

Clitemnestra la “femmina”. Il verdetto di Valeria Parrella e la tragedia attica.

Mattia De Poli | Università di Bologna

mattia.depoli2@unibo.it | ORCID: 0000-0003-0249-9530



© Mattia De Poli

Ricevuto: 27-03-2025

Accettato: 05-05-2025

Pubblicato: 20-12-2025

Resum.

Aquest article intenta proposar una triangulació entre la tragèdia àtica, el drama *Il verdetto* (2007) de Valeria Parrella i les reflexions contemporànies sobre la condició femenina, les teories i reflexions filosòfiques polítiques d'arrel feminista, el matriarcat i els estudis de gènere, tot examinant en particular el personatge mític de Clitemnestra en la tragèdia àtica i en les reescriptures del segle XX. La investigació se centra en la construcció social d'una identitat femenina, en les constriccions imposades per les normes socials i en la dona com a mare i com a esposa. En un relat criminal, les referències a la sang són inevitables, però també s'exploten per oferir diverses caracteritzacions del personatge femení.

Paraules Clau: Clitemnestra; Parrella; Èsquil; dona; mare; sang.

Abstract.

This article aims to propose a triangulation between Attic tragedy, the play *Il verdetto* (2007) by Valeria Parrella, and contemporary reflections on the female condition, feminist political and philosophical theories, matriarchy, and gender studies, specifically examining the mythical figure of Clytemnestra and other women (Medea and Deianira): betrayed and jealous wives. The investigation focuses on the social construction of female identity and the constraints imposed by social norms, particularly in relation to women as mothers and wives. In a criminal story, references to blood are inevitable, yet they are also exploited for various characterizations of the female figure.

Keywords: Clytemnestra; Parrella; Aeschylus; wife; mother; blood.

Abstract.

Questo articolo tenta di proporre una triangolazione fra la tragedia attica, il dramma *Il verdetto* (2007) di Valeria Parrella e riflessioni contemporanee su condizione femminile, teorie filosofico-politiche di matrice femminista, matriarcato e studi di genere, prendendo in esame in particolare il personaggio mitico di Clitemnestra e di altre donne (Medea e Deianira): mogli tradite e gelose. L'indagine si concentra sulla costruzione sociale di un'identità femminile e sulle costrizioni imposte dalle norme sociali e sulla donna come madre e come moglie. In una vicenda criminale, i richiami al sangue sono inevitabili ma vengono sfruttati anche per diverse caratterizzazioni del personaggio femminile.

Parole chiave: Clitemnestra; Parrella; Eschilo; moglie; madre; sangue.

Introduzione

La vicenda di Clitemnestra appartiene al patrimonio mitico della Grecia antica, a cui molti poeti e scrittori hanno attinto per comporre le loro opere, dall'età arcaica fino a quella imperiale, dall'epica omerica e da Esiodo fino alle orazioni di Dione di Prusa, passando attraverso il teatro tragico e comico dell'età classica.¹ Nella lunga storia di questo personaggio femminile, l'*Oresteia* di Eschilo ha contribuito a fissarne in modo decisivo l'immagine come moglie infedele, assassina ingannatrice e crudele del marito.² Clitemnestra, tuttavia, non è una donna senza possibilità di riscatto. A ridimensionare la gravità del suo gesto criminale concorrono molteplici fattori: in precedenza era stata lei ad essere stata ingannata dal marito Agamennone, che ha ucciso la loro figlia Ifigenia per propiziare la spedizione greca contro Troia,³ e proprio durante la guerra decennale lui si era accompagnato a diverse concubine, pronunciando parole sprezzanti nei confronti della moglie,⁴ fino al suo ritorno in patria con Cassandra.

La figura di Clitemnestra è stata richiamata spesso dagli studiosi contemporanei che si sono occupati del femminile e di teorie femministe.⁵ E numerose sono anche le opere teatrali contemporanee ispirate alla saga degli Atridi e, in particolare, all'*Oresteia*, la trilogia di Eschilo che comprende *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*.⁶ Nelle pagine seguenti si intende tentare una triangolazione fra

1. Per un'analisi del mito nelle fonti letterarie e iconografiche anteriori alla rappresentazione dell'*Oresteia* nel 458 a.C., si rinvia a Medda, 2017, vol. I pp. 17-39. Clitemnestra compare come personaggio o è ricordata anche in diverse tragedie di Sofocle e di Euripide: per la sua diversa caratterizzazione, cfr. Várzeas, 2017; Morais, 2017; Brasete, 2017. La sua rilettura nelle opere di argomento retorico e filosofico dell'età imperiale (Dione di Prusa e Libanio) è stata indagata da Campos Daroca, 2017.
2. Un ritratto di Clitemnestra a tinte fosche è già abbozzato nell'*Odissea* (XI, 422 Κλυταιμνήστρη δολόμητις, "Clitemnestra sapiente ingannatrice") e nel *Catalogo delle donne* di Esiodo (fr. 176, 5-6 Merkelbach-West = 247, 5-6 Most), oltre che nelle *Pitiche* di Pindaro (XI, 17-37). Per successivi richiami, cfr. Antifonte, *Orazioni* I, 17; Eubulo, fr. 117, 5 ἐρεῖ τις ὡς Κλυταιμνήστρα κακῇ ("si dirà che Clitemnestra era malvagia").
3. Il processo di riabilitazione di Clitemnestra inizia già nelle ultime tragedie di Euripide, come l'*Ifigenia in Aulide* (405 a.C.): cfr. Fialho, 2017.
4. Cfr. *Iliade* I, 113-115: "la (Criseide) stimo più di Clitemnestra, perché non è da meno di lei né per bellezza, né per portamento, né per intelligenza, né per bravura".
5. Per un esame delle letture femministe contemporanee della vicenda di Clitemnestra (Johann Jacob Bachofen, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Martha Graham, Adrienne Rich, Luce Irigaray, Dacia Maraini), cfr. Palmeri, 2023, pp. 367-369. A questa rassegna si deve aggiungere almeno la riflessione di Judith Butler (2023), pubblicata nello stesso anno, e le relative considerazioni di Mario Telò (2024, pp. 117-157).
6. Cfr. ad es. Desiderio, 2023; Palmeri, 2023; Fusillo, 2022; Giovannelli, 2022; Medda, 2022; Treu, 2022; Bromberg, 2018; Hawkins, 2018; McDonald, 2018; Wetmore, 2018. Per uno studio delle rappresentazioni dell'*Oresteia* di Eschilo nel corso del XX secolo e fino all'inizio del XXI secolo, cfr. Bierl, 2004. Per un approfondimento, in particolare, sulla fortuna teatrale dell'*Agamennone*, cfr. Macintosh, Michelakis, Hall, & Taplin 2005. Utile

