐς Ἰλίον πόλιν λέροισ' ἐν as,
i. h. i. et i. h. στ. γ'.

φρόνημα μὲν νηνέμου γελάναις,
ἀκακαῖον δ' ἔγραμα πλούτου, as, 2 i. h.

660 μελιδκον ὀμμάτων βέλος,
5 δηξιδυμον ἔρωτος ἄνθος. ant. d. h.

* παρρακλίτουσ' ἐπέκρανον δὲ γάμου πιναρᾶς τελευτᾶς,
gl. h.

Clashing with her companions the
ruined house of Priam's son, whether
the god of just-merit shed a landlocked
her, a fiend to wed a repent,

It is an ancient maxim, made long
ago among men, that wealth of man, from
big, gets oppressing gilt body before it
die, & that of good fortune the
natural stem is unappeasable woe. But
I think not with the generality. It is in
truth an inferior deed, which after
begetheth more, & like to its own kind.
The house that keepeth righteousness,
fair in the generation thereof for ever.
But it is the way of old pride to begot
in the wicked soon or late, when the
disturbed hour arrives for the youthful
birth, a young pride & the kindred
spirit (?) of unline, godless, restless,
wonderless, black curses both to the mansion
& like their parents both.

δύσεδρος καὶ δυσόμιλος σύμμενα Πριαμίδαισιν, ion.
a min. t.
665 πομπῆ Διὸς ξενίου,
i. d. br.
νυμφόκλαυτος Ἑριωνύς.
pher.
παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρον λόγος τέτυκται
ἀντ. γ.

μέγαν τελεσθέντα φωνὸς ὄλβου
τεκνοῦσθαι, μηδ' ἀπαιδα θνήσκειν,
ἐκ δ' ἀγαθῆς τύχης γένει

5 βλαστάνειν ἀκόρεστον οἴζυν.
δῖχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰμί· τὸ γὰρ δυσσεβὲς ἔρ-
γον ion. a min. t.

μετὰ μὲν πλείονα τίπτει σφετέρῃ γ' εἰκότα γένηται,
οἴων δ' ἄρ' εὐδυνάκων
καλλίπαις πότμος αἰεὶ.

φιλῆ δὲ τίπτειν ὕβρις μὲν παλαιὰ as., i. h. et dm.
h. στ. δ'.
νεύουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν as., dm. et i.
ὑβριν τὸτ' ἢ τόθ', ὅπότεν τὸ κύριον μόλη, gall.
* νεαρά φάους κότον, δαίμονά τε

NYPL

But righteousness shineth in josty dwellings
& priggeth the modest man. If the palace
is gilt but foul the hands, with eyes
averted she goes thence to the pure home,
disdaining the might of wealth & its stamped
with praise. And she guideth all to the
goal.

[Enter Agamemnon, Cassandra, etc.]
See now, O sovereign, Troy's conqueror,
Atrides' son, how shall I address thee? How
pay thee homage neither above nor that
of due complaisance?

Maryrate semblance above reality, &
do injustice to. Signs for the suffering
all have ready, although of the outward
grief none touches the heart; & they
why the looks of him that laughs, putting
frown upon face where no frown is. But
he that knoweth the points of a man is
wre to detect when the human eyes, which
pretend to gladden with kindness, are

- 680 5 * τὸν ἔμελλον, ἀπόλειπον,
ἀνίερρον θράσος, μελείνας μελέθροισιν ἄτας
dm. et gl
an.
εἰδομέναν τοκεῦσιν.
Δίκα δὲ λάπτει μὲν ἐν δυσάπεινοισι
δάμασι, τὸν δ' ἐναισίμον τιεὶ
ἀντ
685 * βλον, τὰ χρυσόπαστα δ' ἐσθλά σὺν πίνῳ χερῶν
* πάλιντρόποις ὄμμασι λιπούσ'
5* ὄμα προσέβα πον,
δύναμιν οὐ σέβουσα πλούτου παράσημον αἴψῃ,
πᾶν δ' ἐπὶ τέρεμα νωμῆ.
690 ἄγε δὴ, βασιλεῦ, Τροίας πολίπορθ',
'Ατρώως γένεθλον, πῶς σε προσείπω,
πῶς σε σεβίξω, μὴδ' ὑπερύφρας,
μὴδ' ὑποκάψας καιρὸν χάριτος;
πολλοὶ δὲ βροτῶν τὸ δοκεῖν εἶναι
695 προτιοῦσι, διηνη παραβάντες.
τῷ δυσπαρανοῦντι δ' ἐπιστενῶχεν
πᾶς τις ἔτοιμος, δῆγμα δὲ λύπης
οὐδὲν ἔφ' ἤπαρ προσικνεῖται,
καὶ ξεγκάουσαν ὁμοιοπρεπεῖς,
700 ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι.
ὄστις δ' ἀρεθὸς προβατογνώμων,
οὐκ ἔστι λαθεῖν ὄμματα φωτός
τὰ δοκοῦντ' εὐφρονος ἐκ διανοίας

NYPL

gathering him with a love that is but
water.

Thou in part time, while waring
still for Helen's sake (Frankly he it said)
didst make an ungracious figure in
mine eyes. Didst seem an underlever
Steersman to Thy wits, that thou for a
willing wanton wouldst spend the lives
of men. But now we contemplate thee
with wiser judgment & less unkind.
Itahey the labour that is happily done.
Thou wilt learn by enquiry hereafter,
who here at home hath done his duty,
& who hath mis-spent the time.

Agamemnon: To Argos first my
salutation is due, & to the gods that inhabit
here, who have aided me to my home-
coming. & the justice which I have taken
of Priam's town. For they, having
heard the mortal argument which
with main force we pleaded for
Troj's destroying, put their votes
undivided into the Vase for blood, while
to the opposite urn hope & the hand came
nigh, yet it was not filled. By her
Smoke the conquered city in Gaspiantes
given yet. Hele in the ruin pants, &
from the spiring ash is breathed a peck
of witness. For all this there must be paid

ἵδαρῃ σάειεν φιλόηρι.
σὺ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιῶν
'Ελένης ἔνεκ' (οὐ γὰρ σ' ἐπιλεύσω)
κάτ' ἀπομούσας ἦσθα γερραμμένος,
οὐδ' εὖ περὶ δῶν ὄϊα νάμα νέμων,
θράσος ἀκούσιον

705

ἀνδράσι θνήσκουσι κομίζων.
νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς φρενός οὐδ' ἀφίλωσ
εὐφρων πόνος εὖ τελέσει.

710

γνώσει δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος
τόν τε δίκαιος καὶ τὸν ἀκαίωτος
πόλιν οἰκουρῶντα πολιτῶν.

715

ΑΓ. πρῶτον μὲν Ἄργος καὶ θεοὺς ἐγγωρίους
δίκη προσεπεῖν, τοὺς ἐμοὶ μεταίτιους

νόστον δίκαιων θ' ἂν ἐπραξείην πόλιν
Πριάμου. δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλώσσης θεοὶ
κλύοντες ἀνδροθήτας Ἰλίου φθορὰς
ἐς αἵματηρον τεύχος οὐ διχορρόπως
ψήφους ἔθεντο, τῷ δ' ἐναντίῳ νῦν
'Ελπίς προσήει χεῖρος οὐ πληρουμένη.

720

καπνῷ δ' ἀλούσα νῦν ἔτ' εὐσχημος πόλις,
ἄτης θύελλαι ζῶσι, συνδνησκουσα δὲ
σποδὸς προπέμπει πύονας πλοῦτου πινός.
τούτων θεοῖσι γρή πολύμνηστον χάριν
τίειν, ἐπειπερ καὶ πάρος ὑπερκότους

725

to the gods a memorable return, even as

NYPL

The fire is great, which man with hath taken,
since for one woman stolen a city hath
been laid level by the fierce heat of
Argo, the foal of the horse, the folk of
the shield, that launched himself with
a leap in the sea of the Perids fall.
Over the walls he sprang, & like a
lim flensed, lashed his fill of proud
Juno's blood

Now, having given to religion this
ample precedence, I come to thee & thy
feelings. I remember what I have heard.
I am with thee, a suppliant thine accusation,
Rare among men are they to whom it
is natural to love & admire the
fortunate without envying. The
possession of ill-will settles to the heart &
doubts the love of him that has ought
to miss: at once his own sorrows press
upon him & he sighs to see the other's
happiness. I may speak with knowledge,
having learnt thoroughly that mirror
of friendship, image of a shadow, the
hypocrite's semblance of devotion to me,
Ulysses only, Ulysses, who joined the
fleet against his will, I found, being once

in harness, mine own right horse. That I
will say for him living or dead.
[Enter Clytemnestra] ^{NYEL}
And for the rest, the affair of state & religion too
in general assembly summoned together we
will debate; where we must take such counsel
that what is well may endure to abide, while
as for what must have medicinal remedy, we
will do our kind endeavor with lance or
Cantry to defeat the mischief of the force.
For the moment I go to mine
Chamber,

730 ἐπικρατέμεσθα, καὶ γυναικὸς οὐνεκα
πάλιν διημάδηνεν Ἀργείον δάκος,
ἵππου νεοσδός, ἀσπιδοστόροφος λέως,
πῆδημ' ὀρούσας ἀμφὶ Πηλεΐδων δούδων,
ὑπερδορῶν δὲ πύργον ἀμυστῆς λέων
ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ.
735 θεοὶς μὲν ἔξετενα φροῖμιον τόδε·
τὰ δ' ἐς τὸ σὸν φρόνημα μέμνημαι κλύωσιν,
καὶ φημι ταῦτα καὶ ξυνηγορῶν μ' ἔχεις.
πρώτους γὰρ ἀνδρῶν ἐστὶ συγγενῆς τόδε,
* φίλον τὸν εὐνυχρῶντ' ἄνευ φθόρου οὐ βεβαῖον·
740 δύσφρων γὰρ ἰὸς καρδίαν προσήμενος
ἄχθος διπλοῖζει τῷ πεπαμένῳ νόσον,
τοῖς τ' αὐτὸς αὐτοῦ πῆμασιν βαρύνεται,
καὶ τὸν θυραῖον ὄλιβον εἰσορῶν στένει.

745 εἰδὼς λέγουμ' ἄν (εὐ γὰρ ἐξεπίσταμαι
ὀμίλλας κάτοπτρον) εἰδῶλον σικῆς
δοκοῦντας εἶναι κάρα προνεμενῆς ἔμοι·
μόνος δ' Ὀδυσσεύς, ὅσπερ οὐχ ἑκὼν ἔπλει,
750 ζευχθεὶς ἔτοιμος ἦν ἔμοι σειραφόρος,
εἴτ' οὐν θανόντος εἴτε καὶ ζῶντος πέρι
λέγω. τὰ δ' ἄλλα πρὸς πόλιν τε καὶ θεοῦς
κοινοῦς ἀγῶνας θέντες ἐν πανηγύρει
βουλευσόμεσθα· καὶ τὸ μὲν καλῶς ἔχον
ὄπως χρόνίζον εὐ μενεῖ, βουλευτέον·
755 ὄτω δὲ καὶ δεῖ φαρμάκων πεισυνίων,
ἤτοι κέαντες ἢ τεμόντες εὐφρόνας
πειρασόμεσθα πῆματος, τρέψαι νόσον.
πῶν δ' ἐς μέλαθρα καὶ δόμους ἐφροτίλους

where my hands first speaking must be to
the gods, who sent me forth a hare brought
me back. May victory, as the bath
attended me, constantly abide with me still!
Clytemnestra: I was men of Argos, her
not that prevent here, what love than practiced
toward my husband my modesty will let
me declare to you. With time men lose
their fear.

When no witness but my own I can
say, how wry were my days all the
night long while my lord lay before
them. A sore grief it is in itself, for a
woman without a man to sit in the
empty thrope of the house,
persistent flatteries at her ear, & our
coming oft another with loud tidings of
woe to the house each worse than the
last. As for wounds, if my lord was
wounded, as often as the conduit of
fame brought news of it, he hath holes in
him more in number than a net. And
had he died, as report thereof multiplied,
he might, with three books like another
Geryon, have boasted many times three —
not beds, but coverlets rather of earth
taken on to him, if he had had no death
for each of his shakos. Such, ever present at
my ear, were the rumours that put me

760 ἐλδὼν θεοῖσι πρῶτα δεξιῶσομαι,
οἵπερ πρόσω πέμψαντες ἤγγρον πάλιν.
νίκη δ' ἐπειπερ ἔσπετ', ἐμπέδως μένοι.
765 Κ.Α. ἄνδρες πολῖται, πρόεδρος Ἀργείων τόδε,
οὐκ εἰσχηνοῦμαι τοὺς φιλάνορας τρόπους
λέξαι πρὸς ὑμᾶς· ἐν χρόνῳ δ' ἀποφθίσει
τὸ τέφρος ἀνδρώποισιν. οὐκ ἄλλων πάρα
μυθοῦσ' ἐμευτῆς δύσφορον λέξω βίον
τοσόδ', ὄσουςπερ οὗτος ἦν ὑπ' Ἰλίῳ.
τὸ μὲν γενναῖα πρῶτον ἄρσενος δίχα
ἦσθαι δόμοις ἔρημον Ἐκπεργλον κακόν,
πολλὰς κλύουσαν ἡδονὰς παλιγκτόνους,
770 καὶ τὸν μὲν ἦκειν, τὸν δ' ἐπεισφέρειν κακοῦ
κάκιον ἄλλο πῆμα λάσκοντας δόμοις.
καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύγγανεν
ἀνήρ ὄδ', ὡς πρὸς οἶκον ὠχτετέυετο
φάτις, τέφραται δικτύου πλέω λέγειν.
775 εἰ δ' ἦν τεθνηκώς, ὡς ἐπλήθυνον λόγροι,
τρισάματός τᾶν Γηρουῶν ὁ δεύτερος
πολλὴν ἄνωθεν (τὴν κάτω γὰρ οὐ λέγω)
χθονὸς τριμοῖρον χλαῖναν ἐξήρχει λαβῶν,
ἄπαξ ἐκίστη κατθανῶν μορφάματι.
780 τοιῶνδ' ἔκατι κληρόνων παλιγκτότων

many times to the hanging noose, which others
preventing my eagerness, loosed from my
neck.

This is indeed why the boy Steves, he who
might best make confidence between thee &
me, is not, as he should be, here; he not
surprised. He is in the special care of
our ally, Strophius of Pholis, who
warned me of double mischief, the
peril first of thee before them, & the
chance that noising rebellion from below
might risk a plot against us, as it is
naïve to man to spurn the more he in
that is given. The yoke however is
such as cannot have suile in it.

But as for me the fountains of my tears
have run themselves dry, & there is no drop
more. With watching late mine eyes are
gone, with weeping for thine attendance
of torch-bearers neglected still. The storming
great with lightest flutter would wake
me from dreams, in which I saw thee pass
through more than the time of my sleep.

Now, after all this misery, in the relief of
my soul, I would hail thee, my husband as a
watch-dog to the fold, the ship's returning stay,
the high roof's expanded pillar, the father's
sole-born child, or as a land eschier by
mariners in despair, calm as it looks most
beautiful after storm, a storming spring to the
Christy wayfarer,

ἔμοιγε μὲν δὴ κλυυμένων ἐπίστυτοι
πηγαὶ κατεβήμασιν, οὐδ' ἐνὶ στρατῶν
ἐν ὄψμοιτοῖς δ' ὄμμασιν βλάβος ἔγω,
ταῖς ἀμφὶ σοὶ κλυούσῃ λαμπυροῦχας
ἀτημελήτους αἰέν. ἐν δ' ὀνειράσι
λεπταῖς ὑπαὶ κώνωπος ἐξηρειοῦμαι
ῥιπαῖσι θανάστοτος, ἀμφὶ σοὶ πάθῃ
ὄφθα πλείω τοῦ ξυνεύδοντος χρόνου.

νῦν, ταῦτα πάντα τλάσ', ἀπενδύτω φρενὶ
* λέγοιμ' ἐν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα,
σαῖῃρα νῶς πρότονον, ὑψηλῆς στέρης
σύλον ποδήρη, μονογενὲς τέκνον πατρί,
ὀδοπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος,

πολλὰς ἄνωθεν ἀστάντας ἐμῆς δέξης
ἔλυσαν ἄλλοι πρὸς βίαν λελημένης.

* ἐκ τῶνδ' ἐτοίμας ἐνθάδ' οὐ παραστατεῖ,
ἐμῶν τε καὶ σῶν κύριος πιστευμάτων,
ὡς χρῆν, Ὀρέστης, μηδὲ θανάσιος τόδε·

τρέφει γὰρ ἐτόν εὐμενῆς δορυξένος
Στρόφιος ὁ Φωκέος, ἀμφίλεκτα πῆματα
ἐμοὶ προφρωνῶν, τὸν δ' ὑπ' Ἰλίου σέθεν
κίρηνον, εἴ τε δημόθρονος ἀναρχία
βουλὴν καταφύψαιεν, ὥστε σύγγρονον
βροτοῖσι τὸν πεδόντα λακτίσαι πλέον.
τοιάδε μέντοι σκήψις οὐ δόλον φέροι.

but every where escape from Jakes is
sweet: let these then stand for types of my
~~Salutation~~ Salutation. And let jealousy
restrain, seeing how much was the love we
endured before.

But now, I pray thee, beloved, step
from this Car — but not on the earth, 'twas
King, set that foot of thine, which 'has
humbled Troy. Slaves, why delay ye
to do your Commanded office, & strow
the ground of his way with coverings?
In a moment let the laid path be
turned to purple, that to a horse
be expected he may have conduct due.
'And for the rest, a Vigilance never
laid asleep shall order it as just providence,
I trust, intends.

Agamemnon.

Daughter of Leda, who hast my home in charge,
open here spoken to the measure of my absence, for
you have spoken at length, still to praise fitly

καὶ γῆν φανεῖσαν ναυτίλοις παρ' ἑλίπιδά,
κάλιστον ἡμᾶς εἰσιδεῖν ἐκ χεῖματος.
τερπνον δὲ τάνεργαῖον ἐκφυγεῖν ἔπαν.
τοιοῖσδὲ τοῖ νῦν ἄξιῶ προσφθέρμασιν.
810 φθόνος δ' ἀπέστω· πολλὰ γὰρ τὰ πρὶν κατὰ
ἠρεχόμεσθα· νῦν δέ μοι, φίλον κάφα,
ἔβην' ἀπήρης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς
τὸν σὸν πόδ', ὄναξ, ἴλιον πορθήτορα!
815 ἄμωαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέστανται τέλος
πέδον κελυθίου στρωνῦναι πετάσμασιν;
εὐδὺς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος,
ἔς δ' ὧμ' ἄλλπτου ὡς ἂν ἤγῃται Δίω.
τὰ δ' ἄλλα φροντίς οὐχ ὕπνω νικωμένη
820 ἄγ. Δῖος Δῖος γενέθλιον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ,
ἀπουσίᾳ μὲν εἴπας εἰκότως ἐμῇ
(μαρὰν γὰρ ἐξέτινας), ἀλλ' ἐνασίμωσ

fctly

NYPL

the upward th

the reward should come from other lips
For he said, that me to no womanish delicacy,
nor, as if I were an Eastern King, gaze at me
a smiling eye, nor with venture thrown
draw jealous eyes upon my path. To the
good these honors belong. To head, a monarch,
upon fair javins, is to me a thing of
fear. Worship me not as a god but as a
man. Remove eyes about without
foot-cloths & false reverence. An
imprudent woman's mind is gods' greatest
gift. Happy is he who dying dies in
prosperity. And that such will ever be my
rule is the confidence for me.

Clot: Come, answer, saying My judgment, one
question from me.
Aga: My judgment, be answered in eyes beyond

825 αἰνεῖν, παρ' ἄλλων χεῖρ' ἔρχεσθαι γέρας.
καὶ τάλαι μὴ γυναικῶς ἐν τρόποις ἐμῆ
ἄβουρε, μηδὲ βαρβάρου φρωτὸς δίκην
καμακτεπες βοάμα προσχέγγης ἐμοί,
μὴδ' εἰμᾶσι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον
τίθει. θεοῦς τοι τοῖσδε τιμᾶσθαι χρᾶν.
ἐν ποικίλοις δὲ θνητῶν ὄντα κάλλεσιν
βαινεν ἐμοί μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου.
λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεῶν, σέβειν ἐμέ.
χωρὶς ποδοψήστου τε καὶ τῶν ποικίλων
κλήδων αὐτεῖ, καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν
θεοῦ μέγιστον δῶρον. ἀβίβλαι δὲ χεῖρ'
βίον τελευτήσαντ' ἐν εὐσετοῖ φιλῆ.
830
835
ΚΑ. καὶ μὴν τὸδ' ὡς πράσσοιμ', ἂν εὐδαρῆς ἐγώ
ΑΓ. γνώμην μὲν ἴσθι μὴ διαφθεροῦντ' ἐμέ.
ΚΑ. ἤβξω θεοῖς δέσας ἂν ὄδ' ἔρδειν τάδε;

treat delicately
gape at
honour
foot cloth
call
prosperity
judgment

Change by me.
Clot: Has you now to the gods, in some fear. to do this?

NYPL

504. The emphasis in Πορφύρας Παῖτων cannot, so
 Verball says, be perceived in τὸ σκῆλ.

Agg: Never was last word spoken a better reflection than this
 Cly: What had I than done, thankest thou, if he had achieved
 the same?
 Agg: He had made him a free, fair path from very woe.
 Cly: Men let not blame given make thee ashamed.
 Agg: That the vice of the multitude is a mighty thing.
 Cly: Aye, but who moves no jealousy wins no long
 Agg: To love contention is not a woman's part.
 Cly: Nay, but the great may even yield a point with grace.
 Agg: Thou plainly, no less than I, thankest the point
 worth fight.
 Cly: Yield, I constrain thee. Let it be with consent.
 Agg: Men, if this be thy will, quick, let me loose
 my shoes; these Frodden Slaves to the morning

840 ΑΓ. εἴπερ τις, εἰδώς γ' εὖ τόδ' ἐξέειπον τέλος.
 ΚΑ. τί δ' ἂν δοκῆ σοι Πορφύρας, εἰ τὰδ' ἤνυσεν;
 ΑΓ. ἐν ποικίλοις ἂν κάρα μοι βῆναι δοκῆι.
 ΚΑ. μή νυν τὸν ἀνδρώπειον αἰδεσθεῖς φόρον.
 ΑΓ. φρήμη γε μέντοι δημόφρους μέγα σθένει.
 845 ΚΑ. ὁ δ' ἀφθόνητός γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει.
 ΑΓ. οὔτοι γυναικὸς ἔστιν ἡμεῖσιν μάχης.
 ΚΑ. τοῖς δ' ὀλίβοις γε καὶ τὸ νικᾶσθαι πρόπει.
 ΑΓ. ἦ καὶ σὺ νεκρὴν τήρδε δήριος τίεις;
 ΚΑ. πιδού· κράτος μέντοι πάρος γ' ἐκὼν ἔμοι.
 850 ΑΓ. ἀλλ' εἰ δοκῆ σοι ταῦθ', ὅκαί τις ἀρβύλας
 λόγοι τάχος, προδούλον ἔμβασιν ποδός,
 ζῆν ταῖσδέ μ' ἐμβαίονθ' ἀλουργέσιν θεῶν
 μή τις πρόσωθεν ὄματος βάλοι φθιόνος.
 πολλή γάρ αἰδώς σωματοφθορεῖν ποσὶν
 855 φθείροντα πλούτον ἀφρυγανήτους δ' ὕφας.
 τούτων μὲν οὕτω· τὴν ζῆνν δὲ προεμυνῶς
 τήνδ' ἐκκόμψε. τὸν κρατούντα μακδικαῶς
 θεὸς πρόσωθεν εὐμένως προσδέχεται.
 ἐκὼν γὰρ οὐδεις δουλίην κρήται ζυγῶ.
 860 αὐτῇ δὲ, πολλῶν χρημάτων ἐξαιρετον
 ἄνθος, στρατοῦ δώσημ' ἔμοι ξυνέσπετο.
 ἐπεὶ δ' ἀκούειν σοῦ κατέστραμαι τάδε,
 εἴμ' ἐξ ὀρέων μέλαθρα, πορφύρας πατῶν.
 ΚΑ. ἔστιν θάλασσα (τίς δέ νιν κατασβέσει);
 865 τρέφουσα πολλῆς πορφύρας ἰσάγγυρον
 * κηρίδα παρακρίστον, εἰμάτων βαφάς.

blame
 included
 disuse
 fight
 value at
 foot
 covering
 purple
 must the
 fight with
 silver
 graciously

worth it
 weight in
 silver

eye
 fresh
 eye

foot. — Eye with these bare soles, as I walk the
 sacred purple, I hope no patient eye may see me an
 evil slave. The same enough to stain with the
 stain of human feet textures of price, purchased for
 silver. of this, enough, But here is one, whom
 thou must receive into the house with kindness.
 A gentle master wins from the patient eye of
 God an offering plene; for none take willingly to
 the yoke of a slave. The damsel was the choice flower
 of a rich treasure, bestowed by the soldiers upon me
 with whom she goes. And now, since I am refused
 to obey the herein, I will proceed to the palace,
 along your purple path.

It is to the eye of the Queen as tho' he already walked in Heaven.
... no woman or any can exhaust the significance of this scene
wh. for spectacular writing ... has probably never been ^{revisited} Vernant

Chyt: There is a sea (a who shall drain it
dry?) which hath in it purple enough,
precious as silver, oozing fresh & fresh,
to dye ventures withal. And we
have, O King, I trust, a chamber of
such from which to take thereof, our
house being unacquainted with poverty,
restores plenty would I have devoted
to the trampling, had it been proposed
to us in some temple of divination,
when I was devising means to
bring this dear life back. It is
the root of the house, whereby the
leaves arrive that make a shade
overhead against the day-star. Yes,
now, at thy coming to the familiar
hearth, thy winter-coming betokens
warmth, & when Zeus from the grape's
pressness is making wine, then this
be visited by the crowned lord thereof.
Exit Aga.

Zeus, Zeus, who crownest all, Crown but
my prayer & let thy providence do
even what thou wilt. Exit Chyt

The Elders. Why is it that so constantly my enquiring
and shows at the door this fluttering sign,

οἶκος δ' ὑπάρχει τῶνδε σὺν θεοῖς, ἄναξ,
ἔχεν, πένεσθαι δ' οὐκ ἐπίσταται δόμος.
πολλῶν πατήρων δ' εἰμάτων ἐν εὐξείηνῃ,
δόμοισι προὔκειθεντος ἐν χρησθηρίοις
φυγῆς κομίστρα τῆδε μηχανωμένη.
εἰς γὰρ οὗτος φυλλὰς ἔκτε' ἐς δόμους,
σιάν ὑπερτέλικα Σειφίου κυρὸς.
καὶ σοῦ μολόντος δωματῆταιν ἔστιν,
θάλασπος μὲν ἐν χειρῶνι σημεῖνεις μολῶν,
ὄταν δὲ τεύχη Zeus' ἀπ' ὄμφακος πικρῶς
οἴνον, τότε ἤδη ψῆχος ἐν δόμοις πέλει,
ἄνοδος τέλειον δῶμ' ἐπιστρωφωμένον.

trampling
prophete

unripe
grape

870
ward for
Sailing

875
coolness
[a grain word
= male who
perfect
victim]
hovering
before
prophecy
Spurn

880
Zeῦ, Zeῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει,
μέλοι δὲ τοί σοι τῶνπερ ἐν μέλλῃς τελείω.
XO. τίπτε μοι τὸδ' ἐμπέδως δέωμα προστειρήριον, ἀσ,
2 t. d. c. στ. α'.
καρδίας τερασκόπου ποτάται,
i. tr. br.
μειλιπολεῖ δ' ἀκλειεστος ἄμισθος εὐδοῖα, da. pent.
οὐδ' ἀποτύσασθαι δίκαν δυσχερίων ὀνειράτων
sim. 881.

885 (5) θάρασος εὐπίδες ἔξει
φρενὸς φίλον θρόνον;
χρόνος δ' ἐπέφθι προμνησίων ζὺν ἐμβολαῖς
i. d. br.
* ψαμμίς ἀκτῆς παρήβησεν, εὐδ' ὕπ' Ἰλιον
i. tr.
ῶρο, ναυβιάτας στρατός.
sim. 881.
t. d. c.

of a ship's
stem
a track
on the sand
the sea

& the prophet-chant offers itself without bidding or fee?
Canst thou not spit it away, like an unexplainable
dream, & reach such willing trust as the mind is
glad to rest upon? Yet time hath heaped the sands
of the shore upon the anchor-stones, & now the
naval host set forth to Troy:

And they are returned; mine own eyes, tell me so. But yet, as without the type, my bosom repeats that dinge of doom, unlearned & self-inspired, be able to grasp in full the welcome assurance of hope. It cannot be for naught, the throbs that with meaning recurrence the heart repeats to the unmitaken breast. But I pray my false expectation may lose itself in void.

Too true it is, that the health which abounds in croaches; for sickness is its neighbor right up to the wall: a human fortune, running straight, will strike in a hidden reef. And as to the saving of goods, fear, discharging the measured scales, may keep the whole house from sinking under an over-fright of riches, & the boat from springing down. (Rich we know a abundant in the gift of Zeus, & bids the plague of hunger cut of the annual field.) But as for a man's red blood, once shed from his dying body when the ground, who with expectation may call it back?

890 πένθομαι δ' ἐπ' ὀμμάτων νόστον, ἐπιτόμαρτος ὦν.
ἀντ. α'.
τὸν δ' ἄνευ λόφας ὄφας, ὕμνωθει
θρηῶν Ἐρινύος ἐντοδιδάκτος ἔσωθεν
θνυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐπιπίδος φίλον θράσος.
5 σπλέγγρα δ' οὐτοματέξει,
πρὸς ἐνδίκους φρεσίν
895 τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ.
* εἴρημαι δ' αἴε' ἔμας τὸν ἐπιπίδος ψύθη πεσεῖν
ἐξ τὸ μη' τελεσφόρον.
900 μάλα γέ τοι τὸ τᾶς πολλὰς ἕννεϊας do. στ. β.
ἀκόρεστον τέεμα· νόσος γάρ γεῖτων ὁμότοχος ἐρεί-
δει. as., 2 a. pat.
καὶ πότμος εὐθύπορον * * *
* ἀνδρὸς ἔπαισεν ἔφρανον ἔρημα.
5 καὶ τὸ μὲν πρὸ χρημάτων πησίων ὄκνος βαλῶν
as., 2 t. d. c.
905 σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρον, * * *
οὐκ ἔδν πρόπας δόμος, παμονῆς γέμων ἔγαν, t. d. c.
οὐδ' ἐπὶ πρὸς σιάφος.
πολλὰ τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφῆς τε, καὶ ἰα.
pent.
10 ἐξ ἀλόκων ἐπετεῖν
da. tr.
910 νῆστῃν ὄλεσεν νόσον.
t. d. c.
τὸ δ' ἐπὶ γᾶν πεσον βῆσας ἀνατέμιμον ἀντ. β'.
κροπαράφθ' ἀνδρὸς μέλων αἶμα τίς ἐν ἀργαλέσσαι
ἐπαιδων;

without
melting
accomplishing
false
melting
having a
wall in common
learn upon
substant
delay reef
slang
pink
bounteous
superior
annual
fasting

NYPL

May not the strictest in virtue may be
 called from the dead without sin!
 And were it not that one god's purpose
 doth check a limit another's decree,
 my heart outwarring my tongue,
 would have poured these tidings
 forth; but now the matters in darkness,
 vexed a helpless ever to wind off her
 task in time, a stirring the fire
 within me.

(Enter *Agam.*)

Agam.: Come in with thee, thou abro, Cassandra,
 thou; since Zeus of his mercy hath set thee
 in a home, where thou mayest share the
 holy water in thy plea with the crowd
 of slaves at the altar of Mead & Stead. We stand
 from the car, & be not proud. They say that
 Alcmene's son himself was sold & still
 bore up in spite of the slave's low fare. If
 it so fall that one needs must take that
 state, masters not new to wealth are a
 thing to be thankful for. They to whom a
 rich heli-hath come by purpose are to
 their slaves cruel wharps & over-strict.
 From us thou art receiving what custom
 bids.

An Elder. No to thee she speaks, a plainly. She
 waits for thee. And maybe, since thou art
 in the toils of fate, thou shouldst obey,
 if it may be, — though, may be, thou wilt not.

av οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῖτῶν φθιμένων ἐμάρτυρον pent. eleg.
 5 Ζεὺς αὐτ' ἐπέθεσεν ἐπ' ἐβλαβεία. AU as., 2 i. h.
 915 εἰ δὲ μὴ τεταρμμένα μοῖρα μοῖραν ἐκ θεῶν
 εἶργε μὴ πλῆρον φέρον, προφθιάσασα καρδία
 γλώσσαν ἂν τὰδ' ἐξέχει. νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρομέει

* * * * *
 10 θυμολήης τε, καὶ οὐδὲν ἐπελοπιμένα ποτὲ
 κείριον ἐκτολυπέουσιν
 920 ζωπυρομένους φρονός.
 KA. εἶσω κομίζου καὶ σὺ, Κασάνδραν λέγω,
 ἐπεὶ δ' ἔθνηκε Ζεὺς ἀμνητίως δόμοις

925 κοινῶν εἶναι χρολίβων, πολλῶν μετὰ
 δουλῶν σταθεῖσαν κτησίῳ βρωμῷ πέλεις.
 ἔβρου' ἀπήνης τῆσδε, μηδ' ὑπερφρονέει.
 καὶ παῖδα γὰρ τοὶ φασιν Ἀλκμήνης ποτὲ
 προθέοντα τλήναι, καὶ ξυφῶν θυφείν βία.
 εἰ δ' οὖν ἀνάγκη τῆσδ' ἐπιθρόετοι τήνης,
 ἀρχειολούτων δεσποτῶν πολλῆ χάρις.
 930 οἱ δ' οὔ ποτ' ἐλπίσαντες ἤμνησαν καλῶς,
 ὧμοι τε δουλοῖς πάντα καὶ παρὰ στάδην.
 ἔξεις παρ' ἡμῶν οἰάπερ νομίζεσθαι.

XO. σοὶ τοι λέρουσα πάνετα σαφῆ λόρον.
 ἐντός δ' ἂν οὔσα μορσίμων ἐρρενυμάτων
 935 πείθοι' ἂν, εἰ πείθοι'. ἀπειθοίης δ' ἴσως.

NYPL

knitting
 rightly how to

hope

wind wool off
 make haze

not among
 participles of verbs

walks: of Zeus
 κτήριον

Douglas was
 bold (strongly)

in spite of
 of ancient wealth
 made a good pile

net
 before looking

Chyt. May, if her foreign tongue is anything less unintelligible than a swallow's twitter, my reason urged is spoken within her understandings.

Eld. Go with her. She urges what, as things are, is best. Obey, arise, a horse the Chariot,

Chyt. I have no ken, you may know, to be thus dallying abroad. For at the hearth, the central hearth, there are victims standing already for the sacrifice of the fire — since of the present joy there was no expectation! And thou, if thou wilt take part in this, must not delay. If you want of understanding thou takest not what I say, then with thy foreign hand converse instead of voice.

Eld. An interpreter, a plain one, the strange lady doth indeed seem to want.

She hath the air of a beast new-taken.

Chyt. Age, mad she is, a hibernian, a yet comes here from a new-taken town, a yet she has not the sense to bear the bundle, until the foam her humour away in blood! About I will waste words no more, to be so scorned! [Exit]

Eld. And I, for I pity her, will not be angry. Come now, unhappy, come down from where thou ridest: a take on thee willing by the new yoke of hard fate.
Chyt. Ah!... O God!... Ahoko, O Apollo!

