

“AN ATTEMPT TO INTERPRET THE INNER MEANING OF THE AGAMEMNON OF AESCHYLUS” Riflessioni introduttive su *A Tragic Interior* di E.M. Forster

SALVATORE ASARO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

Abstract – This paper wants to discuss the not well-known play by E.M. Forster, *A Tragic Interior*. This piece of literature, divided in two parts and published in the early 1900s, rewrites one of the most important classical Greek plays: Oresteia. In this short but powerful literary document, the author, in order to explain the crisis of his time, narrates an alternative version of the dreaded monarch Agamemnon, the king of Mycenae. Here, the hero, coming home after ten years, turns out to be an inept, wimpy, without will. In a word, by bringing a corrupted form of Aeschylus’ play to his contemporary readers, Forster, in an era emptied both of ontological value and affection, with this piece wants to problematise and dramatise the new human conduct, by deconstructing the old and proud image of Agamemnon. Moreover, through a textual analysis, this essay will show how the author’s use of myth inaugurates the new genre of classic rewriting in the modernist age.

Keywords: E.M. Forster; retelling; masculinity; Agamemnon; theatre.

1. Genesi di *A Tragic Interior*, il *retelling* forsteriano dell’*Oresteia*

Al King’s College, il giorno di San Michele, per permettere agli iscritti di Lettere classiche e Storia antica di approfondire i testi analizzati a lezione, si usava portare in scena le opere più significative di età greco-romana¹. Gli spettacoli, recitati in lingua originale, erano un momento speciale per gli studenti che desideravano migliorare, senza ricorrere ai versionari o ai dibattiti in aula, le proprie competenze linguistico-culturologiche riguardo al mondo antico. Infatti, nel diciannovesimo secolo, forse a causa di un progresso scientifico-tecnologico che cominciava a generare ansia nella popolazione, lo studio del classico vive una seconda e felice ripresa anche fuori dalle accademie; e alcuni autori riprendono a circolare con nuove traduzioni, spesso illustrate, e con corposi paratesti che approfondiscono la filologia del testo tradito. E sebbene la maggior parte dei lettori rimanesse indifferente a questo tipo di pubblicazioni, nondimeno le stesse servivano – in particolare presso la classe borghese – a evidenziare l’apprensione diffusa rispetto ai pericoli della modernità.

Ma è soprattutto negli ultimi movimenti dell’Ottocento, a causa di un senso di smarrimento generale, che gli intellettuali tornano a interrogarsi sul valore del sapere

¹ In Inghilterra, in particolare negli atenei di Cambridge e di Oxford, l’anno accademico va da fine settembre a giugno ed è diviso in tre periodi: quello autunnale – comunemente noto come *Michaelmas Term* –, quello primaverile e quello estivo. Il termine *Michaelmas Term* – trimestre che va da settembre a dicembre – deve il nome alla festa di San Michele, che cade proprio il 29 settembre, giorno in cui, convenzionalmente, si inaugura l’anno accademico. Per celebrare l’inizio del nuovo anno, il King’s College organizzava un grande evento, culminante con una serata a teatro.