tragedia greca (soprattutto l'*Agamennone* di Eschilo, ma anche le *Trachinie* di Sofocle e la *Medea* di Euripide, accomunate dalla presenza di una moglie tradita e gelosa: Clitemnestra, Deianira e Medea),⁷ pensiero femminista, studi di genere, teoria del matriarcato (da Simone de Beauvoir (1949/1997) a Judith Butler (1999/2013), da Johann Jacob Bachofen (1861/1988) a Adrienne Rich (1976/1996), con uno sguardo a Martha Graham (1973), Dacia Maraini (1979) e Giulia Sissa (2015), e la riscrittura contemporanea operata da Valeria Parrella ne *Il verdetto* (2007)).⁸ Due sono i temi su cui si focalizzerà l'attenzione: Clitemnestra come donna colta e figura 'altra', portatrice di una minaccia e al contempo capace di 'performare' il proprio ruolo femminile; l'uxoricidio, inteso estensivamente come uccisione del coniuge, in rapporto alla condizione di madre ferita e moglie tradita. Seguirà una riflessione sulle dinamiche processuali, comuni all'*Agamennone* e a *Il verdetto*, in una prospettiva di studi filosofico-politici sul femminile (Valentina Moro, 2018 e 2023).

Valeria Parrella, *Il verdetto* (2007)

Valeria Parrella (1974), nata a Torre del Greco e cresciuta a Nocera Inferiore, vive a Napoli, dove si è laureata in Lettere classiche all'Università Federico II. Il legame viscerale con la città partenopea costituisce un elemento pressoché costante della sua produzione letteraria⁹ e il rapporto dialettico con le opere della letteratura greca si ritrova in almeno altre due pubblicazioni: *Antigone* (2012), in cui reinterpreta la combattiva eroina tragica sofoclea in rapporto al tema attuale dell'eutanasia, e *Classici sovversivi. Mito e tragedia per la vita quotidiana* (2024), scritto a quattro mani con Massimo Osella, in cui diversi personaggi della mitologia antica offrono lo spunto per osservare il rapporto del mondo contemporaneo con grandi temi sociali ed esistenziali (amore, morte, guerra, violenza, condizione femminile). Per Parrella il classico non è

strumento di ricerca aggiornato sulle rappresentazioni contemporanee dell'*Oresteia* e sulle nuove produzioni teatrali ispirate allo stesso soggetto è offerto dal database realizzato nell'ambito del progetto “Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD)”, coordinato dalla University of Oxford: <https://www.apgrd.ox.ac.uk/databases-collections/modern-productions>.

7. La critica ha rilevato tratti della *Medea* di Euripide nella caratterizzazione di Clitemnestra in alcune riscritture dell'*Agamennone* eschileo, come la *Clitemnestra* (1938) di Enrique García Campos: cfr. Bromberg, 2018, p. 490. Dove non diversamente specificato, le traduzioni dell'*Agamennone* di Eschilo sono tratte da Medda, 2017, vol. I. Le traduzioni dalle altre tragedie greche sono mie.
8. Letture in chiave femminista de *Il verdetto* di Valeria Parrella sono state proposte da Barone (2019, pp. 376-378) e D'amico (2024, pp. 164-166), che ringrazio per avermi trasmesso il suo contributo.
9. Cfr. Lucamante, 2022; Moca, 2017; Ranaldo, 2017; D'Alessio, 2007.

qualcosa di concluso, di passato, di antico, su cui ripiegarsi, ma qualcosa che continua ad essere vivo e presente nella realtà odierna. La sua visione post-femminista è stata ampiamente riconosciuta e studiata, soprattutto in relazione al romanzo *Lo spazio bianco* (2008),¹⁰ ed è il frutto di un “apprendistato alla sorellanza” che ha condotto fin da piccola all’interno della sua famiglia.¹¹

Questo personale approccio all’antichità in una prospettiva post-femminista si ritrova già nella prima opera teatrale di Parrella, *Il verdetto* (2007), che viene presentata dalla stessa autrice come una riscrittura originale della “storia di Clitemnestra” (Parrella, 2007, p. 7). Il dramma non è ambientato ad Argo, nell’antica Grecia: tutto si svolge a Napoli, in un tempo imprecisato ma contemporaneo, come suggeriscono i riferimenti alle guerre di Camorra.¹² Parrella, d’altra parte, non intende alludere a fatti reali, ma aspira a riflettere su questioni “universali”, che trascendono fatti o situazioni reali (p. 8): le ragioni della donna-madre, tipiche del post-femminismo.

Nelle pagine che precedono il testo del dramma, l’autrice dichiara apertamente l’influenza di un modello novecentesco: il monologo lirico *Clitemnestra, o del crimine* di Marguerite Yourcenar, compreso nella raccolta *Fuochi* (1936/1984, pp. 85-94). In entrambi i casi, infatti, l’eroina tragica parla come se fosse l’imputata in “un’aula di tribunale” (Parrella, 2007, p. 7), nel momento in cui ha già ucciso Agamennone. Questa particolare situazione, d’altra parte, consente di tentare un confronto anche con l’*Agamennone* di Eschilo, in particolare con i vv. 1372-1576, dove la donna cerca di affermare le ragioni del suo gesto cruento di fronte al Coro composto da anziani abitanti di Argo.

Fra alterità e performatività

Simone de Beauvoir propone una rappresentazione della donna come “l’Altro nel seno di una totalità, i cui due termini sono indispensabili l’uno all’altro”; non manca, tuttavia, di evidenziare che nella sua alterità la donna è percepita come “una minaccia, un pericolo” (Beauvoir, 1997, pp. 18-19, 108). Aggiunge inoltre che, al di là del fattore sessuale, l’identità di donna si acquisisce attraverso un processo di crescita e formazione in seno ad un preciso contesto storico e civile: “Donna non si nasce, si diventa” (Beauvoir, 1997, p. 325). Proprio partendo dalla citazione di queste parole e superando il concetto di “sesso”,

10. Cfr. Iacovella, 2015; Consolati, 2014.

11. Ciabatti, 2020. Cfr. anche D’Alessio, 2007.

12. Agamennone è presentato come il capo di una banda malavitosa attiva a Buenos Aires negli anni Trenta del Novecento già in una riscrittura argentina dell’*Oresteia* di Eschilo: *Tiempo al tiempo* (1983) di Carlos J.P. Pizzorno. Cfr. Bromberg, 2018, pp. 494-495.