K.A. ἀλλ' εἶπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνος δίκην ἀρνιώτα φωνῆν βαρβαρον κερτημένη, ἔσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγῳ.
XO. ἔπου· τὰ λῶστα τῶν παρεστῶτων λέγει.
940 K.A. οὔτοι θυραίων τήρδε μοι σχολὴν πέρα τρῖβαν· τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσοφάλου ἔστηκεν ἥδη μῆλα πρὸς σφραγὸς πυλῶν, ὡς οὔποτε' ἐπίστασι τήρδ' ἔξαι χάρι.
945 σὺ δ' εἶτι δράσεις τῶνδε, μὴ σχολὴν τίθει· εἰ δ' ἀξυνημῶν οὔσα μὴ δέχει λόγον, σὺ δ' ἀντὶ φωνῆς φράζεσθαι κερβάνῳ κερβ. XO. ἐρηγνέως ἔοικεν ἡ ξένη τοροῦ δειδῶναι· τροπὸς δὲ θυρὸς ὡς νεαιρέτου.
950 K.A. ἡ μαινεταί γε καὶ κερκῶν κλύει φρενῶν, ἥτις λιπούσα μὲν πόλιν νεαιρέτου ἦκει, χαλιπρὸν δ' οὐκ ἐπίσταται φέρεται, πρὶν εἰματηρὸν ἐξαφροδίζεσθαι μένος. οὐ μὴν πλέω δῖψας ἀτιμωθήσομαι.
955 XO. ἐγὼ δ' (ἐπουκτεῖρα γὰρ) οὐ θυμώσομαι. ἦθ', ὦ τάλαρα, τότδ' ἐρημώσοσ' ὄρον, εἰκονοῦ ἀνάγκη τῆρδε, κερνισον ζυγόν.
K.A. ὀτοτοτοῖ, πόποι! Δῦ!

best of what is before

written out loud in

newly caught
throw off in
foam

dm. h.

NYPL

Eld.: What means this sad cry in the name of
Loxias? It suits him not to meet a singer
so melancholy.

Cap.: Ah!... O God!... Apollo, O Apollo!

Eld.: Oua man the ill-omened cry, a upon
that God, one all unfit for a scene of lamentation!

Cap.: Apollo, God of the Gate, a vengeance to me!
Thou hast more than proved thy name, before
now again.

Eld.: She will prophesy, methinks, upon her own
miseries. The soul retains that gift, when all
but that is slave.

Cap.: Apollo, God of the Gate a vengeance to me!
Ah! where, where hast thou led me? Oh,
what house should this be?

Eld.: The Palace of Athens were this. That, if thou
conceivest it not, I tell to thee: a thou canst
not say it is false.

Cap.: Ah no, ah no, an abominable place, full
of guilty secrets... yes, of unnatural
murders... aye verily, a place of human
sacrifice, sprinkled with blood of babes!

Eld.: The strange woman doth indeed seem seen
as a hound upon a tent. He is in a
track of murder where the will find.

Cap.: Yes, there is the evidence that I
trust upon! See yonder babes, weeping
their sacrifice, their flesh roasted & eaten
by their men!

960 XO. τί τὰντ' ἐνωτότεις ἄμφι Λοξίου;

οὐ γὰρ τοιοῦτος, ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν.

KA. ὀτοτοτοῖ, πόποι! Δᾶ!

ἄπολλον, ἄπολλον!

XO. ἢ δ' αὖτε δυσφημοῦσα τὸν θεὸν καλεῖ,
οὐδὲν προσήκοντ' ἐν ῥόοις παραστατεῖν.

KA.* Ἀπολλον, Ἀπολλον,

ἄρνιατ' Ἀπόλλων ἕμος!

ἄπῶλεσας γὰρ οὐ μῶλις τὸ δεύτερον.

XO. χροῖεν ἔοικεν ἄμφι τῶν ῥόοις κακῶν.

970. μένει τὸ θεῖον δουλιὰ παρῶν φρενί.

KA.* Ἀπολλον, Ἀπολλον,

ἄρνιατ' Ἀπόλλων ἕμος,

ἄ, ποῖ ποτ' ἤργαές με; πρὸς ποῖαν στέρην;

XO. πρὸς τὴν Ἀφειδῶν. εἰ σὺ μὴ τὸδ' ἔνροσῖς,

975. ἐγὼ λέγω σοι, καὶ τὰδ' οὐκ ἔρεῖς ψύδη.

KA. μισόθειον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα

αὐτοφρόνα κακὰ, κάρταταις, VAL.

ἄνδρος σφραγείον, καὶ πῆδων θαντήσιον.

XO. ἔοικεν εὔρεῖς ἢ ξένη κνυὸς διαρη

980. εἶναι, ματεῦεν δ' ὦν ἀνευρήσει φόνον.

KA. μαρτυροῖσι γὰρ τοῖδ' ἐπιτείδομαι,

κλειόμενα τὰ βρέφη σφραγῖς,

ὅπτας τε σάρακας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.

985. ἤ μῃν κλέος σοῦ μαντικὸν πετυσμένοι

KA. ἴω πόποι, τί ποτε μῆδετα; as, i. h. et i

Eld.: We had heard of thy fame as prophetess, had
heard of it: we were prone to speak for thee.

Cap.: Oh God!... What is this, what purpose
of strange work,

God of the Gate

Λ Σ V

conscious
halter
reeking
Kean stented

babes
cleared

sack for

horrible, horrible, that the punishment here within:
the fate of her heart, fate beyond remedy, &
no help nigh!

Eld: This prophesying is beyond my knowledge.
The other I knew, for all the town is loud
with it.

Chor: O cruel! Will thou do it? The partner
of thy bed, with whom cleanse him with
hisstration, a then — O, how can I say it? Age,
soon it will be done. She is reaching forth,
she is stretching hand after hand!

Eld: I understand not yet. Then hark, now
oracles blind perhaps me still.

Chor: Ah!.....
What appeareth now? Surely a net of
Death? Nay, rather the mare is she, who
shared the bed, who shares the crime. Now
let the Chorus of Death who thirst for the
blood of the race raise their ritual cry over
their victim stoned.

Eld: What fiend is this, whom thou biddest
— my triumph over this home? Thou
wakest not glad myself at the word.
Pale is the dog that runs to thy heart,
even such as from a mortal wound

τί τόδε νέον ἄχος μέγα,
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μῆδεταί, κακὸν
ἄφερον φίλοισι, δυσίαιον; ἀλλὰ δ' as. 2
990 (5) ἕως ἀποστατεῖ.

XO. τοῦτον ἄιδος εἶμι τῶν μεντενμάτων,
ἐκεῖνα δ' ἔργων· πᾶσα γὰρ πόλις βοᾷ.
KA. ἰὼ τάλαρα, τόδε γὰρ τελείεις,
τὸν ὀμοδῆμιον πόδιον

995 λουτροῖσι φαιδούνασα.— πῶς φράσω τέλος;
τάχος γὰρ τὸδ' ἔσται· προτείνει δὲ νεῖδ' ἐκ
5 κείρος ὀρεγομένα.

XO. οὐπω ξυνῆκα· νῦν γὰρ ἐξ αἰνυμάτων
ἐπαρτέμοισι δεσφάτοις ἀμνηνῶ.

1000 KA. ἐὲ, παπαῖ, παπαῖ, τί τόδε φαινεται; do.

ἡ δίκτυόν τι γ' ἔδου;
ἀλλ' ἄχος ἢ ξύνεννος ἢ ξυναιτία
φόνου! στάσις δ' ἀκέρτος γένει

5 κατόλοξάτω θύματος λευσίμου. as.
1005 XO. ποίαν Ἐριννὸν τήνδε δώμασιν κέλει
ἐπορδιέξεν; οὐ με φαιδρύνει λόγος,
ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε προκοβοφῆς

* σταγῶν, ἄτε καὶ ~~δοξα~~ πτώσιμος

καρπία

NYPL

κίλινα/α

share the bed

stretching hand after
hand

dim / appointed

share of death

Chorus

unleashing
stomach.

wail

slain

drops slow & shone when life's light sets
& death is coming quick.

Caro: Ah! ah! See, see! ...

Keep the bull from the corn! She hath
caught him in a vat where a goose him
with her beak, crafty horn. He falls
in a vessel of water. In a treacherous
murderous caldron is done the thing I
tell thee.

Eld: I cannot boast high skill in judging
words inspired, but these I judge to
figure some ill. But by this way
what good word ever is sent to man?
It is all ill, a skill & manifold phrase,
offering for knowledge a terrifying cheat.

Caro: Alas, alas, for the hapless doom of a
wretch, for mine own fate! If
I shall have its drop in the lament.
Where is this thou hast brought me, a
hapless wretch, just only to die with thee,
& nothing more?

Eld: Thou art in some woe crazed by
the god who hurries thy thoughts, &
waitest thyself in a wild tune, like
some brown nightingale, that with
singing never dated laments, alas,
heart-sore, for thy, thy, all her
narrow-filled days.

Caro: Ah, the fate of the musical nightingale!

10 Ξυφανύτει βίου δύντος ἀνγυαίς.
1010 τεγχετα δ' ἄτα πέλει.

K.A. ἀά, ἰδοῦ, ἰδοῦ! ἀπεχε τῆς βοῆς
τὸν ταῦρον! ἐν πέπλοισιν
μελέγχερον λαβούσα μηχανήματι
τύπτει· πιτυεὶ δ' ἐνύδρω τέχευ.

1015 (5) δολοφόνον λέβητος τυχευ σοὶ λέγω.
XO. οὐ κομπάσαιμ' ἂν θεοφάτων γυνάμωυ ἄκρος
εἶναι, κακῶ δέ τω προσεικάζω τάδε.
ἐπὶ δὲ θεοφάτων τίς ἀγαθὰ φάτις
βοστοῖς στέλλεται; κακῶν γὰρ διαλ

1020 (10) * πολυτεπεῖς τέχναι θεσπιφθόν
* φόβον φέρουσιν μαθεῖν.

K.A. ἰὼ, ἰὼ, ταλαίνας κακόποτοιμοί τῆραι! as, dm. h.
et dm. στ. ζ'.

* τὸ γὰρ ἕμὸν θροῶ πάθος ἐπερχέασα. do.

ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες; i. tr.

1025 οὐδὲν ποτ' εἰ μὴ ξυνθιανονμένην. τί γὰρ;

5 XO. φρενομανῆς τις εἰ θεοφάροτος, ἀμφὶ δ' αὐτῆς θροεῖς
as, 3 dm.

νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθῆ, ant. d.

ἀκόρετος βοῆς, φεῦ, ταλαίνας φρεσῖν as, dm.

"Ἴτρυ, Ἴτρυ, στένουθ' ἀμφὶ δαλῆ κακοῖς et cr. d.

ἀηδῶν βίου. do.

1030 dm.

NYPL

as, dm comes to an end
as, i.

causing work
ev

prophetic

yellow-brown

kick

Carr: Ah, the fate of the musical nightingale!
For her the gods hid clothe in a
winged form, a sweet passage a
few lines, which I must be parted by the
steel's sharp edge.

Eld: Whence sent, by what power imposed,
is thy vain agony, that thou shouldst
that fearful song, with words so
hard a harsh & yet with a march so
clear? How prudent thou the Ferno of
war which guide thee inspired way?

Carr: Alas, for the bridal of Paris, the down
of his kin! Ah, sweet Steamander, my
native stream! Dull on thy banks, ah me,
was I nursed & grew. But now by the
river of wailing, age, a Jew, my
prophet-voice, methinks, will be uttered
soon.

Eld: What is this word that thou hast spoken,
why too plain? A man new-born
might understand. I bleed beneath the
wound of the piteous singer's breaking
misery, which shatters me to hear it.

K.A. ἰὼ, ἰὼ, λυγείας μόρον ἀηδόνας!
περβαλοντῆ δ' οἱ περοφορον δέμας
θεοῖ, γλυκὴν τ' αἰῶνα κλυματάων ἀτῶ. ἀγῶνα
ἔμοι δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορῆ.

1035(5) XO. πόθεν ἐπισύτους θεοφορους τ' ἔχεις ματαταίους
δύας.

τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτω κλαγγῆ
μελοτυπείς, ὁμοῦ τ' ὄρθιους ἐν νόμοις;
πόθεν ὄρους ἔχεις θεοπεσίας ὁδοῦ
κακοῦδῆμονας;

1040 K.A. ἰὼ γάμοι, γάμοι
Πάριδος, δῖέθριοι φίλων!

ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν!
τότε μὲν ἀμφι σὰς δῖόνας τάλαιν'
5 ἠνυτόμεν τροφαῖς

1045 νῦν δ' ἀμφι Κωνυτόν τε κάχουοσίους
ὄχθους ἔοικα θεσπιωθήσειν τάχα.

XO. τί τόδε τορὸν ἔργον ἔπος ἐφημίω;
νεογνὸς ἀνθρώπων μάθοι.

1050 δυσάλλεϊ τύχα μινυτὰ θεομύνας,
θραύματ' ἔμοι κλύειν.

NYPL

ill-
omitted

do. express

i. d. file

do. means

dm. crying out

Caro: Alas, for the laborer of Troy, Troy
destroyed utterly! Alas for my father's
sacrifices in her behalf, to many grayning
victims slain! They would not at all
to save the town from such fate as now
it hath; & I, ~~to~~ sick-brained, I shall
from be sent after the wise.

Id.: Thy latter words go along with those
before. Some power there is who, with
over-bearing brass maddens thee to
sing of sorrows tending to death, though
the end I cannot see.

Caro: See, now, my prophecy shall not any
more be like a bride new-wed looking
forth from a veil. It shall come in
bright as a fresh wind blowing
towards sea rise a rolling wave-like
against the light eye more far
higher than this now. My teaching
shall be by riddles no longer. And be
ye witnesses with how close I sent I
run in the track of the crimes I once long
ago.

For out of that house there never departs
a choir of voices in unison not sweet,
for the words are not fair. Age, &
they have drunk, to be the holder of
human blood, & in the house they
abide, hard to be turned away, a sort of
sister-fiends.

K.A. ἰὼ πόνοι, πόνοι
πόλεος ὀλομένης τοπᾶν!

1055 ἰὼ πρόπυργοι θυαίαι πατρὸς
πολυκτανεῖς βοτῶν ποιητόμων! ἄκος δ'

5 οὐδὲν ἐπήρασαν,
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὄσπερ οὖν ἔχει παθεῖν.

* ἔργω δὲ θεομόνους τέγ' ἐμπέδω βαλῶ.

XO. ἐπόμυνα προτέροισι τὰδ' ἐφημίω,
καὶ τις εἴηφι κακοφρονῶν εἰν τήγορ

10 δὲ δαίμων ὑπερβασὶς ἐπιτυτῶν
μείλιεν πάθη γοεῖα θανατοφόρα.
τέρμα δ' ἀμνησῶ.

1065 K.A. καὶ μὴν ὁ κρησμός οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
ἔσται δεδοκῶς, νεορέμου νόμφης δίκην,
λαμπρός δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς

* πνέων ἐσῆξεν, ὥστε κρύματος δίκην
κλύξεν πρὸς ἀγῶας τοῦδε πῆματος πολὺ
μείζον, φρενώσῳ δ' οὐκέτ' ἐξ ἀινυμάτων.

1070 καὶ μαρτυρεῖτε ξυνηρότως ἴγρος κακῶν
διηλητοσύνη τῶν πάλαι πεπραγμένων.
τήν γὰρ στήνην τήνδ' ὄπισθ' ἐκλείπει χορὸς
ξύμφθοργος, οὐκ εὔφρωνος· οὐ γὰρ εὖ λέγει·
καὶ μὴν πεπωκὸς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
βροτέιον αἶμα κῶμος ἐν δομοῖς μύει,
1075 δύσπεμπτos ἔξω, ξυγγόνων Ἐρινύων.

hard to
send
away

NYPL

wholly grayning
slaughterings

turn set
headed in
mind

ring of
mournful

at-coming in
urge

track by
sent
grayning
by the
harmony
and

They besiege the Chambers & sing their song,
with still-repeated burden denouncing the
hated sin of him who defiled a brother's bed.

Have I missed? Or do I take observation
like one that aimeth a shot? Or am I a
false prophet, who babble from door to door?
Near witness, wearing spirit, that I do
Verily know the ancient sins in the
Nory of this home.

Eld: And how could an oath do good, being
framed in its nature to hurt? But I find it
strange in thee, that thou hadst beyond the sea
thou shouldst be as right about an alien
city, as if thou hadst been there present.

Cap: The prophet-god 't was who gave me
this power, for... The time hath been when
I dared not speak of it.

Eld: For Apollo's self desired thee. Was it so?
We are all more delicate in prosperity.

Cap: Yes, then, he wrought with me, &
mighty was his charm.

Eld: And came ye to the dead of kind in
natural course?

Cap: I promised, but kept not faith with Loxias.
L

besieging
primal
wroteh for-cas
opportunity
knocking at the door
butler
frangh naturally
oath from nobly
brins

1080 ὕμνοισι δ' ὕμνον δάμασιν προσήμεναι·
πρωταρχοῦ ἄτην, ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσεν
εὐνας ἀδελφοῦ, ἢ πατοῦντι δυσμενεῖς.
ἤμαρτον; ἢ ἤγησ' τι τοξότης τις ὧς;
ἢ ψευδομενεῖς εἰμι θυροκόπος γλῆδων;
* ἐμπαρτήρησον προὔμοσας τό μ' εἰδέναι
λόγῳ παλαιῖς τῶνδ' ἀμαρτίας δομῶν.
XO. * καὶ πῶς ἂν ὄρκος, πῆγμα γενναίας παγῆν
1085 παιῶνιον γένοιτο; διανύξω δέ σου,
πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρονον πόλιν
υψηλὴν λέγουσαν, ὅσπερ εἰ παρεστάταις.
K.A. μέντις μ' Ἀπόλλων τῶδ' ἐπέστησεν τέλει...
[XO. μῶν καὶ θεός περ ἰμέρω πεπληγμένος;
1090 K.A. προτοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἔμοι λέγειν τάδε.
XO. ἐβροντεται γὰρ πᾶς τις εὐπράσσω πλέων.
... K.A. εἰλλ' ἦν παλαιστής, κέφ' ἔμοι πρέων χάρις.
XO. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἠλθετον νόμῳ;

fire myself
suctor

NYPL

Caro: I mourned, but kept not faith with Loxias.
Eld: And had he won thee with inspiration
already given?

Caro: Yes, already I prophesied to my people all
that befell them?

Eld: And how could the wrath of Loxias reach thee then?

Caro: After I did that wrong, I could never make
any believe me.

Eld: To us however thou seemest a prophet
worthy belief.

Caro: Ah... oh a song!

Again the fearful pangs of present vision
Grew on me, whirling my soul in a confused
beginning of — There!... Sitting there!...
do ye see them? Sitting before the house!...
young children, like forms in a dream.

As infants slain by their parents they
appear, their hands full of that meat
of which he ate, whose own flesh it was,
carrying, oh pitiable burden!, the
the hearts & inward parts, of which
their father tasted.

And hence the vengeance, plotted, I tell you,
now by a certain lion of a Cretan sort,
who haunting the couch hath watched
at home for him, alas, who is gone

unharmed

Committee
New York

wholly
ground

del

ΚΑ. ξυναιρέσασα Λοξίαν ἐφενόσασσιν.

1095 XO. ἦδη τέτρασις ἐνδέοις ἡρημένη;

ΚΑ. ἦδη πολιταίς πάντ' ἐδέσπιζον πάθῃ.

XO. πῶς δῆτ' ἀνάστος ἦσθα Λοξίου κότῳ.

ΚΑ. ἔπειδον οὐδέν' οὐδεν, ὡς τάδ' ἡμπλακον.

XO. ἦμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ δεσπίζειν δοκέεις.

1100 ΚΑ. λού, λού! ὦ, ὦ κακά!

ὕπ' αὐτῷ με δεινὸς ὀδομαρταίας πόνοσ

* στροβεί/ τεράσων φροίμοις-ἐφημίοις.

ὄρατε, τούσδε, τοὺς δομοίς ἐφημένους

νέοις, ὀρείσων προσφερεῖς μορφώμασσι.

παῖδες θανόντες ὠπερεῖ πρὸς τῶν φίλων,

χείρας κρεῖων πληθόντες οἰκείας βορᾶς,

ξὺν ἐντέροις τε σπλάγγν', ἐποικτιστον γέμοσ,

πρέπουσ' ἔχοντες, ὦν πατῆρ ἐγεύσατο.

ἐκ τῶνδε ποινάς φημι βουλεύειν τινά

λέοντ' ἀναλαῖν ἐν λέξει στρωφώμενον

1110

NYPL

stirring
up

who is dumb — for the slave must bear the yoke — of me. Little he knows, the destroyer of him, Captain of a lost fleet, how the tongue of that lewd creature hath worse a 'sticker', with joyful thoughts her 'plea' (her last!) of treacherous death, a fatally shall reach him! So bold the crime, a woman to slay the man!

She is, — ah what should the Londoner, a monster be fitly called? A dragon, a Sycilla, hoayed in the rocks the mariner's bone, offering her fell sacrifices, like a priestess of death, even while in the prayer of her soul her husband hath no part. And how the bold wretch raised her cheer, as at the turn of battle, pretending to be glad of the safe coming home! And of this how much is believed, it matters not. What is to be will come, nay, soon thou prevent with ray with compassion (A prophet only too true!)

Eld: Myger's' feast of children's flesh I understand, & shudder. Truly tis more than remembrance, & it makes me afraid to hear it. But in what she was said I am thrown out of the track.

Carr: I say thou wilt see Agamemnon dead.
Eld: O hark, how creature bark they

Domestic
cheerful

1115 οἰκουρον, οἰμοι, τῷ μολόντι δεσπότη ἐμῷ (φέρειν γὰρ καὶ τὸ δούλιον ζυγόν). νεῶν τ' ἀπαρχος Ἴλιον τ' ἀναστάτης οὐκ οἶδεν, οἷα γλῶσσα μισητῆς κνωός, λέξασα κἀπὸφθελιασα φαιδρόρους, δίκην ἄτης φεθαίου, τεύξεται κακῆ τύχῃ. τοιαῦτα τολμᾷ, δῆλός, ἔρσενος φρονεῖς.

1120 οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, νευτίλων βιάβην, θύουσαν Ἰδου σπῆρ, ἄσπονδόν τ' ἄδην φίλοις πνεύουσαν; ὡς δ' ἐπαλωδέξαστο ἢ παντότομος, ὡσπερ ἐν μάχῃ τροπῇ, δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστήσει σωτηρίᾳ!

1125 καὶ τῶνδ' ὄμοιον, εἴ τι μὴ πείδω. τί γὰρ; τὸ μέλλον ἤξει, καὶ σὺ μὴδέ τῶν παρῶν ἄγαν ἀληθόμεναιν οὐκείρας ἔρεις.

XO. τὴν μὲν θυέστον δαῖτα παιδείων κρεῶν ξυρήκα καὶ πέφρικα, καὶ φόβος μ' ἔχει, κλύοντ' ἀληθῶς οὐδὲν ἐξηγκασμένα. τὰ δ' ἄλλ' ἀκούσας ἐκ δρόμου πέσων τρέχω.

KA. Ἀγαμέμνονός σέ φημι, ἐποψέσθαι μόρον.

XO. εὐφρημον, ὦ τέλαινα, κόμησον στόμα.

KA. ἄλλ' οὔτι παιῶν τῷδ' ἐπιστάτεϊ λόγῳ.

1135 XO. οὐκ, εἴπερ ἔσται ῥ'. ἀλλὰ μὴ γένοιτό πως.

KA. σὺ μὲν κατέρχαι, τοῖς δ' ἀποκτείνων μέλει.

XO. τίνος πρὸς ἀνδρός τοῦτ' ἄχος πορδύνεται;

KA.* ἢ κάρτ' ἄρ' ἐν παρεσκόποις χρησίων ἐμῶν.

prepare lips!
Carr: Nay, this not a Savior that he direct this sentence.
Eld. No indeed, if he will be present; but I trust it shall not be so.
Carr: While thou prayest against them, they are busy to slay.
Eld: Who is the man who is entering this way?
Carr: Thou must indeed have looked far wide of what I showed.

hasten

NYPL

Eld: 'Tis that I understand not the plan of
him who should do it.
Cap: See now, I know the shield of Hellas,
only too well.

Eld: Greeks are the Pythian oracles, & yet
hard to understand! ... 'Tis creeping over
Cap: Oh, his his burning fire!
me! ... Oth, mercy, Apollo Lycias, mercy upon me!
See the lion, two footed, that crouches with the
wolf while the noble lion is away! She will
slay me, wretch that I am! Brewing as it
were a medicine for her wrath, she will add
to it also the recompense for me. She vows as
the warblers her man-slaying sword, to take of
him for the bringing of me a bloody revenge.
Why then in derision of myself do I bear
these, & the sceptre of damnation, & the stole
about my neck?

There at least I will destroy ere I perish
myself!
Down cursed things, to the ground, where then I
take vengeance upon you! Because ye have been
my ruin, die ye too, so as ye may, from me the
that see, Apollo himself, stuffing from me the
prophet's venture! He hath had the spectacle
of me spread, even in a along with this sacred
garb, to the derision of friend & for a like, &
in vain — yes, 'mountebank, beggar, starveling
were the ~~me~~ names, alas, that Vagabond-like
I had to bear: & now he to die like this, whom
my seership & brought me to die like this, whom
there awaits me not the altar of my home but
a butcher's block for a victim struck before the
last blood is cold.

XO. τοῦ γὰρ τελοῦντος οὐ ξοῦνηκα μηχανῆν.
1140 K.A. καὶ μὴν ἔργον γ' Ἑλληρ' ἐπίσταμαι φέτω.

XO. καὶ γὰρ τὰ Πυθιάκωντα, δυσμεθῆ δ' ὄμως.
K.A.* πεπαῖ, ὄλον τὸ πῦρ! ἐπέσχηται δέ μοι!

* ὄτοτοῖ, Ἀρκεί' Ἀπολλων! οἷ ἔργῳ, ἔργῳ!
ἐντῆ διπλοῦς λέαινα, συγκοιμημένη
1145 λύκῳ λέοντος εὐγενεοῦς ἀπουσίῃ,
κτενεῖ με τὴν τέλειαν, ὡς δὲ φάριμακον

τενύρουσα καὶ μὴ μισθὸν ἐνδηροῖσθ' ἰότη-
ἐπεύχεται, δίνουσα φωνὴ φάριμακον,
ἔμῃς ἄρωγῃς ἀντιτάσσεται φωνον.
1150 τί διτ' ἐμαντῆς καταγέλασ' ἔχω τάδε,
καὶ σκῆπτρα, καὶ μαντεία περὶ δέσῃ στέφῃ;

σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθέρῳ.
ἴε' ἐς φθόρον πεσόντι' ἔπειθ' ἄδ' ἐμετέθεμεν.
ἄλλῃ τιν' ἄτην ἄντ' ἐμοῦ πλουτίσεται.
1155 ἰδοὺ δ' Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ
χρηστηρίαν ἐδῆγ', ἐποπτεύσας δὲ με

κίαν τοῖσδε κόμοις καταρλεωμένην μέγ'
φίλων ἔπ' ἐχθρῶν οὐ διχορρόπως, μάτηρ'
(καλουμένην δὲ, φοιτῆς, ὡς, ἐνύφρατα,
1160 πτωχῶς, τέλειαν, λιμοδίνης ἡνεσφόρητ'),
καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐπαράξας ἐμὲ
ἄπηγα', ἐς τοιάσδε θανάσιμους τύχας,
βωμοῦ πατρόφου δ' ἄντ' ἐπλήθρον μενεῖ;

wolf

whet
swords,
carrying off

neck

Θ' ὡς ἀμεβε-
μαί.

firelock

disfranchist

beggar
dying of hunger

block

NYPL

Get not unregarded of heaven shall we die. For
there shall come another yet to requite for us, one
born to slay his mother, to avenge his sire.
Exiled from his land, a wanderer disowned, he
shall return, to put on this tower of unnatural
crimes that pennac, who to his father's
death is the leading spine.

I am come to my home, & why thus wail?
Since I saw first Hecuba meet the fate it hath,
& now they who were her captives, are to strive
brought by the gods of their choice to their
present pass, I will go meet fate, will take
death patiently, because the gods, with a
mighty oath have sworn it!

Why I seek this door as the portal of death,
& my prayer is to receive a mortal stroke,
that the blood-stain may flow easy, & I may
not struggle, but close mine eyes.

Eld. O woman patient as venerable! When
all this is spoken, yet now, if verily thou dost
know thine own death, why wert thou to it,
stubbornly as the ox, which the god moves
toward the altar?

Cap. There is no escape, friends, none, when the
time is full.

Eld. Yea, but the last of the time is best.

Cap. The day is come. Little shall I gain by
flight.

EG

1165

θερμῷ κοπέλης φρονίῳ προσφώνηται.
οὐ μὴν ἄτιμοι γ' ἐκ θεῶν τεθνήσκουσιν!
ἦξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος εὖ τιμώροτος,
μνησκότονον φίτραμα, ποιητάω πατρός.
φρηγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος
κάσειαν, ἄτας τέσδε θρηνησῶσαν φίλοις.
ἄξει νῦν ὑπείλασμα κειμένου πατρός. —
τί δ' ἴτε' ἐγὼ κείνοικος ὀδ' ἀνωστένω;
ἐπεὶ τὸ πρῶτον εἶδον Ἰλίου πόλιν
πράξασσαν, ὡς ἐπράξεν ὀδ' εἶρον πόλιν
οὕτως ἀπαλλάσσουσιν ἐν θεῶν κρείσει,

sacrifice

child

wanderer

far from

make an end of
falling back
inhabitant

escape

1170

1175
ἰούδα πράξω, τλήσομαι τὸ κατθανεῖν.
ὁμῶταται γὰρ ὄρκος ἐκ θεῶν μέγας.
ἔδον σύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσενέπω.
ἐπεύχομαι δὲ καιρίας πληγῆς τυχεῖν,
ὡς ἀφράδαστος, εἰμάτων εὐδνησίμων
ἀποφρόντων, ὅμμα συμβάλλω τόδε.

without struggle
dying easily
I am forth
I shall die

1180

XO. ὦ πολλὰ μὲν τάλανα, πολλὰ δὲ ἐπ' ἐπ' ἔτητύως
γυναι, μακρὰν ἔτεινας· εἰ δ' ἐτητύως
μορον τὸν αὐτῆς οἶδα, πῶς, θεηλάτων
βροδὸς δίκην, πρὸς βρωῖον εὐτόλμως πατεῖς;
XO. ὁ δ' ὕστατος γε τοῦ χρόνου πρεσβεύεται.
K.A. ἦκει τὸδ' ἡμῶν· σμικρὰ κερδανῶ φρηγῆ.

NYPL

Eld: Then be assured, that thou hast the born
patience!

Car: So praised is never any name the
unhappy.

Eld: Yet a mortal may be glad to die with
honour.

Car: Ah father, to think of thee & those, thy
gentle children!...

Eld: What is it? What horror turns thee back?
Car: O Foul, O foul!

Eld: What call'st thou foul, if the loathing
be not in thy fancy?

Car: 'Tis the horror of dripping blood, that
the horse exhalos.

Eld: Nay, nay: 'tis the scent of the hearth-
sacrifice.

Car: 'Tis but a reek as might come
out of a grave.

Eld: 'Nun canst not mean the sweet
incense of the palace.

Car: Yet I will go, a withing as here, with
wail the fate of me & of Agamemnon.
Enough of life!

Oh friends, my friends!
I do not clamour for noight as a bird
that deads a bush. Hear this witness
to me dead, when some day for my
death another woman shall die!

XO. ἀλλ' ἴσθι κλήμων οὐδ' ἀπ' εὐτόλιμον φρενός.
K.A. ἀλλ' εὐκλεῶς τοι κἀθανεῖν χάρις βροτῶ.

1190 ~~XO~~ οὐδέ τις ἀκούει ταῦτα τῶν εὐδαιμόνων.

K.A. ἴω, πάτερ, σοῦ τῶν τε γενναίων τέκνων!

XO. τί δ' ἔστι χρῆμα; τίς σ' ἀποστρέφει φόβος;

K.A. φρεῦ, φρεῦ!

XO. τί τοῦτ' ἐφρευξάς; εἴ τι μὴ φρενῶν στήθος.

1195 K.A. φόνον δομοὶ πνεύουσιν αἵματοστονῆ.

XO. καὶ πῶς; τὸδ' ὄξει, θυμάτων ἐφρεστίων!

K.A. ὅμοιος ἀπίος ὄπισθε ἐκ τάφου πρόσει.

XO. οὐ Σύριον ἀρλάισμα δώμασιν λέγεις.

K.A. ἀλλ' εἶμι κἄν δόμοισι κωκύσουσ' ἔμην

1200 Ἀγαμέμνωνός τε μοῖραν. ἀγκείτω βίος.

ἴω, ξένοι,

οὔτοι δυσολίξω, δάμνον ὡς ὄρνις, φόβω

ἄλλως; θανουση μαρτυρεῖτέ μοι τούδε,

ὅταν γυνή γυναικὸς ἀντ' ἔμου θάνη,

1205 ἀνῆρ τε δυσδαίμωντος ἀντ' ἀνδρός πέση.

ἐπιξενούμαι, ταῦτα δ' ὡς θανουμένη.

XO. ὦ κλήμων, οἰκτείρω σε θεσφάτου μόθου!

K.A. ἄπαξ ἔτ' εἶπεν ὄψαν-ἢ θοῖνον θέλω

ἔμην τὸν αὐτῆς; ἠλίως δ' ἐπεύχομαι,

1210 πρὸς ὄστατον φῶς, τοῖς ἐμοῖς τιμωροῖσι

* ἔχθροισί φονεῦσι τοῖς ἐμοῖς τίτην ὄμου

δούλης, θανούσης εὐμεροῦς κακώματος.

ἴω βροταία προῖματ'! εὐτυχοῦντα μὲν

σπῆα τις ἀντρέψειεν· εἰ δὲ δυστυχή,

1215 βολαῖς ὑπερβόστων σφόδρος ὄλεσεν γραφῆν.

καὶ ταῦτ' ἐκείνων μάλλον οἰκτείρω πολὺ.

NYPL

& for the hapless husband, another fall.

This office I ask of you at the point to die. foretold.

Eld: Ah miserable I pity thee for thy death foretold.

Car: I would speak me speak more — or is it

mine own dirge? To the run fall, unto the

last I see that thine my avengers may take

of thine my enemies a bloody vengeance also for

the easy conquest of a poor plain slave.

Alas for the state of man! If happiness may be

changed as it were by a shade, misery is a picture

wh at the death of the wet sponge is gone. and

this I say is the more pitiable by far. [Exit.

smoke
ornament

afraid
hush

demanded for office

(-)

avenger

Conquest
Conquest

upset
wet

sponge

Elders: Prosperity in all men doth naturally come more. Though the palace be printed at by Calvus fingers, were forbidding that, fortune out with these words (Enter no more).

And so to the king the gods have given to take the town of Priam, & he comes hurried of heaven to his home: yet now if he must pay for the blood of those before, of adding death to death he is to crown the pile with yet other deaths in wings, who hearing this could affirm that any mortal is born with fortune beyond harm?

Agamemnon (within) Oh, I am struck, deep-struck and mortally!

Eld: Silent! Who struck, as wounded with a mortal stroke!

Ag: Again, oh again! Another stroke!
Eld: The deed, I doubt, is done, from the cries of the king. But let us give each other safe ~~to~~ counsel, if we may.