umanistico, della parola performante e al contempo, per offrire un rimedio al dolore, a promuovere la lettura dei capolavori greco-latini, con l'obiettivo di ripristinare importanti assiomi vittoriani sempre più sbiaditi². Piano piano, il *novum* precedentemente accolto con entusiasmo e megalomania cede il posto al *classicus*, con cui si prova a ragionare sul cambiamento, a curare l'angoscia, a salvare il pensiero e le emozioni. Scrittori e poeti, a dispetto di molti soggetti ignifughi incapaci di comprendere la pericolosità del viaggio catabasico offerto dalla società della macchina, provano, rivolgendosi al passato, a riposizionare le loro idee e a radicalizzare domande utili a sanare le crisi dell'uomo moderno. La visione artistico-politica alla base del manifesto programmatico, come un prisma, riflette il malessere della società post-entusiasmo, della società che, raccolti i pochi frutti offerti dal progresso, si rende conto di aver perso qualcosa di più significativo e imprescindibile: il patrimonio emotivo³. Se da una parte la scienza, con le sue scoperte, aveva permesso di alleviare sofferenze fisiche, dall'altro aveva reso irricognoscibili, spesso inutili, le relazioni interpersonali e, ancora più dannosamente, creato un guasto esistenziale, un vuoto ontologico che nemmeno una macchina molto potente avrebbe più potuto colmare. Scivolati in una zona afasica, deumanizzata, ogni dialogo è interrotto e ogni interazione ostacolata – talvolta proibita. In questo senso, alla prima risposta positiva per le scoperte ingegneristiche, segue un aspro senso di rifiuto nei confronti della meccanizzazione della vita, dell'apologia del *novum*, della modernità che non lascia scampo ai sentimenti, alle debolezze, alla riflessione. La società, posta di fronte all'indicibile inquietudine di un mondo tecnicizzato e di un ambiente dominato da macchine fumose e assordanti, sente il sinestetico bisogno di recuperare un tempo interiore, lontano dall'influenza distruttiva dei prodotti del progresso che, creando perturbamento dell'anima, senso di disfacimento, disordine, riempiono le strade e i palazzi di esposizione: verosimilmente, il mondo perfetto auspicato dagli scienziati può essere

² Per approfondire il fenomeno storico-letterario dell'Ellenismo romantico e poi vittoriano lungo tutto l'Ottocento inglese, rimando a G.W. Clarke (a cura di), *Rediscovering Hellenism. The Hellenic Inheritance and the English Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 1989; in particolare si veda il contributo di F.M. Turner, *Why Greeks and not the Romans in Victorian Britain*, pp. 61-83. In questo senso, bisogna anche sottolineare che il mondo classico, specialmente quello greco, ha da sempre affascinato i letterati inglesi. Infatti, benché con forme e obiettivi diversi dagli autori del primo Novecento, già tra i romantici si era registrata una forte ripresa della letteratura greca. Se i modernisti, con un senso di sfiducia verso il mondo che si staglia al loro orizzonte, nelle riscritture tendono a parodizzare o perfino a dissacrare l'età classica, i romantici – e i mediovittoriani – provavano invece un forte sentimento di devozione. Per esempio, basti pensare all'utilizzo apologetico del mondo classico che John Keats o P.B. Shelley fanno nei loro lavori. Ancora, sembra qui importante sottolineare che Forster per il titolo del suo secondo romanzo (*The Longest Journey*, 1907) trae ispirazione proprio dal verso di una poesia shelleyana: *Epipsychidion* (1821).

³ Va da sé che già nei decenni precedenti si erano diffuse innumerevoli riflessioni attorno al progresso scientifico e ai suoi aspetti negativi. Ad esempio i romantici avevano prodotto molto pensiero sul tema dell'innovazione e della rivoluzione industriale, più tardi portato alle estreme conseguenze da Thomas Carlyle, Karl Marx e John Ruskin; e, di lì a breve, i pericoli della società della macchina e della meccanizzazione della vita erano diventati oggetto di dibattito sia nei quotidiani sia in alcuni romanzi di successo, soprattutto – oltre a quelli di Charles Dickens – quelli di Elizabeth Gaskell, Benjamin Disraeli e Samuel Butler. Per dare prova delle forti tensioni progettuali in corso proprio in quelle prime fasi della rivoluzione, basta citare *North and South* di Elizabeth Gaskell (1855). Al di là della trama amorosa e della differenza di costume e di stile di vita tra l'Inghilterra meridionale e quella settentrionale, il romanzo in realtà, denunciando le condizioni di lavoro degli operai della fabbrica al centro dell'opera, vuole porre un accento di significato sulle falle del sistema politico-sociale dei primi anni industriali.

raggiunto solo a discapito dell'integrità morale, dell'imbarbarimento dei sentimenti, della rinuncia alla sensibilità⁴.