Judith Butler riconosce al “genere”, maschile e femminile, un carattere performativo, che coinvolge anche il linguaggio e assume tratti rituali:¹³

Il genere è la stilizzazione ripetuta del corpo, una serie di atti ripetuti in una cornice assai rigida di regolamentazione che si fissa nel tempo per produrre l'apparenza di una sostanza, di un certo essere naturale (Butler, 2013, p. 50).

La Clitemnestra di Parrella appartiene ad una famiglia borghese napoletana e studia con successo al Liceo classico “Vittorio Emanuele II”; Agamennone, invece, è di estrazione popolare, come denuncia ancora la sua parlata napoletana, che utilizza sistematicamente nelle battute del dramma. Il modo di parlare è importante, è così che la donna da giovane ha fatto innamorare di sé il suo futuro marito: “Ma tu... come parli bello tu, eh? – dice Agamennone – Tu non dici niente di strano, ma è comm’o ddici che mi fa impazzi” (Parrella, 2007, pp. 20-22). Allo stesso modo la ragazza colta, frequentando quel giovane aitante, destinato a guidare un clan della Camorra, ha iniziato a ricevere complimenti grossolani, a cui non era abituata, e si è resa conto di aver sempre ragionato fino ad allora “con la mente degli altri”, e in particolare della sua famiglia e di sua madre. È quello il momento in cui scatta una diversa consapevolezza, indossa una maschera e recita una parte, quella della donna del boss, reiterando un atto: “piano piano cominciai a capire che tutto 'sto teatro mi piaceva... E allora parlavo, parlavo, gli dicevo cose che a lui suonavano... belle” (p. 22). Prima del matrimonio, la famiglia di Agamennone la considerava un pericolo, prefigurando “un’unione non controllabile”, e la futura suocera ha cercato di scongiurare quelle nozze con una “fattura”, ma Clitemnestra oppone con orgoglio alla saggezza popolare la propria istruzione e risponde con una sorta di contro-fattura o di antidoto più potente, la gravidanza:

Sua madre arrivò a piedi a Santa Anastasia [...], per pietrificarmi nella fattura, me: la donna che aveva studiato. Ma la fattura è un rito che è arrivato troppo in ritardo nei secoli, perché potesse colpirmi. Io ne evocai uno più arcaico a proteggermi: restai incinta, e a diciassette anni ero sua moglie, con il permesso di tutti (p. 23).

Dopo il primo, altre figlie sono arrivate e Clitemnestra ha saputo comportarsi come una brava moglie. Nella loro nuova casa a San Sebastiano “tutto quello che è fiorito, l’ho fatto fiorire io” (p. 26): è così che tutti hanno iniziato a chiamarla “la regina”. “E io così mi sentivo con il mio uomo accanto e i miei

13. “La performatività del genere richiede una performance che deve essere iterata: questa ripetizione è, da una parte, la ri-messa in scena di un set di significati socialmente stabiliti, dall'altra, la forma ritualizzata della loro legittimazione sociale” (Ginocchietti, 2012, pp. 72-73).

figli intorno” (p. 26). Clitemnestra era conscia della natura del loro rapporto, e come tale lo ha accettato: “io sapevo, dentro di me sapevo: lui era Agamennone, ed io la femmina sua” (p. 28). La sua fedeltà è cieca, l’obbedienza completa, la sottomissione incondizionata: “Da quando lo conosco questo uomo mi costringe a voltarmi verso di lui con una sola parola, come il cane con il padrone” (p. 32). Anche al ritorno di Agamennone dalla latitanza, dopo tanti anni, Clitemnestra si comporta come si addice ad una brava moglie, rinfrescando attentamente il proprio corpo, scegliendo con cura il proprio abbigliamento, cacciando tutti dalla sua casa (“Egisto si nascose nel garage, ma io gli avevo detto di andare via, come agli altri”, p. 44) e preparando il letto e la tavola: “cucinai quello che lui avrebbe voluto” (p. 44). La vita di Clitemnestra è una *performance* teatrale, in cui lei sceglie di agire da donna secondo le norme del contesto sociale in cui vive.

Anche l’eroina tragica eschilea si muove tra la dimensione del rito e della messinscena, ma la sua femminilità è messa talora in discussione e, soprattutto, le sue azioni nascondono una malizia, una doppiezza, estranea al personaggio del dramma di Parrella. La Clitemnestra della tragedia antica è davvero una minaccia, un pericolo per il proprio uomo, sebbene si riveli pienamente tale solo dopo l’uxoricidio.¹⁴ Nel prologo, la Sentinella le riconosce “un cuore [...] di donna capace di decisioni da uomo” (v. 11 γυναῖκός ἀνδρόβουλον ... κέαρ) e al contempo “pieno di speranza” (v. 11 ἐλπίζον) per il ritorno del marito, ma questo è il comportamento che ci si attende dalla “donna di un sovrano quando il trono è rimasto privo del maschio” (v. 260). La “moglie di Agamennone” (v. 26), come viene designata, sarà felice di sapere che i Greci hanno sconfitto i Troiani e che presto torneranno, e innalzerà un grido di gioia (v. 28), che ha qui “valenza rituale benaugurante” (Medda, 2017, vol. II p. 29). Analogo è il valore dei sacrifici che Clitemnestra ordina di compiere ovunque, in città, sugli altari degli dei come segno di gratitudine per il successo accordato all’esercito greco guidato da Agamennone (vv. 86-96; cfr. anche vv. 261-267, 594-597). C’era un accordo tra marito e moglie ed entrambi lo hanno rispettato, l’uno attivando la staffetta di segnali luminosi per informare della vittoria sui Troiani e l’altra facendosi trovare pronta a raccogliere la notizia. I due pezzi del *symbolon* evocato da Clitemnestra (v. 315) si combinano perfettamente a significare la ricomposizione di una salda unione coniugale. Un po’ alla volta, il Coro