The Elders in succession

1. I give you mine own judgment, that we summon a rescue of the transport to the palace.
2. Nay, I think we had best dash in at once, before the deed by the Duffing word.
3. And I too am with this judgment so far, that my vote is for action. It is no moment for delay.
4. There is occasion to beware. This beginning betokens a plan to ensnare the city.
5. Ye, because we linger! They, while the Heribato, tread her honour down to work unrenting.
6. I know not what advice I may find to say, to

XO

τὸ μὲν εὖ πρόσθεν ἀπόροστον ἔφην
πᾶσι βροτοῖσιν, δεκτυλόδεικτον δ'
οὔτις ἀπειπὼν εἴργει μελάθρον,
ἡμῖν δ' ἔσβληθης, τὰ δὲ φωνῶν.
καὶ τῷδε πόλιν μὲν ἔλειν ἔδοσαν
μάκαρος Πριάμου,
θεοτίμωτος δ' ὄϊαδ' ἱκάνει.
νῦν δ' εἰ προτέρων αἶψ' ἀποτίσει,
καὶ τοῖσι θανούσι θανάτων ἄλλων
ποινὰς θανάτων [ἔργα] ἐπικρανεῖ,
τίς ἂν εὖξαιτο βροτῶν ἄσαιε

happy

δαίμονι φῶναι, τὰ δ' ἀκούων;
AT. ὦ μοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω!

1230 HM. * σῖρα! τίς πληγὴν ἀντιεῖ καιρίως οὐρασεύενος;
t. t.

AT. ὦ μοι μάλ' ἀδῖς, δευτέρων πεπληγμένους!
HM. τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως οἰώματι.
t. t.

ἄλλὰ κοινωσάμεθ' ἐν πως ἀσφαλῆ βουλευμάτα.
HM. ἐγὼ μὲν ὕμιν τὴν ἐμὴν γνώμην λέγω,
i. t.

1235 HM. ἐμοὶ δ' ὅπως τάχιστα γ' ἐμπροσθεν βοήρ.
καὶ πρόγμ' ἐλέγχειν ξὺν νεοδούτῳ ἔσφει.

HM. κέρω τοιούτου γνώματος κοινωσὺς ὦν
ψηφίζομαι τι δοῦν. τὸ μὴ μέλλειν δ' ἀκνή.

1240 HM. ὄργην πάρεσθι. φροσιμάζονται γὰρ ὡς

a

NYPL

resolve
make
refuse

printed at with the
finger

wounded

lament

6. I know not what advice may find to say. To a
lover it belongs to advise about the doing.

7. I too am of like mind, for I see not how
with words to raise up again the dead.

8. And we to make death of life, thus yielding
to the will of those that have thus defied a
house?

9. Nay, 'tis intolerable nay, death is bitter. It is a
milder fate than to be ensland.

10. Are we then indeed by inferna from a boy
to divine that the pinnac hath perished?

11. Best know the facts before we hear each
other talk. Guernsey & Guernsey are two
things.

12. All sides support me in assenting to this, to
have clear knowledge how it is with

Athen's son.

Clytemnestra. If now I contradict all that to suit the
moment I said before, I shall feel no shame.
What shame should he feel who plots as a
fox against a fox? With the semblance of
friendship let him make his dangerous snare
too high for me, than had long enough to prepare this
wrestle for victory, though it has to come at
last. I stand where I struck, over the finished
work. And such I made the death I will own
this also as to forbid Crease or Verispana, a

HM. χρυσίδος σήμερον πρόσουτες πόλει
κροίζουσαν γὰρ. οὐ δὲ τῆς μελλούσης
πέδον πατούτες οὐ καθενδουσιν χειρὶ.

HM. οὐκ οἶδα βουλῆς ἤσ' τινος τυχῶν λέγω.
1245 τοῦ θανάτου ἔστι καὶ τὸ βουλευσαί πέρι.

HM. κἀγὼ τοιούτος εἰμ', ἐκεὶ δυσσηχανῶ
λόγοισι τὸν θάνατον, ἀνίσταμαι πάλλω.
HM. * ἢ καὶ βίον κτείνοντες ὦδ' ὑπέξομεν
δόμων κατασφραγίσσοι τοῖδ' ἠρουμένους;

1250 HM. ἀλλ' οὐκ ἀνεκτόν, ἀλλὰ καθανεῖν κραεῖ.
πεσαιπέρα γὰρ μοῖρα τῆς τυραννίδος.
HM. ἢ γὰρ τεκμηρίοισιν ἐξ οἰωνυμάτων
μυστευόμεσθα τάνθοδός ως ὀλωλότος;

HM. σάφ' εἰδότες γῆ τῶνδε μυθοῦσθαι πέρι.
1255 τὸ γὰρ τοπέξεν τοῦ σάφ' εἰδέναι δίχα.
HM. τεύτην ἐπαννεῖν πάντοθεν πληθύνουμαι,
τραπέως Ἀτρεΐδην εἰδέναι κροοῦνθ' ὅπως.

K4. πολλῶν πέροιδε καιρίως εἰρημένων
τέναρτ' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι.
πῶς γὰρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ ποροῦνθ', φίλοις
δοκοῦσιν εἶναι, πημονὴν ἀκνύσασθαι.

1260 φράξεν ὕψος κροῖσον ἐκπηδήματός.
ἐμοὶ δ' ἀγῶν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλα
νίκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν.
1265 ἔστηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξαιρημένους.
οὕτω δ' ἐπαρεῖ, καὶ τίδ' οὐκ ἀρησομαι,
ὡς μήτε φεῖναι μήτ' ἀμύνθηθαι μόρον.
ἄπειρον ἀφβλήστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστρέξω, πλοῦτον εἴματος κακόν.

Emcom, ay

net unparassable, like the fisherman's round a thread,
a rich robe, deadly dyed.

NYPL

ΚΑ or delay

yield
disfranch
milder

queen, aim at.

clearly
before this

fitting ready
clear, amid nets
height
looking at it

unparassable
Governing, net

Twice I smote him, & with two strikes, he let himself
 sink down. And when he had fallen, I gave him
 yet a third stroke, an offering of thanks to the
 mother god, to Hades, safe keeper of the dead. With
 that he lay a himself gashed away his breath.
 And as he blew the spouts of his running blood,
 he rained upon me a crimson gory dew, & I
 rejoiced no less than beneath the sweet rain of
 heaven doth the corn when it bursts from the
 labouring sheath.

So stands the case, ye nobles of Argos here;
 be glad of it, if ye will; for me, I triumph
 upon it. And could there be care fit for
 a libation over the dead, justly & more than
 justly now would it be. With so many
 imprecations of suffering homes this man
 hath filled the board which himself returning
 hath stained.

Ela: We are astonished that thy mouth bears so
 bold a tongue, to boast over thy dead lord in
 such terms.

Cl: Ye challenge me, supposed an unthinking
 woman. But I speak with unshaken courage
 to those who know indifferent whether thou
 choorest to praise or to blame. This is
 Agamemnon, my husband, wrought to
 death by the just handicraft of this my hand.

So stands the case.

Cho: What poison hast thou taken, woman,
 what drug born of the earth or
 draught from the great water,

1270 παῖδά δέ νιν δῖς· κὰν δυοῖν οἰμώγμᾶσι
 μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτακότι
 τρίτην ἐπειδίδωμι τοῦ κατὰ χροῖνος,
 Ἄιδου νεκρῶν σωτήρος, εὐκαίῃως χάριν.

1275 οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσών;
 κἀκφυσῶν ὀξείαν αἵματος σφραγῆν
 βάλλει μ' ἐρεμνῇ ψαλάδι φωνίας δρόσου,
 κἀκουσάν οὐδὲν ἦσόν ἢ Διόσφύσσιν
 ἠγρεῖ σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχέμασιν.
 ὡς αὖ' ἔχονταν, πρέσβος Ἀργείων τόδε,

1280 κείροισ' ἄν, εἰ κείροισ', ἐγὼ δ' ἐπειγόμεαι.
 εἰ δ' ἦν προπέοντων ὦστ' ἐπισπένδειν νεκρῶ,
 τάδ' ἄν δικαίως ἦν, ὑπεδρίκως μὲν οὖν,
 τοσῶνδε κρατῆρ' ἐν δόμοις κικῶν ὄδῃ
 πλήσας ἀραίῃων αὐτὸς ἐπίνει μολῶν.

1285 XO. θανατούμενον σου γλώσσῃαν, ὡς θρασύστομος,
 ἦτις τοιόνδ' ἐπ' ἀνδρὶ κομπάξεις λόγον.
 KA. πειροῦσθέ μου γυναικὶς ὡς ἀφρασίμονος.
 ἐγὼ δ' ἀτρέστον καρδίᾳ πρὸς εἰδότες
 λέγω. σὺ δ' αἰνεῖν εἴτε με ψέγειν θέλεις,
 ὄμιλον· οὐτὸς ἔστιν Ἀγαμέμνων, εἰμὸς
 πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε διεξίως ἡρώς
 ἔχρον, δικαίως τέκονος. τάδ' ὦδ' ἔχει.
 XO. τί κακὸν, ὦ γύναι, χθονοτροφεῖς ἐδανὸν
 ἢ ποτὸν πασαμένον;

1290

limbs
 worked
 jumps out
 sprout splashlet
 flask drop
 broken
 cornfield bed
 bursting

very just
 aaron's
 without sense
 fearless

food
 eat

NYPL

NOTICE: This material may be protected by copyright (Title 17, U.S. Code). This copy is for private study, scholarship, or research use only.

that thou hast brought on thyself the fury
 & the loud curses of your folk? Then hast
 cut off, cast off: & cast from Communions shalt
 thou be, as a load on the people's hate.
 Cl: Yes, now thou wouldst award to me
 & vile from my country, the hate of the people
 & their loud curses to bear. Thou dost not
 join in laying that uproar against him
 who lies here, against him who, caring no
 more than for the death of a heart, though
 his fleecy herds had keep enough, sacrificed
 his own child, the darling born of my being
 to charm the winds of Thracæ. Is it not
 he whom thou shouldst banish from Argive
 soil for his foul crime? No, it is in
 judgment of me that thou art an auditor
 severe! But I warn thee, threaten thy
 to think that I am prepared, ready that he
 who compass me in fair fight should rule me:
 but if fate intends the contrary thou
 wilt be taught, too late, the lesson of providence.
 Edg: Thou art proud of thought, & presumptuous
 is thy note, for indeed the murderous stroke is
 maddening thee. The blood-suck in thine
 eyes is right natural. For all this, thou shalt
 find thyself friendless & pay
 stroke for stroke.
 Cl: This also for thy bearing I solemnly swear.
 My the accomplished justice for my child, by
 Dooms Revenge, to whom I offered this

1295 ὄντας ἐξ ἀλὸς ὄρμενοι,
 τὸδ' ἐπέθου θύος, δημοδόρους τ' ἀράς;
 5 ἐπέδεις, ἀπέταμες, ἀπόπολις δ' ἔσει,
 μῖσος ὄβριμον ἀστοίς.
 K.A. νῦν μὲν δικάζεις ἐκ πύλων φρυγῆν ἔμοι,
 1300 καὶ μῖσος ἀστῶν δημόθρουσ τ' ἔγειν ἀράς,
 οὐδὲν τὸδ' ἀνδρὶ τῶδ' ἐναντίου φέρων;
 ὅς οὐ προσημῶν, ὡσπερὶ βοτοῦ μόρον,
 μήλων φλόγτων εὐπόρουσ νομεύμασιν,
 1305 ἔδυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλάτην ἔμοι
 ὠδῶν, ἐπῶδον Θρηάκων ἀημάτων.
 οὐ τοῦτον ἐκ γῆσ τῆδε χρῆσ' ἀνδραγατεῖν,
 μισαμάτων ἀποιν; ἐπήκοος δ' ἔμοι
 1310 ἔργων δικαστῆς τραχὺς εἶ. λέγων δέ σοι
 τοιαῦτ' ἀπειλεῖν, ὡς παρεσκευασμένης,
 ἐκ τῶν ὁμοίων χειρὶ νικήσαντ' ἔμοι
 ἀρχαῖς] ἐάν δὲ τοῦμπάλιν κραίην θεός,
 γνώσει διδαχθεῖς ὄψὲ γούν τὸ σφραρονεῖν.
 1315 XO. μεγαλόμητις εἶ, περιφρονα δ' ἔλακες.
 ὥσπερ οὖν φονολίβει
 τῆγε φρήν ἐπιμαίνεται. ^{ΣΥ}
 1320 λίπος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος ἐπιπέσει,
 5 * ἄτιτον! ἔτι δὲ χροῖ στερομένην φίλων
 τῶμα τῶματι τίσει.
 K.A. * καὶ τῆδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν δέμων.
 1325 μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Διῶν,
 Ἄτην, Ἐριωνῆν δ', αἰεὶ τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ,
 οὐ μοι φόβου μέλειθρον ἔλπις ἐπαταεῖ,
 ἔσας ἂν αἰδη πύξ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς

dead man up, my hope doth not set foot in the
 house of fear, so long as you be kindled for
 the lightning of my hearth by Aegisthus, still
 devoted as ever to me.

g
 dc
 pher
 i. tr
 showing
 satiric
 uttered by
 the people
 mighty
 stemming
 fleecy
 Charm
 for
 Panick
 payment
 harsh
 fulfil
 blood-sucking
 fat

NYPL

For there, as our broad shield of confidence,
 lies, betraying his wife, my husband — the
 darling of each Achaean in the Trojan camp! —
 & with him his captive his anguished, his
 frail-merger mistress, who shared with
 him faithfully even the ship's bench & the
 canvas! But they did it not unpunished!
 For he lies as ye see, & the having hung
 swan-like her last sad song of death, his
 by him breathably, adding to the sweet of
 my triumph a thine of Rep.
 Ed. Ah, could some death come quick,
 which without agony, without pillowed
 watch, might bring to us sudden sleep,
 now that our kindest protector is laid low,
 who having much endured for a woman's
 sin, hath by a woman lost his life!
 Oh... Helen, who didst alone destroy that
 multitude, that great multitude of lives at
 Troy, now, for thy final crown, thou
 hast destroyed me, the stain of whose murder
 shall not be washed away! surely
 there hath been in this house a hard fought
 rivalry of fatal woe.

1325 Αἰγιόχος, ὡς τὸ πρόσωπον ἐν φρονῶν ἐμοί.
 οὗτος γὰρ ἦμῖν ὡς πῖς οὐ μισρά θράσους
 κείται γυναικὸς τῆδε λευκάνθηρος,
 Χρυσήδων μελίγμα τῶν ὑπ' Ἰλίου,
 ἣ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος,
 καὶ κοινόλεκτος τοῦδε θεοφατηλογοῦ,
 πιστὴ ξένευσος, ναυτίλων δὲ δελμάτων,
 ἰστορίης. ἄτιμα δ' οὐκ ἐπράξατον.
 ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἣ δὲ τοὶ κύνου δίκην
 τὸν ὕστατον μέλυσσα θανάσιμον γόου
 κείται φιλήτωρ τοῦδ', ἐμοὶ δ' ἐπήραθεν
 εὐφῆς παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆς.

1330

1335 ΧΟ. φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει μὴ περιώδοντο, δο. ἀνομοίωστ.
 μηδὲ δεινιοτήτης,
 μῶλοι τὸν αἰὲ φέρουσ' ἐν ἡμῖν
 Μοῖρ' ἀτέλετον ὕπνον, δαμέντος
 φύλακος εὐμενεστάτου, καὶ
 πολλὰ πλάντος γυναικὸς διαίψ,
 πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισε βίον.
 ἰὼ, παρὰνομοῦσ' ὡς τὰς πᾶσι πόλλας
 Ἑλένα, μία τὰς πολλὰς ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ
 Τροίᾳ,
 * νῦν δὲ τέλειαν πολύμνηστον, τίς
 ἐπηρθίσω δὲ αἰμ' ἄνυστον, ἄσπες ἦν τότε ἐν δόμοις
 * ἔρις ἐοίδμετος ἀνδρὸς οἴζος.

pondling
 prophetic
 wrong friends
 pressing the benches
 like Helen
 new-relish
 Expanding
 painful
 his spring
 complete
 much
 remembered
 not to be
 washed out
 strongly
 built

(check with Platon?)
 misery

NYPL

Cl: ~~As~~ Nay, pray not for death in indignation
at this, nor turn thine anger Helen, as if
alone in destruction she had destroyed that multitude
of brave lives & wrought incomparable woe.
Ed: Oh Curse, how hast thou fallen in Tantalus'
house in either branch, & shared between two
women a life-detracting victory for which my
heart is sore! do, on the body, methinks, to
like a foul bird of prey he stands, boasting to
celebrate ~~his~~ a triumph lawful & just.

Oh --- Helen, who dost alone re.
Cl: Nay, now thou hast mended the judgment
of thy lips, in that thou callest upon the
Sat-fed Curse of this man. For therefrom is
bred this craving of the man for blood to
lick, ever new gore, ere the old was be done.

- ΚΑ. μηδὲν θανάτου μοῖραν ἐπέχου,
τοῖσδε βρονθῆσι,
μηδ' εἰς Ἑλένην κότον ἐκτρέψης,
ὡς ἀρθολέτειρ, ὡς μία πολλῶν
ἀνδρῶν ψυχὰς Λατῶν δλίσασ',
ἄξυστατον ἄλγος ἐπραξεν.
ΧΟ. δαῖμον, ὃς ἐμπίτνεις δάμασι ^{as,}
1350
1355
1360
1365
- ΚΑ. νῦν δ' ὠδυσσεὺς στόματος γνῶμην,
ἐπὶ δὲ σώματος ἐκράνεις!
ἐχθροῦ σταθεὶς ἐκρόμῳ,
ἔμνον ἔμνεῖν ἐπέχετα. ^{Εὐχετα}
* τὸν τοιπαχρῖον δαίμονα γένεψ
τῆσδε κελήσκων.
ἐκ τοῦ γὰρ ἔως αἰματολογὸς
νεῖσθ' ἔρφεταί, πρὶν καταλιῆαι
τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχθῶ.

wrath

unbought

of two families

piercing the heart
Crow

ἰὼ παρανόμουσ' Ἐλένα

licking blood
belly ends

NYPL

Eld: Verily mighty is he is a malignant, the
Curse of his home, of whose never-faded cruelty thou
dost, alas, so piteously testify. And oh, a oh,
it cometh by Zeus, the cause of all, the down
of all! For what without Him is accomplished
upon men? What gale this is not of divine
appointment?

Oh King, oh King, how shall I weep for thee?
Out of my heart's love what shall I say?
And how shalt be in this spider-web, dying by a
wicked death, ah me, on the couch of slavery,
struck down by a crafty arm with a
weapon of double edge!

Cl: Warest thou say this, dead was mine?
Imagine not that I am Agamemnon's Queen,
No, in the shape of this dead man's wife, the
bitter friend, long since perverted by Atreus
the cruel father, hath made by this such
groom victim payment for those slain babies

XO. ἡ μέγαν οἴκοις τοῖσδε

δαίμονα καὶ βαρύνωμεν αἰνεῖς,

φεν κακῶν αἰῶν

ἀτηρᾶς τύχας ἀκορέστου,

ἰὼ, ἰή, διὰ Λιδῶν πανατίου περιεργέτα!

τί γὰρ βροτοῖς ἔνευ Λιδῶν τελεῖται;

τί τῶνδ' οὐ θεόκραντῶν ἔστιν;

ἰὼ, ἰὼ,

βασιλεῦ, βασιλεῦ, πῶς σε δεκρῶσω;

φρονὸς ἐκ φίλιας τί ποτ' εἶπω;

κεῖσαι δ' ἀράργης ἐν ὑφάσματι τῶνδ',

ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων,

ὦ μοί μοι, κότεν τάνδ' ἀνελευδέρον,

δολίῳ μόρῳ δαμῆς

ἐκ χειρὸς ἀμφοτέρω βελέμενῳ!

ΚΑ. αὐχεῖς εἶναι τόδε τούργον ἐμόν;

μὴ δ' ἐπιλεχθῆς

Ἀρμεμονοίαν εἶναι μ' ἄλογον,

φρανταξόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ

τούδ' ὁ παλαιὸς δομῶς ἀλάστῳ

Ἀτρέως, καλεποῦ δουρατῆρος,

τόνδ' ἀπέτισεν,

τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.

baneful

dead

being like
sharp

young

NYPL

Eld: That them art quills of his murders
 who shall aver? It cannot cannot be
 though purchase the fiend of his fire might
 be thy helper. Its not in fresh streams of
 kindred blood, the red Man-Slayer, drawn to
 the infant blood-snot of the Child-flesh
 served for meat.

Oh King, Oh King how
a conspirator His death, methinks, is not a
 death of slavery, nor —
 Oh had he not thin himself do a
 Crabby Oymie against his horse? Nay, for
 the King he did to the blossom born of me
 and him; my long-west Whiggenia, Justice
 done upon him! Let him not boast in
 Halls, for he hath paid, as he sinned, with
 death.

Eld

90 XO. ὡς μὲν ἀναιτός ἐστι
 * τοῦδε φόνου, τίς ὁ μαρτυρήσων; πῶ, πῶ; πατρό-
 θεν δὲ
 ξυλλήπτω γένοιτ' ἂν ἀλάστορ.
 βιάσται δ' ὁμοπόροισι ἐπιφροαίειν αἰμάτων
 * μέλας φωνῆς, ὅσπερ ὁπλῶν προβαίνων as, dm. et i. h. ^{accomplish}
 πᾶρρηθ, κουροβόρῳ παρῆξει. ^{bring towards}
 ἰῶ, ἰῶ, ^{straggling}
 βασιλεῦ, βασιλεῦ, πῶς σε δακρύσω;
 φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω;
 κείσαι δ' ἀρᾶρρης ἐν ὑφασματι τῶδ'
 ἀσβεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων,
 ὦ μοί μοι, κοίταν τανὺ ἀνελεύθερον,
 δολίῳ μόρῳ δαμείς
 ἐκ γερὸς ἀμφοτόμῳ βελέμῳ!
 ΧΟΙΡΑ οὐτ' ἀνελεύθερον οἶμαι θανάτου
 105 τῶδε γενέσθαι! —
 ΚΑ. οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην
 οἰκοισιν ἔσθη;
 ἀλλ' εἶμιον ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀεθδὲν, τὴν πολυκλή-
 τῆν
 da. d. h. στ. δ'
 gl. pol. h. ^{accomplish}
 i. t. ^{bring towards}
 dm. et i. h. ^{straggling}
 gl. h. ^{straggling}
 i. ^{straggling}
 a. d.
 a. par.
 a. d.
 a. par.
 do.
 i. d. br.
 archil.
 a. d. στ. ε'.
 a.
 a. d.
 a.
 da. hex.

NYPL

Eld: My mind is blank & I find no
 ready thought, which way to fly from the
 battering hour. The storm will strike it, I
 fear, & wreck it quite, the storm of blood.
 The rain is ceasing, yet Justice is but
 whetting me more on the whet stone of
 hindrance her sword to punish again.
 Oh earth, earth, woe that thou hadst
 received me, before I had seen my lord laid
 thus low in the silver-sided bath? Who
 shall bury him? Who ring his dirge?
 wilt thou dare to do it, thou, that hast
 slain thy husband, dare to lament his
 departed soul? The compensation will
 scarce atone for the offense: But who
 will stand over the hero's grave and pour
 forth the tearful praise
 that aches?

Clyt: It belongs not to thee to regard this
 case. My woe fell, he died, a woe
 will bury him, not with weeping
 ophi household, no, but Iphigenia

1410 Ἰριγένειαν, ἀνάξια δράσας, ἄξια πάσων
 μηδὲν ἐν κείνου μεγαλαυγείῳ,
 ἐφοδῆν ἴτω.
 1415 XO. ἀμνηστῶν φροντίδ' ἰσχυροῖσι, 2 i
 εὐπάλαιον μέριμναν,
 1415 ὅσα τρέπεται, πίννοντος οἴκου.
 δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλίῃ;
 τὸν αἰματηρόν· ψεκᾶς δὲ λίρην.
 1420 HM. ἰὼ, γᾶ, γᾶ, εἴδ' ἦ' ἐδέξω,
 πρὸς ἄλλαις θηρίαισι Μοῖραι.
 1425 ἦ σὺ τὸδ' ἔξῃαι τλήσῃ, κτείνασ'
 ἄνδρα τὸν εὐτίης, ἀποκωνῶσαι
 ψυχρῶν, ἄρῃων χάριν ἄντ' ἔργων
 μεγάλων ἀδίκως ἐπικροῦναι;
 HM. τίς δ' ἐπιταύβιον ἄνθρωπον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ

boast
 death by the sword
 infirmities
 Crak
 wet stone
 with silver side
 bath bed

NYPL

his daughter, as is fit, will meet her father
 with joy at the swift passage of the
 sorrowful ford, & fling her arms
 around him, & give him a kiss.
 Eld = Thas is reproach answered with
 other reproach. 'Tis a hard case to
 Judge. The spoiler spoiled, the slayer
 answered! And it abide, while Zeus
 abides in his throne that to him that doeth it
 shall be done: for lawful is it.

1410 Ἰφιδρένιαν, ἀνάξια δράσας, ἄξια πάσχων
 μηδὲν ἐν ἔδου μεγαλαυχέτω,
 ξιφοδηλήτω
 a. d.
 a.
 a. par.
 1411 θανάτω τίσις ἄπερ ἤρξεν.
 as, 2 i. h. στ. 5.
 1412 ΧΟ. ἀμυχανῶ, φροντίδων στερεθθεις
 εὐπλάκμον μέριμναν,
 sim. 1413.
 ὅσα τραπῶμαι, πίνοντος οἴκου.
 as, i. h. ei
 1413 δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
 i. d. br.
 τὸν αἰματηρὸν ψεκᾶς δὲ λήρει.
 sim. 1413.
 δίκην δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα δῆγει βλάβης
 as., i. h.
 et cr. d.
 1420 πρὸς ἄλλαις θηρίαις Μοῖρα.
 ant. d.
 1421 ΗΜ. ἰὼ, γᾶ, γᾶ, εἶδ' ἔμ' ἐδέξω,
 a. d.
 πρὶν τόνδ' ἐπιθεῖν ἀγυροτόλου
 da. t.
 θροίτας νῦν κατέγοντα χαμεύναν.
 d.

ΚΑ: ΣΥΝ ΔΑΚΡΥΟΙΣ ἑλπίτων shoot
 ἀκχθία φρενῶν πονήδες;
 οὐ σε προσκελετο μέλιχιμ' ἀκχεν ^{care}
 τούτο. ^{τῶν} πρὸς ἡμῶν ^{τῶν}
 καπτισε, κατθαν, και καταθαφθμεν,
 ου ὅπο κλάθμεν των ξεσκειν, ^{lament}
 αλλ' ἰφιδρένια νιν ασπιδίως,
 θυγατρ, ως χρη, ^{swift}
 πατερ αρτασασα ^{forming} πρὸς ἠκούστον ^{forming}
 πορθμευμ ἀγων ^{paragi}
 περι χρισα βαλοῦσα φιλύστε
 Ονειδος ἦκε τοδ' ἀν' ονειδος.
 Δυσμαχα δ' ὅτι κριναι.
 φρεν φεροντ', ε κτινε δ' ὁ καινων.
 μεμεναι δε μεμνοτος εν θρονυ Διος
 ταθην τον ερσαντα. Θρομου γαρ.

ΧΟ: Ονειδος ἦκε τοδ' ἀν' ονειδος.
 Δυσμαχα δ' ὅτι κριναι.
 φρεν φεροντ', ε κτινε δ' ὁ καινων.
 μεμεναι δε μεμνοτος εν θρονυ Διος
 ταθην τον ερσαντα. Θρομου γαρ.

who can expel the turned bad from the
house? It is a kind that sticks fast.
Oh Earth, earth, would that we,
Oly: up to this death it hath truly followed
prophecy, but I now am ready to swear
a compact with the fortune of the house
of Pleisthenes, that we accept, hard
things as they, what is done, of henceforth he
will leave this house & have with
him-murder some other man. A part of the
wealth is not much to me who have it all,
& moreover I am content if I but rid
the palace of this infernal plague.

[Enter Aegisthus ed]
As is thus: Hail, kindly Dawn of the day that
bring justice! This hour I will confess
that from above Earth Gods look upon
avenge the wrong of men, now that I
see in a robe of the Furies' wearing
this man lying as I would, & paying
for what the hands of his father devised.

For Atreus, ruling in Argos, this man's
father, being punished in his sovereignty
by Thyestes, who was (to make all clear)
father to me a brother to Atreus
himself, banished him from his house &
from the country also and

τίς ἂν γονάναρ' ἔργον ἐμβαλοὶ δόμων;
κεκόλληται γένος προσάψαι.

K.A. ἐς τούδ' ἐνέβη' σὺν ἀληθείᾳ
χρησμον, ἔργ' δ' οὖν ἐθέλω δαίμονι
τῷ Πλεισθενιδᾶν ὄρκους δεμένῳ

1445 τῆδε μὲν στέργειν, δύσλητά περ ὄνθ',
ὃ δὲ λοιπὸν, ἴοντ' ἐκ τῶνδε δόμων
ἄλλην γενεάν τρῖβειν θανάτοις
ἐνθάδενταῖσι. κτεάνων τε μέγος
βαιῶν ἐχούσῃ πᾶν, ἀπόχρη μολύδ'
ἄλληλοφόνους

μηνίας μελίδερων ἀφελούσῃ.

A.I. ὦ φέργος εὐφρον ἡμέρας δικηφόρου!
1455 φαίην ἂν ἤδη νῦν βροτῶν, τιμαφόρους
θεοὺς ἄνωθεν γῆς ἐποπτεύειν ἄρη,
ἰδῶν ὕφ' αὐτοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινυῶν
τὸν ἄνοθα τόνδε κείμενον φίλας ἔμοι,
χερὸς πατροφῆας ἐκτείνοντα μηχανές.

απαίων: Cumina
bound to: to fasten
upon. stick fast.

done with his own hand
punishment is self-inflicted
internals

together, having returned as a suppliant
 to the hearth. found, unhappy man,
 safety so far, that his life-blood was
 not shed upon his father's floor. But
 taking the very occasion of his arrival,
 Aheus, the impious father of this
 vain man, pretending, with eagerness
 little welcome to my father, to hold a
 glad day of festival, served him a
 banquet of his children's flesh. Of the
 premises, the foot-parts & fingered
 hands, he put a mine on the top, and
 setting down with tables apart, and
 not knowing it at the moment for
 what it was, he took of the meat
 dispersed, & ate of a meal, which, as
 thou seest, his race have found
 unwholesome.

The theme seems to be that Aheus made of the situation
 a kind of merriment in truth, wh. being spread over
 over melancholy

1460 Ἄτρος γὰρ ἄρχων τήσδε γῆς, τούτου πατὴρ,
 πατέρα Θυέστην τον ξυόν, ὡς τορῶς φρεάαι,
 αὐτοῦ τ' ἀδελφόν, ἀφιλέκτος ὦν κρεάει,
 ἠυδρηλατησεν ἐκ πόλεως τε καὶ δόμων.
 καὶ προστροπαίος ἐστίας μολὼν πάλιν
 1465 τλήμων Θυέστης μοῖραν ἔρρετ' ἀσφαλῆ,
 τὸ μὴ θανάτων παρῶν ἀιμάξει πέδον.
 * αὐτοῦ ξένια δὲ τοῦδε δυόδεος πατὴρ
 Ἄτρος, προθύμως μάλλον ἢ φίλος, πατρί
 τῶ μῶ, κρουρογόν ἤμαρ εὐθύμως ἔρειν
 1470 δοκῶν, παρέσχε δαῖτα παιδείων κρεῶν.
 τὰ μὲν ποδήρη καὶ χερῶν ἄκρους κτέρας
 ἔθρουτ' ἄνωθεν ἀνδροκάς καθήμενος.
 ἄσημα δ' αὐτῶν αὐτίκ' ἄνοια λαβῶν
 * ἔσθει βορὰν ἄστων, ὡς ὄρεσ, γένει.

bringing portions
 in his sovereignty
 suppliant
 day, this
 crown
 day of feasting
 this
 broke
 man by man
 fatal

NYPL

And when he perceived the man stuns thing
he had done, he thicked & fell back vomiting
the sacrifice, & called a terrible doom on the
house of Pelops, aiding his imprecation by
the turning of the banquet, that thus
might perish the race of Pelis thence.

This is the curse which he laid this man
where ye may see. And this a justice
that I am the maker of this murder.
Ole whom, for my miserable sire's
'just mind', he sent, a swaddled babe,
into exile along with him, that justice
hath brought back again as a man.
Even from beyond the border I reached my
victim, containing & combining the
whole hard plan. And now I can even
die with honour, having seen him in
the coils of his just revenge.

Eld: Agisthus, I care not to insult Jibberis
but dost thou confer unasked to be this
man's slayer, the sole contriver of this
pitiable murder? I say that thou
before justice wilt not escape, for I see
'the peoples' dangerous imprecation' of
Nobles.

Ag: I speakt thou so, thou, whose plea is

1475

* κἄπειτ' ἐπιγυρὸς ἔργον οὐ καταισίγιον,
ᾧ μῶξεν, ἀπιπτεῖ δ' ἀπὸ σφραγῆς ἔργον,
μῶρον δ' ἄφερτον Πειλοπίδαις ἐπεύχεται,
λάκτισμα δειπνου ξυδικῶς τίθεισ ἀρεῆ,
οὕτως ὀλέσθαι πᾶν τὸ Πλεισθέου γένος.
ἐκ τῶνδ' εἰ σοὶ πεσόντα τότ' ἰδεῖν πάρος,
κέρω δίκαιος τοῦδε τοῦ φόνου ὄψεαι.
τρίτον γὰρ ὄντα μ' ἐπὶ δέξ' ἀδελφῷ πατρὶ
ξυνελευσάνει τυτθὸν ὄντ' ἐν σπαιοράνοισ.
τραπέζηντα δ' εὐδὴς ἢ Δίκη κατήραγεν,
καὶ τοῦδε τάνδρος ἠψάμην θυγαῖος ὦν,
πᾶσαν ξυνάφας μηχανὴν δυσβουλίας.
οὕτω καλὸν δὴ καὶ τὸ καθελεῖν ἐμοί,
ιδόντα τοῦτον τῆς Δίκης ἐν ἔρκεσιν.

1480

1485

XO

1490

σὺ δ' ἄνδρα τοῦδε φησ ἐκὼν κατακτανεῖν,
οὐ φημί, ἀλλ' ἔγωγε ἐν Δικῇ τὸ σὸν κῆρα
δημοδόμοις, σάφ' ἴσθι, λευσίμοις ἀρεῆς.
AI. σὺ ταῦτα φωνεῖς νεοτέρη προσηύμενος

all righteous
No misting
trampling on

Blameless
in satisfaction of my claim
swaddling bands

likewise
fly from
hurled by the people
stoning

NYPL

at the lower oar, while they of the deck are masters
of the ship? Their age will learn how precious
it is for us of thy years to be schooled in the
dictate of prudence. Yet the pain of bonds
the pain of hunger are most murthering words
to doctors to wheel the oldest mind. Woe
not this night warn thee? Kick not against
the bricks, lest hitting thou hast thyself.

Eld. (?) Thou woman! Thou, who
abodest at home, helping to defile a brave
man's bed! And shall then warriors
speak returned from battle —? It is a
Captain of soldiers whom death thou hast
thou 'contused'.

Agg: These words again will prove the
father's sweeping. Thy tongue is the
opposite of Ophelia's: for whereas he drew
all things along with the joy of justice,
thy nothing talk will provoke, till
thyself hast drawn along. But once
murthered thou wilt prove tamer

Eld: And shall I think that thou shalt be
despot of the Argives, who, being the 'contuser'
of the king's death, didst not dare to do
the murder thyself?