14. Contro l’interpretazione di Clitemnestra come figura “totalmente e costantemente negativa” (Medda, 2017, vol. I p. 34) nel corso di tutto l’*Agamennone* mi sono espresso in una relazione proposta nell’ambito del workshop “Do You Believe in Ghosts? Ancient Greek Drama and the Phenomenology of Performance: Cognition and Understanding” (Durham, 20-21 giugno 2024), che spero possa venire presto pubblicata. Anticipo qui, sommariamente, alcuni contenuti.

abbandona lo scetticismo iniziale¹⁵ e si lascia convincere dalle parole della regina, a cui riconosce una saggezza propria degli uomini: "Donna, come un uomo tu parli con senno e buona intenzione" (v. 351).¹⁶ Dopo che la vittoria e l'imminente ritorno dei Greci è stato confermato anche da un Araldo, la moglie fedele del re deve assolvere al proprio dovere di accogliere nel migliore dei modi il marito che torna vittorioso, spalancandogli le porte della casa che ha custodito come un cane o, nello specifico, una cagna (vv. 598-614). E, quando Agamennone arriva, Clitemnestra gli tributa onori degni di un dio, facendo stendere tappeti di porpora su cui camminare per entrare nel palazzo (vv. 905-913).

Solo in seguito, grazie al suo dono profetico, Cassandra svelerà l'ambiguità tragica dei gesti e delle parole di Clitemnestra, additandola come una "cagna odiosa" (v. 1227) e anticipando il crimine che la donna si accinge a commettere all'interno della casa. Ma il Coro, persuaso dalle precedenti dichiarazioni della regina, non riuscirà a comprendere la profezia della sacerdotessa troiana fino a quando la stessa Clitemnestra si mostrerà di nuovo al pubblico del teatro accanto ai cadaveri di Agamennone e di Cassandra, dichiarando: "Non mi vergognerò di dire il contrario di molte cose che prima ho detto per opportuna scelta" (vv. 1372-1373). La regina svela così la messinscena perpetrata in precedenza ed espone le proprie ragioni, che dipendono dal suo essere madre, moglie e amante.

Matrimonio e maternità

Johann Jacob Bachofen (1861/1988, pp. 129-207) ha proposto di leggere nell'*Oresteia* di Eschilo, e in particolare nelle *Eumenidi*, uno scontro fra due modelli di società, quello matriarcale (più antico) e quello patriarcale (più recente), che si conclude con il prevalere del diritto di vendicare l'uccisione del padre ("diritto paterno" o "diritto del fecondatore", sostenuto da Apollo, con l'appoggio di Atena) sul diritto di vendicare l'uccisione della madre ("diritto materno" o "diritto del sangue e della materia che il figlio riceve dalla madre",

15. Clitemnestra imputa l'iniziale scetticismo degli anziani del Coro nei suoi confronti alla "sensibilità di ragazzina" (v. 277) e al "cuore di donna" (v. 592), propenso a credere vero ogni suo desiderio, che loro le potrebbero attribuire: è lei che denuncia così la tradizionale misoginia greca, senza che il Coro si esprima effettivamente in questi termini (cfr. vv. 272-276). Solo Agamennone riconosce a Clitemnestra un'indole battagliera, che non si addice a una donna (v. 940), ma lei è abile anche in questo caso a riportare lo sguardo sul marito, il vincitore a cui "si addice anche il lasciarsi vincere" dando ascolto alla moglie.

sostenuto dalle Erinni). Indipendentemente dalla storicità¹⁷ e dalle implicazioni politiche¹⁸ di questa lettura, sottolineando che “il diritto paterno coincide con il diritto del matrimonio” e la difesa del “sacro vincolo nuziale” e che la sua affermazione coincide con “il punto di partenza [...] di un’età di saldo ordinamento della famiglia e dello stato”, Bachofen (1861/1988, pp. 134-137) collega la conflittualità fra “diritto paterno” e “diritto materno” alla contrapposizione fra due diversi legami sociali: quello coniugale fra marito e moglie e quello materno fra madre e figlio. La donna-madre e la maternità, sia come “*rapporto potenziale* della donna con le sue capacità riproduttive e con i figli” sia come “*istituto* della maternità, che mira a garantire che tale potenziale – e di conseguenza le donne – rimanga sotto il controllo maschile” sono al centro della riflessione di Adrienne Rich (1976/1996, p. 49). L’autrice ricorda Bachofen e richiama a sua volta l’*Oresteia* di Eschilo (pp. 186, 192), sempre in relazione al prevalere del patriarcato sul matriarcato. Tuttavia, come nella trattazione di Bachofen, anche nelle pagine di Rich è assordante il silenzio in merito al dolore di Clitemnestra come madre, per l’uccisione della figlia Ifigenia per mano dello stesso Agamennone, e come moglie, per i ‘tradimenti’ del marito con le concubine troiane. Rich (1976/1996, pp. 339-340) osserva, sì, che “la perdita della figlia per la madre è la grande tragedia femminile”, che “non ha avuto un riconoscimento vivo ancor oggi”, ma si limita a rievocare gli antichi misteri eleusini e il mito di Demetra e Kore, trascurando in proposito la vicenda di Clitemnestra e Ifigenia. Pur senza denunciare apertamente questa omissione, Dacia Maraini (1979, p. 692) rivela di considerare il capitolo “Madri e figlie” come “the part of Rich’s book which I consider the most beautiful, creative, and original” ed è significativo che nel suo dramma *I sogni di Clitemnestra* (1981, ma scritto nel 1978) valorizzi proprio il legame fra Clitemnestra e la figlia Ifigenia fin dalla scena d’apertura, contrapponendolo al rapporto fra Agamennone ed Elettra.¹⁹ Già la coreografa americana Martha Graham, autrice di una *Clytemnestra*, da lei prodotta e interpretata nel 1958, nei suoi *Notebooks* chiarisce di aver inteso rappresentare la protagonista come madre ferita per il sacrificio della figlia: “a woman who has killed her love because her love killed her creative instinct – her child” (1973, p. 255).²⁰

16. Per l’interpretazione di questo verso, cfr. Medda, 2017, II, pp. 226-227.

17. Cfr. Beauvoir 1949/1997.

18. Cfr. Zeitlin, 1978, e Butler, 2023, con le ulteriori considerazioni di Telò, 2024, pp. 117-157.

19. Cfr. Palmeri, 2023, pp. 367-371; Cavallaro, 1995, pp. 347-348.

20. Cfr. Palmeri, 2023, pp. 368-369; Komar, 2003, pp. 60-67.

Il dolore della madre ferita, tuttavia, non è l'unica emozione capace di muovere Clitemnestra all'uxoricidio: c'è anche il dolore della moglie tradita, la gelosia. Ed è su questa che insiste Parrella. La sua Clitemnestra, come si è detto, riesce a sposare Agamennone usando la maternità come mezzo per essere accettata dalla famiglia di lui ed è talmente calata nel suo ruolo di moglie da sapere e accettare che essere la “femmina” di Agamennone significava diventare uno strumento utile alla riproduzione del marito: “il mio utero [era] per moltiplicare la sua immagine” (Parrella, 2007, p. 28). Quando le dinamiche della lotta di Camorra interferiscono con i legami familiari, e in particolare con quello fra madre e figlia, il rapporto coniugale rischia di incrinarsi, ma “dove c'è Agamennone esiste solo Agamennone” (p. 31): non c'è spazio per la lucidità, né per gli affetti materni. Rivolgendosi alla moglie, la voce di Agamennone parla di Ifigenia come “tua figlia” (p. 31) e lui, il padre, rivendica di essersi adoperato per vendicarla. Clitemnestra, tuttavia, non vuole che il suo discorso diventi il “discorso sui figli”, perché l'amore per un uomo, il marito, è altro rispetto all'amore per i figli, è un sentimento esclusivo e totalizzante, e crea un legame di necessaria complementarità:

Io i miei tre figli avrei potuto farli con chiunque.

Aspettare dieci anni un uomo: solo per Agamennone ho potuto farlo.

L'amore per un uomo è la dipendenza, è quello che da sola non sei abbastanza [...] (p. 33).

L'unione fra Clitemnestra e Agamennone non è guastata dalla morte di Ifigenia, bensì dalla latitanza del boss della Camorra e, soprattutto, dall'intrusione di un'altra “femmina”, Cassandra. Ed è qui che Parrella sembra contaminare l'eroina tragica eschilea con la Deianira di Sofocle e la Medea di Euripide: della prima riprende la prontezza al perdono, della seconda la ferocia nella passionalità e nel desiderio di vendetta. La protagonista de *Il verdetto* sa che il marito ha trovato rifugio in Puglia, sotto l'ala di un'altra organizzazione malavitoso, la Sacra Corona Unita, e che lì si è invaghito di una nuova donna, più giovane della moglie: il padre di Cassandra lo aveva accolto e aiutato, ma Agamennone lo ha ucciso per avere sua figlia. Questa vicenda ricalca parzialmente quella di Eracle che, secondo quanto riportato nelle *Trachinie* di Sofocle (vv. 350-365), avrebbe combattuto e ucciso Eurito, re di Ecalia, perché si era innamorato di sua figlia Iole. Per Deianira la condivisione dell'*oikos* (“casa”) e dei *gamoí* (“nozze”) di Eracle con un'altra donna è insopportabile (vv. 545-546); tuttavia, la moglie non si adira né vuole adirarsi con il marito, ma cerca di riconquistare il suo amore. In modo simile, la Clitemnestra napoletana si dice pronta a perdonare il tradimento del suo Agamennone, anzi “dopo dieci anni l'avevo perdonato” (Parrella, 2007, p. 44), e cerca di riconquistarlo dimostrandosi,

come si è visto, una moglie bella e premurosa. Poi lo vede arrivare “e non era solo. E la donna che aveva affianco aveva un bambino in grembo” (p. 45). Come per Deianira, intollerabile non è il tradimento (“non mi interessavano le sue donne”, p. 50) ma la violazione dello spazio domestico che lei ha orgogliosamente creato (“non potevo lasciare che [Cassandra] varcasse la soglia della mia casa. Con quella pancia, poi...”, p. 50). A questo punto, la reazione di Clitemnestra e le sue parole sono ben lontane dallo sdegno composto di Deianira e ricordano piuttosto l’imtemperanza della protagonista della *Medea* di Euripide: la sua ira erotica, la sua gelosia,²¹ è tema centrale dell’intero dramma, insieme ai ripetuti riferimenti al *lechos*, al *lektron* o all’*euné* (“letto”) coniugale.²² Ed è proprio l’immagine del letto, in particolare quella del “letto vuoto” (pp. 38-39), ad ossessionare la Clitemnestra di Parrella: “il letto vuoto è la tomba che la donna può trovare in vita”. Né il tormento è stato alleviato dall’amante, Egisto, una preda facile di Clitemnestra, che ha solo acuito il dolore della donna per l’assenza di Agamennone: per lei “Egisto non è nulla” (pp. 39-43). Il personaggio femminile, creato da Parrella, ha alcuni tratti in comune non solo con Deianira e Medea, ma anche con un’altra Clitemnestra della tragedia greca, quella dell’*Elettra* di Euripide. Qui, infatti, la regina di Argo ricorda l’oltraggio causato dal sacrificio della figlia Ifigenia, ma afferma che anche questo episodio non è bastato a farla infuriare fino ad uccidere suo marito (vv. 1029-1031). “Tuttavia – aggiunge – è arrivato portandomi una menade ispirata dal dio, una ragazza, e se l’è messa nel letto. Teneva due mogli, insieme, nella stessa dimora” (vv. 1032-1034).

Nell’*Agamennone* di Eschilo, Clitemnestra parla in termini differenti. La vendetta per il sacrificio di Ifigenia è la prima motivazione che fornisce per l’uxoricidio (vv. 1412-1420) e quella principale, su cui insiste a più riprese (vv. 1521-1529, 1551-1559), pur lasciandone intravedere altre. Egisto non è per lei una figura irrilevante: il suo amante è additato come uno “scudo” (v. 1437) sicuro, che la difenderà da future possibili ritorsioni, e lei si propone come la vendicatrice del torto subito da suo padre, Tieste, che mangiò inconsapevolmente le carni degli altri suoi figli per un crudele inganno ordito da Atreo, suo fratello e padre di Agamennone, che li aveva fatti uccidere e cucinare (vv. 1500-1504). Eppure, per Clitemnestra la morte del marito è la punizione anche di un’altra ingiustizia che lui le ha inflitto non come madre ma come moglie, sollazzandosi prima con le figlie di Crise sotto le mura di Troia (v. 1439) e poi con Cassandra sulla nave, durante il viaggio di ritorno in patria (vv. 1440-1443). È lei che

21. Cfr. Sissa, 2015, pp. 8-11. Per un quadro del dibattito intorno alla gelosia di Medea, cfr. Konstan, 2006, pp. 219-243, da un lato e dall’altro Allan, 2021; Cairns, 2021.