1495 κῶπη, κρατούντων τῶν ἐπὶ ξυγῶ δορός;
γνώσει γέων ὧν, ὡς διδάσκεισθαι βραδύ
τῷ τρηκύντῳ σφροονεῖν εισημένον.
1500 δευμῶς δὲ καὶ τὸ γήρας αἰ τε νήσιδες
δύαι διδάσκειν ἐξοχῶταται φρενῶν
λατρομαντεῖς. οὐκ ὄρεῖς ὄρων τάδε;
* πρὸς κέντρα μὴ λακτιζε, μὴ πῆσας μογῆς.
XO. γύναι, σὺ τοὺς ἥκοντας ἐκ μαγῆς νέου,
οἰκουρὸς εὐνήν ἀνδρὸς, αἰσύνουδ' ἔμα —
ἀνδρὶ στρατηγῶ τούδ' ἐβούλευσας μόρου.
1505 AI. καὶ ταῦτα τέπη κλαυμάτων ἀγγηρενῆ.
Ὁρφεῖ δὲ γλωσσοῦν τὴν ἐναντίαν ἔχεις.
ὁ μὲν γὰρ ἦρε πᾶντ' ἐπὶ φθογγῆς κερῶ,
* σὺ δ' ἐξορίνας ἥπλοισ ὑλάγμασιν
ἄξει. κρατήρεις δ' ἡμερώτερος φανεῖ.
1510 XO. ὡς δὴ σὺ μοι τύραννος Ἀργείων ἔσει,
ὡς οὐκ, ἐπειδὴ τῶδ' ἐβούλευσας μόρον,
δραῖσαι τὸδ' ἔργον οὐκ ἔληθς αὐτοκτόνας;

low-rank
hungry
mightiest
ταῖσας
stay at home
Causing first beginning
exasperate

NYPL

Aeg: The part of desert fell manifestly to the wife: as a hereditary sin, was open to punishment. In the wealth of the dead man I shall seek the means of control. On the disobedient subject I shall lay a heavy yoke, & give him, I want you, less than a reaver's provender. Yes, hunger, which doth not mate peaceably with high spirit, will not leave him till he is mild.

Eld: Why then of thy cowardia didst thou not butcher the victim alone? Why to the depilement of our country & our country's gods, join the wife with thee in the murder? Oh, doth Orestes haply live, that by fraud of fortune he may return to his land & slay this pair vicariously? Viciously?

Aeg: Nay then, if thou wilt so say & do, thou shalt have a lesson at me! A soldier of Aegisthus: Come on, comrades!

Our work is not far off now.
Aeg: Come on! Make ready! Draw every man his sword!

Eld: Nay, I too, sword in hand, am prepared to die.

Soldier: To die! An acceptable word! We take the moment,

1515 AI. τὸ γέρον δολώσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφὸς.
ἐγὼ δ' ὑποπίτος ἐρχομαι ἢ παλαρινεῖς.

1520 XO. τὶ δὴ τὸν ἄνδρα τοῦδ' ἐπὶ ψυχῆς κακῆς οὐκ αὐτὸς ἠρώμενος, ἀλλὰ σὺν γυναικί, κλέπτεις μίσημα καὶ θεῶν ἐγγράσιον, ἔκτεν'; Ὀρέστης ἄρα που βλέπει φάος, ὅπως κατελθὼν δεῦρο παρεμμενεῖ τύχη ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παρακρατῆς φρονεῖς;

1525 AI. ἀλλ' ἐπεὶ δοκεῖς τὰδ' ἔρδειν καὶ λέγειν, γινώσκει τάχα.
Ἄ εἰα δὴ, φίλοι λοχίται, τοῦτον οὐχ ἕκασ τὸδε! XO. εἰα δὴ, ξίφος προκωπον πάς τις εὐτραπελίεσσιν!

1530 XO. δευρομένοισι λέγεις θανεῖν σε. τὴν τύχην δ' ἔχουμεθα.
AI. ἀλλὰ κάρω μὴν πρόκαπος οὐκ ἀναιδέως θανεῖν.

A Soldier

" let me take the omen!"

murder

shedder

yoke - mate

may want

goal: pain

butcher

wife

drawn

made ready

asp

NYPL

Cly. Nay, dearest, let us do no more ill. What is
 done is much to reap, a better harvest. Begin
 pain with strength; but let us have no bloodshed,
 go ye at once & confine these old men to their
 destined dwelling-place before they come
 to harm (?). What we arranged should
 have stood. And if we should find that
 strength has been weakened, there we will
 stop, some smitten as we have been by the
 heavy heel of fate.

Aeg. And must they thus flaunt the jolly
 of their tongues & against me, a tempt
 fall with a sting of such high words?

Cly. And when they love their senses
 must be who is master of them do the like?

Eld. It is not the way in Argos to
 - favour upon a villain!

Aeg. Well, I will come up with thee one
 of these days yet.

Eld. Not of heaven guide Orestes back to the
 land.

Aeg. I know myself how eyes fed upon hoven
 Eld: Go on, make thee fat, & beyond the good
 come, as thou canst.

Aeg. Be woe, thou shalt make me
 amend for this kind wrong!

Eld. Pray, pray with boldness, like a cock
 beside his hen!

Cly. Care not for his idle banking. I and thou will
 make good order, bring water in this house.

7
 * Even there are many to reap a bitter harvest,
 * Let bunch meet at least begin with what is cho.

KA. μηδαιώς, ὃ φιλάτα' ἀνδρῶν, ἄλλα δρᾶσωμεν κακά,
 * ἀλλὰ καὶ τὰδ' ἐξαμῶσαι πολλὰ, δύστηνον θῆρος.
 * πημονῆς δ' ἄλυσ γ' ὑπάρχει. μηδὲν αἰματώμεθα.
 * στείχεται δ' οἱ γέροντες πρὸς δόμους πεπωμένους, τσοῦσδ',
 * πρὶν παθεῖν, ἔξιστα κειρὸν ᾗτ' ὡς ἐπρά-
 * ξαιμεν.

1535
 * εἰ δέ τοι μόχθων γένοιτο, τῶνδ' ἔλις γ' ἐροῖμεθ' ἐν,
 δαίμονος κρήνη βορέειε δυστυχῶς πεπληγμένοι.
 ὡδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴτις ἀξιοῖ μαθεῖν.

AI. ἀλλὰ τούσδε μοι μεταίαν γλώσσαν ὡδ' ἀπανθίστα,
 1540 κίχβαλεῖν ἔπη τοιαῦτα δαίμονος πεπωμένους,
 * σφόδρονος γνώμης δ' ἀμαρτέειον τὸν κρατοῦντα ...

XO. οὐκ ἐν Ἀργείων τὸδ' εἴη, φῶτα προσδραίνειν κακόν.
 AI. ἀλλ' ἐγὼ σ' ἐν ὑστέραισιν ἡμέραις μέτεμ' ἔτι.
 XO. οὐκ, ἐν δαίμων Ὀρέστην δεῦρ' ἀπανθίστην μολεῖν.

1545 AI. οἶδ' ἐγὼ φερόντες ἄνδρας ἐπίδας σιτουμένους.
 XO. πρᾶσος, παιῖνον, μαιῖνων τὴν δίκην, ἔπει πάρα.
 AI. ἴσθι μοι δῶσαν ἔπουνα τήσδε μορίας γέφυον.

XO. κόμπασον θειρῶν, ἀλέκτωρ ὡστε θηλείας πέλας.
 KA. μὴ προσημίσης μεταίαν τῶνδ' ὑλεργμάτων. ἐγὼ
 1550 καὶ σὺ δῖήσομεν κρατοῦντε τῶνδε διαμάτων καλῶς.

into Cly:

KA. μηδαιώς, ὃ φιλάτα' ἀνδρῶν, ἄλλα δρᾶσωμεν κακά, *man*
 * ἀλλὰ καὶ τὰδ' ἐξαμῶσαι πολλὰ, δύστηνον θῆρος. *hoof*
 * πημονῆς δ' ἄλυσ γ' ὑπάρχει. μηδὲν αἰματώμεθα. *call flowers*
 * στείχεται δ' οἱ γέροντες πρὸς δόμους πεπωμένους, τσοῦσδ', *favor*
 * πρὶν παθεῖν, ἔξιστα κειρὸν ᾗτ' ὡς ἐπρά- *union*
 * ξαιμεν. *guide through*
 * εἰ δέ τοι μόχθων γένοιτο, τῶνδ' ἔλις γ' ἐροῖμεθ' ἐν, *feed on*
 δαίμονος κρήνη βορέειε δυστυχῶς πεπληγμένοι. *grow fat*
 ὡδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴτις ἀξιοῖ μαθεῖν. *cock*
 AI. ἀλλὰ τούσδε μοι μεταίαν γλώσσαν ὡδ' ἀπανθίστα, *pay heed*
 1540 κίχβαλεῖν ἔπη τοιαῦτα δαίμονος πεπωμένους,
 * σφόδρονος γνώμης δ' ἀμαρτέειον τὸν κρατοῦντα ...
 XO. οὐκ ἐν Ἀργείων τὸδ' εἴη, φῶτα προσδραίνειν κακόν.
 AI. ἀλλ' ἐγὼ σ' ἐν ὑστέραισιν ἡμέραις μέτεμ' ἔτι.
 XO. οὐκ, ἐν δαίμων Ὀρέστην δεῦρ' ἀπανθίστην μολεῖν.
 1545 AI. οἶδ' ἐγὼ φερόντες ἄνδρας ἐπίδας σιτουμένους.
 XO. πρᾶσος, παιῖνον, μαιῖνων τὴν δίκην, ἔπει πάρα.
 AI. ἴσθι μοι δῶσαν ἔπουνα τήσδε μορίας γέφυον.
 XO. κόμπασον θειρῶν, ἀλέκτωρ ὡστε θηλείας πέλας.
 KA. μὴ προσημίσης μεταίαν τῶνδ' ὑλεργμάτων. ἐγὼ
 1550 καὶ σὺ δῖήσομεν κρατοῦντε τῶνδε διαμάτων καλῶς.

NYPL

Appendice B

In questa appendice mi accingo a catalogare e a esaminare tutti gli interventi operati da Woolf, a inchiostro³⁰⁹, sul testo greco presente in *Agamemnon Notebook* (esclusi quelli sulla punteggiatura, le note di commento e la riorganizzazione di alcuni versi, che ho già trattato per esteso nel corpo della tesi). Prima iniziare, mi sembra opportuno precisare che il mio lavoro filologico è focalizzato sulle scelte operate da Woolf e sulle procedure di modifica da lei adottate, non intende esprimersi in merito alla ricostruzione della tragedia in sé. Infatti, non essendo una classicista (la mia conoscenza del greco è soltanto quella acquisita alle scuole superiori), non offro commenti sulle questioni relative al testo greco, mi limito a riportare i contenuti di quest'ultimo e a fornire brevi spiegazioni basate esclusivamente sulle definizioni presenti nei dizionari e su quanto si evince dalle note e dai commenti presenti nell'edizione di Bothe e soprattutto in quella di Verrall, le stesse utilizzate dalla scrittrice per compilare il quaderno di lettura. Dunque, la presente appendice si può considerare una sorta di trascrizione, annotata e commentata, degli appunti a inchiostro (siano essi emendamenti in greco o ritraduzioni di parole in inglese) presenti sul recto di *Agamemnon Notebook*, e ha lo scopo di mostrare i procedimenti adottati nella compilazione di quest'ultimo.

Il primo fenomeno che individuo è la modifica, parziale o totale, di alcune parole, apportata da Woolf al fine di adeguare le lezioni di Bothe, presenti nelle pagine incollate a stampa sul recto, con quelle proposte da Verrall, a cui corrisponde la traduzione sul verso. Raggrupperò queste variazioni in delle tabelle in base alla loro tipologia, indicando per ognuna il verso riferimento nel quaderno di lettura, la forma in cui compare nel testo stampato, l'aspetto degli emendamenti così come sono visibili nel manoscritto (con le parti olografe in grassetto), il risultato delle modifiche e, infine, la traduzione accettata e trascritta dall'autrice.

Si intenda che, se non diversamente indicato, sia il testo greco emendato che quello inglese corrispondono a quelli presenti nell'edizione di Verrall del 1889, qualora ci fossero delle discrepanze le segnalo in nota. Tenendo presente il fatto che Woolf, nell'operare le sue modifiche, per la maggior parte delle volte tralasciò di adeguare i segni diacritici o la grafia del sigma in finale di parola, lo faccio io quando presento il risultato finale e lo segnalo in nota, così come al contrario specifico quando, in un minor numero di casi, è lei stessa ad apportare anche questo tipo di emendamenti. Inoltre, si noti che la lettera theta è scritta da Bothe con il simbolo “ϑ”, invece sia da Verrall nella sua edizione che da Woolf nei suoi appunti olografi con il carattere “θ”, che è equivalente. Si tratta di una questione puramente formale, tuttavia, per rendere meglio l'idea dell'aspetto del manoscritto, utilizzo il primo quando trascrivo i versi a stampa, mentre il secondo per gli emendamenti di Woolf e le citazioni da Verrall, così come si presentano i rispettivi originali. Infine, per semplicità, nelle descrizioni di seguito alle tabelle indico con il segno di uguaglianza “=” le modifiche che comportano soltanto una variazione grafica, mentre con “>” quelli che, invece, producono mutamenti semantici o grammaticali.

³⁰⁹ Le informazioni sulla materialità del manoscritto, comprese quelle sugli inchiostri, sono state acquisite e verificate tramite la “virtual consultation” e il relativo “follow up” spiegato nelle *Prospettive metodologiche*.

Tipo 1: Suddivisioni di parole

verso	testo stampato	emendamenti	risultato	traduzione
88	“θυοσκινεῖς”	“θυοσ/κινεῖς”	“θύος ³¹⁰ κινεῖς”	“bidding sacrifice”
121	“τάρχας”	“τ/άρχας”	“τ ³¹¹ ἀρχάς” ³¹²	“princely”
125	“Μοῖρ’ ἀλαπάξει”	“Μοῖρ’ α ἐλαπάξει”	“μοῖρα ³¹³ λαπάξει”	“divided and consumed”
126	“μήτις”	“μή/τις”	“μή τις”	“no”
887	“ξὺν εμβολαῖς”	“ξυν εμβολαῖς”	“ξυνεμβολαῖς” ³¹⁴	“anchor stones” ³¹⁵
978	“ἀνδρός σφαγεῖον”	“ἀνδρός σφαγεῖον”	“ἀνδροσφαγεῖον” ³¹⁶	“a place of human sacrifice”
978	“πέδον ῥαντήριον”	“πέδον παιδιο ρραντηριον ³¹⁷ ”	“παιδιορραντήριον” ³¹⁸	“sprinkled with blood of babes”
984	“ἤ μὴν”	“ἤ μῆεν” ³¹⁹	“ἤμεν” ³²⁰	“we had heard” ³²¹
1214	“ἀντρέψειεν”	“ἄν/τρέψειεν”	“ἄν ³²² τρέψειεν”	“may be changed”
1244	“ἦς τινος”	“ἦς/τινος”	“ἦςτινος”	“what”
1277	“Διὸς νότω”	“Διὸς δ νότω”	“διοσδότηω” ³²³	“of heaven”
1346	“ἦτις”	“ἦτις ἢ τις”	“ἦ ³²⁴ τις”	“Surely [...] a”
1383	“μη δ” ³²⁵	“μη δ”	“μηδ” ³²⁶	“Do not even”

³¹⁰ Accento aggiunto da me e sigma (“σ”) modificato da me nella sua forma corretta a fine parola (“ς”).

³¹¹ Che qui sta per la particella enclitica “τε” (“e”), apostrofo aggiunto da me.

³¹² Accento modificato da me.

³¹³ Lettera minuscola modificata da me.

³¹⁴ Accento acuto eliminato da me. Molti studiosi interpretano “ξυνεμβολαῖς” come il dativo plurale del sostantivo femminile “συνεβολή” (traducendo “con delle corde”). Per Verrall, in realtà, la parola sarebbe da intendersi come “ξυνεμβόλοις”, che riporta nella sua edizione e motiva così: “a ξυνέμβολον is by etymology ‘what is thrown in with’ something, here with the cables (*πρυμνήσια*). As a description of the large stones which the Greeks used as anchors it seems a simple phrase. Naturally they were not always carried about, but left where they lay, others being found at the next mooring” (1889, 116-117). Woolf ha tralasciato di trasformare “α” in “ο” e di modificare l’accento, ma visto che trascrive sul verso la traduzione dello studioso deve aver inteso accettare questa lezione.

³¹⁵ Sottolineando tutta l’espressione “πρυμνησίων ξυνεμβολαῖς”, Woolf vi annota a margine “of a ship’s stern attack” (Berg RN3), che esplica la traduzione “anchor stones”.

³¹⁶ Accento acuto e “ς” eliminati da me.

³¹⁷ Woolf scrive l’emendamento a margine, senza cancellare “ῥαντήριον”.

³¹⁸ Accento aggiunto da me. Verrall commenta così questa parola e la precedente “παιδιορραντήριον: for the error compare παιδίον (M) for πεδίον v. 309; it is a common confusion of spelling. The word is a compound like ἀνδροσφαγεῖον, made by the poet for the occasion: a place where human beings are sacrificed, where babes are bled for the sprinkling, both σφάζειν and ραίνειν being here used as terms of ritual. It is to be remembered that the children of Thyestes (see v. 1081) were slain as Agamemnon is about to be slain, under the pretext of a sacrificial feast (see v. 1592). — *πεδορραντήριον* is generally allowed to be faulty; there is no force in describing the house as ‘a place where the floor is sprinkled’: the MS. reading I take to have come from an attempt to restore the metre, destroyed by the misspelling *πεδιορραντήριον*” (127).

³¹⁹ La “ε” è qui aggiunta da Woolf a margine, io la riporto già nella sua posizione all’interno della parola.

³²⁰ Verrall sostiene che “this, as the accentuation shows, was the word wrongly written at first in M as ἤμην, and in my judgment may well be right, as an emphatic repetition of the verb” (127).

³²¹ La traduzione si riferisce a tutta l’espressione “ἤμεν πεπυσμένοι”, piuccheperfetto medio (prima persona plurale) di “πυνθάνομαι” (“noi avevamo appreso”).

³²² Accento aggiunto da me.

³²³ Sigma all’interno di parola e lettera minuscola inseriti da me.

³²⁴ Accento circonflesso aggiunto da me.

³²⁵ Che qui sta per “μη δε”.

³²⁶ Che qui sta per “μηδέ” (“neanche”).

1469	“τῷ μῶ” ³²⁷	“τῷ μῶ”	“τῶμῶ” ³²⁸	“my”
1482	“ἐπὶ δέκ”	“ἐπὶ δέικ”	“ἐπίδικ” ³²⁹	“just” ³³⁰
1538	“εἴτις”	“εἴ/τις”	“εἴ τις”	“if any” ³³¹

Le nuove espressioni sono ottenute attraverso segni di unione (“⊂”) e disgiunzione (“/”), tranne nelle seguenti eccezioni:

- al v 125 la lettera “α” viene cancellata dall’inizio della seconda parola e riscritta alla fine di quella precedente, ma il senso non cambia perché viene soltanto ripristinata la lettera caduta per elisione e sia “ἀλαπάζω” che “λαπάσσω” hanno il significato di “saccheggiano”;
- al v 978 viene cancellata solo la prima parola di “πέδον ῥαντήριον” ma a margine viene riscritto il termine “παιδιορραντήριον” (in questo caso, oltre all’uso di una sola parola composta, cambia il significato nella parte variata, poiché non è la terra a sgorgare sangue ma i bambini);
- al v 1346 il pronome interrogativo “ἥτις” (“quale”, femminile nominativo singolare) viene cancellato e sostituito da due parole distinte, cioè l’avverbio “ἤ” (“certamente”) e l’aggettivo indefinito “τις”³³² (“una qualche”, femminile nominativo singolare).

La modifica di “θουσκινεῖς” in “θυος κινεῖς” al v 88, “τάρχας” in “τ’ ἀρχάς” al v 121, “ἀνδρός σφαγεῖον” in “ἀνδροσφαγεῖον” al v 978 e “εἴτις” in “εἴ τις” al v 1538 riguarda soltanto la grafia. Nei seguenti esempi, invece, c’è un mutamento grammaticale o lessicale, ma il significato finale della parola o dell’espressione rimane lo stesso:

- al v 126 il pronome negativo “μήτις” (“nessuno”, nominativo maschile singolare) diventa la congiunzione di negazione “μή” (“non”) affiancata al pronome indefinito “τις” (“alcuno”);
- al v 1244 il pronome relativo indefinito in “ἧς τινος”³³³ (“di qualcuna”, genitivo femminile singolare) diventa l’interrogativo “ἧςτινος” (“di quale”);
- al v 1383 le particelle negativa e rafforzativa “μη δε” (“non davvero”) vanno a formare la congiunzione di negazione “μηδέ” (“neanche”);
- al v 1469 l’articolo e il pronome personale “τῷ μῶ” (“a me”, prima persona singolare dativo) si uniscono nell’aggettivo possessivo “τῶμῶ” (“al mio”).

³²⁷ Che qui sta per “τῷ ἐμοῦ”.

³²⁸ Qui ho eliminato l’accento circonflesso e lo iota sottoscritto alla prima omega, dove invece ho aggiunto la crasi.

³²⁹ Che qui sta per “ἐπίδικα”. Verrall giustifica così la sua lezione: “The word *ἐπίδικος* was specially applied to a disputed inheritance and marks the point upon which Aegisthus naturally insists, that he is of the royal family and represents a legal claim to the succession. The story of the ‘banquet’, for which after all Agamemnon was not responsible, is brought in only *ad invidiam*.—The correctness of this reading receives confirmation from *δίκαιος* in v. 1604 and still more from *ἡ δίκη* (‘the justice of the cause’) in v. 1607 and v. 1611. [...] It is to the preceding *ἐπίδικα* that *ἡ δίκη* and *τῆς δίκης* refer; Aegisthus finds a proper answer to the cruel jest of Atreus in the fact that the child sent away with Thyestes ‘as representing his right’ has now come back to avenge that right.—The MS. *ἐπὶ δέκ* (thirteenth child) is absurd [...] Without *ἐπίδικα*, or something of this kind, vv. 1604—1607 do not hang together” (175).

³³⁰ Da intendersi come “legittimo”. Woolf sottolinea la parola in greco e a margine annota “in satisfaction of my father’s claim” (Berg RN3), riprendendo questa perifrasi dalla nota di Verrall che spiega proprio così l’espressione “ἐπίδικα πατρὶ” (175). Si veda tabella delle parole ritradotte.

³³¹ La traduzione di questa parola (e dell’intero verso a cui appartiene) compare solo nella seconda edizione di Verrall (1904, 191). Si veda capitolo 2.1.1, p. 165.

³³² Concordato in iperbatto con “ἔρις” (“rivalità”) al verso successivo.

³³³ Che può essere anche interrogativo, introducendo un’interrogativa indiretta.

Infine, alcuni emendamenti danno origine a un mutamento semantico:

- nel caso di “ξυν εμβολαῖς” > “ξυνεμβολαῖς” (v 887) e di “ἄντρέψειεν” > “ἄν τρέψειεν” (v 1214), rispettivamente unendo la preposizione al sostantivo e disgiungendola dal verbo, cambia anche il significato della parola: dunque l’atto di “gettare dentro” (nel mare nel contesto della tragedia) si concretizza nelle pietre che lo subiscono, giustificando la traduzione di Verrall che Woolf trascrive, mentre il “cadere in rovina” diventa un più generico “cambiare in” (della felicità in miseria);
- al v 984 le particelle rafforzative “ἤ μὴν” (“certamente dunque”) si trasformano nel verbo ausiliare “ἤμεν”;
- al v 1277 “Διὸς νότω” (“il vento di Zeus”) diventa l’aggettivo “διοσδότω” (che indica qualcosa “concesso dagli dei”);
- al v 1482 l’aggettivo “ἐπὶ δέκ” (“tredicesimo”³³⁴) diventa “ἐπιδικ(α)” (“rivendicazione”, in questo caso di un’eredità).

Tipo 2: Alternanze vocaliche (che danno origine a mutamenti grammaticali)

a) nei verbi

verso	testo stampato	emendamenti	risultato	traduzione
11	“ἐλπίζω”	“ἐλπίζ ω ον”	“ἐλπίζον” ³³⁵	“who brings [...] quick hopes”
102	“φαίνουσ” ³³⁶	“φαίνουσαις”	“φαίνεις”	“call up”
106	“καταπνείει”	“καταπνείει”	“καταπνεύει” ³³⁷	“draw” ³³⁸
871	“μηχανωμένη”	“μηχανωμένη.”	“μηχανωμένη”	“when I was devising means”
1233	“κοινωσαίμεθ” ³³⁹	“κοινωσαί ω μεθ”	“κοινωσώμεθ” ³⁴⁰	“But let us give [...] counsel”
1267	“ἀμύνεσθαι”	“ἀμύνεασθαι”	“ἀμύνασθαι”	“resistance”
1424	“τλήσει”	“τλήσειη”	“τλήση”	“Wilt thou [...] lament”
1465	“εὔρετ” ³⁴¹	“εἠὔρετ”	“ἠὔρετ” ³⁴²	“found”
1501	“πήσας”	“πή αι σας”	“παίσας” ³⁴³	“hitting”
1533	“ὑπάρχει”	“ὑπάρχει”	“ὑπάρχε”	“begin”

³³⁴ Egisto era il tredicesimo figlio.

³³⁵ Concordato con “κέαρ” (neutro), che significa “cuore”. L’intera espressione si potrebbe tradurre “con cuore impaziente”. Verrall commenta che “ἐλπίζον κέαρ [is] a generic description of woman” (2).

³³⁶ Che qui sta per “φαίνουσα”.

³³⁷ Accento aggiunto da me.

³³⁸ Verrall riporta in nota: “καταπνείει (or καταπνείει: the later MSS. have καταπνεύει, in M the letter is uncertain; both forms are good) ‘inhales, draws down breath’ not ‘breathes down upon’. The age of the singer could not be said to breathe persuasion upon him ‘from the gods’. πνεῖν and its compounds (see ἐμπνεῖν, εἰσπνεῖν, ἀναπνεῖν) mean either ‘inhale’ or ‘exhale’ according to the context” (115).

³³⁹ Che qui sta per “κοινωσαίμεθα”.

³⁴⁰ Che qui sta per “κοινωσώμεθα”. Accento aggiunto da me.

³⁴¹ Che qui sta per “εὔρετο”.

³⁴² Che qui sta per “ἠὔρετο”.

³⁴³ Accento aggiunto da me.

In questi esempi la sostituzione della vocale tematica o di una della desinenza modifica il modo, il tempo o la persona del verbo:

- al v 11 sostituendo “ω” con “ον” l’indicativo presente attivo (prima persona singolare) “ἐλπίζω” diventa il participio presente attivo (neutro nominativo singolare) “ἐλπίζον”;
- al v 102 trasformando “ουσ(α)” in “εις” il participio presente attivo (femminile nominativo singolare) “φαίνουσ’” diventa l’indicativo presente attivo (seconda persona singolare) “φαίνεις”;
- al v 871 aggiungendo uno iota sottoscritto al participio presente mediopassivo (femminile singolare) cambia il caso da nominativo a dativo;
- al v 1233 sostituendo “αι” con “ώ” l’ottativo aoristo medio (prima persona plurale) “κοινωσαιμεθ(α)” diventa il congiuntivo aoristo medio (prima persona plurale) “κοινωσώμεθ(α)”;
- al v 1267 trasformando “ε” in “α” l’infinito presente mediopassivo “ἀμύνεσθαι” diventa l’infinito aoristo medio asigmatico “ἀμύνασθαι” (da “ἀμύνω”, che significa “respingere”, reso con il sostantivo nella traduzione inglese);
- al v 1533 eliminando la “ι” dal presente indicativo mediopassivo (seconda persona singolare) “ὑπάρχει” si ottiene l’imperativo (seconda persona singolare) “ὑπάρχε”.

La modifica di “ι” in “υ” nell’esempio di “καταπνεύει” = “καταπνεύει” (v 106), come la sostituzione di “ει” con “η” in “τλήσει” = “τλήση” (v 1424), è solo una questione di grafia, mentre la trasformazione di “ε” in “η” per quanto riguarda “εὔρετ(ο)” = “ἠὔρετ(ο)” (v 1465) è dovuta all’aumento, ma ciò non comporta alcun mutamento grammaticale, trovandosi entrambe le forme indifferentemente per l’indicativo aoristo medio (terza persona singolare) di “εὔρισκω”. Infine, “πησας” al v 1501 è una probabile variante beotica del più comune “παίσας”, participio aoristo attivo (nominativo maschile singolare) di “παίω” (colpire).

b) nei sostantivi (e participi nominali)

verso	testo stampato	emendamenti	risultato	traduzione
40	“Πριάμου”	“Πριάμ ω φ”	“Πριάμφ”	“Priam”
45	“χιλιονάταν”	“χιλιοναύτ η ην”	“χιλιοναύτην”	“a thousand crews”
47	“ἀρωγὰν”	“ἀρωγᾶ η ην”	“ἀρωγήν” ³⁴⁴	“[summoned to their] aid”
127	“Τρωΐας”	“Τρ ω οΐας”	“Τροΐας” ³⁴⁵	“Troy”
128	“οἴκοι”	“οἴκ ο ιφ”	“οἴκφ”	“on the house”
131	“ἀετῶν”	“ἀι ε τῶν”	“ἀι ε τῶν”	“of eagles”
144	“οὐ δεισάνορα”	“οὐ δεισᾶ η νορα”	“οὐ δεισήνορα” ³⁴⁶	“which shall [...] break marital awe” ³⁴⁷

³⁴⁴ Accento aggiunto da me.

³⁴⁵ Dieresi eliminata da me.

³⁴⁶ Accento aggiunto da me.

1065	“νύμφης”	“νύμφης”	“νύμφας” ³⁴⁸	“bride”
1209	“ἥλιοι”	“ἥλιαι”	“ἥλιω”	“to the sun”
1343	“παράνομος”	“παράνομοις”	“παράνομους”	“who didst [...] destroy”
1362	“γέννας”	“γέννης”	“γέννης”	“of [his] race”
1413	“φροντίδων”	“φροντίδωνος”	“φροντίδος”	“my mind is blank” ³⁴⁹
1418	“δίκην”	“Δίκηνα” ³⁵⁰	“Δίκα”	“Justice”
1498	“δεσμὸς”	“δεσμῶν” ³⁵¹	“δεσμῶν”	“of bonds”

c) negli aggettivi (e participi aggettivali)

verso	testo stampato	emendamenti	risultato	traduzione
103	“ἄπληστον”	“ἄπληστον” ³⁵²	“ἄπλειστον”	“unsated”
114	“δοριπάλτου” ³⁵³	“δοριπάλτου”	“δοριπάλτου”	“on the spear hand”
1218	“δακτυλοδείκτον”	“δακτυλοδείκτων”	“δακτυλοδείκτων”	“pointed at by jealous fingers” ³⁵⁴
1323	“ἐμῆς”	“ἐμῆς”	“ἐμὰς” ³⁵⁵	“my”
1355	“διφυεῖσι”	“διφυεῖσιν”	“διφυίοισι” ³⁵⁶	“in either branch”
1408	“πολυκλαύτην”	“πολυκλαύτην”	“πολύκλαυτόν” ³⁵⁷	“long-wept”
1414	“εὐπάλαμον”	“εὐπάλαμων”	“εὐπαλάμων” ³⁵⁸	“ready” ³⁵⁹

d) in tutto il sintagma nominale

verso	testo stampato	emendamenti	risultato	traduzione
1211	“ἐχθροῖς [...] τοῖς ἐμοῖς”	“ἐχθροῖς [...] τοῖς ἐμοῖς”	“ἐχθροῖς [...] τοῖς ἐμοῖς” ³⁶⁰	“my enemies”

³⁴⁷ Verrall spiega così quest’espressione: “*rebelling against the husband*: by a bold figure the act of sacrifice, personified, is treated as a living agent, and takes the qualities of the true agent (the wife) who carries out the effect of it” (17).

³⁴⁸ Nel caso di “νύμφας” Verrall ipotizza che questa soluzione derivi “perhaps by error for *νύμφης*, the *α* having come in from the neighbourhood of the lyric dialogue. But this might also affect the poet” (135).

³⁴⁹ Questa traduzione si riferisce a tutta l’espressione “ἀμηχανῶ φροντίδος” (letteralmente “sono a corto di pensiero”).

³⁵⁰ Qui va segnalata anche l’aggiunta della maiuscola.

³⁵¹ Qui l’accento circonflesso è segnato già da Woolf. La desinenza emendata si trova scritta a margine, io per chiarezza la riporto già al suo posto alla fine della parola.

³⁵² Per maggior chiarezza Woolf riscrive anche a margine la seconda parte di questa parola, “εῖστον” (Berg RN3).

³⁵³ Verrall considera “δοριπάλτου” come interpretazione di Turnebus e commenta: “On mere questions of spelling I have followed the MS. It seems to me impossible to prove that Aeschylus could not have written the word as it is given, or that his spelling was always consistent” (1889, 12).

³⁵⁴ Woolf trascrive sul verso la traduzione di Verrall (256) ma riporta anche a margine l’alternativa “pointed at with the finger”. Non inserisco quest’ultima nella tabella delle parole ritradotte sia perché la spiego già qui, sia perché è molto simile a “pointed at by jealous fingers”.

³⁵⁵ Accento aggiunto da me.

³⁵⁶ Accento aggiunto da me.

³⁵⁷ Accenti modificati da me.

³⁵⁸ Accento spostato da me sulla penultima sillaba.

³⁵⁹ Woolf ritraduce a margine questa parola con “ingenious” (Berg RN3). Si veda tabella delle parole ritradotte.

³⁶⁰ Accenti aggiunti da me.

In queste categorie alcune variazioni (soprattutto nelle radici, ma anche nelle desinenze) sono dovute semplicemente alla grafia, che segue la forma attica, quando:

- si adotta l'omega con lo iota sottoscritto “ϖ” al posto di “οι” (come negli esempi di “οἴκοι” = “οἴκϖ” al v 128 e di “ἡλίοι” / “ἡλίϖ” al v 1209);
- si sostituisce “α” con “η” (“χιλιοναύταν” = “χιλιοναύτην” al v 45, “ἄρωγὰν” / “ἄρωγήν” al v 47, “οὐ δεισάνορα” = “οὐ δεισήνορα” al v 144 e “γέννας” / “γέννης” al v 1362), “α” con “αι” (“ἀετῶν” = “ἀετῶν” al v 131), “η” con “ει” (“ἄπληστον” = “ἄπλειστον” al v 103), “ι” con “υ” (“δοριπάλτου” = “δορυπάλτου” al v 114), “ω” con “ο” (“Τρωΐας” = “Τροίας” al v 127).

Invece, le seguenti modifiche nella parte declinata comportano anche un mutamento grammaticale. Specificatamente, si osserva un cambiamento nel caso o nel numero:

- da genitivo a dativo singolare nel maschile sostituendo “ου” con “ϖ” (in “Πριάμου” > “Πριάμϖ” al v 40);
- da genitivo singolare ad accusativo plurale nel femminile sostituendo “ης” con “ας” (“νύμφης” > “νύμφας” al v 1065, “ἐμῆς” > “ἐμάς” al 1323);
- da dativo ad accusativo plurale nel maschile trasformando “οις” in “ους” (“ἐχθροῖς [...] τοῖς ἐμοῖς” > “ἐχθροὺς [...] τοὺς ἐμούς” al v 1211);
- da nominativo singolare a genitivo plurale nel neutro (“δακτυλοδείκτον” > “δακτυλοδείκτων” al v 1218) e da accusativo singolare a genitivo plurale nel maschile (“εὐπάλαμον” > “εὐπαλάμων” al v 1414) sostituendo “ον” con “ων”;
- da nominativo singolare ad accusativo plurale nel maschile trasformando “ος” in “ους” (“παράνομος” > “παράνομους” al v 1343);
- da genitivo plurale a genitivo singolare nel femminile sostituendo “ων” con “ος” (“φροντίδων” > “φροντίδος” al v 1413);
- da accusativo singolare a nominativo singolare nel femminile trasformando “ην” in “α” (“δίκην” > “Δίκα” al v 1418);
- da nominativo singolare a genitivo plurale nel maschile sostituendo “ος” con “ων” (“δεσμὸς” > “δεσμῶν” al v 1498).

Infine, la modifica della desinenza cambia la declinazione degli aggettivi (trasformandoli da seconda a prima classe) ma il significato e il valore grammaticale rimangono gli stessi negli esempi di “διφυεῖσι” = “διφυίοισι” al v 1355 (“dalla doppia natura”, dativo maschile plurale) e di “πολυκλαύτην” = “πολύκλαυτόν” al v 1408 (“molto compianta”, femminile accusativo singolare).

Tipo 3: Sostituzioni consonantiche (che danno origine a mutamenti grammaticali)

verso	testo stampato	emendamenti	risultato	traduzione
10	“κρατεῖν”	“κρατεῖν”	“κρατεῖ”	“is to be commanded”

80	“ὑπέργηρων”	“ὑπέργηρωνς”	“ὑπέργηρως”	“more than old”
108	“ἀλκᾶ”	“ἀλκᾶ-ν” ³⁶¹	“ἀλκᾶν” ³⁶²	“strength”
109	“ἦβας”	“ἦβαςν”	“ἦβᾶν” ³⁶³	“youth”
884	“ἀποπτύσαν”	“ἀποπτύσανς”	“ἀποπτύσας” ³⁶⁴	“spit it away”
1013	“μελαγκέρων”	“μελαγκέρωνς”	“μελαγκέρω”	“black [...] horn” ³⁶⁵
1057	“ἔχει”	“ἔχειν”	“ἔχειν”	“from [receiving]” ³⁶⁶
1078	“πρώταρχον”	“πρώταρχωνς”	“πρώταρχος”	“still-repeated” ³⁶⁷
1147	“ἐνθήσειν”	“ἐνθήσεινς”	“ἐνθήσει”	“will add to it”
1154	“ἄτης”	“ἄτηςν”	“ἄτην”	“ruin”
1258	“πάροιθε”	“πάροιθεν”	“πάροιθεν”	“before” ³⁶⁸
1269	“περιστιχίζω”	“περιστιχίζων”	“περιστιχίζων”	“round”
1306	“χρῆν”	“χρῆνς”	“χρῆ”	“thou shouldst”
1322	“ἐμπατεῖν”	“ἐμπατεῖνς”	“ἐμπατεῖ”	“set foot”
1428	“ἐπιτύμβιον”	“ἐπιτύμβιονς”	“ἐπιτύμβιος” ³⁶⁹	“stand over the [...] grave”
1428	“αἶνον”	“αἶνονς”	“αἶνος”	“praise”
1476	“σφαγῆς”	“σφαγῆςν”	“σφαγῆν” ³⁷⁰	“sacrifice”

Le modifiche sulle consonanti riguardano solo la grafia quando si tratta del “ν” eufonico, che Woolf cancella dalla terza persona singolare dell’indicativo presente (in “κρατεῖ-ν” al v 10, “ἔχει-ν” al v 1057 ed “ἐμπατεῖν” al v 1322) e imperfetto (“χρῆν-ν” al v 1306) e dall’infinito futuro (“ἐνθήσειν-ν” al v 1147), oppure aggiunge alla preposizione “πάροιθε-ν” (v 1258).

Altri emendamenti, invece, vanno a influire sul valore grammaticale delle parole interessate. Quando questo avviene ne consegue anche un cambiamento nella forma verbale, come in “ἀποπτύσαν” > “ἀποπτύσας” al v 884 (un aoristo che passa dalla terza persona plurale dell’indicativo al participio maschile singolare nominativo attivo), oppure nel genere e caso di un sostantivo o di un aggettivo. In questi ultimi casi, in particolare:

- sostituendo “ν” con “ς”, si trasforma un aggettivo da neutro in maschile nominativo singolare (“ὑπέργηρων” > “ὑπέργηρως” al v 80) oppure un sostantivo o aggettivo maschile da accusativo in nominativo singolare (“πρώταρχον” > “πρώταρχος” al v 1078, “ἐπιτύμβιον” > “ἐπιτύμβιος” al v 1428 e “αἶνον” > “αἶνος” al v 1428);
- aggiungendo “ν” al posto dello iota sottoscritto al dativo singolare di un sostantivo femminile lo si rende accusativo (“ἀλκᾶ” > “ἀλκᾶν” al v 108);

³⁶¹ Per maggior chiarezza Woolf riscrive anche accanto “αλκᾶν” (Berg RN3).

³⁶² Accento modificato e iota sottoscritto eliminato da me.

³⁶³ Accento modificato da me.

³⁶⁴ Che secondo Verrall è una forma alternativa per “ἀποπτύσεις” (116).

³⁶⁵ Verrall spiega che “μελαγκέρω does not mean that the μηχανημα is black-horned but that it is represented, in the figure, by the black horn” (130).

³⁶⁶ Verrall esplicita il verbo in nota (134). Io lo riporto tra parentesi quadre per chiarezza.

³⁶⁷ A margine Woolf appunta “primal” (Berg RN3), si veda tabella delle parole ritradotte.

³⁶⁸ A margine Woolf appunta “before this” (Berg RN3). Non lo ripeto nella tabella delle parole ritradotte sia perché lo spiego già qui, sia perché non è altro che una specificazione di “before”.

³⁶⁹ Che Verrall considera “a participial adjective agreeing with τίς” e crede che “[it] should at all events stand” (169).

³⁷⁰ Accento modificato da me.

- aggiungendo uno iota sottoscritto al posto del “ν” all’acusativo singolare di un sostantivo maschile lo si rende dativo (“μελαγκέρων” > “μελαγκέρω” al v 1013)
- sostituendo “ς” con “ν”, si trasforma un sostantivo femminile da genitivo in acusativo singolare (“ἦβας” > “ἦβαν” al v 109, “ἄτης” > “ἄτην” al v 1154, “σφαγῆς” > “σφαγῆν” al v 1476);
- aggiungendo un “ν” alla prima persona singolare dell’indicativo presente, quest’ultimo si trasforma in participio presente attivo maschile singolare nominativo (in “περιστιχίζω” > “περιστιχίζων” al v 1269, che viene reso in inglese direttamente con la preposizione sotto intendendo il verbo³⁷¹).

Tipo 4: Parole trasformate (che danno origine a mutamenti di carattere lessicale, perciò inserisco anche il significato letterale in italiano di entrambe le lezioni tra parentesi)

verso	testo stampato	emendamenti	risultato	traduzione
69	“οὔθ’ ³⁷² ὑποκλαίων” (“non gridando”)	“οὔθ’ ὑποκλαίων”	“οὔθ’ ὑποκαίων” (“non bruciando”)	“by no increase of fuel”
110	“ταγάν” ³⁷³ (“dominio esercito”)	“ταγάν”	“τάγα” ³⁷⁴ (“i due comandanti”)	“[two] leaders”
116	“ἐρικύμονα” ³⁷⁵ (“feconda”)	“ἐρικύμονατα”	“ἐρικύματα” ³⁷⁶ (“[cose] feconde”)	“full of young”
134	“λεόντων” (“di leoni”)	“λεόντων”	“εόντων” ³⁷⁷ (“essendo voi”)	“though thou art”
144	“παλινόρσος” (“retrocedente”)	“παλινόρστος” ³⁷⁸	“παλινόρτος” (“reduce”)	“never to be laid”
146	“ἀπέκλαξεν” (“compianse”)	“ἀπέκλαξεν” ³⁷⁹	“ἀπέκλαξεν” (“fece risuonare”)	“darkened his chant”
160	“κλάζων” (“che suona”)	“κλάζων”	“κλάζων” ³⁸⁰ (“che annuncia”)	“whoso [...] giveth titles”

³⁷¹ L’azione è quella di “avvolgere attorno” e, come spiega Verrall, “should be referred to the fisherman of the simile and not directly to Clytaemnestra” (156).

³⁷² Che qui sta per “οὔτε” (“non”).

³⁷³ Che sarebbe l’acusativo singolare di “ταγή” (“dominio” ma anche “esercito”). Verrall scarta questa soluzione come “contrary to the metre” e crede che “the source of error was probably an accidental (or intentional, see on v. 1164) doubling of the γ” (11).

³⁷⁴ Accento modificato da me. Verrall spiega la sua lezione assumendo “τάγα” come nominativo duale di “τάγης”, poiché essendo gli Atridi due ritiene l’uso di questo numero “clearly required” (11). Per questo motivo lo studioso fa concordare con “τάγα” anche l’aggettivo “ξύμφρονε” (“[due] concordi”) che lo precede. Woolf tralascia di modificare la desinenza nella lezione “ξύμφρονα” di Bothe, tuttavia probabilmente ciò è dovuto soltanto a una svista, perché nella traduzione accoglie la scelta di Verrall.

³⁷⁵ Verrall riporta che alcuni studiosi “read (with rec.) ἐρικύμονα (fem. sing.) φέρματι, and explain the gender of βλαβέντα (masc. sing.) as referring to the meaning (τὸν λαγόν) of λαγίναν γένναν” (12).

³⁷⁶ Verrall sostiene che “The neuter plural stands in apposition to the plural phrase λαγίναν γένναν, the neuter (things, creatures) being used for pathos” (12).

³⁷⁷ Secondo una scelta spiegata da Verrall nell’Appendix D (188-189).

³⁷⁸ Woolf vi appunta accanto anche la traduzione “recurring” (Berg RN3). Si veda tabella delle parole ritradotte.

³⁷⁹ Per maggior chiarezza Woolf riscrive “κλαξεν” sul margine (Berg RN3).

³⁸⁰ Verrall spiega i motivi della sua scelta nell’Appendix E: “Lastly as to the reading κλάζων ἐπνίκια singing songs of victory or κλάζων (the quasi-Doric equivalent for κληίζων) ἐπνίκια giving titles of victory. The MS. offers the choice,

887	“ἐπεὶ” (“poiché”)	“ἐπεὶ”	“ἐπὶ” (“su, sopra a”)	“upon”
888	“ψαμμίας” (“sabbiose”)	“ψαμμιάς”	“ψαμμί” ³⁸¹ (“granelli di sabbia”)	“the sands of the shore”
888	“παρήβησεν” ³⁸² (“era trascorso”)	“παρήμησεν” ³⁸³	“παρήμησεν” (“aveva accumulato”)	“hath heaped”
891	“ὄμως” (“come”)	“ὄμπως”	“ὄπως” (“come”)	“as”
894	“οὔτι ματάζει” (“essere inutile per niente”)	“οὔτιου/ματάζει”	“οὔτοι ματάζει” (“no davvero essere inutile”)	“It cannot be for naught”
897	“ἄπ ³⁸⁴ ἐμᾶς τι ἐλπίδος ψύθη” (“falsità a causa di qualche mia speranza”)	“ἄπ ² ἐξ ἐμᾶς τι ἐλπίδος ψύθη”	“ἐξ ἐμᾶς ἐλπίδος ψύθη” (“falsità derivante dalla mia speranza”)	“my false expectation”
899	“μάλα γέ τοι τὸ” (“tanto in verità ciò”)	“μάλα γέαρ τοι τὸ”	“μάλα γαρ τοι” (“tanto in verità ciò”)	“too true it is”
905	“πημονᾶς” (“offese”)	“πηαμονᾶς”	“παμονᾶς” ³⁸⁵ (“ricchezze”)	“riches”
910	“πεσὸν θᾶπαξ” ³⁸⁶ (“una volta che questo è caduto”)	“πεσὸν θᾶπαξ”	“πεσὸν ἄπαξ” (“una volta caduto”)	“once shed”
911	“προπάροιθ ³⁸⁷ ” (“davanti a”)	“προπάρειθ ² ”	“πρόπαρ ³⁸⁸ ” (“davanti a”)	“from”
927	“ζυγῶν θιγεῖν” (“afferrare il giogo”)	“ζυγῶν θιγεῖν δουλίας μάξης”	“δουλίας μάξης” (“cibo da schiavo”)	“the slave’s low fare” ³⁸⁹
970	“παρὸν” (“prima”)	“παρὲν ἕν ³⁹⁰ ”	“παρ’ ἕν” (“eccetto uno”)	“all but that”

for the presence or absence of the *iota subscript* is nothing. My reasons for preferring κλάζων are (1) that *the name* of Zeus is the topic of the passage (v. 170) and the significance of that name has already been hinted [...]; (2) that κλάζων, which applies properly to harsh discordant sounds [...] always, even in its looser applications, signifies the quality or tone of the sound [...] whereas here no such suggestion can be intended” (191).

³⁸¹ Verrall considera “ψαμμιακτας as a combination of letters likely to produce error from confusion of ψαμμία (from ψαμμίον) with the adjective ψάμμιος” (116).

³⁸² Verrall accoglie “the suggestion that β in παρηβήσεν is an error. That χρόνος παρήβησεν ‘time has passed his youth’ should be used for ‘a long time has elapsed’ is incredible” (117).

³⁸³ In questo caso Woolf non cancella la lezione di Bothe ma scrive la parola variata sotto al testo stampato.

³⁸⁴ Che qui sta per “ἀπό”.

³⁸⁵ Su questo termine Verrall commenta: “παμονή, from πάομαι, to possess [...] It may be taken as certain that παμονή would appear in our Mss. as πημονή, and I do not doubt that Mr Housman is right: πημονᾶς *mischief, damage*, is contrary to the sense” (119).

³⁸⁶ Che qui sta per “τό ἄπαξ”.

³⁸⁷ Che qui sta per “προπάρειθε”.

³⁸⁸ Accento modificato da me.

³⁸⁹ Verrall commenta così questo riferimento: “δουλίας μάξης βία in spite of the slaves’ broth. Heracles, as being habitually a great feeder, a quality always and naturally ascribed to him in the stories on account of his great strength, would feel the more this sort of privation. Hence the popular saying, which Clytaemnestra coarsely applies to the case of the enslaved princess.—The slight quasi-personification of the fare as a thing to contend against is scarcely noticeable in the style of Aeschylus, and the MS. reading should not be suspected” (121).

³⁹⁰ In questo caso è Woolf stessa a segnare spirito e accento nell’emendamento.

977	“κάρτανας” ³⁹¹ (“e corde / cappi per impiccare”)	“κάρτανες ναι”	“κάρτά ναι” ³⁹² (“certo fortemente”)	“aye verily”
1008	“και δορία” ³⁹³ (“e con la lancia”)	“και δορία καιρια”	“καιρία” ³⁹⁴ (“le parti del corpo in cui una ferita risulta mortale”)	“from a mortal [wound]”
1028	“ἀκόρετος” ³⁹⁵ (insaziabile)	“ἀκόρεστος”	“ἀκόρεστος” ³⁹⁶ (insaziabile)	“never sated”
1032	“περέβαλοντο δ” ³⁹⁷ (“si cinsero invece con”)	“περέβαλοντο γαρ”	“περέβαλον γάρ” ³⁹⁸ (“cinsero infatti con”)	“did clothe in”
1033	“αἰῶνα” (“vita”)	“αἰῶνα ἀγῶνα” ³⁹⁹	“ἀγῶνα” ⁴⁰⁰ (“fatica”)	“passage”
1050	“δυσσαλγεῖ” (“molto doloroso”)	“δυσσαλγεῖ”	“δυσσαγεῖ” ⁴⁰¹ (“spezzato”)	“breaking”
1058	“ἐν πέδῳ” (“in terra”)	“ἐνμπέδῳ”	“ἐμπέδῳ” ⁴⁰² (“a uno saldo nel giudizio”)	“after the wise”
1068	“κλύζειν” ⁴⁰³ (“sciacquare via”)	“κλύζειν”	“κλύειν” (“sciacquare via”)	“rolling wave-like”
1080	“θηρῶ” (“ricerco, vado a caccia di”)	“θηρῶ” ⁴⁰⁴	“τηρῶ” (“vigilo su un’opportunità”)	“I [...] take observation” ⁴⁰⁵
1084	“πῆγμα” (“ciò che è legato”)	“πῆγμα”	“πῆμα” (“sventura”)	“to hurt” ⁴⁰⁶
1097	“ἀνατος” (“illesa”)	“ἀνακτος”	“ἀνακτος” (“tornata indietro”)	“could [...] reach thee” ⁴⁰⁷
1102	“ἐφημίους” ⁴⁰⁸ (“con pie parole”)	“ἐφημίους”	“[ἐφημένους]” ⁴⁰⁹ (“seduti”)	“sitting”

³⁹¹ Che qui sta per “καὶ ἀρτάνας”.

³⁹² Verrall spiega così la sua scelta nell’Appendix U: “They are right who hold that the word ἀρτάνη did not here occur. Hanging was to the Greek mind a type of suicide, and with neither hanging nor suicide have we anything to do. [...] The asseverations μὲν οὖν, κάρτα and ναι mark the growing clearness and certainty, till it rises (v. 1080) to actual vision. The word κάρτα, here qualifying ἀτόφωνα, is a favourite with the poet” (215).

³⁹³ Da intendersi secondo Bothe come “δορί” (1831, 103).

³⁹⁴ Accento aggiunto da me.

³⁹⁵ Lo stesso termine è presente al v 1003, ma Woolf non lo modifica secondo la lezione di Verrall. Piuttosto, come si vedrà nella tabella delle parole ritradotte, annota a margine “unceasing” (Berg RN3).

³⁹⁶ Verrall adotta “ἀκόρεστος” ma specifica anche: “I do not venture to write ἀκόρετος (Bothe): for making ἀκόρετος from the stem of κορέννυμι there appears to be no satisfactory analogy” (129).

³⁹⁷ Che qui sta per “δέ”.

³⁹⁸ Verrall afferma che “περέβαλον, the ‘Aeolic’ form for περιέβαλον, which should be retained [...] The middle περέβαλοντο can hardly be right, meaning ‘to put on oneself’” (132). Accento su “γάρ” aggiunto da me.

³⁹⁹ In questo caso è Woolf stessa a segnare l’accento nell’emendamento.

⁴⁰⁰ Verrall spiega così questa scelta: “That ἀγῶνα is right, and αἰῶνα, a conjecture suggested in M, wrong, seems to me certain. The antithesis (see v. 1146) is between the death which awaits Cassandra and the painless transformation of Philomela (Enger); and the ‘sweet life’, even if consistent with v. 1140, is not the point” (132).

⁴⁰¹ Verrall sostiene che anche “δυσσαγεῖ from ἀγή breaking (ἄγνυμι) [...] δυσσαλγεῖ (Canter) would not have been so mistaken” (134).

⁴⁰² Scelta di cui Verrall offre un’esauritiva giustificazione nell’Appendix V (215-216).

⁴⁰³ Verrall ammette questa lezione come alternativa “but we must not substitute the common form” (135).

⁴⁰⁴ La “τ” è scritta a margine, io la riporto già al suo posto.

⁴⁰⁵ Woolf appunta anche a margine “watch for an opportunity” (Berg RN3). Si veda tabella delle parole ritradotte.

⁴⁰⁶ Woolf appunta anche a margine “bond” (Berg RN3). Si veda tabella delle parole ritradotte.

⁴⁰⁷ Per una spiegazione più dettagliata della modifica e traduzione di questa parola si veda il capitolo 2.1.2, p. 169.

1113	“ἑπαρχος” (“comandante”)	“ἑπαρχος”	“ἄπαρχος” ⁴¹⁰ (“comandante”)	“captain”
1115	“καὶκτείναςα” (“e ucciso”)	“καὶκτείναςα”	“κάκτείναςα” ⁴¹¹ (“e disteso”)	“and ‘stretched’” ⁴¹²
1117	“τοιάντα τολμᾶ” (“tali azioni [lei] ⁴¹³ osa”)	“τοιάνταδε τολμᾶ”	“τοιάδε τόλμα” ⁴¹⁴ (“tale l’audacia”)	“so bold the crime”
1121	“ἄιδου μητέρ” (“madre di morte”)	“ἄιδου μηλιτέορ”	“Αιδου λήτορ” ⁴¹⁵ (“sacerdotessa della morte”)	“priestess of Death”
1121	“ἄρην” ⁴¹⁶ (“Ares”)	“ἄρηαν”	“ἄραν” ⁴¹⁷ (“preghiera”)	“prayer”
1126	“μ” ⁴¹⁸ ἐν τάχει” (“me in fretta”)	“μ—ἐνην” ⁴¹⁹ τάχει”	“μῆν” ⁴²⁰ τάχει” (“dunque in fretta”)	“nay, soon” ⁴²¹
1157	“μέγα” (“grande”)	“μέγτα”	“μετά” ⁴²² (“insieme con”)	“along with” ⁴²³
1181	“δ’ αὖ σοφή” (“e ancora saggia”)	“δ’ ε αὖ—σοφή σχεθρα”	“δὲ σχεθρά” ⁴²⁴ (“paziente”)	“patient” ⁴²⁵
1185	“πλέω” (“navigo”)	“πλέω”	“πλέω” (“pieno”)	“full”
1212	“χειρώματος” (“della conquista”)	“χειρμώματος”	“χειμώματος” (“della conquista” ⁴²⁶)	“for the [...] conquest” ⁴²⁷

⁴⁰⁸ Da intendersi secondo Bothe come “ἐυφημίας” (1831, 111).

⁴⁰⁹ In realtà il risultato delle modifiche di Woolf sarebbe “ἐφημίους”, ma Verrall scrive “ἐφημένους”, giustificando così la sua scelta: “May we not demur to the general assumption that this word has come in by error from the next line? Surely, as it stands, it is much more than justifiable” (139). Siccome “ἐφημένους” corrisponde alla traduzione dello studioso trascritta anche sul verso del manoscritto, credo che per coerenza con quest’ultima l’autrice intendesse prendere per buona quest’ultima lezione, ma nel modificare il testo stampato deve aver avuto una lieve svista.

⁴¹⁰ Accento e spirito aggiunti da me.

⁴¹¹ Che qui sta per “καὶ ἐκτείναςα”.

⁴¹² Sia Woolf che Verrall mettono il termine tra virgolette.

⁴¹³ Clitennestra.

⁴¹⁴ Accento modificato da me.

⁴¹⁵ Che qui sta per “Αιδου λήτορα”. Accento modificato da me.

⁴¹⁶ Si ricordi che Bothe non utilizza la maiuscola per i nomi propri degli dèi Zeus e Ares, come in questo caso.

⁴¹⁷ Accento modificato da me. Verrall sostiene che “We should not change ἄραν to ἄρην (or ἄρη), particularly if λήτορα be accepted. If ἄρης suggests the notion of σπονδαί, so also does ἄρά” (141).

⁴¹⁸ Che qui sta per “με”, la forma enclitica del pronome personale (accusativo della prima persona singolare).

⁴¹⁹ Woolf apporta la stessa modifica anche al v 1154, non la ripeto.

⁴²⁰ Accento modificato da me.

⁴²¹ Verrall puntualizza che “μην marks the climax upon τὸ μέλλον ἦξει. The fact can scarcely be called τὸ μέλλον [future]: the elders are there to see it” (142).

⁴²² Accento modificato da me.

⁴²³ Verrall spiega che questa parola significa “‘together with them’ i.e. with the κόσμοι” (144), cioè insieme alle effigi sacerdotali.

⁴²⁴ Accenti aggiunti da me.

⁴²⁵ Verrall spiega così questo passaggio: “I suggest this as a possible restoration of the defective πολλὰ δὲ σοφή preserved both by f and g: σοφή, an unsuitable word, I take to be an alternative explanation of σχεθρά, arising from the false identification of σχεθρός and σκεθρός [...] δ’ αὖ (h) is neither critical nor satisfactory” (148).

⁴²⁶ Metto tra parentesi il significato della traduzione di Verrall (trascritta anche da Woolf), che sembra essere attribuibile piuttosto a “χειρώματος” (genitivo singolare del sostantivo neutro “χείρωμα”). L’emendamento con la “μ” è ripreso da Woolf dalla prima edizione dello studioso, ma non trova riscontro nella versione inglese. Addirittura Verrall stesso nella sua seconda edizione riporta la parola scritta con la “p” (1904, 156), come Bothe, senza però dare spiegazioni.

⁴²⁷ Woolf sottolinea “εὐμαροῦς χειμώματος” e appunta a margine “easy conquest” (Berg RN3), la seconda parola prima cancellata e poi riscritta. Non inserisco quest’annotazione nella tabella delle parole ritradotte sia perché la spiego già qui, sia perché è inclusa nella resa “for the easy conquest” di Verrall (255) trascritta sul verso.

1229	“ὄμοι” ⁴²⁸ (“ahimé”)	“ὄμοι” ⁴²⁹	“ὄμοι” (“ahimé”)	“Oh”
1242	“μελλοῦς χάριν” ⁴³⁰ (“per cautela”)	“μελλοῦς-ης χάριν κλέος”	“μελλοῦσης” ⁴³¹ κλέος ⁴³² (“mentre lei” ⁴³³ indugia / l’onore”)	“while she hesitates [...] her honour”
1243	“πέδον” (“terra”)	“πέδονι”	“πέδοι” (“giù”)	“down”
1301	“οὐδέν” (“nessuno”)	“οὐδέν συν”	“οὐ συν” ⁴³⁴ (“non con”)	“not [join] in”
1316	“εμπρέπει” (“è adatto a”)	“εὐ εμπρέπει”	“εὐ” ⁴³⁵ πρέπει (“è ben evidente”)	“is right natural” ⁴³⁶
1317	“ἀτίετον” (“disonorato”)	“ἀντίετον” ⁴³⁷	“ἀντίετον” (“ripagato”)	“pay retaliatory” ⁴³⁸
1325	“οὐ μικρὰ” (“non piccolo”)	“οὐ σμικρὰ”	“οὐ σμικρὰ” (“non piccolo”)	“broad”
1334	“φιλήτωρ” (“amante”)	“φιλήτωρς”	“φιλήτωρς” (“amorevolmente”)	“loveably” ⁴³⁹
1335	“εὔνις” (“vedova” o “amante”)	“εὔνεῖς” ⁴⁴⁰	“εὔνης” ⁴⁴¹ (“di piacere”)	“a spice of sex”
1350	“ἐκτρέψης” (“rivolgi”)	“ἐκτρέψης”	“ἐκτρέχης” ⁴⁴² (“corri fuori”)	“turn” ⁴⁴³
1359	“ἐκνόμως” (“contrariamente alla legge”)	“ἐκνόμως”	“ἐννόμως” (“secondo la legge”)	“lawful and just”

⁴²⁸ Che qui sta per “οἴμοι”.

⁴²⁹ Woolf non apporta la stessa variazione due versi dopo, dove Verrall mantiene ancora “ὄμοι” (152).

⁴³⁰ Verrall osserva che: “Various ancient writers [...] cite, as an Aeschylean example of *μελλώ delay*, but without specifying the play, *χρονίζομεν ὧδε τῆς μελλοῦς χάριν*. If this refers to our passage, it is so inaccurately given as to deserve little attention; it shows at most that some one not at all careful or critical read here *τῆς μελλοῦς*. [...] It may be suspected however that *τῆς μελλοῦς* is no more than an ancient conjecture upon a text exhibiting, as ours do, *τῆς μελλοῦσης*, where *τῆς* is a note merely, indicating, as the fact is, that a prose-writer would have used the article” (153).

⁴³¹ Modifica grafica del sigma interno alla parola fatta da me.

⁴³² Accento aggiunto da me.

⁴³³ Il soggetto di “μελλοῦσης” è inteso così da Verrall: “supply from the previous line *αὐτῆς*, i.e. *τῆς πόλεως*, the *city* or *citizens*” (153).

⁴³⁴ Accento aggiunto da me.

⁴³⁵ Accento e spirito aggiunti da me.

⁴³⁶ Verrall spiega che questa qualificazione dicendo che è riferita a “not to a stain of blood from the murdered man [...] but rather to the bloodshot eye, which they see, or suppose themselves to see, in the furious face of the murderess. It is the bloody mind, they say, which shows there” (159).

⁴³⁷ Al cui proposito Verrall scrive che senza la “v” si trova nel manoscritto h “and is metrically possible” (159).

⁴³⁸ Verrall precisa che “ἀντίετον, if right, is a parallel form to ἄντιτον [...] meaning *retributive*, *paid back*, from ἀνα-τίειν *to pay back* [...]—ἀτίετον h (a conjecture for metre) is a similar equivalent for ἄτιτον, *unavenged*, a predicate to σέ.—The first gives the better sense and is metrically possible” (159).

⁴³⁹ Verrall riporta che “g (and h of course) gives the simpler but much less pointed *φιλήτωρ* (*lover*) from *φιλέω*, which might be feminine [...] But the passive *φιλήτωρς* is better, besides having more technical probability” (161).

⁴⁴⁰ Qui è Woolf stessa a segnare anche l’accento nel suo emendamento.

⁴⁴¹ Verrall commenta così questo passaggio: “Translation here is very difficult, but the meaning and construction are, I think, clear. To the joy of revenge for her daughter, and other satisfactions of the moment, the coming and death of Cassandra have added the sweetness of revenge for her injuries as a woman and a wife, *εὔνης* stands to *παρορμώνημα* in the relation of a qualifying adjective, ‘concerned with *εὔνη* i.e. with the relations of sex” (161).

⁴⁴² Verrall specifica che: “ἐκτρέχης f and no doubt M also: ἐκτρέψης (g, h, probably from the margin of M) is a possible correction but not probable. It is more likely that ἐκτρέχης covers some unknown word or form, and I have therefore simply printed it as an error” (163).

⁴⁴³ Si noti che con questo verbo Verrall (e Woolf che trascrive la sua resa) traduce “ἐκτρέψης”, e non “ἐκτρέχης”, per il motivo spiegato nella nota precedente.

1365	“νείρα” (“pancia”)	“νείρει”	“νείρει” ⁴⁴⁴ (“pancia”)	“maw” ⁴⁴⁵
1418	“θήγει” (“affila”)	“θήγειάνει” ⁴⁴⁶	“θηγάνει” (“affila”)	“is but whetting”
1420	“ἐμ” ⁴⁴⁷ (“me”)	“ἐμ”	“μ” (“me”)	“me”
1421	“ἀγυροτοίχου” (“con un muro di folla”)	“ἀργυροτοίχου”	“ἀργυροτοίχου” (“con pareti d’argento”)	“silver sided” ⁴⁴⁸
1442	“ῥᾶον” (“più facile”)	“ἀρᾶ-τον” ⁴⁴⁹	“ἀραῖον” ⁴⁵⁰ (“maledetto”)	“cursed”
1519	“σκότω” (“con l’oscurità”)	“ἑσκότω”	“κότω” (“con l’ira”)	“with wrath”
1530	“ἐρούμεθα” (“diremo”)	“ἐαιρούμεθα” ⁴⁵¹	“αἰρούμεθα” ⁴⁵² (“prendiamo”)	“we take”
1537	“χολῆ” (“con sdegno”)	“χθελῆ”	“χηλῆ” (“dal tacco”)	“by the [...] heel” ⁴⁵³
1541	“ἀμαρτεῖν” (“aver fallito il colpo”)	“ἀμαρτεῖνητον”	“ἀμαρτητον” ⁴⁵⁴ (“insieme [a loro]”)	“do the like”

Modificando solo una o poche lettere può non variare il senso della parola, come quando si alternano due sinonimi (“ὄμως” = “ὄπως” al v 891, “γέ” = “γάρ” al v 899, “προπάροιθ” = “πρόπαρ” al 911, “ἀκόρετος” = “ἀκόρεστος” al v 1028, “κλύζειν” = “κλύειν” al v 1068, “ἐπαρχος” = “ἄπαρχος” al v 1113, “χειρώματος” = “χειμώματος” al v 1212, “μικρά” = “σμικρά” al v 1325, “νείρα” = “νείρει” al v 1365, “θηγει” = “θηγάνει” al v 1418) o comunque due termini più o meno equivalenti all’interno della frase (“οὔτι” = “οὔτοι” al v 894, “ἀπ’ ἐμᾶς [...] ψύθη” = “ἐξ ἐμᾶς [...] ψύδη” al v 897). Anche l’eliminazione del pronome dimostrativo “τό” (ai vv. 899 e 910) e la scelta della forma enclitica del pronome personale (v 1420) non comportano alcun mutamento del significato generale. Tuttavia, da questo tipo di emendamenti può anche risultare una parola totalmente diversa, come in tutti gli altri casi riportati (“ἐκνόμεως” ed “ἐννόμεως” al v 1359 sono

⁴⁴⁴ Verrall riporta che alcuni studiosi scelgono “νείρα” come interpretazione, “perhaps rightly. But there is no proof against the existence of the form *νεῖρος*” (165). Quest’ultimo infatti è un sostantivo neutro con lo stesso significato del femminile “νεῖρα”. Si noti anche che proprio Verrall, che sceglie la lezione “νείρει” nella prima edizione, cambia poi in “νείρα” nella seconda (1904, 172).

⁴⁴⁵ Woolf appunta a margine “belly” (Berg RN3). Si veda tabella delle parole ritradotte.

⁴⁴⁶ In questo caso è Woolf stessa a spostare l’accento (pur senza cancellare quello della lezione di Bothe) e a riscrivere a margine “άνει” (Berg RN3) per maggior chiarezza.

⁴⁴⁷ Che qui sta per “ἐμέ”.

⁴⁴⁸ Woolf trascrive sul verso la traduzione di Verrall (255) ma appunta anche a margine “with silver sides” (Berg RN3). Non inserisco quest’annotazione nella tabella delle parole ritradotte sia perché la spiego già qui, sia perché non è altro che una perifrasi per rendere “silver sided”.

⁴⁴⁹ A margine Woolf riscrive chiaramente “απαῖον: cursed” (Berg RN3).

⁴⁵⁰ Accento e spirito modificati da me.

⁴⁵¹ Woolf riscrive a margine “αἶρ” (Berg RN3), per ulteriore chiarezza.

⁴⁵² Spirito modificato da me. Woolf propone anche una traduzione alternativa dell’intera frase: “We take the omen” (Berg RN3), invece di “We take the moment” di Verrall (262), che comunque trascrive sul verso. Si veda tabella delle parole ritradotte.

⁴⁵³ Woolf appunta a margine anche “hoof” (Berg RN3). Si veda tabella delle parole ritradotte.

⁴⁵⁴ Accento aggiunto da me. Verrall sostiene che “Perhaps therefore [the verse] should be given to Clytaemnestra and written thus, *σώφρονος γνώμης δ’ἀμαρτῆ τὸν κρατοῦν θ’ ἀμαρτάνειν*, literally ‘But that he who is master of them should lose his senses along with them!’ [...] The assonance of *ἀμαρτῆ...ἀμαρτάνειν* is in the poet’s manner, and on the other hand *ἀμαρτάνειν* might easily drop off as a supposed double reading.— *ἀμαρτεῖν τὸν* (Casaubon for *ἀμαρτητον*) is highly improbable” (181).

addirittura antonimi), e ovviamente questo si ripercuote anche sulla traduzione, che evidenzia questioni di natura filologica.

Tipo 5: Frasi intere rielaborate (anche qui inserisco il significato letterale in italiano di entrambe le lezioni tra parentesi). Per questi emendamenti, più consistenti rispetto a quelli osservati precedentemente, Woolf si serve del margine.

verso	testo stampato	emendamenti	risultato	traduzione
104	“τὴν θυμοβόρον λυποφρένα” (“pensiero doloroso che affligge”)	“τὴν θυμο φ θόρον λύπο λυπης/ φρένα”, a margine “ λυπης φρενα ” e “ φθοραν ”, ⁴⁵⁵	“τὴν θυμοφθόρον λύπης φρένα” ⁴⁵⁶ (“pensiero di dolore che distrugge”)	“thought that still returns to the prey (?)” ⁴⁵⁷
158	“οὐδὲν ἄν λέξαι πρὶν ὄν” (‘non si parlerà di niente che era prima’)	“οὐδὲν ἄν λέξαι ε λεγχεται πρὶν ὄν ων ”, ⁴⁵⁸	“οὐδ’ ⁴⁵⁹ ελέγχεται πρὶν ὄν” ⁴⁶⁰ (‘neppure si dimostrerà perché egli era prima’)	“could now be so much as proved to have had being” ⁴⁶¹
912-913	“ἀνάγειν Ζεὺς αὐτ’ ⁴⁶² ἔπαυσεν ἐπ’ ⁴⁶³ ἀβλαβεία” (‘di ricondurre [in vita i defunti] Zeus stesso lo fece smettere non senza danno’) ⁴⁶⁴	“ἀνάγειν αν Ζεὺς αὐτ’ ἔπαυσεν ἐπ’ ἀβλαβεία αν ”	“αν ἐπ’ ἀβλαβεία” ⁴⁶⁵ (‘con innocenza’)	“without sin”
1060- 1061	“τίθησι κακοφρονῶν / σὲ”	“ τίθησι κακοφρονῶ νειν ”	“[σε] ⁴⁶⁶ κακοφρονεῖν”	“maddens thee”

⁴⁵⁵ “φθοράν” è l’acusativo singolare di “φθορά”, che significa “rovina”.