22. Cfr. Sanders, 2013.

viene descritta come “compagna di letto” di Agamennone (v. 1441 κοινόλεκτρος τοῦδε), come sua “fedele concubina” (v. 1442 πιστῇ ξύνευνος). Le tangenze con la Clitemnestra di Parrella si limitano a questo. D'altra parte, mentre il personaggio del dramma contemporaneo confessa che non avrebbe voluto neppure uccidere Cassandra, ma lo ha fatto solo perché Agamennone gliel'ha portata in casa (Parrella, 2007, pp. 49-50), l'eroina della tragedia greca non nasconde un certo piacere nell'aver colpito a morte anche la donna che ha preso il suo posto nel letto del marito (Eschilo, *Agamennone*, vv. 1443-1447).

Donne in tribunale.

signori della corte [...]. La società delle regole che voi rappresentate è caduta in un equivoco: lo correggiamo subito (Parrella, 2007, pp. 15-16).

Studiando le tragedie di Sofocle e in particolare le *Trachinie* di Sofocle, Valentina Moro (2018; 2023, pp. 115-158) osserva che in una società fortemente maschile come quella ateniese del V secolo a.C. la voce femminile è inevitabilmente “forclusa”²³ e nei testi letterari, in particolare nel dramma, è ricreata dalla voce maschile del poeta che le attribuisce una potente “ambiguità”: la donna è un elemento originariamente esterno all'*oikos*, di cui l'*oikos* ha bisogno per garantirsi una continuità, ma che può danneggiare l'*oikos* attraverso unioni extra-coniugali. La donna è l'altro necessario, ma pericoloso. Il marito godeva di una maggiore libertà, anche sessuale, poteva tenere nella propria casa delle concubine, ed era al contempo legittimato ad uccidere l'amante della moglie, l'adultero (*moichos*), se lo coglieva in flagrante.²⁴

Le domande incalzanti che Deianira rivolge a Lica in merito alle schiave che sta conducendo per conto di Eracle, e in particolare alla bella e giovane Iole, fanno pensare che “Sofocle intendesse qui inscenare una sorta di interrogatorio, e che ci si trovi in un tribunale di fronte a un processo per adulterio” (Moro, 2018, p. 57; cfr. Moro, 2023, pp. 131-136). Anche il confronto fra la Clitemnestra di Eschilo e il Coro, dopo l'uccisione di Agamennone, assume toni da processo giudiziario: il lessico della *dike* è abbondante ed è significativa l'insistenza della donna sulla giustizia del suo gesto cruento. Tuttavia, la regina riscrive la norma, la rovescia, non solo perché propugna il diritto della madre, ferita per il sacrificio della figlia, ma soprattutto perché sostiene il diritto dalla

23. Il corsivo è dell'autrice, che recupera un termine della teoria psicanalitica di matrice lacaniana. Moro (2018, p. 49) ne chiarisce il significato in questi termini: “esclusa completamente, senza che permanga alcuna traccia del rimosso”.

24. Cfr. Moro, 2023, pp. 132-133, e De Poli, 2023, pp. 37-39, con ulteriore bibliografia sull'argomento.

moglie, tradita e offesa.²⁵ E si sente legittimata a punire il marito insieme alla sua concubina.

La voce femminile emerge in maniera inequivocabile nel monologo lirico scritto da una donna, Marguerite Yourcenar, e poi nel dramma di un'altra autrice come Valeria Parrella. "Spero che questo libro non venga mai letto", annotava la scrittrice belga (1936/1984, p. 1) nel preambolo di *Fuochi*. La raccolta di testi sembra essere stata concepita come una scrittura strettamente legata a una vicenda sentimentale personale, ma attraverso il ricorso al mito²⁶ la sofferenza privata viene trasfigurata in un'espressione universale e atemporale dell'anima femminile. Ristampato una prima volta nel 1957, è interessante che sia stato rivisto nella redazione definitiva tra il 1967 e il 1974, e che solo a partire dagli anni Ottanta sia stato tradotto in lingue straniere,²⁷ nell'ambito della seconda ondata femminista. Il dramma di Parrella, invece, è presentato come "un atto di rabbia che non vuol essere elaborata", che non ha ancora raggiunto un "risultato [...] definitivo" (2007, p. 9). Il suo proposito è quello di chiarire "l'equivoco del sangue" (p. 17), di correggere un errore dell'opinione comune: "uccidendo Agamennone [...] è a me che ho tolto la vita" (p. 52). È alla luce di questa rivelazione che Clitemnestra si espone al giudizio della corte, e del pubblico in generale, per la morte del marito Agamennone. Come nel monologo di Yourcenar, l'ambientazione giudiziaria è esplicita, reale: lo denuncia l'appello, all'inizio e alla fine del dramma, ai "signori della corte" (pp. 15 e 52). La Clitemnestra di Parrella, tuttavia, piega le procedure rituali al proprio scopo, dettando i tempi e indicando le operazioni da compiere:

Devo giurare? Si giura ancora sui tribunali?
Va bene, lo giuro: giuro a voi, signori della corte, e a chiunque abbia orecchie
per ascoltarmi fino in fondo [...]. (p. 15).

E ora che vi ho chiarito l'equivoco aspetto il verdetto" (p. 53).

Conclusioni: la donna e il sangue

Il verdetto e l'*Agamennone* sono drammi costruiti attorno a un delitto di sangue, l'uccisione di Agamennone e Cassandra, ma sullo sfondo ne viene rievocato almeno un altro, quello di Ifigenia.²⁸ Nell'opera di Parrella l'immagine del

25. Cfr. Medda, 2017, vol. III, pp. 352-353.

26. Maria Maddalena può essere intesa come una figura mitica del cristianesimo.

27. Per quanto ho potuto verificare, le prime traduzioni di quest'opera in lingue diverse dal francese, e precisamente in inglese e in greco moderno, risalgono al 1981.