⁴⁵⁶ Accenti aggiunti da me.

⁴⁵⁷ Il punto interrogativo tra parentesi è inserito da Verrall (233) e mantenuto anche da Woolf (Berg RN3) per indicare l’incertezza del passaggio.

⁴⁵⁸ Gli emendamenti sono posti a margine, io li colloco già nella loro posizione all’interno della frase.

⁴⁵⁹ Che qui sta per “οὐδὲ” (“non, neppure”).

⁴⁶⁰ Accenti aggiunti da me.

⁴⁶¹ Verrall spiega che letteralmente sarebbe “‘will not so much as be proved’, an expressive phrase for destruction which has left no trace” (19).

⁴⁶² Che qui sta per “αὐτὸ”.

⁴⁶³ Che qui sta per “ἐπί”.

⁴⁶⁴ Verrall spiega così questo riferimento: “for restoring [Hippolytus] to life Asclepius was slain by Zeus, and according to one form of the story Hippolytus also perished a second time” (120).

⁴⁶⁵ Verrall giustifica così la sua lezione: “I retain under reserve the form ἀβλαβεία as given, perhaps rightly, by the MS. [...] The metre shows that either this passage has been interpolated or the strophe is deficient. To prove that the error is here, it is almost enough that the metre can be exactly mended by an excision which leaves a text plainly liable to be misunderstood and filled up. The chances against this as an accident are enormous. Moreover while the strophe is perfect sense, this as it stands is unconstruable. The exact origin of the insertion we cannot expect to trace; it appears to be from a note or notes, ἀνάγοι and Ζεὺς αὐτὸ ἔπαυσε i.e. ‘Supply ἀνάγοι’, ‘Zeus put an end to it’, or the like” (120).

⁴⁶⁶ In realtà Woolf non riscrive il pronome dopo averlo cancellato più avanti, ma io lo riporto tra parentesi quadre perché Verrall lo inserisce qui e occorre per il senso della frase.

	(“ti conduce con spirito maligno”)	τιθησι / σέ”	τίθησι” ⁴⁶⁷ (“ti fa impazzire”)	
1153	“πεσόντ ⁴⁶⁸ ! ἀγαθὰ δ ⁴⁶⁹ ἀμείβομαι” (“voi, cose buone cadute a terra ⁴⁷⁰ , così ricambierò”)	“πεσόντ ⁴⁶⁸ ! ἀγαθὰ δ ⁴⁶⁹ ἀμείβομαι θ ⁴⁷¹ ὧδ ⁴⁷¹ ἀμείβομαι”	“πεσόντα θ ⁴⁷² ὧδ ⁴⁷³ ἀμείβομαι” ⁴⁷⁴	“Down, cursed things, to the ground, where thus I take vengeance upon you!”
1344	“πάνυ πολλάς” (“veramente tante”)	“πάνυ πολλάς, τὰς πάνυ πολλάς” ⁴⁷⁵	“πολλάς ⁴⁷⁶ , τὰς πάνυ πολλάς” (“tante, veramente tante”)	“that multitude, that great multitude”
1360	“ἐπέυχεται” (“si vanta”)	“ἐπέυχετ ⁴⁷⁷ εὐχεται ἰὼ παρανόμους Ἑλένα ” ⁴⁷⁷	“ἐπέυχετ ⁴⁷⁸ εὐχεται ἰὼ παρανόμους Ἑλένα” (“desidera cose per cui vantarsi, oh Elena scellerata”)	“boasting to celebrate [...] Oh... Helen, who didst alone etc.”
1394-1395 (1511-1512)	“ὅποι δὲ καὶ προβαίνων / πάχνα” (“dove andando egli ⁴⁷⁹ verso il sangue rappreso”)	“ὅποι δὲ καὶ παιδικᾷ ⁴⁸⁰ προβαίνων πάχνα”	“ὁ παιδικᾷ ⁴⁸¹ προσβαίνων / πάχνα” ⁴⁸² (“egli avanzando sul sangue rappreso dei fanciulli”)	“drawn to the infant blood-slot” ⁴⁸³

Si tratta di versi corrotti che Bothe e Verrall nelle loro due edizioni ricostruiscono in maniera diversa. Woolf accetta le lezioni del secondo. In altre parti del manoscritto l’autrice indica, sempre con degli emendamenti a inchiostro, anche le parole che intende eliminare rispetto all’edizione

⁴⁶⁷ Accenti aggiunti da me. Verrall interpreta così questo passaggio: “κακοφρονεῖν τίθησι...μελίξειν maddens thee... to sing [...] the infinitives being accumulated, which, separated as they are, is not objectionable. κακοφρονῶν, in malice, Schutz: but ‘malice’ of the inspiring power is not to the purpose” (135).

⁴⁶⁸ Che qui sta per “πεσόντα”, participio aoristo attivo (maschile accusativo singolare) di “πίπτω”.

⁴⁶⁹ Che qui sta per la congiunzione “δέ” (“invece”).

⁴⁷⁰ Cassandra si sta rivolgendo ai paramenti da profetessa che si è appena strappata di dosso.

⁴⁷¹ Woolf stessa segna l’accento acuto e lo spirito nell’emendamento.

⁴⁷² Che qui sta per la particella enclitica “τε”.

⁴⁷³ Che qui sta per “ὧδε” (“in questo modo”). In questo caso spirito e accento circonflesso sono posti già da Woolf, mentre su “ἀμείβομαι” l’accento acuto è aggiunto da me.

⁴⁷⁴ Secondo la scelta che Verrall esprime nell’Appendix Y di “retain however ἀμείβομαι, the original reading of f, not the future ἀμείβομαι” (219).

⁴⁷⁵ In questo caso gli accenti sono posti già da Woolf.

⁴⁷⁶ Accento modificato da me da grave ad acuto seguendo il testo di Verrall.

⁴⁷⁷ In questo caso spirito e accenti sono posti già da Woolf.

⁴⁷⁸ Che secondo Verrall qui sta per “ἐπέυχετα matter for boasting over” (164).

⁴⁷⁹ Ares. Lo stesso in Verrall.

⁴⁸⁰ A margine Woolf riscrive anche “ὁ παιδικᾷ” (Berg RN3) per ulteriore chiarezza.

⁴⁸¹ Accento aggiunto da me. Verrall sostiene che questa parola, indicando che il sangue versato appartiene ai fanciulli, “not only fills the place with the necessary meaning but [...] reproduces the MS. almost to a letter” (167).

⁴⁸² Verrall commenta così questa lezione: “πάχνα (corrected to the dative by Hermann) is locative. With προβαίνων (Canter, on metrical grounds) πάχνα would be instrumental, meaning ‘drawn on by the blood’, πάχνη is properly the clot, or blood congealed (see πήγνυμι, πεπηγώς) and the notion (whether with προβαίνων or προσβαίνων) is that the old crime is a lure which brings the fiend of murder again to the house (166-167).

⁴⁸³ Woolf appunta a margine “going towards feast devouring children” (Berg RN3), si veda tabella delle parole ritradotte.

stampata (come “[ἄγαν]” al v 1226, inserito tra parentesi quadre, e “νῦν” al v 1422, che cancella) oppure aggiungere al testo, come “ἐν” al v 1014, “γ”⁴⁸⁴ al v 1127, “τίν”⁴⁸⁵ al v 1227 e “τούσδε”⁴⁸⁶ al v 1534, ma tali emendamenti non comportano nulla ai fini dell’interpretazione del significato delle frasi in cui sono inseriti.

Tipo 6: Parole ritradotte. L’ultimo fenomeno che rilevo riguarda alcune parole che vengono ritradotte, ovvero quei termini sui quali l’autrice compie delle ricerche, probabilmente consultando un dizionario. In questi casi, dopo aver sottolineato l’espressione originale, Woolf ne annota a margine il significato primario (quindi avulso da contesto dell’*Agamennone*). Riporto in tabella tutti esempi in cui questi appunti non coincidono con le soluzioni adottate da Verrall nella sua traduzione, che comunque è accettata dall’autrice e trascritta sul verso del manoscritto (tranne nei casi in cui lo specifico in nota), indicando il verso nella numerazione di Woolf, la parola greca ed entrambe le versioni inglesi (Berg RN3):

verso	Eschilo (sottolineato)	Verrall (trascrizione)	Woolf (margine)
28	“ὄλολυγμὸν εὐφημοῦντα”	“morning-hymn”	“cry of joy”
39	“λήθομαι”	“I mean to be [...] blind”	“I have lost my memory”
47	“ἤραν”	“put forth”	“launched”
65	“διακναιομένης”	“snapped”	“snapped asunder”
95	“φαρμασσομένη”	“yielding”	“annointed” ⁴⁸⁷
96	“ἀδόλοισι παρηγορίαις”	“soft persuasion”	“coaxing”
124	“κτήνη”	“cattle”	“property”
144	“παλίνορτος” ⁴⁸⁸	“never to be laid”	“recurring”
145	“τεκνόποινος”	“revenge for the unforgotten child”	“child avenging”
822	“ἐναισίμως”	“[modest]”	“fitly” ⁴⁸⁹
825	“ἄβρυνε”	“[offer...luxuries]”	“treat delicately”
826	“προσχάνης”	“[open-mouthed]”	“gape at”
835	“εὐεστοῖ”	“[prosperously]”	“prosperity”
845	“ἀφθόνητος” ⁴⁹⁰	“who moves no jealousy”	“unenvied”
846	“ἰμείρειν”	“to love”	“desire”
848	“τίεις”	“thinkest [...] worth”	“value at”
850	“ἄρβύλας”	“shoes”	“boot”
851	“ἐμβασιν”	“serving”	“covering”

⁴⁸⁴ Che qui sta per la particella rafforzativa “γε”.

⁴⁸⁵ Accento aggiunto da me.

⁴⁸⁶ Accento aggiunto da me.

⁴⁸⁷ Intendendo probabilmente “anointed”, che significa “unto”, termine che avrebbe perfettamente senso visto che è seguito da “of hallowed oil”.

⁴⁸⁸ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle parole trasformate. Qui, come negli esempi successivi in cui ciò si verifica, riporto direttamente il risultato dell’emendamento.

⁴⁸⁹ Le traduzioni di Woolf di questo esempio e dei tre successivi sono usate anche sul verso del manoscritto, si tratta dei punti in cui la traduzione della scrittrice si discosta da quella di Verrall (247), che comunque riporto in tabella tra parentesi quadre. Si veda il capitolo 2.1.1, p. 162.

⁴⁹⁰ In realtà la parola che Woolf sottolinea sarebbe “ἐπιζήλος”, ma non corrisponde alla traduzione. Credo che in questo caso si tratti solo di una svista.

854	“σωματοφθορεῖν”	“stain”	“corrupt the body” ⁴⁹¹
855	“ἀργυρωνήτους”	“purchased for silver”	“bright with silver”
856	“πρευμενῶς”	“with kindness”	“graciously”
865	“ἰσάργυρον”	“precious as silver”	“worth its weight in silver”
866	“κηκίδα”	“oozing fresh and fresh”	“ever fresh”
870	“χρηστηρίοις”	“of divination”	“prophetic”
871	“κόμιστρα”	“to bring [...] back”	“reward for saving”
876	“ὄμφακος”	“grape’s sourness”	“unripe grape”
878	“τελείου”	“crowned”	“[a grim word = rule, who perfect victim]” ⁴⁹²
881	“δεῖμα”	“sign”	“warning”
881	“προστατήριον”	“at the door”	“hovering before”
883	“μαντιπολεῖ”	“prophet-chant”	“prophecy”
884	“ἀποπτύσας” ⁴⁹³	“spit it away”	“spurn”
889	“ναυβάτας”	“naval host”	“sea” ⁴⁹⁴
894	“οὔτοι ματᾶζει”	“It cannot be for naught”	“without meaning” ⁴⁹⁵
896	“τελεσφόροις”	“with meaning”	“accomplishing”
900	“ἀκόρεστον”	“encroaches”	“unceasing”
900	“ὀμότοιχος”	“right up to the wall”	“having a wall in common”
900	“ἐρείδει”	“is its neighbour”	“leans upon”
903	“ὄκνος”	“fear”	“delay”
904	“σφενδόνας”	“scale”	“sling”
906	“ἀμφιλαφής”	“abundant”	“bounteous”
908	“ἀλόκων”	“field”	“furrows”
909	“νῆστιν”	“the plague of hunger”	“fasting”
912	“ὀρθοδαῆ”	“the straightest in virtue” ⁴⁹⁶	“knowing rightly how”
916	“βρέμει”	“mutters”	“roar”
919	“ἐκτολυπεύσειν”	“wind off”	“wind wool off”
920	“ζωπυρουμένας”	“stirring the fire”	“make blaze”
922	“ἀμηνίτως”	“of his mercy”	“not angry ungraciously” ⁴⁹⁷
923-924	“κοινωνὸν [...] χερνίβων [...] κτησίου”	“share the holy water [...] of stead and store”	“partaken of holy water of Zeus Ktesios” ⁴⁹⁸
927	“μάζης” ⁴⁹⁹	“low fare”	“barley”
929	“ἀρχαιοπλούτων”	“not new to wealth”	“of ancient wealth”
930	“ἤμησαν”	“to whom a rich pile hath come”	“made a good pile”

⁴⁹¹ Verrall afferma che “σωματοφθορεῖν has been too summarily rejected. If σῶμα in the compound be taken as the object of φθείρειν, the word is here meaningless; but σωματοφθόρος equally admits the sense ‘staining (or stained) with the body’” (113).

⁴⁹² In questo caso Woolf sintetizza, mettendola tra parentesi quadre, la seguente definizione data da Verrall stesso: “a grim word. As applied to the husband or master of the house, it means *governing*, ‘bearing *τέλος*’ i.e. authority or office (see on *Theb.* 152). But it is also a ritual term, applied to the *perfect* victim, fit for the sacrifice” (115).

⁴⁹³ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle sostituzioni consonantiche.

⁴⁹⁴ Intendendo probabilmente “seamen”.

⁴⁹⁵ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle parole trasformate.

⁴⁹⁶ Verrall spiega “τὸν ὀρθοδαῆ” come “literally ‘the rightly schooled’ [...] The allusion is to the standing example of Hippolytus [...] the typical ascetic trained in the Orphic discipline above the common level of humanity” (120).

⁴⁹⁷ La traduzione letterale sarebbe “not angry”, tuttavia Verrall commenta così questa espressione: “not ungraciously, because in a house where according to humane and ancient custom the slaves are, to the due extent, treated as members of the family, not merely as chattels to be worked” (121).

⁴⁹⁸ Verrall spiega che si tratta di “the altar of Zeus Ktesios, guardian of the property and therefore of the slaves” (121).

⁴⁹⁹ Questa è una delle parole aggiunte a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle frasi rielaborate.

934	“ἀγρευμάτων”	“toils”	“net”
935	“ἀπειθοίης”	“thou wilt not [obey]”	“refuse to obey”
939	“λῶστα παρεστώτων” ⁵⁰⁰ [...]]	“what, as things are, is best”	“best for what is before”
946	“ἄζυνημων”	“for want of understanding”	“witless”
947	“καρβάνῳ”	“foreign” ⁵⁰¹	“outlandish”
951	“νεαίρετον”	“new-taken”	“newly caught”
953	“ἐξαφρίζεσθαι”	“foam [away]”	“throw off in foam”
976	“συνίστορα”	“full of guilty secrets” ⁵⁰²	“conscious”
977	“κάρτά ναι” ⁵⁰³	“aye verily”	“halter” ⁵⁰⁴
978	“[παιδιορ]ραντήριον” ⁵⁰⁵	“sprinkled [with blood of babes]”	“reeking” ⁵⁰⁶
979	“εὔρις”	“keen [...] upon a scent”	“keen scented”
983	“βεβρωμένας”	“eaten”	“devoured”
989	“δυσίατον”	“beyond remedy”	“incurable”
994	“ὀμοδέμιον”	“partner of thy bed”	“shares the bed”
999	“ἐπαργέμοισι”	“blind”	“dim”
999	“θεσφάτοις”	“oracles”	“appointed”
1001	“δίκτυον”	“net”	“snare”
1002	“ἄρκυς”	“snare”	“net”
1003	“ἀκόρετος” ⁵⁰⁷	“who thirst”	“unceasing”
1004	“λευσίμου”	“stoned”	“stoning”
1006	“ἐπορθιάζειν”	“sing triumph”	“wail”
1008	“πτώσιμος”	“wound”	“slain”
1009	“ξυνανύτει”	“sets”	“come to an end”
1013	“μηχανήματι”	“caldron”	“cunning work”
1020	“θεσπιωδὸν”	“for knowledge”	“prophetic”
1027	“ξουθά”	“brown”	“yellow- brown”
1029	“ἀμφιθαλή”	“all”	“each”
1039	“κακορρήμονας”	“terms of woe”	“ill-omened”
1047	“ἐφημίσω”	“hast spoken”	“express”
1049	“δήγματι”	“wound”	“bite”
1050	“μινυρά”	“painful”	“moans”
1050	“θρεομένας”	“singer’s”	“crying int” ⁵⁰⁸
1053	“τοπᾶν” ⁵⁰⁹	“utterly”	“wholly”

⁵⁰⁰ Woolf sottolinea solo queste due parola ma in realtà la traduzione si riferisce a tutta l’espressione “τὰ λῶστα τῶν παρεστώτων”.

⁵⁰¹ Sull’attribuzione di questa qualificazione alla mano (“χερὶ”) di Cassandra si veda il capitolo 2.1.3, p. 179.

⁵⁰² Con questa espressione Verrall traduce tutta la locuzione “πολλὰ συνίστορα” e spiega che “συνίστορα (from *συνιδέναι τι ἐαυτῷ* to have a thing upon the conscience) takes the construction (πολλὰ) of a participle” (126).

⁵⁰³ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle parole trasformate.

⁵⁰⁴ Questa è la traduzione di “ἀρτάνη”, da cui deriva la lezione di Bothe “κάρτάνας”, poi Woolf deve essersi accorta della discrepanza con il testo di Verrall e, modificata la parola in greco seguendo l’interpretazione di quest’ultimo, ha cancellato l’appunto a margine.

⁵⁰⁵ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle suddivisioni di parole.

⁵⁰⁶ Questa traduzione corrisponde solo alla seconda parte del termine greco, che in Bothe è scritta come una parola separata (“ραντήριον”). Per indicare ciò, metto tutto ciò che riguarda il resto (sia in greco che in inglese) tra parentesi quadre nella presente tabella.

⁵⁰⁷ Questa è la lezione del testo a stampa, che Woolf non modifica. Tuttavia lo stesso termine, stavolta emendato, si ritrova al v 1028. Si veda tabella sulle parole trasformate.

⁵⁰⁸ Forse “int” sta per “intensely”.

1055	“πολυκανεῖς”	“victims slain”	“slaughterings”
1058	“θερμόνους”	“sick-brained”	“heated in mind”
1058	“ἐμπέδω” ⁵¹⁰	“after the wise”	“firm set”
1062	“γοερά”	“sorrows”	“mournful”
1067	“ἐσῆξειν”	“it shall come in”	“its coming in” ⁵¹¹
1068	“κλύειν” ⁵¹²	“rolling wave-like”	“surge”
1071	“ρίνηλατούση”	“a scent I run in the track”	“track by scent”
1073	“ξύμφθογγος οὐκ εὐφωνος”	“in unison not sweet”	“sounding together not in harmony”
1075	“κῶμος”	“rout”	“revel”
1076	“δύσπεμπος”	“hard to be turned away”	“hard to send away”
1078	“πρώταρχος” ⁵¹³	“still-repeated”	“primal” ⁵¹⁴
1080	““τηρῶ” ⁵¹⁵	“I [...] take observation”	“watch for an opportunity” ⁵¹⁶
1081	“θυροκόπος”	“from door to door”	“knocking at the door”
1081	“φλέδων”	“who babbles”	“babbling”
1084	“πῆμα” ⁵¹⁷	“to hurt”	“bond” ⁵¹⁸
1084	“γενναίως”	“in its nature”	“nobly”
1084	“παγὲν”	“framed”	“bound” ⁵¹⁹
1091	“ἀβρύνεται”	“We are [...] delicate”	“give merely airs”
1092	“παλαιστής”	“he wrought”	“suitor”
1094	“ξυναινέσασα”	“I promised”	“consenting”
1097	“ἄνακτος” ⁵²⁰	“could [...] reach thee”	“unharmed” ⁵²¹
1098	“ἤμπλακον”	“did that wrong”	“committed these sins”
1102	“στροβεῖ”	“whirling”	“whirls round”
1102	“ταράσσων”	“confused”	“stirring up”
1107	“βορᾶς” ⁵²²	“meat”	“dish”
1111	“οἰκουρόν”	“at home”	“domestic”
1115	“φαιδρόνους”	“joyful”	“cheerful”
1121	“ἄσπονδόν”	“hath no part” ⁵²³	“implacable”

⁵⁰⁹ Verrall scrive “τὸ πᾶν” (134), ma Woolf non apporta la modifica di disgiunzione delle due parole. Comunque il senso non cambia perché si tratta solo di una questione di grafia.

⁵¹⁰ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle parole trasformate.

⁵¹¹ Verrall spiega così questa espressione: “‘its coming in’ or ‘entry’ shall be as of a clear fresh wind” (135).

⁵¹² Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle parole trasformate.

⁵¹³ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle sostituzioni consonantiche.

⁵¹⁴ Questo è il significato letterale del termine. La traduzione di Verrall, invece, si riferisce a tutta l’espressione “πρώταρχος [...] ἐν μέρει”, che egli spiega come “literally ‘beginning and in succession’ or ‘in succession from the first beginner’” (136).

⁵¹⁵ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle parole trasformate.

⁵¹⁶ Verrall spiega così questo verbo: “τηρῶ ‘to watch for an opportunity’, is generally used with phrases expressing the nature of the opportunity (a favourable moment, a wind, a dark night, etc., see L. and Sc. s.v.), but here absolutely, the nature of the opportunity, the time to shoot, being implied by the context” (136).

⁵¹⁷ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle parole trasformate.

⁵¹⁸ Questa traduzione si riferisce a “πῆγμα”, la lezione di Bothe prima dell’emendamento.

⁵¹⁹ Woolf deve essere tornata su questo verso almeno due volte perché scrive (con un colore diverso, il nero) un’altra nota, che recita “framed naturally” (Berg RN3) e traduce tutta l’espressione “γενναίως παγὲν” in maniera più simile alla resa di Verrall.

⁵²⁰ Questa è una delle parole modificate a inchiostro da Woolf, si veda tabella delle parole trasformate.

⁵²¹ Questa traduzione si riferisce ad “ἄνατος”, la lezione di Bothe prima dell’emendamento, come ho già spiegato nel capitolo 2.1.2, p. 169.

⁵²² In realtà la parola che Woolf sottolinea sarebbe “γέμος”, ma non corrisponde alla traduzione. Credo che anche in questo caso si tratti solo di una svista.

⁵²³ Verrall chiarisce che “An ἀρά which is ἄσπονδός τιμι is a prayer in which that person can have no part” (141).

1131	“τρέχω”	“I am thrown out”	“hasten”
1148	“θήγουσα”	“as she sharpens”	“whet”
1149	“ἀγωγῆς”	“for the bringing”	“carrying off”
1156	“ἐποπτέυσας”	“hath had the spectacle [...] exposed”	“overlook”
1159	“φοιτάς”	“mountebank”	“distracted”
1160	“λιμοθνής”	“starveling”	“dying of hunger”
1164	“προσφάγματι”	“victim”	“sacrifice”
1167	“φίτυμα”	“born”	“child”
1168	“ἀπόξενος”	“disowned”	“far from”
1169	“θριγκώσων”	“to put [...] that pinnacle”	“make an end of”
1170	“ὑπτίασμα”	“spire”	“fallen back” ⁵²⁴
1171	“κάτοικος”	“home” ⁵²⁵	“inhabitant”
1174	“ἀπαλλάσσουσιν”	“are brought [...] of their choice”	“escape”
1179	“ἀσφάδαστος”	“easy”	“without struggle”
1179	“εὐθνησίμων”	“may not struggle”	“dying easily”
1180	“ἀπορρέντων”	“may flow”	“stream forth”
1196	“ἄτιμος”	“reek”	“smoke”
1197	“ἀγλαίσμα”	“incense”	“ornament”
1202	“δυσσοίζω”	“dreads”	“afraid” ⁵²⁶
1206	“ἐπιξενόμαι”	“this office I ask”	“demand good office”
1214	“ἂν τρέψειεν” ⁵²⁷	“may be changed”	“upset”
1227	“ἀσινεῖ”	“beyond harm”	“happy”
1232	“οἰμώγματι”	“cries” ⁵²⁸	“lament”
1239	“ψηφίζομαι”	“my vote is for”	“resolve”
1240	“φροιμάζονται”	“betokens a plan”	“make preface”
1242	“χρονίζομεν”	“we linger”	“delay”
1260	“πορσύνων”	“who plots”	“getting ready”
1261	“πημονὴν ἀρκύστατον”	“dangerous snare”	“death amid nets”
1262	“φράξειεν”	“make” ⁵²⁹	“fence round”
1262	“ὑψος”	“too high”	“height”

⁵²⁴ Questo è il significato letterale della parola. Verrall spiega però la sua interpretazione (accettata anche da Woolf sul verso del manoscritto) nel seguente modo: “ὑπτίασμα: a word almost unique, of which only a conjectural explanation can be given. It means literally ‘the turning of a thing upside down’ [...] Here it refers to the overthrow of the fallen (*κειμένον*) Agamemnon. But it cannot be supposed that the poet, without some special reason, would describe so simple a matter by such a far-fetched and unnatural word, or that ὑπτίασμα *κειμένον πατρός* is merely a verbose equivalent for *κείμενος πατήρ*. As this verse is in form a commentary on the preceding, it is there we should look for the explanation. The only expression there likely to suggest remark is *θριγκώσων*, also a very rare word and a not common metaphor. I think therefore that with this metaphor ὑπτίασμα must be connected; the ὑπτίασμα (this is the connexion required) of Agamemnon’s fall will bring or lead to the *θριγκός* of Orestes’ vengeance. The *θριγκός* was the finish of a piece of building, such as the coping stone of a wall, the *abacus* of a capital, etc.: and ὑπτίασμα therefore, to suit the metaphorical application, should be what comes before, *i.e.* below, the *θριγκός*. Now in all building, unless on a very small scale, the projection of the *θριγκός* is secured and connected with the vertical by an *inward slope*; and this slope is effected by a stone or piece which is a ὑπτίασμα in the proper sense, having a larger end and a smaller, and standing upon the smaller, *i.e.* upside down” (146).

⁵²⁵ Sia Verrall (254) che Woolf, sul verso (Berg RN3), mettono questa parola tra virgolette.

⁵²⁶ Quello di “avere paura” è uno dei significati di “δυσσοίζω”, ma è quest’accezione è rafforzata dal successivo “φόβω” (proprio “con paura”).

⁵²⁷ Questa è una delle parole modificate da Woolf. Si veda tabella delle suddivisioni di parole.

⁵²⁸ Verrall traduce così perché sceglie la lezione “οἰμώμασιν” (dativo plurale di οἰμῶμα, “grido”). Woolf accetta la sua versione nella trascrizione sul verso ma non modifica “οἰμώγματι” (che è il dativo della stessa parola, ma singolare).

⁵²⁹ Verrall completa il significato del verbo con “its dangerous snare” (257) ricollegandosi all’espressione precedente.

1262	“ἐκπηδήματος”	“to be overleaped”	“leaping out of”
1268	“ἄπειρον”	“as to forbid escape or resistance”	“unexperienced”
1268	“ἀμφίβληστρον”	“net”	“covering, net”
1269	“περιστιχίζων” ⁵³⁰	“round”	“encompass”
1271	“κῶλα”	“him”	“[his] limbs”
1273	“εὐκταίαν”	“an offering of thanks” ⁵³¹	“invoked”
1274	“ὀρμαίνει”	“gasped away”	“gasps out”
1275	“κάκφυσιῶν”	“blew”	“spout”
1275	“σφαγὴν”	“spurts”	“slaughter”
1276	“ἐρεμνὴ ψακάδι”	“crimson [...] dew”	“black drop”
1278	“γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν”	“doth” ⁵³² the corn when it bursts”	“brighten cornfield bud bursting” ⁵³³
1278	“ὑπερδίκως”	“more than justly”	“very just”
1284	“ἀραίων”	“imprecations”	“accursed”
1287	“ἀφράσμονος”	“unthinking”	“without sense”
1288	“ἀτρέστω”	“unshaken”	“fearless”
1293	“ἔδανόν”	“drug”	“food”
1294	“πασαμένα”	“hast thou taken”	“eat”
1295	“ῥυτᾶς”	“draught”	“flowing”
1296	“θύος δημοθρόους” ⁵³⁴	“loud curses of yon folk”	“sacrifice uttered by the people”
1297	“ἀπέδικες”	“cut off”	“threw down”
1298	“ὄβριμον”	“as a load”	“mighty”
1303	“φλεόντων”	“enough”	“teeming”
1307	“ἄποιν” ⁵³⁵	“foul”	“to payment”
1307	“ἐπήκοος”	“you are an auditor”	“giving ear”
1308	“τραχὺς”	“severe”	“harsh
1311	“κραίνῃ”	“intends”	“fulfil”
1314	“φονολιβεῖ”	“murderous”	“blood-dripping”
1316	“λίπος”	“fleck”	“fat”
1327	“μείλιγμα”	“darling”	“fondling”
1329	“θεσφατηλόγος”	“oracle-monger”	“prophetic”
1330- 1331	“σελμάτων ισοτρίβης” ⁵³⁶	“who shared [...] bench and the canvas”	“rowing benches” “pressing the benches like them” ⁵³⁷
1335	“παροψώνημα”	“adding to”	“new relish”
1336	“περιώδυνος”	“agony”	“exceeding painful”

⁵³⁰ Anche questa è una delle parole modificate da Woolf. Si veda tabella sulle sostituzioni consonantiche.

⁵³¹ Con questa locuzione (257) Verrall traduce tutta l'espressione “εὐκταίαν χάριν”.

⁵³² Che nella traduzione di Verrall riprende “rejoiced” (257) della principale.

⁵³³ Woolf appunta le parole separatamente ma per comodità io metto insieme l'intera parte.

⁵³⁴ Tra queste due parole c'è una virgola nel testo stampato ma Woolf la cancella.

⁵³⁵ Che sta per “ἀποινί”.

⁵³⁶ Verrall scrive “ισοτριβής” e afferma: “It is best to leave this, even if we cannot explain it. We have not that knowledge of sailors' language in Aeschylus' time, which would enable us to say what terms a woman like Clytaemnestra might borrow from it to apply to a woman like Cassandra, or what those terms might mean” (160). Tuttavia, Woolf non modifica in tal senso il testo stampato sul notebook, che anche io dunque inserisco in tabella senza l'emendamento.

⁵³⁷ Questa è la traduzione di “ισοτρίβης”, la lezione di Bothe. Si veda nota precedente.

1337	“δεμνιοτήρης”	“pillowed watch”	“lingering”
1345	“τελείαν”	“final”	“complete”
1345	“πολύμναστον”	“stain”	“much-remembered”
1346	“ἐπηνθίσω”	“crown”	“deck with flowers?” ⁵³⁸
1346	“ἀνιπτον”	“shall not be washed away”	“not to be washed out”
1347	“ἐρίδματος”	“hard-fought”	“strongly-built”
1347	“οιζύς”	“fatal”	“misery”
1350	“κότον”	“anger”	“wrath”
1353	“ἀξύστατον”	“incomparable”	“uncouth”
1355	“διφυίοισι”	“in either branch”	“of two families” ⁵³⁹
1357	“καρδιόδηκτον”	“heart is sore”	“grieving the heart”
1358	“κόρακος”	“bird of prey”	“crow”
1365	“νείρει” ⁵⁴⁰	“maw”	“belly”
1365	“καταλήξει”	“be done”	“ends”
1370	“ἀτηρᾶς”	“grievously”	“baneful”
1381	“βελέμνω”	“weapon”	“dart”
1385	“φρανταζόμενος”	“in the shape of”	“bring loke”
1386	“δριμύς”	“bitter”	“sharp”
1389	“νεαροῖς”	“babes”	“young”
1392	“συλλήπτωρ”	“be thy helper”	“accomplish”
1393	“ὄμοσπόροις”	“kindred”	“sprung from the same parents”
1394- 1395	“ὁ παιδικᾶ προσβαίνων / πάχνα” ⁵⁴¹	“drawn to the infant blood-slot”	“going towards feast devouring children”
1408	“ἔρνος”	“blossom”	“child”
1408	“ἀερθέν”	“born”	“raise”
1411	“ξίφοδηλήτω”	“with death” ⁵⁴²	“death by the sword”
1414	“εὐπάλαμων”	“ready”	“ingenious”
1416	“κτύπον”	“storm”	“crash”
1417	“ψεκάς”	“rain”	“sound drop”
1422	“χαμεύναν”	“laid”	“bed”
1429	“ἰάπτω” ⁵⁴³	“pour forth”	“shoot”
1431	“ἀλέγειν”	“regard”	“trouble oneself”
1434	“κλαυθμῶν” ⁵⁴⁴	“weeping”	“lament”
1437	“ὠκύπορον”	“swift”	“swift-flowing”
1443	“κεκόλληται [...] προσάψαι” ⁵⁴⁵	“sticketh fast”	“bound to: to fasten upon stick tight” ⁵⁴⁵
1450	“αὐθένταισι”	“kin-murder”	“done with his own hands”
1450	“κτεάνων”	“wealth”	“possession”
1451	“ἀπόχρη”	“is not much”	“is sufficient”

⁵³⁸ Di questo esempio ho già parlato nel capitolo 2.1.2, p. 170.

⁵³⁹ Anche questa è una delle parole modificate da Woolf. Si veda tabella sulle alternanze vocaliche negli aggettivi.

⁵⁴⁰ Anche questa è una delle parole modificate da Woolf. Si veda tabella sulle parole trasformate.

⁵⁴¹ Anche questa è una delle parole modificate da Woolf. Si veda tabella sulle frasi rielaborate.

⁵⁴² In realtà la parola che traduce questo è “θανάτω” del verso successivo, ma Verrall nella sua resa non specifica come la morte in questione sia avvenuta.

⁵⁴³ Questo termine e i successivi tre fanno parte del gruppo di versi trascritti a inchiostro da Woolf. Si veda capitolo 2.1.2, p. 165.

⁵⁴⁴ Qui uso il simbolo “θ” come Woolf nella sua trascrizione. Si veda nota precedente.

⁵⁴⁵ Questa nota è scritta con l’inchiostro blu ed emendata (tramite la cancellatura e l’inserimento del nuovo termine) con quello nero. Ciò sta a presumere che l’autrice sia tornata su questo verso almeno due volte.