28. Nel dramma di Parrella non c'è traccia, invece, dell'uccisione dei figli di Tieste da parte di Atreo, ma si accenna a quella del padre di Cassandra.

sangue è ricorrente e Clitemnestra se ne serve per affermare la propria condizione di madre e, soprattutto, di moglie-che-ama. Quando Ifigenia viene uccisa in strada, Clitemnestra si ritrova con le mani sporche del sangue della figlia, ma lo rivendica come proprio: "*queste* mani sporche del *mio* sangue" (Parrella, 2007, p. 30, corsivi dell'autrice). Il sangue è vita, ed è la madre che dà la vita ai figli. Ma il sangue che si scalda è anche un sintomo della passione amorosa, che solo Agamennone sa suscitare nella moglie: "l'amore vero" è l'unico capace di muovere il sangue di Clitemnestra (p. 43). E quando lei uccide il marito e intorno al suo cadavere il sangue è ovunque, la vita defluisce dal corpo dell'uomo ma la vitalità erotica abbandona anche la donna: "il suo corpo era vuoto, vuote le mie cosce" (p. 46). "Uccidendo Agamennone – conclude – uno e unico ho versato il Mio sangue" (p. 52).

Anche l'eroina tragica creata da Eschilo ricorda il proprio dolore di madre per la morte di Ifigenia ma, per quanto cerchi di appropriarsi del legame con la figlia, nelle sue parole il concepimento rimane una prerogativa maschile, secondo un'opinione comune nella Grecia antica: "il mio germoglio, concepito da lui [*scil.* Agamennone]" (Eschilo, *Agamennone*, v. 1525). Ifigenia è di Clitemnestra solo in virtù della gestazione, ma il grembo materno non è altro che un contenitore, il terreno fertile che riceve e accoglie il seme del maschio. E di Agamennone è anche il sangue che guizza dal corpo ferito dell'uomo, ma in questo caso la descrizione del fiotto di sangue che colpisce Clitemnestra rappresenta una "forma stravolta" della fecondazione,²⁹ in cui la donna avoca esclusivamente a sé il piacere associato all'unione sessuale:

egli cadendo sospinge il suo animo, e sputando fuori un fiotto violento di sangue mi colpisce con le scure gocce della rugiada di morte, delle quali godevo non meno di quanto il campo seminato gode del ristoro della pioggia mandata da Zeus quando il campo sta per sbocciare la spiga (vv. 1388-1392).

Dopo l'assassinio di Agamennone (vv. 1372 ss.), la Clitemnestra eschilea non ha riguardo a mostrarsi con la veste macchiata del sangue del marito. Al contrario, la protagonista del dramma scritto da Parrella indossa dei guanti, perché non può più guardarsi le mani:

Non badate ai miei guanti, possono sembrare *démodé*, lo sono, e poi non è stagione, ma è che io non posso più guardarmi le mani (p. 15).

In questa riscrittura contemporanea, osservava già Barone (2019, p. 378) la donna è "sempre vittima, anche quando agisce da carnefice". Le ragioni della donna, della madre, della moglie, faticano ad essere riconosciute ed accettate in una società che rimane fortemente maschilista. Una donna come Parrella,

29. Cfr. Medda, 2017, vol. III pp. 324-325.

però, può dar voce alle istanze del suo genere, senza creare – come gli antichi tragediografi greci, maschi – paurosi mostri androgini, come la Clitemnestra di Eschilo, creature sapienti e insidiose, come la Medea di Euripide, o mogli vittime della loro ingenuità, come la Deianira di Sofocle.

Bibliografia

- Allan, W. (2021). The virtuous emotions of Euripides' "Medea". *Greece & Rome* 68(1), 27-44.
- Bachofen, J.J. (1988). *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici* (F. Jesi & G. Schiavoni, Trad.). Torino: Giulio Einaudi. (Edizione originale 1861. *Das Mutterrecht*).
- Barone, C. (2019). Profili di Clitemnestra fra odio e amore. *Open Journal of Humanities* 1, 369-383.
- Beauvoir, S. de (1997). *Il secondo sesso* (R. Cantini & M. Andreose, Trad.). Milano: il Saggiatore. (Edizione originale 1949. *Le deuxième sexe*).
- Bierl, A. (2004). *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche* (L. Zenobi, Trad.). Roma: Bulzoni. (Edizione originale 1997. *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne*).
- Brasete, M.F. (2017). A figura de Clitemnestra em Eurípides (Electra e Ifigénia em Áulide). In F. De Martino et al. (Edd.), *Clitemnestra o la disgracia de ser mujer en un mundo de hombres* (pp. 67-88). Bari: Levante.
- Bromberg, J.A. (2018). In search of Prometheus: Aeschylean Wanderings in Latin America. In R. Futo Kennedy (Ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus* (pp. 488-509). Leiden: Brill.
- Butler, J. (2013). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Roma-Bari: Laterza. (Edizione originale 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*).
- Butler, J. (2023). Fury and Justice in the Humanities. *Classical Antiquity*, 42(1), 1-18. doi: <https://doi.org/10.1525/ca.2023.42.1.1>
- Cairns, D. (2021). The Dynamics of Emotion in Euripides' "Medea". *Greece & Rome* 68(1), 8-26.
- Campos Daroca, F. J. (2017). Apologías de Clitemnestra. Las razones de Clitemnestra en la literatura retórica y filosófica de época imperial. In F. De Martino et al. (Edd.), *Clitemnestra o la disgracia de ser mujer en un mundo de hombres* (pp. 89-112). Bari: Levante.
- Cavallaro, D. (1995). "I sogni di Clitemnestra": The "Oresteia" according to Dacia Maraini. *Italica* 72(3), 340-355.
- Ciabatti, T. (2020, 25 settembre). Valeria Parrella e il suo mondo di donne: «Quando ti succede una cosa enorme non la superi: devi sistemarla a fianco». 7 – *Corriere della Sera*. https://www.corriere.it/sette/cultura-societa/20_settembre_25/mondo-donne-quando-ti-succede-cosa-enorme-non-superi-devi-sistemarla-fianco-5f024044-