1467	“ξένια”	“occasion of his arrival”	“day of his arrival”
1469	“κρεουργόν”	“day of festival”	“day of feasting”
1471	“ποδήρη”	“foot-parts”	“feet”
1472	“ἔθρυπτι”	“put”	“broke”
1472	“ἀνδρακάς”	“with tables apart”	“man by man” ⁵⁴⁶
1474	“ἄσωτον”	“unwholesome”	“fatal”
1475	“καταίσιον”	“monstrous” ⁵⁴⁷	“all righteous”
1478	“λάκτισμα”	“spurning”	“trampling on”
1481	“ῥαφεύς”	“maker”	“planner”
1482	“ἐπίδικ” ⁵⁴⁸	“just”	“in satisfaction of my father’s claim”
1483	“ἐν σπαργάνοις”	“swaddled” ⁵⁴⁹	“swaddling bands”
1491	“ἔποικτον”	“pitiable”	“piteous”
1492	“ἀλύξειν”	“wilt [...] escape”	“fly from”
1493	“δημορρίφεις”	“the people’s dangerous imprecation” ⁵⁵⁰	“hurled by the people”
1493	“λευσίμους”	“of stones”	“stoning”
1494-1495	“[νερτέρη] κόπη” ⁵⁵¹	“at the lower oar”	“low-rank”
1498	“νήστιδες”	“the pains of hunger”	“hungry”
1499	“ἐξοχώταται”	“most surpassing”	“mightiest”
1501	“κέντρα”	“pricks”	“spur”
1503	“οἰκουρός”	“who abodest at home”	“stay at home”
1505	“ἀρχηγενῆ”	“will prove the fathers”	“causing first beginning”
1508	“ἐξορίνας”	“will provoke”	“exasperate”
1517	“σειραφόρον”	“racer’s”	“yoke-mate”
1518	“κριθῶντα”	“less”	“wax wanton”
1518	“πῶλον”	“provender”	“foal”
1519	“μαλθακόν”	“is mild”	“faint”
1530	“τὴν τύχην αἰρούμεθα” ⁵⁵² [δ’	“we take the moment”	“we take the omen” ⁵⁵³
1532	“ἐξαμησαι”	“reap”	“mow”
1537	“χηλή” ⁵⁵⁴	“by the [...] heel”	“hoof”
1539	“ἀπανθίσαι”	“flaunt”	“cull flowers”
1544	“ἀπευθύνη”	“guide”	“guide straight”
1545	“σιτουμένους”	“feed upon”	“feed on”
1546	“παιίνου”	“make thee fat”	“grow fat”
1549	“προτιμήσης”	“care”	“pay heed”

⁵⁴⁶ Questo è il significato letterale del termine. Verrall spiega così l’intera espressione di cui fa parte: “ἀνδρακάς καθήμενος *viritim sedens* is strictly speaking a solecism; the word ἀνδρακάς *man by man, singly*, requires a plural subject, and the company, not the host, should be said *καθῆσθαι ἀνδρακάς* [sitting man by man]. On the other hand such expressions are not unknown or very uncommon, where a single person has a representative character” (174).

⁵⁴⁷ Con questa parola Verrall traduce “οὐ καταίσιον” (“non opportuno”).

⁵⁴⁸ Anche questa è una delle parole modificate da Woolf. Si veda tabella sulle parole trasformate.

⁵⁴⁹ Verrall traduce così tutta l’espressione “ἐν σπαργάνοις” (“in fasce”).

⁵⁵⁰ Sia Verrall (261) che Woolf, sul verso (Berg RN3), mettono questa parola tra virgolette.

⁵⁵¹ Woolf in realtà sottolinea solo “κόπη” ma la traduzione a margine si riferisce a tutta l’espressione.

⁵⁵² Woolf in realtà sottolinea solo “τὴν τύχην” ma la traduzione a margine si riferisce a tutta l’espressione. Inoltre, “αἰρούμεθα” è una delle parole modificate da Woolf. Si veda tabella sulle parole trasformate.

⁵⁵³ Woolf stessa mette la frase tra virgolette.

⁵⁵⁴ Anche questa è una delle parole modificate da Woolf. Si veda tabella sulle parole trasformate.

In molti esempi si tratta semplicemente dell'alternanza di sinonimi (come "put forth" / "launched" al v 47, "hast spoken" / "express" al v 1047, "joyful" / "cheerful" al v 1115, etc.), o della scelta di esprimere un concetto tramite un verbo piuttosto che un sostantivo ("soft persuasion" / "coaxing"). In alcuni, invece, si osserva preferenza di un termine più generico ("cattle" / "property" al v 124, "morning-hymn" / "cry of joy" al v 28) o di un'espressione più esplicativa ("loud curses of yon folk" / "sacrifice uttered by the people" al v 1296). In altri casi viene individuato il significato letterale di una parola ("primal" per "πρώταρχος" al v 1078, "fallen back" per "ὑπίσσια" al v 1170, "man by man" per "ἀνδρακάς" al v 1472), in altri ancora una diversa accezione dello stesso termine ("as to forbid escape or resistance" / "unexperienced" al v 1268). Ciò che risulta più interessante da notare, tuttavia, è che a volte Woolf traduce una parola così come è presentata sul testo a stampa (quindi seguendo la lezione di Bothe), come nel caso di "halter" (poi cancellato) al v 977, "reeking" al v 978, "unharmd" al v 1097, "pressing the benches like them" al v 1331. Questo fa presupporre che l'autrice abbia prima svolto il lavoro di ricerca sul dizionario (almeno per questi passaggi) basandosi sul testo stampato e poi sia tornata sugli stessi versi per operare gli emendamenti che conformano invece i termini alle lezioni di Verrall.

Appendice C

La documentazione di “A Vision of Greece”, conservata presso l’archivio *The Keep* della University of Sussex Library con il codice “SxMs-18/2/A/23/I”, è costituita da tre fogli olografi sciolti (non quattro come erroneamente riporta la descrizione nel database online), scritti con inchiostro nero solo sul recto su una carta molto leggera e quasi trasparente.

Quella che segue è la riproduzione reprografica del manoscritto, ovvero le scansioni in formato PDF fornitemi dall’archivio, e una trascrizione critica annotata che ho completato anche attraverso la consultazione del materiale originale. In quest’ultima conservo le interruzioni di riga e le cancellature, al fine di renderla quanto più possibile fedele all’originale. Ogni volta che Woolf ha eliminato parole o intere frasi riporto, laddove possibile, sia la versione abbandonata tra parentesi uncinate “<” che quella mantenuta. Le parole cancellate che non riesco a leggere sono indicate per mezzo di tre punti ellissi tra parentesi quadre “[...]”. Se sono incerta su una particolare parola o frase, la rendo inserendo un punto interrogativo tra parentesi quadre “[?]” e fornendo eventualmente anche una potenziale spiegazione in nota. Si intenda che tutto quello che compare tra parentesi quadre “[_]” è un mio intervento. I nomi greci sono resi in inglese, così come sono scritti dall’autrice. Nella mia trascrizione mantengo l’uso della e commerciale “&” al posto della congiunzione “and”, una caratteristica famosa della scrittura personale di Woolf, mentre aggiungo tra parentesi quadre l’apostrofo nel possessivo, di cui si registra la nota tendenza dell’autrice all’omissione, per ragioni di chiarezza (soprattutto al fine di evitare una confusione con il plurale). Per ogni pagina del manoscritto riporto il numero seguito dal testo che contiene.

Tengo a precisare che il merito di quanto segue non è solo mio, ma si tratta del risultato di un “lavoro di squadra”. Pertanto, rivolgo un sincero ringraziamento a Theodore Koulouris per avermi aiutato a decifrare la scrittura di Woolf, tutt’altro che facilmente leggibile, oltre che avermi fornito informazioni e suggerimenti utili, e ad Adèle Cassigneul per avermi permesso di confrontare la mia trascrizione con quella operata da lei (senza però pubblicarla) quando ha lavorato sullo stesso manoscritto e per avermi chiarito alcuni dubbi. Ciò mi ha permesso di integrare alcune parole che non ero riuscita a comprendere e, a mia volta, di inserire quelle da lei omesse. Non vado a indicare tutti i punti in cui ho mantenuto la mia versione e quelli dove, invece, ho accolto le interpretazioni di questi studiosi, ma metto in nota, quando lo ritengo interessante, una doppia possibilità oppure alcune riflessioni scaturite dal dialogo. Ringrazio, infine, la “Society of Authors”, che rappresenta la proprietà letteraria di Virginia Woolf, per avermi concesso il permesso di trascrivere e riprodurre immagini del manoscritto.

But on the summit the Parthenon is shivered too: gae yellow lies
fallen on the ground; great the statues have been torn from their
pedestals; all is beached whet as bone, as though ~~in their great or a just~~
the skeleton of the place alone remained. Meanwhile the
low people crowd & goggle beneath, talking a ~~foreign~~ ^{with a} lively foreign tongue,
the curved noses of the swarthy cheeks proclaim them Turks or
Kabarians, stranger. ~~beside the straight~~ ^{for there can be} no kinship ~~can there be~~

& between them the straight featured & grave eyed men & women who
seem still to rule the ^{low} city, even in ^{their} affairs.

But as the sun sinks the people desert the market place, a ~~huddle~~
crowd into ~~within doors~~, where they may smoke & talk perpetually. At
this hour the heights outside the city are deserted, & the darkness
keels the kirble wounds made in the fabric. So you may
fancy that all is still ^{victorious} complete; but the Persians are brooding back
~~beasts~~ ^{at} ~~the~~ ~~latter~~ ~~to~~ ~~their~~ ~~repose~~ ~~lands~~; & their footsteps
are dry away as the night rises.

Then the august ghosts come forth and more; so ~~to~~ ~~the~~ ~~grave~~ ~~men~~,
pae the courts in meditation & beautiful boys cluster round them,
awed, listening for the ^{maiden} words which shall ^{to} teach them how to live.
The Great Statue of the Maiden Goddess stands in the midst, as
though faintly she ~~order~~ & inspired their ~~the~~ words; tonight you
may see the olive & crown that lie at her feet, & the wreaths of
wild flowers that ~~to~~ ~~scatter~~ ~~her~~ ~~shoulder~~. Her ^{brow} face is so
vast, & calm & triumphant that it seem to rise above the ~~sea~~
spent waves of the centuries, always serene, pure, & radiant. Who shall
even ever be throne me, or outdo my beauty. She also of the stars in
the sky. And they beholding her, as they have beheld her for thousands
of nights such as this, answer yet once more, with a kiss of star light,
"O Goddess you are ~~supreme~~ immortal, even as we are"

all night long she watches ^{him} ^{litening} ^{to} above the sleeping city, ^{leaving} ^{the} words of her lovers, of Plato of Sophocles, of Pericles, ^{with} ^{Graciously} & friendly. ^{Courteously} They talk of ask what good is, & what the true end of life; & she inclines her candid brain. Perhaps she knows, but may not yield her wisdom; perhaps she too fronts the stars with the eternal question. But as the dawn rises you see that her face is deadly pale, & though with a fair shape is worn & ^{broken} ^{mutilated} & incomplete; but even so, left deserted after company.. for the poets & philosopher ^{part} ^{steal} away at dawn - she is mistress of the city.

As dawn below in the streets the clamorous life of the new day begins; the sounds reach to those the heights; & possibly ^{in her} ^{of Athens} ^{her} ^{mind} ^{may} ^{be} ^{thinking} of Salamis or of Marathon; ^{under} ^{two} ^{thousand} ^{years} ^{are} ^{forgotten}; while ^{your} ^{own} ^{days} ^{is} ^{thin} ^{as} ^{petty} ^{struggles} ^{is} ^{his}. The harsh voice of a ^{farmer} ^{man} ^{driving} ^{into} ^{market} from the surrounding country, ^{tells} ^{her} ^{that} ^{breaks} ^{her} ^{vision}; ^{surely} ^{is} ^{the} ^{brass} ^{one} ^{might} ^{fantasy} ^{but} ^{some} ^{may} ^{was} ^{merged} ⁱⁿ ^{her} ^{vision}. ^{surely} ^{is} ^{the} ^{brass} ^{one} ^{might} ^{fantasy} ^{but} ^{some} ^{may} ^{was} ^{merged} ⁱⁿ ^{her} ^{vision}. ^{surely} ^{is} ^{the} ^{brass} ^{one} ^{might} ^{fantasy} ^{but} ^{some} ^{may} ^{was} ^{merged} ⁱⁿ ^{her} ^{vision}.

He jolts past her foot, & ^{glances} ^{up} ^{with} ^{ignorant} [&] ^{suspicious} ^{eyes}: what does this ^{ancient} ^{mutilated} ^{white} ^{woman} ^{meditate} ^{always}, as he passes her in the early ^{noon}? He is half inclined to lay a cabbage on offering at her feet, to beg her to bless his day, ⁱⁿ ^{the} ^{city} [&] ^{near} ^{his} ^{door} ^{the} ^{best}; but instead he merely curses her for ^{her} ^{slight} [&] ^{her} ^{deep} ^{apfrenching} ^{eyes}. There is but one

God, his priest tells him, & he must pay for his momentary impiety with an offering of a candle laid upon that other shrine. Save that the strangers come to see these stones, he thinks, it were well that they should be broken up & destroyed; for they easily tempt a man to idolatry, & perhaps this fair evil presence that keeps the rain from falling. ^{Certain} ^{it} ^{is} ^{that} ^{the} ^{country} ^{is} ^{quite} ^{dry}.

<Greece> It seems almost impious – as though one were to snap shot <the> a ghost – to take out a sober map & trace with <matter of fact> substantial forefinger the road to Greece. <It is also> Does one travel there by steam & rail: & are there stations at Olympia, & Tiryns & Mycenae⁵⁵⁵, <where for> & do porters <shout as thoug[h]> shout these sacred names, & might one descend there in the flesh & take a cab, & drive to an Inn?

It is the <fault> nature of our classical education that it leaves <this> the <phantom> image of Greece swinging without a body so to speak. <in the early> <For four> <So our brains> It ceased to exist in about the year one A.D. & thought for four or five hundred years <before> previously it is the most living & vigorous of all countries, we do not know how suddenly to continue its life to the present day. What railway can possibly bridge that gulf?

<Or if is there is such a place still existing, who lives there? > <Then>

Or if we found some steamer to approach <those> the shores we see marked in the map, what should we

find on landing? The strangest confusion! So vivid are the four hundred years before

Christ was born that <they> they dominate with these old bright colours all that have <come> passed since. <shrivel & die away>:

& the Greeks are still triumphant, though <it is> their triumph is over their own descendants.

<It> Directly the boat touches the land, the mind would be ready with its old

<shape> picture of Greek life: it would seek for <Pericles⁵⁵⁶ in> Athenian men & women, [...] looking for

Plato & Socrates, for citizens in their <togas> sweeping robes, for slaves or merchants.

Who are these barbarians?, it would ask, seeing some <st> groups of

white trousered loungers with gawky jackets, & pistols in their belts.

⁵⁵⁵ Si tratta di luoghi visitati da Woolf durante il suo primo viaggio. Le domande che si pone prima di partire hanno anche un'utilità pratica oltre a sottolineare il suo stupore all'idea di raggiungere quelle città mitologiche con i mezzi moderni.

⁵⁵⁶ Pericle fu un uomo di stato dell'età d'oro di Atene (V secolo a. C.) famoso per le sue politiche democratiche e per aver iniziato la guerra contro Sparta.

& those women, surely, must [...] be Persian captives for <they wear>
they show their faces, unshrouded by the veil⁵⁵⁷.

Let us at any rate press though these strange hordes to the sacred mount
Pnyx⁵⁵⁸ where, if some sudden plague or war has destroyed the Athenians,
we shall find their stately temples. Untouched. <But gaze would find>

P. 2

But on the summit the Parthenon is stricken too: [...] pillars lie
fallen on the ground; <great> the statues have been torn from their
pedestals: all is bleached white as bone, as though <in dire grail [?] or original>
the skeleton of the place alone remained. Meanwhile there
<bar>⁵⁵⁹ people crowd & jostle beneath, & talking & <foreign> lisping in a foreign tongue,
& the curved noses <of> & the swarthy cheeks proclaim them Turks or
<barbarians> strangers <beside the straight> for there can be no kinship <can there be>
<I> between them & the straight featured & grave eyed men & women who
seem still to rule the <city> land even in their effig<y>ies.

But as the sun strikes the people desert the market place & <hoard>
crowd <into> within doors, where they may smoke & talk perpetually. At
this hour the heights outside the city are deserted, & the darkness
veils the terrible wounds made in the fabric. So you may
fancy that all is still <complete> victorious: that the Persians⁵⁶⁰ are trooping back
beaten & scattered <as their the> to their native lands: & their footsteps
<are> dye away as the night rises.

Then the august ghosts come forth once more; the <P> <men> grave men,

⁵⁵⁷ Le donne greche indossavano dei veli pregiati sul viso, quelli di stoffa finissima fabbricati nell'isola di Coe erano quasi trasparenti. Le donne persiane, invece, spesso coprivano i loro capelli, ma solo in epoca molto più tarda divenne obbligatorio per loro nascondere il volto.

⁵⁵⁸ La Pnice (*Πνύξ* in greco antico) è una collina di Atene, situata dal lato opposto dell'Acropoli e a strapiombo sulla piazza centrale (agorà), dove nell'antichità si riuniva l'assemblea dei cittadini ateniesi (ekklesia).

⁵⁵⁹ Qui è possibile che Woolf intendesse scrivere "barbarians", la stessa parola usata e poi cancellata due righe dopo, per indicare i turisti che fanno rumore con il loro "blaterare" in una lingua non greca.

⁵⁶⁰ L'Impero Persiano era il nemico storico delle poleis greche, che tentarono, sotto la guida di Atene e Sparta, di frenarne l'espansione attraverso i conflitti (noti appunto come "Guerre Persiane") combattuti tra il 498 e il 449 a.C..

pace the courts in meditation & beautiful boys cluster round them
 awed, listening for the wisdom <words> which <shall> is to teach them how to live.
 The great statue of the maiden goddess stands in the midst, as
 though tacitly she ordered & inspired their <tac>⁵⁶¹ words; tonight you
 may see the olive <g>⁵⁶² crowns that lie at her feet, or the wreaths of
 wild flowers that <h> <lie> scatter her shoulders. Her <face> brow is so
 vast, & calm, & triumphant that it seems to rise above the <sung>
 spent waves of the centuries, always serene trees [?], & radiant. Who shall
 <even ever> dethrone me, or outdo my beauty – she asks of the stars in
 the sky. And they beholding her, as they have beheld her for thousands
 of nights such as this, answer yet once more, with a kiss of starlight.
 “Oh Goddess you are <supreme> immortal such⁵⁶³ as we are”

P. 3

All night long she watches them, above the sleeping city, <hearing> listening to the
 words of her lovers, of Plato, of Sophocles, with gracious<ly>, &
 friend<ly>ly countenance. They <talk of> ask what good is, or what the true end of life [is]⁵⁶⁴;
 & she inclines her candid brow. Perhaps she knows, but may not
 field [?]⁵⁶⁵ her wisdom; perhaps she too fronts the stars with the eternal question.
 <But> As the dawn rises you see that her face is deadly pale, <as though>
 <with> & her fair shape is worn & <mutilated> broken & incomplete: but even so,
 left deserted of her company.. for the poets & philosophers <steal> pack away at
 dawn. She is mistress of the city. <She> Down below in the
 streets the clamorous life of the new day begins: the sounds reach to <them>

⁵⁶¹ Credo che qui Woolf si sia accorta che stava per ripetere “tacit” e abbia cancellato le tre lettere iniziali.

⁵⁶² Forse qui Woolf voleva scrivere “garlands”, optando poi per un sinonimo.

⁵⁶³ Nella sua trascrizione Adèle Cassigneul interpreta questa parola come “even”. Entrambe le soluzioni sono possibili, tuttavia “such” ha più senso nel contesto.

⁵⁶⁴ Il verbo è aggiunto da Cassigneul nella sua trascrizione. Lo mantengo perché necessario alla completezza della frase.

⁵⁶⁵ In questo caso il dubbio non riguarda la grafia (che appare abbastanza chiara) ma in quale accezione Woolf qui usi questo verbo. Il significato che sembra più plausibile è quello di “mettere in campo”, nel senso di “utilizzare”.

the heights; & possibly in her dream<ing>s <her mind may> Athena⁵⁶⁶ may be thinking of Salamis
or

of Marathon; <& wonder> two thousand years are forgotten: which of men's⁵⁶⁷

<the> innumerable days is this?⁵⁶⁸

petty struggles is this? The harsh voice of a <man> farmer driving into market

from the surrounding country, <tells her that> breaks her <vision> <tho>⁵⁶⁹ meditation: <surely one
knew>

<easily> one might fancy that some Mary [?] <was imaged in her smile>⁵⁷⁰

<with which she reign> curves her lips new; & she <looks as> gazes as upon him.

He jolts past her foot & <looks> <gazes> turns up with ignorant & suspicious eyes:

Who is⁵⁷¹

What takes this <mutilated> ancient white woman <meditating> thinking about always, as he
passes her

in the early <dawn?> morn? He is half inclined to lay a cabbage as offering

at her feet, to beg her to bless his day[']s happiness <& be> in the city & make him amidst the just;
but instead

he merely curses her for her silen<t>ce <significant> & her deep unflinching gaze. There is
but one

God, his priest tells him, & he must pay for his momentarily impiety with <a>

the offering of a candle laid upon that other shrine.⁵⁷²

Save that the strangers come to see their stones, he thinks, it were well

that they should be broken up & destroyed; for they easily tempt

a man to idolatry, & perhaps it is their evil presence that keeps the

rain from falling. Certain it is that the country is quite dry.

⁵⁶⁶ Nel manoscritto si vede abbastanza chiaramente che l'ultima lettera è una "a" e non una "s" (come in "Athens"). Anche il contesto suggerisce che si tratti della dea e non della città.

⁵⁶⁷ Cassigneul interpreta queste due parole come una sola, "questions", ma io preferisco mantenere la mia ipotesi sia per la grafia che per il contesto.

⁵⁶⁸ Credo che questa domanda sia da interpretare come una formulazione alternativa alla successiva.

⁵⁶⁹ Probabilmente si tratta della parola "thought", cancellata prima di finire di scriverla in favore di un sinonimo.

⁵⁷⁰ Non sono certissima del nome "Mary" né delle successive parole espunte. Tuttavia, avrebbe senso il fatto che nelle raffigurazioni della Madonna si possano ritrovare delle somiglianze con la statua della dea antica.

⁵⁷¹ "Who is" sembra una formulazione alternativa a "What takes".

⁵⁷² Questo discorso si ricollega alla giustapposizione tra la religione pagana e quella cristiana. Può essere considerato un elemento che supporta l'ipotesi della nota precedente sulla dea e Maria.

Bibliografia

Testi primari. Opere edite di Virginia Woolf:

- Woolf, Virginia. «1897.» In *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, di Virginia Woolf, a cura di Mitchell A. Leaska, 5-134. London: Hogarth Press, 1990.
- . «1903.» In *A Passionate Apprentice*, cit., 163-214.
- . «22 Hyde Park Gate.» In *Moments of Being*, di Virginia Woolf, a cura di Jeanne Schulkind, 162-178. London: Hogarth Press, 1985.
- . «A Dialogue upon Mount Pentelicus.» In *The Complete Shorter Fiction*, di Virginia Woolf, a cura di Susan Dick, 63-68. London: Hogarth Press, 1989.
- . «A Letter to a Young Poet [1932].» In *The Essays of Virginia Woolf [V]: 1929-1932*, di Virginia Woolf, a cura di Stuart Nelson Clarke, 306-319. London: Hogarth Press, 2009.
- . *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press, 1929.
- . «A Sketch of the Past.» In *Moments of Being*, cit., 61-160.
- . «A Society.» In *The Complete Shorter Fiction*, cit., 124-136.
- . «Anon [and] The Reader.» In *The Essays of Virginia Woolf [VI]: 1933-1941 and Additional Essays: 1906-1924*, di Virginia Woolf, a cura di Stuart Nelson Clarke, 580-608. London: Hogarth Press, 2011.
- . «Art and Life. [Laurus Nobilis: Chapters on Art and Life (John Lane, 1909) by Vernon Lee][1909].» In *The Essays of Virginia Woolf [I]: 1904-1912*, di Virginia Woolf, a cura di Andrew McNeillie, 277-279. London: Hogarth Press, 1986.
- . «'Aurora Leigh' [1931].» In *The Essays of Virginia Woolf [V]*, cit., 519-529.
- . *Between the Acts*. A cura di Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1941.
- . «Character in Fiction [1924].» In *The Essays of Virginia Woolf [III]: 1919-1924*, di Virginia Woolf, a cura di Andrew McNeillie, 420-438. London: Hogarth Press, 1988.
- . «Christmas 1904 to May 1905.» In *A Passionate Apprentice*, cit., 214-280.
- . «Craftsmanship [1937].» In *The Essays of Virginia Woolf [VI]*, cit., 91-102.
- . «Defoe [1925].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]: 1925-1928*, di Virginia Woolf, a cura di Andrew McNeillie e Stuart Nelson Clarke, 98-104. London: Hogarth Press, 1994.
- . «Greece 1906.» In *A Passionate Apprentice*, cit., 317-347.
- . «Hours in a Library [1916].» In *The Essays of Virginia Woolf [II]: 1912-1918*, di Virginia Woolf, a cura di Andrew McNeillie e Stuart Nelson Clarke, 55-60. London: Hogarth Press, 1987.

- «How it Strikes a Contemporary [1925].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]*, cit., 233-241.
- «How Should One Read a Book? [1926].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]*, cit., 388-400.
- «How Should One Read a Book? [1932].» In *The Essays of Virginia Woolf [V]*, cit., 572-584.
- «Impressions of Sir Leslie Stephen [1906].» In *The Essays of Virginia Woolf [I]*, cit., 127-130.
- *Jacob's Room*. London: Hogarth Press, 1922.
- «Life and the Novelist [1926].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]*, cit., 400-406.
- «Lysistrata ['Lysistrata' by Aristophanes, adapted by Laurence Housman, Little Theatre, John Street, Adelphi, London, Oct 10–Nov 5] [1910].» In *The Essays of Virginia Woolf [VI]*, cit., 372-75.
- «Miss Janet Case: Classical Scholar and Teacher [1937].» In *The Essays of Virginia Woolf [VI]*, cit., 111-14.
- *Mrs. Dalloway*. London: Hogarth Press, 1925a.
- «Old Bloomsbury.» In *Moments of Being*, cit., 179-202. London: Hogarth Press, 1985.
- «On Not Knowing Greek [1925].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]*, cit., 38-51.
- «Outlines [1925].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]*, cit., 190-208.
- «Personalities.» In *The Essays of Virginia Woolf [VI]*, cit., 437-442.
- «Phases of Fiction [1929].» In *The Essays of Virginia Woolf [V]*, cit., 40-84.
- «Reading [1919].» In *The Essays of Virginia Woolf [III]: 1919-1924*, cit., 141-159.
- *Roger Fry: A Biography*. London: Hogarth Press, 1940.
- «The Common Reader [1925].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]*, cit., 19.
- *The Diary of Virginia Woolf: 1915-1919*. A cura di Anne Olivier Bell. Vol. I. 5 vol. London: Hogarth Press, 1977.
- *The Diary of Virginia Woolf: 1920-1924*. A cura di Anne Olivier Bell. Vol. II. 5 vol. London: Hogarth Press, 1978.
- *The Diary of Virginia Woolf: 1925-1930*. A cura di Anne Olivier Bell. Vol. III. 5 vol. London: Hogarth Press, 1980.
- *The Diary of Virginia Woolf: 1931-1935*. A cura di Anne Olivier Bell. Vol. IV. 5 vol. London: Hogarth Press, 1982.
- *The Diary of Virginia Woolf: 1936-1941*. A cura di Ann Olivier Bell. Vol. V. 5 vol. London: Hogarth Press, 1984.
- «The Dreadnought Hoax.» In *The Essays of Virginia Woolf [VI]*, cit., 560-580.

- . «The Feminine Note in Fiction [The Feminine Note in Fiction (Chapman & Hall, 1904) by W.L. Courtney] [1905].» In *The Essays of Virginia Woolf [I]*, cit., 15-16.
- . «The Leaning Tower [1940].» In *The Essays of Virginia Woolf [VI]*, cit., 259-283.
- . *The Letters of Virginia Woolf: 1888-1912*. A cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann. Vol. I. 6 vol. London: Hogarth Press, 1975.
- . *The Letters of Virginia Woolf: 1912-1922*. A cura di Joanne Trautmann e Nigel Nicolson. Vol. II. 6 vol. London: Hogarth Press, 1976.
- . *The Letters of Virginia Woolf: 1923-28*. A cura di Joanne Trautmann e Nigel Nicolson. Vol. III. 6 vol. London: Hogarth Press, 1977.
- . *The Letters of Virginia Woolf: 1929-1931*. A cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann. Vol. IV. 6 vol. London: Hogarth Press, 1978.
- . *The Letters of Virginia Woolf: 1932-1935*. A cura di Joanne Trautmann e Nigel Nicolson. Vol. V. 6 vol. London: Hogarth Press, 1979.
- . *The Letters of Virginia Woolf: 1936-1941*. A cura di Joanne Trautmann e Nigel Nicolson. Vol. VI. 6 vol. London: Hogarth Press, 1980.
- . «The Narrow Bridge of Art [1927].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]*, cit., 428-439.
- . «The Perfect Language [1917].» In *The Essays of Virginia Woolf [II]*, cit., 114-118.
- . «The Plumage Bill [1920].» In *The Essays of Virginia Woolf [III]*, cit., 241-245.
- . «The Sentimental Traveller [1908].» In *The Essays of Virginia Woolf [I]*, cit., 157-158.
- . *The Voyage Out*. London: Duckworth, 1915.
- . *The Waves*. London: Hogarth Press, 1931.
- . *The Years*. London: Hogarth Press, 1937.
- . *Three Guineas*. London: Hogarth Press, 1938.
- . «‘Twelfth Night’ at The Old Vic [1933].» In *The Essays of Virginia Woolf [VI]*, cit., 4-8.
- . «Two Women: Emily Davies and Lady Augusta Stanley [1927].» In *The Essays of Virginia Woolf [IV]*, cit., 419-424.
- . *Virginia Woolf ‘The Hours’: the British Museum manuscript of ‘Mrs. Dalloway’*. A cura di Helen Wussow. New York: Pace University Press, 1996.
- . «Women and Fiction [1929].» In *The Essays of Virginia Woolf [V]*, cit., 28-35.

Testi primari. Fonti archivistiche:

Woolf, Virginia. "The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature", The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. New York, NYPL:

- [*Common reader, The*] *On not knowing Greek*. Holograph fragment of beginning. Second page consists of 4 lines, unpublished, and may be part of another essay n.d. 2 p (Berg MS Greek 1);
- [*Monday or Tuesday*] *A society*. Typescript with the author's ms. corrections, n.d., 19 p (Berg TS / A society);
- [*Mrs. Dalloway*] *Holograph notes*. Bound 1922 Nov. 9 - 1923 Aug. 2. 13 p (Berg RN28);
- *Aeschylus. Agamemnon*. Virginia Woolf's holograph of the English translation and her marginal ms. notes on Greek text mounted opposite by her. Bound. n.d., 1 v (Berg RN3);
- *Choephoroi of Aeschylus. Edited by A. W. Verrall*. Holograph reading notes. 1907 Jan., 16 p (Berg RN28);
- *Hills, Stella (Duckworth). Holograph diary for 1896*. Mentions her half-sister, Virginia Woolf. 1896. 1 v (image);
- *X. Holograph Reading Notes. Vol. 10* (Berg RN10);
- *XIX. Holograph Reading Notes. Vol. 19* (Berg RN19);
- *XXV. Holograph Reading Notes. Vol. 25* (Berg RN25).

— "Monks House Papers: papers of Virginia Woolf and related papers of Leonard Woolf". Manuscripts Collections. Brighton, University of Sussex Library:

- [*34 loose manuscript and typescript pages*]. Undated. 34 pp ms. SxMs-18/2/B/4/5 (MH/B4.e);
- [*A Dialogue upon M[oun]t. Pentelicus*]. 1906? 10 pp ts. With VS ms corrections. SxMs-18/2/A/A.24/B (MH/A24.b);
- *A Vision of Greece*. 27 June 1906. 4 pp ms. SxMs-18/2/A/23/I (MH/A23.i);
- *Virginia Stephen Greek and Latin studies*. 1907-1909. SxMs-18/2/A/21 (MH/A21);
- *XLV. Holograph Reading Notes. Vol. 45*. Loose-leaf notes entitled Four Voices/Faery Queen. Oct: 16th 1934. 24 pp ms SxMs-18/2/B/2/m (MH/B2.m);
- *XLVII. Holograph Reading Notes. Vol. 47*. Loose-leaf notes on various books, headed by Otway, Venice Preserv'd. 65 pp ms. SxMs-18/2/B/2/o (MH/B2.o);

- *XLIX. Holograph Reading Notes. Vol. 49.* Loose-leaf notes on various books, headed by Austen, Love and friendship. With contents list by VW. 73 pp ms. SxMs-18/2/B/2/q (MH/B2.q);
- *LX. Holograph Reading Notes. Vol. 60.* [third of] 3 volumes containing presscuttings and ms and typed extracts collected or copied by VW, relative to Three Guineas. SxMs-18/2/B/16/f (MH/B16.f).

Woolf, Virginia et al. Annotations. "The Library of Leonard and Virginia Woolf". Manuscripts and Special Collections (MASC). Pullman, Washington State University Library:

- Aeschylus. *Agamemnon*. Intro. and notes by A. Sidgwick. 3d ed., rev. Oxford: Clarendon, 1887.
- _____. *Aischylou Agamemnon = Aeschyli Agamemnon ad fidem manuscriptorum emendavit notas et glossarium adjecti Carolus Jacobus Blomfield*. 4th ed. London: B. Fellowes, 1832.

Testi secondari:

Ackerman, Robert. «Pausanias's 'Description of Greece'.» In *Frazer: his life and work*, di Robert Ackerman, 127-142. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Adams, David. «Shadows of a 'Silver Globe': Woolf's Reconfiguration of the Darkness.» In *Colonial Odysseys: Empire and Epic in the Modernist Novel*, di David Adams, 177-218. Ithaca, London: Cornell University Press, 2003.

Allen, W. Sidney. «Appendix A: I The pronunciation of Greek in England.» In *Vox Graeca: A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*, di W. Sidney Allen, 140-149. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

Alley, Henry M. «A Rediscovered Eulogy: Virginia Woolf's 'Miss Janet Case: Classical Scholar and Teacher'.» *Twentieth Century Literature* XXVIII, n. 3 (Autumn 1982): 290-301.

Annan, Noel. *Leslie Stephen: The Godless Victorian*. London: Random House, 1984.

Aristophanes. *Aristophanes / with the English translation of Benjamin Bickley Rogers*. Traduzione di Benjamin Bickley Rogers. Vol. III. 3 vol. London: Heinemann, 1968.

Armstrong, Charles I. «Why Phaedrus? Plato in Virginia Woolf's novel 'Jacob's Room'.» *Nordic Journal of English Studies* XI, n. 1 (2012): 108-125.

Barrett Browning, Elizabeth. *Aurora Leigh*. London: Chapman and Hall, 1857.

- Barrett, Michèle. «Virginia Woolf and Pacifism.» In *Woolf in the Real World. Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf*, a cura di Karen V. Kukil, 37-41. Clemson: Clemson University Digital Press, 2005.
- Barrett, Michèle. «WoolfNotes: Virginia Woolf's Reading and Research Notes Online.» Cap. 1 in *Historicizing Modernists: Approaches to 'Archivalism'*, a cura di Matthew Feldman, Anna Svendsen e Erik Tønning, 23-51. London: Bloomsbury, 2021.
- Bateson, William. «Compulsory Greek at Cambridge.» *Nature* 71, n. 1843 (febbraio 1905): 390.
- Beard, Mary. «Myths of the Odyssey in Art and Literature.» In *The Invention of Jane Harrison*, di Mary Beard, 37-53. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000.
- Bell, Quentin. «Virginia Woolf, her Politics.» *Virginia Woolf Miscellany*, n. 20 (Spring 1983): 2.
- . *Virginia Woolf: A Biography*. 2 vol. London: Hogarth, 1972.
- Bell, Vanessa. «Notes on Virginia's Childhood.» In *Sketches in pen and ink*, di Vanessa Bell e Angelica Garnett, 55-66. London: Hogarth Press, 1997.
- Benjamin, Walter. «Il compito del traduttore» [*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923] Traduzione di Antonello Sciacchitano. *Aut Aut* (La Nuova Italia) CCCXXXIV (2007): 7-20.
- Bishop, Edward. *A Virginia Woolf Chronology*. Boston: G. K. Hall & Co., 1989.
- Black, Naomi. *Virginia Woolf as Feminist*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2018.
- Blair, Linda Nicole. «Virginia Woolf and Literary Impressionism.» *Tacoma Art Museum Series on Art*. Tacoma, WA, 2010. 1-30.
- Bonikowski, Wyatt. «'Death was an attempt to communicate': Virginia Woolf's Mrs. Dalloway.» Cap. 5 in *Shell Shock and the Modernist Imagination: The Death Drive in Post-World War I British Fiction*, di Wyatt Bonikowski, 133-170. Oxon: Taylor & Francis, 2016.
- Bothe, Friedrich Heinrich. *Aeschylus 'Agamemnon'*. Leipzig: Hahn, 1831.
- Bourdieu, Pierre. *Forme di capitale [The Forms of Capital, 1986]*. A cura di Marco Santoro. Roma: Armando, 2015 (ebook).
- . «L'illusione biografica [*L'illusion biographique*, 1986].» In *Ragioni pratiche*, di Pierre Bourdieu, a cura di Marco Santoro, Traduzione di Roberta Ferrara, 71-79. Bologna: Il Mulino, 1994.
- . *Per una teoria della pratica. Con tre saggi di etnologia cabila [Outline of a theory of practice, 1972]*. Milano: Raffaello Cortina, 2003.
- Bugliani, Paolo. «'Facing the Monolith': Virginia Woolf, Modernism and Impersonality.» *E-REA: Revue électronique d'études sur le monde anglophone (online)* XV, n. 2 (giugno 2018): <http://journals.openedition.org/erea/6232>, 27/8/2021.

- Bywater, Michael. *Lost Worlds: What Have We Lost, & Where Did It Go?* London: Granta Books, 2005.
- Carson, Anne. «Screaming in Translation: the ‘Elektra’ of Sophokles.» In *Sophocles’ ‘Electra’ in Performance*, a cura di Francis M. Dunn, 5-11. GmbH Deutschland: Springer-Verlag, 2017.
- Cassigneul, Adèle. «Cross-Dressing as Ambisexual Style: Queer Twists in Virginia.» *E-REA* (online) XVI, n. 2 (giugno 2019): <http://journals.openedition.org/erea/7688>, 02/01/2021.
- Cassigneul, Adèle. «Dreaming of Jacob: ‘Jacob’s Room’s’ Uncanny Photographic Unconscious.» In *Trans-Woolf. Thinking Across Borders*, a cura di Claire Davison e Anne-Marie Smith Di Biasio, 141-61. Perugia: Morlacchi, 2017.
- Christ, Carol T. «Woolf and Education.» In *Woolf in the Real World*, cit., 2-10.
- Clements, Elicia. «Reconfigured Terrain: Aural Architecture in ‘Jacob’s Room’ and ‘The Years’.» In *Woolf and the City. Selected Papers of the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, a cura di Elizabeth F. Evans e Sarah E. Cornish, 71-76. Clemson: Clemson University Digital Press, 2010.
- «Compulsory Greek at Cambridge.» *Science*, marzo 1905: 475-476.
- Corti, Claudia. «Il recupero del mitologico.» In *Modernismo/Modernismi*, di Giovanni Cianci, a cura di Giovanni Cianci, 314-341. Milano: Principato, 1991.
- Craig, Layne Parish. «‘She Takes Good Care That the Matter Will End There’: The Artist’s Douche Bag in Three Guineas and If I Forget Thee, Jerusalem.» Cap. 5 in *When Sex Changed: Birth Control Politics and Literature between the World Wars*, di Layne Parish Craig, 124-147. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2013.
- Cramer, Patricia Morgne. «Virginia Woolf and sexuality.» Cap. 9 in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, a cura di Susan Sellers, 180-196. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Cuddy-Keane, Melba. *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Dalgarno, Emily. «No God of healing in this story: ‘Mrs Dalloway’ and ‘To the Lighthouse’.» Cap. 3 in *Virginia Woolf and the Visible World*, di Emily Dalgarno, 67-100. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- . «On the far side of language: Greek studies, and ‘Jacob’s Room’.» Cap. 2 in *Virginia Woolf and the Visible World*, cit., 33-66.
- . *Virginia Woolf and the Migrations of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- . «Virginia Woolf Reinvents the Socratic Dialogue.» *Woolf Studies Annual* XXII (2016): 1-20.
- . «Virginia Woolf: Translation and ‘Iterability’.» *The Yearbook of English Studies* (Modern Humanities Research Association) XXXVI, n. 1 (2006): 145-156.

Daugherty, Beth Rigel. «Learning Virginia Woolf: Of Leslie, Libraries, and Letters.» In *Virginia Woolf & Communities: Selected Papers from the Eight Annual Conference on Virginia Woolf*, a cura di Jeanette McVicker e Laura Davis, 10-16. New York: Pace University Press, 1999.

—. «Morley College, Virginia Woolf, and Us: How Should One Read Class?» In *Virginia Woolf and her Influences: Selected Papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf*, di Laura Davis e Jeanette McVicker, 125-138. New York: Pace University Press, 1998.

—. «Readin', Writin', and Revisin': Virginia Woolf's 'How Should One Read a Book?'.» In *Virginia Woolf and the Essay*, di Beth Carole Rosenberg e Jeanne Dubin, 159-175. New York: St. Martin's Press, 1997.

—. «Virginia Woolf's 'How Should One Read a Book?'.» *Woolf Studies Annual IV* (1998): 123-85.

De Jongh, Brian. «Attica.» In *The Companion Guide to Mainland Greece*, di Brian De Jongh, a cura di John Gandon e Geoffrey Graham-Bell, 48-69. Bristol: Companion Guides, 2000.

deCourcy, Elisa. «The Dreadnought Hoax portrait as an affront to the Edwardian age.» *Early Popular Visual Culture* (Taylor & Francis Group) XV, n. 4 (2017): 405–424.

Defoe, Daniel. *The Compleat English Gentleman*. I. A cura di Karl Daniel Bülbring. London: Ballantyne Press, 1890.

Degani, Enzo. «L'epigramma.» Cap. 5 in *Storia e civiltà dei Greci: La cultura ellenistica. Filosofia, scienza, letteratura* [1977], di Ranuccio Bianchi Bandinelli, 266-299. Milano: Bompiani, 2000.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Capitalismo e Schizofrenia: Mille piani [Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux, 1980]*. Traduzione di Giorgio Passerone. Roma: Cooper-Castelvecchi, 2003.

DeSalvo, Louise. *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*. New York: Ballantine, 1989.

Dick, Susan. «Editorial Procedures.» In *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, cit., 7-13.

—. «Introduction.» In *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, cit., 1-5.

—. «Notes and Appendices.» In *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, cit., 294-fine.

—. «'What Fools We Were!': Virginia Woolf's 'A Society'.» *Twentieth Century Literature* 33, n. 1 (Spring 1987): 51-66.

Dubino, Jeanne. «From 'Greece 1906' to '[A Dialogue upon Mount Pentelicus]': From Diary Entry to Traveler's Tale.» *Virginia Woolf Miscellany*, n. 79 (Spring 2011): 21-23.

Duchêne, Mireille, a cura di. *Virginia Woolf. An Unpublished Notebook (1907-1909)*. Traduzione di Carole Durix e Jean-Pierre Durix. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2019.

Easterling, Patricia. «Early years of the Cambridge Greek play: 1882-1912.» Cap. 3 in *Classics in 19th and 20th century Cambridge: curriculum, culture and community (Supplementary volume, no. 24)*, a cura di Christopher Stray, 27-48. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1999.

Eliot, T. S. «Dante [1929].» In *Selected Essays 1917-1932*, di T. S. Eliot, 223-263. London: Faber and Faber, 1932.

—. «Ulysses, Order, and Myth.» *The Dial* LXXV (1923): 480-483.

—. «Tradition and the Individual Talent [1919].» In *Selected Essays, 1917-1932*, cit., 13-22.

Epstein, William H. «Introduction: Contesting the Subject.» In *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, a cura di William H. Epstein, 1-7. West Lafayette: Purdue University Press, 1991.

Eschilo. *Tragedie e frammenti*. A cura di Giulia e Moreno Morani. Torino: UTET, 1987.

Fedele, Maria Rita. *Itaca e dintorni: narrazioni stereotipiche del femminile tra miti e filosofie*. Milano: Mimesis, 2019.

Fernald, Anne E.. «The Memory Palace of Virginia Woolf.» In *Virginia Woolf: Reading the Renaissance*, a cura di Sally Greene, 89-114. Athens: Ohio University Press, 1999.

—. *Virginia Woolf: Feminism and the Reader*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

Ferrarotti, Franco. *On the Science of Uncertainty. The Biographical Method in Social Research*. Lanham: Lexington Books, 2003.

Fiske, Shany. «From Ritual to the Archaic in Modernism: Frazer, Harrison, Freud, and the Persistence of Myth.» Cap. 10 in *A Handbook of Modernism Studies*, a cura di Jean-Michel Rabaté, 173-191. Chichester: John Wiley and Sons, 2013.

Fornari, Giuseppe. *Alle origini dell'Occidente. Preistoria, antica Grecia, modernità*. Milano: Mimesis, 2021.

Forster, E. M. *Anonymity: An Enquiry*. London: Hogarth Press, 1925.

Fowler, Rowena. «Moments and Metamorphoses: Virginia Woolf's Greece.» *Comparative Literature* LI, n. 3 (Summer 1999): 217-242.

—. «'On Not Knowing Greek': The Classics and the Woman of Letters.» *The Classical Journal* LXXVIII, n. 4 (1983): 337-349.

Frazer, James George. «VII, Mount Pentelicus.» In *Studies in Greek Scenery, Legend and History*, di James George Frazer, 90-92. London: Macmillan and Co., 1917.

Fry, Roger. *Letters of Roger Fry*. A cura di Denys Sutton. 2 vol. London: Chatto & Windus, 1972.

G, C. L. *The Spectator*, 24 November 1900: 748-749.

Gillespie, Diane F. «Introduction: Virginia Woolf and Libraries.» In *The Library of Leonard and Virginia Woolf: A Short-title Catalog*, di Julia King e Laila Miletic-Vejzovic, VII-XX. Pullman: Washington State University Press, 2003.

- Golden, Amanda. «‘A Brief Note in the Margin:’ Virginia Woolf and Annotating.» In *Contradictory Woolf: Selected Papers from the Twenty-First Annual Conference on Virginia Woolf*, di Stella Bolaki Derek Ryan, 209-214. Clemson: Clemson University Press, 2012a.
- . «Textbook Greek: Thoby Stephen in ‘Jacob’s Room’.» *Woolf Studies Annual XXIII* (2017): 83-108.
- . «Virginia Woolfs Marginalia Manuscript.» *Woolf Studies Annual XVIII* (2012b): 109-117.
- Goldhill, Simon. *Who Needs Greek?: Contests in the Cultural History of Hellenism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Goldman, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- . «‘Tradition’ and ‘Mrs. Brown’: T.S. Eliot and Virginia Woolf.» Cap. 5 in *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse*, di Jane Goldman, 143-160. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- . «Virginia Woolf and the Aesthetics of Modernism.» Cap. 3 in *The History of British Women’s Writing, 1920-1945: Volume Eight*, a cura di Maroula Joannou, 57-77. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Good, Graham. *The Observing Self: Rediscovering the Essay (1988)*. London: Routledge, 2014.
- Gordon, Lyndall. *Virginia Woolf, a Writer’s Life*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Gozzi, Francesco. «La rottura dei codici: il linguaggio protagonista.» In *Modernismo/Modernismi*, cit., 290-313.
- Guiguet, Jean. *Virginia Woolf and Her Works*. Traduzione di Jean Stewart. London: Hogarth Press, 1965.
- Hadfield, Andrew. «Why Does Literary Biography Matter?» *Shakespeare Quarterly LXV*, n. 4 (Winter 2014): 371-378.
- Hall, Edith. «Sophocles Electra in Britain.» In *Sophocles Revisited: Essays Presented to Sir Hugh Lloyd - Jones*, a cura di Jasper Griffin, 261-306. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Hall, Edith. «The English-Speaking Aristophanes, 1650-1917.» In *Aristophanes in Performance. 421 BC-AD*, a cura di Edith Hall e Amanda Wrigley, 66-92. London: LEGENDA - Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007.
- Hanson, Clare. «Generation(s) in ‘The Waves’ and ‘The Years’.» In *Virginia Woolf. Women Writers*, di Clare Hanson, 126-167. London: Palgrave, 1994.
- Harrison, Jane Ellen. *Alpha and Omega*. London: Sidgwick & Jackson, 1915.
- . *Aspects, aorists and the classical tripos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1919.
- Headlam, Walter George. *‘Agamemnon’ of Aeschylus With Verse Translation, Introduction and Notes*. A cura di A. C. Pearson. Cambridge: Cambridge University Press, 1910.

- . *On Editing Aeschylus: A Criticism*. London: D. Nutt, 1891.
- Henderson, John. *'Oxford Reds': Classic Commentaries on Latin Classics*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 2006.
- Herman, William. «Virginia Woolf and the Classics: Every Englishman's Prerogative Transmuted into Fictional Art.» In *Virginia Woolf: centennial essays*, a cura di Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb, 257-268. Troy, New York: The Whitston Publishing Company, 1983.
- Herman, William. «Virginia Woolf and the Classics: Every Englishman's Prerogative Transmuted into Fictional Art.» In *Virginia Woolf: centennial essays*, cit., 257-268.
- Hoff, Molly. *Virginia Woolf 's Mrs. Dalloway: Invisible Presences*. Clemson: Clemson University Digital Press, 2009.
- . «Woolf's Mrs Dalloway.» *The Explicator* LIX, n. 2 (gennaio 2001): 95-98.
- Holden, Philip. «Literary Biography as a Critical Form.» *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* XXXVII, n. 4 (Fall 2014): 917-934.
- Howarth, Peter. *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Hungerford, Edward A. «Is 'A Society' a Short Story?» *Virginia Woolf Miscellany*, n. 21 (fall 1983): 3-4.
- Hutchinson, Ben. *Lateness and Modern European Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Jebb, Richard Claverhouse. *The Tragedies of Sophocles / Translated by Richard Jebb*. Cambridge: Cambridge University Press, 1904.
- Jemolo, Viviana, e Mirella Morelli. *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*. Roma: Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, 1990.
- Jenkins, Richard. *Pierre Bourdieu*. revised edition. London: Routledge, 2002.
- Johnston, Georgia. «Virginia Woolf's Talk on the Dreadnought Hoax.» *Woolf Studies Annual* XV (2009): 1-45.
- Jones, Christine Kenyon, e Anna Snaith. «'Tilting at Universities': Woolf At King's College London.» *Woolf Studies Annual* XVI (2010): 1-44.
- Jones, Clara. *Virginia Woolf: Ambivalent Activist*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- Jones, Danell. «The Dreadnought Hoax and the Theatres of War.» *Literature & History* XXII, n. 1 (spring 2013): 80-94.
- Joyce, James. *A portrait of the artist as a young man [1916]*. A cura di Hans Walter Gabler e Walter Hettche. New York: Garland Publishing, 1993.

- . *Ulysses [1922]*. A cura di Enda Duffy. Mineola, New York: Dover Publications, 2009.
- Kennard, Jean E. «Power and Sexual Ambiguity: The ‘Dreadnought’ Hoax, ‘The Voyage out’, ‘Mrs. Dalloway’ and ‘Orlando’.» *Journal of Modern Literature* (Indiana University Press) XX, n. 2 (Winter 1996): 149-164.
- King, Julia, e Laila Miletic-Vejzovic. *The Library of Leonard and Virginia Woolf: A Short-title Catalog*. Pullman, Washington: Washington State University Press, 2003.
- Klironomos, Martha. «British Women Travellers to Greece, 1880-1930.» In *Women Writing Greece. Essays on Hellenism, Orientalism and Travel*, a cura di Vassiliki Kolocotroni e Efterpi Mitsi, 135-158. Amsterdam: Rodopi B.V., 2008.
- Kolocotroni, Vassiliki. «Strange Cries and Ancient Songs: Woolf’s Greek and the Politics of Intelligibility.» In *Virginia Woolf in Context*, a cura di Bryony Randall e Jane Goldman, 423-438. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- . «‘This Curious Silent Unrepresented Life’: Greek Lessons in Virginia Woolf’s Early Fiction.» *The Modern Language Review* C, n. 2 (April 2005): 313–322.
- Kopley, Emily. «Anon is Not Dead: Towards a History of Anonymous.» *Mémoires du livre (online)* VII, n. 2 (Spring 2016): <https://id.erudit.org/iderudit/1036861ar>.
- . *Virginia Woolf and Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Koulouris, Theodore. *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2011.
- . «Virginia Woolf’s ‘Greek Notebook’ (VS Greek and Latin Studies): An Annotated Transcription.» *Woolf Studies Annual* XXV (2019): 1-72.
- Koutsantoni, Katerina. «To forget one’s own sharp absurd little personality... & practise anonymity.» In *Virginia Woolf’s Common Reader*, di Katerina Koutsantoni, 101-122. Farnham: Ashgate, 2009.
- Kronegger, Maria Elisabeth. *Literary Impressionism*. New Haven: College & University Presses, 1973.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, e Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute: the Theory of Literature in German Romanticism*. Traduzione di Philip Barnard e Cheryl Lester. Albany: State University of New York Press, 1988.
- Lamos, Colleen. «Virginia Woolf’s Greek Lessons.» In *Sapphic Modernities: Sexuality, Women and National Culture*, a cura di Jane Garrity e Laura L. Doan, 149–164. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Latham, Jacqueline E. M. «Archetypal Figures in ‘Mrs Dalloway’.» *Neuphilologische Mitteilungen* LXXI, n. 3 (1970): 480-488.

- Leaska, Mitchell A. «Appendix A: Description of the Early Journals.» In *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, di Virginia Woolf, a cura di Mitchell A. Leaska, 405-406. London: Hogarth Press, 1990.
- . «Editor's Preface.» In *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, di Virginia Woolf, a cura di Mitchell A. Leaska, vii-x. London: Hogarth Press, 1990.
- . «Introduction.» In *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, di Virginia Woolf, xv-xlvi. London: Hogarth Press, 1990.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Chatto & Windus, 1996.
- Lempert, Manya. «Woolf and Darwin: Tragic Time Scales and Chances.» Cap. 3 in *Tragedy and the Modernist Novel*, di Manya Lempert, 65-107. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Lock, Charles. «Heterographics: Towards a History and Theory of Other Lettering.» In *Literary Translation: World Literature Or 'worlding' Literature?*, a cura di Ida Klitgård, 97-112. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2006.
- Loriga, Sabina. *La piccola x, Dalla biografia alla storia [Le petit x. De la biographie à l'histoire (Seuil, Paris 2010)]*. Traduzione di Sabina Loriga. Palermo: Sellerio, 2012.
- Loriggio, Francesco. «Myth, Mythology and the Novel: Towards a Reappraisal.» *The Canadian Review of Comparative Literature* XI, n. 4 (December 1984): 501-520.
- Lyons, Martyn. «New Readers in the Nineteenth Century: Women, Children, workers.» Cap. 12 in *A History of Reading in the West*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Traduzione di Lydia G. Cochrane, 315-344. Cambridge: Polity, 1999.
- MacCormack, Sabine G. «Pausanias and his Commentator Sir James George Frazer.» *Classical Receptions Journal* II, n. 2 (2010): 287-313.
- Macintosh, Fiona. «Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions.» Cap. 11 in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, a cura di P. E. Easterling, 284-323. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . «Viewing 'Agamemnon' in Nineteenth-Century Britain.» Cap. 8 in *'Agamemnon' in Performance 458 BC to AD 2004*, a cura di Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall e Oliver Taplin, 139-162. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Majumdar, Robin, e McLaurin, Allen. *The Critical heritage - Virginia Woolf [1975]*. London: Routledge, 2003.
- Marcus, Jane. «'The Years' as Götterdämmerung, Greek Play, and Domestic Novel.» In *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, di Jane Marcus, 36-56. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987a.
- . «Liberty, Sorority, Misogyny.» In *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, cit., 75-95.
- . «Pargetting 'The Pargiters'.» In *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, cit., 57-74.

- . «Sapphistry: Narration as Lesbian Seduction in ‘A Room of One’s Own’.» In *Virginia Woolf and the Language of Patriarchy*, cit., 163-87.
- . «‘Taking the Bull by the Udders’: Sexual Difference in Virginia Woolf—a Conspiracy Theory.» Cap. 8 in *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*, a cura di Jane Marcus, 146-169. London: Palgrave Macmillan, 1987b.
- Marcus, Jane. «Thinking Back through Our Mothers.» In *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, a cura di Jane Marcus, 1-30. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- Marsh, Moira. «Bunga-bunga on the Dreadnought: hoax, race and Woolf.» *Comedy Studies* IX, n. 2 (2018): 200–215.
- Marshall, C. W. «Performance Reception and the Cambridge Greek Play: Aristophanes’ ‘Frogs’ in 1936 and 1947.» *Classical Receptions Journal* VII, n. 2 (June 2015): 177–201.
- Matz, Jesse. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- McClellan, Ann K. «Adeline’s (bankrupt) education fund: Woolf, women, and education in the short fiction.» *Journal of the Short Story in English* L (Spring 2008): 85-101.
- McCoskey, Denise Eileen, e Mary Jean Corbett. «Virginia Woolf, Richard Jebb, and the ‘Antigone’.» Cap. 31 in *A Companion to Sophocles*, a cura di Kirk Ormand, 462-476. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2012.
- Meisel, Perry. *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*. New Haven, CT: Yale University Press, 1980.
- Meletinskij, Eleazar M. *Il mito: poetica folklore ripresa novecentesca [Poetika mifa, 1976]*. Traduzione di A. Ferrar. Roma: Editori riuniti, 1993.
- Mepham, John. *Virginia Woolf: A Literary Life*. London: Palgrave Macmillan, 1991.
- Mills, Jean. *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison, and the Spirit of Modernist Classicism*. Columbus: Ohio State University Press, 2014.
- Mitsi, Efterpi. «‘Roving Englishwomen’: Greece in women’s travel writing.» *Mosaic* XXXV, n. 2 (2002): 129-145.
- Moran, James. «Virginia Woolf: Theatre and gender equality.» Cap. 6 in *Modernists and the Theatre: The Drama of W.B. Yeats, Ezra Pound, D.H. Lawrence, James Joyce, T.S. Eliot and Virginia Woolf*, di James Moran, 143-170. London: Methuen Drama, 2022.
- Morgan, Lady. *Italy*. Vol. III. 3 vol. Paris: A and W Galignani, 1821.
- Munafò, Elena. *Il sublime e il modernismo: Eliot, Joyce, Woolf*. Roma: Carocci, 2017.
- Nadel, Ira. *Virginia Woolf*. London: Reaktion Books, 2016.

Nagel, Rebecca. «Virginia Woolf on Reading Greek.» *The Classical World* XCVI, n. 1 (Autumn 2002): 61-75.

O'Hara, Daniel T. *Virginia Woolf and the modern sublime: the invisible tribunal*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Oldfield, Sybil. «Virginia Woolf and Antigone: Thinking against the current.» Cap. 15 in *Thinking Against the Current': Literature and Political Resistance*, di Sybil Oldfield, 165-176. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2015.

Olk, Claudia. «1.3.1 Immanence and ideal in Woolf's reading of Platonism.» In *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*, di Claudia Olk, 36-41. Berlin: de Gruyter, 2014.

Olverson, T. D. *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

O'Sullivan, James, e Shawna Ross. *Reading Modernism with Machines: Digital Humanities and Modernist Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Palumbo, Lidia. «I dialoghi di Platone come figure della coerenza tra pensiero e vita.» *Rhetorica*, n. 37 (2019): 333-350.

Paton, W. R. *The Greek Anthology With An English Translation By W. R. Paton*. Vol. II. 5 vol. London: William Heinemann, 1917.

Phillips, Kathy J. *Virginia Woolf against Empire*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1994.

Pillinger, Emily J. *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

—. «Finding asylum for Virginia Woolf's classical visions.» In *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, a cura di Vanda Zajko e Helena Hoyle, 271-284. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2017.

Pinna, Giovanna. «Formazione ed evoluzione di un concetto. Il sublime in Schelling.» *Conceptos. Revista de Investigación Graciana* V (2008): 77-90.

Poole, Roger. «The birds talking Greek.» Cap. 13 in *The Unknown Virginia Woolf*, di Roger Poole, 173-185. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Prins, Yopie. «OTOTOTOI: Virginia Woolf and 'The Naked Cry' of Cassandra.» Cap. 9 in *'Agamemnon' in Performance 458 BC to AD 2004*, a cura di Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall e Oliver Taplin, 163-185. Oxford: Oxford University Press, 2005.

—. «The Sexual Politics Of Translating Prometheus Bound.» *Cultural Critique*, n. 74 (Winter 2010): 164-180.

—. «The Spell Of Greek.» Cap. 1 in *Ladies' Greek: Victorian Translations of Tragedy*, di Yopie Prins, 35-56. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Prudente, Teresa. «‘Misi me per l’alto mare aperto’: Personality and impersonality in Virginia Woolf’s Reading of Dante’s Allegorical Language.» In *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di Manuele Gragnolati, Fabio Camilletti e Fabian Lampart, 253–67. Vienna: Turia + Kant, 2011.

—. «From ‘The Aloe’ to ‘Prelude’ and from ‘The Moths’ to ‘The Waves’: Drafts, Revisions and the Process of ‘Becoming-Imperceptible’ in Virginia Woolf and Katherine Mansfield.» *Textus, English Studies in Italy*, n. 3 (settembre-dicembre 2015): 95-118.

Pugliatti, Paola. «Plurale/Singolare. Storia, Microstoria, Biografia.» In *‘Granito e arcobaleno’ Forme e modi della scrittura auto/biografica*, a cura di Arianna Antonielli e Donatella Pallotti, 5-27. Firenze: Firenze University Press, 2019.

Putzel, Steven D. «Virginia woolf and ‘the distance of the stage’.» *Women’s Studies XXVIII*, n. 4 (1999): 435-470.

—. *Virginia Woolf and the Theater*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

—. «Virginia Woolf and Theatre.» Cap. 24 in *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, di Steven D. Putzel, a cura di Maggie Humm, 437-454. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Randall, Bryony. «‘[T]hey would have been the first to correct that sentence’: Correcting Virginia Woolf’s Short Fiction.» *Textus, English Studies in Italy*, n. 3 (settembre-dicembre 2015): 75-94.

—. «Reading, writing and thinking: a Woolfian daily life.» Cap. 5 in *Modernism, daily time and everyday life*, di Bryony Randall, 155-184. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Raphaely, Judith. «Nothing but Gibberish and Shibboleths?: the compulsory Greek debates, 1870-1919.» Cap. 5 in *Classics in 19th and 20th century Cambridge*, cit., 71-94.

Reid, Panthea. *Art and Affection: A Life of Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

—. «Virginia Woolf, Leslie Stephen, Julia Margaret Cameron, and the Prince of Abyssinia: Inquiry into Certain Colonialist Representations.» *Biography XXII*, n. 3 (1999): 323–355.

Reynier, Christine. «Theorizing the Modernist Short Story with Woolf (and Agamben) as an Art of Empowering ‘Poverty’.» *Journal of the Short Story in English*, n. 64 (Spring 2015): 137-154.

—. «Virginia Woolf’s Dischronic Art of Fiction in her Essays.» *Études britanniques contemporaines (online)*, n. 33 (2008): <http://journals.openedition.org/ebc/9416>, <31/08/2021>.

—. *Virginia Woolf’s Ethics of the Short Story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Robinson, Annabel. *The Life and Work of Jane Ellen Harrison*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Romero Mariscal, Lucia P. «‘A Society’: An Aristophanic Comedy by Virginia Woolf.» *Athens Journal of Philology I*, n. 2 (June 2014): 99-110.

Rose, Phyllis. *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

- Rosenbaum, Stanford Patrick. *Edwardian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*. Vol. II. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1994.
- Rosenbaum, Stanford Patrick. «Introductory note.» *Charleston Newsletter*, n. 19 (september 1987a): 23-24.
- . *The Platform of Time: Memoirs of Family and Friends*. London: Hesperus Press, 2008.
- . *Victorian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*. Vol. I. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1987c.
- . «Virginia Woolf: ‘A Dialogue upon Mount Pentelicus’.» *Times Literary Supplement* IV, n. 406 (september 1987b): 979.
- Rosenthal, Lecia. *Mourning Modernism Literature, Catastrophe, and the Politics of Consolation*. New York: Fordham University Press, 2011.
- Rüger, Jan. «The Symbolic Value of the Dreadnought.» In *The Dreadnought and the Edwardian Age*, a cura di Robert J. Blyth, Andrew Lambert e Jan Rüger, 9–18. Surrey: Ashgate, 2011.
- Saloman, Randi. *Virginia Woolf's Essayism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Sanesi, Roberto. «Eliot, crisi e progetto.» In *Opere [1]: 1904-1939*, di T. S. Eliot, VII-XIX. Milano: Bompiani, 1992.
- Schlegel, Friedrich. *Dialogo sulla poesia [Gespräch über die Poesie (Athenäum, 1800)]*. Traduzione di Andreina Lavagetto. Torino: Einaudi, 1999.
- Schwarz, Daniel. *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- Scott, Clive. *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Shattuck, Sandra D. «The Stage of Scholarship: Crossing the Bridge from Harrison to Woolf.» Cap. 15 in *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*, a cura di Jane Marcus, 278-298. London: Palgrave Macmillan, 1987b.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843*. 2 vol. London: E. Moxon, 1844.
- Silver, Brenda R. «‘Anon’ and ‘The Reader’: Virginia Woolf's Last Essays.» *Twentieth Century Literature* XXV, n. 3/4 (1979): 356-441.
- . *Virginia Woolf's Reading Notebooks*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Smith, Martin Ferguson. «Virginia Woolf's Second Visit to Greece.» *English Studies* XCII, n. 1 (February 2011): 55–83.
- Sorum, Eve. «Taking Note: Text and Context in Virginia Woolf's ‘Mr. Bennett and Mrs. Brown’.» *Woolf Studies Annual* XIII (2007): 137-158.

Special Correspondent. «The ‘Agamemnon’ at Cambridge.» *The Musical Times and Singing Class Circular*, 1 December 1900: 808+816.

Spiropoulou, Angeliki. «‘On Not Knowing Greek’: Virginia Woolf’s Spatial Critique of Authority.» *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory* IV, n. 1 (Fall 2002): 1-19.

—. *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2010.

Stansky, Peter. «The Dreadnought Hoax.» Cap. 2 in *On or About December 1910: Early Bloomsbury and its Intimate World*, di Peter Stansky, 17-46. Cambridge MA: Harvard University Press, 1996.

Stemerick, Martine. «Virginia Woolf and Julia Stephen: The Distaff Side of History.» In *Virginia Woolf: Centennial Essays*, cit., 51-80.

Stephen, Adrian. «The ‘Dreadnought’ Hoax.» In *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs and Commentary*, a cura di Stanford Patrick Rosenbaum, 6-17. Toronto: University of Toronto Press, 1995.

Stephen, James Kenneth. *The Living Languages. A Defence of the Compulsory Study of Greek at Cambridge*. Cambridge: MacMillan and Bowes, 1891.

Stray, Christopher. «Classics and Social Closure.» Cap. 7 in *Greek and Roman Classics in the British Struggle for Social Reform*, a cura di Henry Stead e Edith Hall, 116-137. London: Bloomsbury, 2015.

—. «Culture and Specialization in Cambridge.» Cap. 6 in *Classics Transformed: Schools, Universities, and Society in England, 1830-1960*, di Christopher Stray, 141-166. Oxford: Clarendon Press, 1998.

—. «First century of the Classical Tripos (1822-1922): high culture and the politics of curriculum.» Cap. 1 in *Classics in 19th and 20th century Cambridge*, cit., 1-14.

Strychacz, Thomas. *Modernism, mass culture, and professionalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

The Classical Association. *Proceedings*. Vol. XXXVI. London: The Classical Association, 1939.

The Guardian. «The ‘Agamemnon’ at Cambridge.» 28 novembre 1900: 28.

The Spectator. «THE CAMBRIDGE GREEK PLAY.» 2 December 1882: 1539-1540.

The Times. «“The ‘Agamemnon’ at Cambridge.” Rev. of Agamemnon. New Theatre.» 19 Novembre 1900: 7.

Thorpe, Holly. «Bourdieu, Feminism and Female Physical Culture: Gender Reflexivity and the Habitus-Field Complex.» *Sociology of Sport Journal* XXVI (2009): 491-516.

Todd, Robert B. «Virginia Woolf, Greek Accents, and ‘The Waves’.» *Virginia Woolf miscellany*, n. 95 (aprile 2019): 47-49.

Trevelyan, R. C. *The ‘Oresteia’ of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1920.

Turnbull, Mary. «Virginia Woolf’s ‘Noble Athena’: Miss Janet Case (1862-1937).» *Hatcher Review* III, n. 22 (Autumn 1986): 95-104.

Verrall, Arthur Woollgar. *‘On Editing Aeschylus.’: A Reply*. London: Macmillan, 1892.

—. *The ‘Agamemnon’ of Aeschylus*. I. London: Macmillan & Co., 1889.

—. *The ‘Agamemnon’ of Aeschylus*. II. London: Macmillan & Co., 1904.

—. *The ‘Choephoroi’ of Aeschylus*. London: Macmillan & Company, 1893.

Vickery, John B. *The Literary Impact of ‘The Golden Bough’ [1973]*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

Vine, Steven. «Virginia Woolf’s Disjunctions: ‘Mrs Dalloway’.» Cap. 5 in *Reinventing the sublime: post-Romantic literature and theory*, di Steven Vine, 87-100. Brighton: Sussex Academic Press, 2013.

Walker, Cheryl. «Persona Criticism and the Death of the Author.» In *Contesting the Subject*, cit., 109-121. West Lafayette: Purdue University Press, 1991.

White, J. J. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques [1971]*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

Wills, David. *The Mirror of Antiquity: 20th Century British Travellers in Greece*. Newcastle: Cambridge Scholars Publisher, 2009.

Woolf, Leonard. *Beginning Again- An Autobiography of the Years 1911 to 1918*. London: Hogarth Press, 1964.

Woolf, Leonard. «Foreword by Leonard Woolf.» In *A Haunted House and Other Short Stories*, di Virginia Woolf, a cura di Leonard Woolf, 7-8. London: Hogarth Press, 1943.

Worman, Nancy. *Virginia Woolf’s Greek Tragedy*. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

Sitografia:

<http://www.apgrd.ox.ac.uk/digital-resources/blog/2018-03-14> (24/06/2021)

<https://woolfnotes.com/> (24/08/2022)

<https://www.bl.uk/collection-items/virginia-woolfs-travel-and-literary-notebook-1906-09>
(08/08/2022)

<https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1885/eumenides> (02/07/2021)

<https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1900/agamemnon> (09/11/2020)

<https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1903/birds> (04/07/2021)

<https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1903/birds> (04/07/2021)

<https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1909/wasps> (04/07/2021)

<https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1921/oresteia> (09/11/2020)

<https://www.cambridgegreekplay.com/plays/1936/frogs> (04/07/2021)

<https://www.cambridgegreekplay.com/the-history-of-the-cambridge-greek-play> (09/11/2020)

<https://www.theguardian.com/books/2012/feb/05/bloomsbury-dreadnought-hoax-recalled-letter>
(15/09/2022)