- fcfe-11ea-b4fe-6ee7d601be57.shtml
- Consolati, C. (2014). Motherhood and Interrogation in Valeria Parrella's Novel “Lo spazio bianco”. *Italica* 91(3), 508-522.
- D'Alessio, C. (2007, 12 dicembre). Valeria Parrella. Una quasi ragazzina che scrive solo storie di donne. *La Repubblica*, edizione di Napoli, pp. 24-25.
- D'Amico, S. (2024). “I Sogni di Clitemnestra” (1981) de Dacia Maraini et “Il Verdetto” (2007) de Valeria Parrella, deux réinterprétations féministes de Clytemnestre. In S. Humbert-Mougin (Ed.), *Figures mythiques féminines à l'époque contemporaine. Reconfigurations et décentrement* (pp. 157-168). Paris: Kimé.
- De Poli, M. (2023). Ζηλοτυπία: sospetti, violenze e... perdono. In M. De Poli & P. Vesentin (Edd.), *Il teatro delle emozioni: la gelosia* (pp. 35-49). Padova: Padova University Press.
- Desiderio, C. (2023). Il viaggio di Clitemnestra attraverso i secoli: da Micene a “Metropolis”. *Dive-In*, 3(2), 271-290. doi: <https://doi.org/10.6092/issn.2785-3233/19146>
- Fialho, M. do C. (2017). Eurípides e a reabilitação de Clitemnestra. In F. De Martino et al. (Edd.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres* (pp. 231-248). Bari: Levante.
- Fusillo, M. (2022). L'“Orestea” nel nuovo millennio: il “re-enactment” di Milo Rau. In F. Citti, A. Iannucci & A. Ziosi (Edd.), *Agamennone classico e contemporaneo* (pp. 231-242). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Ginocchietti, M. (2012). La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin. *Esercizi Filosofici* 7, 65-77.
- Giovannelli, M. (2022). Le Orestee espanse del nuovo millennio: Antonio Latella, Anagor, Jan Fabre. In F. Citti, A. Iannucci & A. Ziosi (Edd.), *Agamennone classico e contemporaneo* (pp. 217-230). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Graham, M. (1973). *The Notebooks of Martha Graham*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Hawkins, T. (2018). Orestes on Trial in Africa: Pasolini's “Appunti per un'Orestiade' africana” and Sissako's “Bamako”. In R. Futo Kennedy (Ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus* (pp. 455-473). Leiden: Brill.
- Iacovella, A. (2015). Post-Feminism in Valeria Parrella's First Novel “Lo spazio bianco”. *Italica* 92(1), 138-148.
- Komar, K.L. (2003). *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or Reconciliation*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- Konstan, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Lucamante, S. (2022). “Almarina” di Valeria Parrella fra forma letteraria e rapporti sociali. *Italian Studies* 78(1), 123-137. doi: <https://doi.org/10.1080/00751634.2022.2132365>
- Maraini, D. (1979). On “Of Woman Born” (M.J. Ciccarello, Trad.). *Signs* 4(4), 687-694.
- Maraini, D. (1981). *I sogni di Clitemnestra*. Milano: Bompiani.

- McDonald, M. (2018). Avatars of Aeschylus: O'Neil to Herzog/Golder. In R. Futo Kennedy (Ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus* (pp. 509-527). Leiden: Brill.
- Macintosh, F., Michelakis, P., Hall, E., & Taplin, O (Edd.). (2005). *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. Agamennone* (3 voll.). Roma: Bardi.
- Medda, E. (2022). Quando il mito perde i suoi dèi. La storia degli Atridi in "House of Names" di Colm Tóibín. In F. Citti, A. Iannucci & A. Ziosi (Edd.), *Agamennone classico e contemporaneo* (pp. 199-216). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Moca, M. (2017). La costruzione della frontiera. La rappresentazione di Napoli in Braucci, Parrella e Pascale. *Narrativa, n.s.*, 39, 129-138. doi: <https://doi.org/10.4000/narrativa.697>
- Morais, C. (2017). Κλυταιμῆστρα δεσπότης καὶ μήτηρ: pathos e rhythmos nos trímetros de um episódio tenso e doloso (S. El. 516-822). In F. De Martino et al. (Edd.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres* (pp. 275-284). Bari: Levante.
- Moro, V. (2018). "Can the wife speak?" L'ambiguità del discorso e la costruzione del femminile nelle "Trachinie" di Sofocle. In A. Bragantini & V. Moro (Edd.), *Polis, eros, parrhesia. Tragedia greca, questioni contemporanee: letture etico-politiche* (pp. 49-64). Padova: Padova University Press.
- Moro, V. (2023). *Il teatro della polis. Filosofia dell'agonismo tragico*. Pisa: ETS.
- Palmeri, D. (2023). La Clitemnestra di Dacia Maraini nel contesto teatrale e femminista: luci e ombre, sogni e deliri intorno alla ricezione del mito. *Italian Studies*, 78(3), 361-375. doi: 10.1080/00751634.2023.2225231
- Parrella, V. (2007). *Il verdetto*. Milano: Bompiani.
- Parrella, V. (2012). *Antigone*. Torino: Einaudi.
- Rinaldo, M. (2017). Dal ventre metropolitano a nuovi spazi narrativi e semiologici: la Napoli "sospesa" di Elena Ferrante e Valeria Parrella. In S. Sgavicchia & M. Tortora, *Geografie della modernità letteraria. Atti del XVII Convegno internazionale della MOD, Perugia 10-13 giugno 2015*. Pisa: Edizioni ETS.
- Rich, A. (1996). *Nato di donna*. Milano: Garzanti. (Edizione originale 1976. *Of Woman Born*).
- Sanders, E. (2013). Sexual jealousy & erôs in Euripides' "Medea". In E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey & N. J. Lowe (Edd.), *Erôs in Ancient Greece* (pp. 41-57). Oxford: Oxford University Press.
- Sissa, G. (2015). *La gelosia. Una passione inconfessabile* (C. de Nonno, Trad.). Roma/Bari: Laterza. (Edizione originale 2015. *La jalousie. Une passion inavouable*).
- Telò, M. (2024). *Reading Greek Tragedy with Judith Butler*. London/New York: Bloomsbury Academic.
- Treu, M. (2022). Eschilo in Sicilia: l'"Agamènnuni" di Isgrò e Pirrotta (1983-2021). In F. Citti, A. Iannucci & A. Ziosi (Edd.), *Agamennone classico e contemporaneo* (pp. 243-256). Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Várzeas, M.I. de O. (2017). Clitemnestra em Sófocles. In F. De Martino et al. (Edd.),

- Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres* (pp. 365-373). Bari: Levante.
- Wetmore, K.J.Jr. (2018). Reception of the Plays of Aeschylus in South Africa. In R. Futo Kennedy (Ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus* (pp. 474-487). Leiden: Brill.
- Yourcenar, M. (1984). *Fuochi* (M.L. Spaziani, Trad.). Milano: Bompiani. (Edizione originale 1936. *Feux*).
- Zeitlin, F.I. (1978). The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia. *Arethusa* 11(1/2), 149-184.