Le metamorfosi in conseguenza della rivoluzione industriale nell'Inghilterra vittoriana furono notoriamente rovinose, nondimeno dovettero trascorrere molti “decenni prima che gli inglesi si rendessero conto di cosa stava succedendo” (Calvino 2013, p. 345). In breve, molto più tardi, l'uomo, messo davanti alla sensazione che, per ritorno economico, la scienza possa infine cancellare anche le più elementari necessità del cuore, prova a trovare rifugio nel potere immanente del classico, nell'autenticità del messaggio degli antichi, nella forza della parola che dura – sempre uguale a se stessa eppure universale – nel tempo. Agli albori del ventesimo secolo, ci si accorge che la società emergente annulla l'individuo e l'imprescindibile riconoscibilità del singolo costretto a rinunciare a sé nell'interesse di un mondo unico, atomizzato, in cui l'efficienza ingegneristica cancella la cultura dell'amore. In altri termini, si capisce che meccanizzare l'uomo significa passivizzarlo e, in qualche misura, perfino privarlo della sua stessa specificità biologica. Questo repentino *change of heart* pone l'individuo davanti all'amara cognizione di sé, alla consapevolezza di un'esistenza vana, insignificante, non-esperita. Le forti crisi interiori che ne scaturiscono permettono alla società di problematizzare l'esperienza della macchina e il ruolo che essa comincia ad avere nella vita di ogni giorno. L'automatizzazione del quotidiano, generando solitudine e inasprando i sentimenti, è ora subita da gran parte della popolazione che infine, con un atteggiamento spesso misoneista, decide di rivolgersi al passato – un luogo lontano dal progresso – con l'obiettivo di ritrovare il sé perduto altrove.

Al netto di quanto espresso, l'interesse di E.M. Forster per la letteratura e la cultura antica durante il percorso universitario è totale⁵. Come è stato ricordato, “ancient Greece reinforced [...] belief in the inevitability of Britain's wealth, the rectitude of its ideals, and the justice of its global sway” (Moffat 2010, p. 45). Ed egli, dopo la laurea in Lettere classiche conseguita nel 1900, per rimanere all'interno di tale *milieu* familiare costruito a Cambridge, e così ritardare ancora di un anno l'uscita dal college, decide di conseguire una seconda laurea in Storia antica. Nello spazio di tale nuova esperienza, Forster avrebbe voluto lavorare con G.L. Dickinson, suo amico e confidente, ma il dipartimento gli impone di fare da assistente a Oscar Browning, “one of the best-loved and hated, most well-known and idiosyncratic Fellows of the College” (Tennyson 1974, p. 350). Ancora, pressappoco in quello stesso periodo, per ottenere una cattedra di Latino al King's College, Forster comincia a occuparsi di una riedizione dell'*Eneide*⁶. E all'interno di questo solco è

⁴ Occorre specificare che anche gli stessi scienziati, i quali non ignoravano il problema etico, erano tormentati da dubbi e paure riguardo al tema del progresso. Tanto che, in un secolo in cui la biologia progrediva a dismisura, molti medici cominciavano a ragionare sul senso della vita e a porsi interrogativi di tipo morale. E la letteratura vittoriana – in quegli anni in vivo dialogo con la medicina –, in maniera quasi documentaristica, registra senza censure le inquietudini e le incertezze dei professionisti della scienza. Per un approfondimento, rimando a Tabitha Sparks, *The Doctor in the Victorian Novel. Family Practices*, Ashgate, Farnham and Burlington, VT 2010, in part. p. 16 e *passim*.

⁵ È lo stesso Furbank, biografo ufficiale del romanziere inglese, a rivelare l'impegno a tempo pieno che Forster dedica allo studio dei classici proprio negli anni a Cambridge. Assieme a una lunga lista di autori moderni, tra cui Jane Austen, George Meredith, Conan Doyle e Bernard Shaw, il giovane Forster è molto impegnato nella lettura e traduzione di molti autori greci e latini: “[...] he was working, with reasonable assiduity, and was reading in a multifarious way. Here is his reading-list for 1899: Homer, Pindar, Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes, Thucydides, Plato, Aristotle, Plautus, Cicero, Lucretius, Lucan, Verrall's *Euripides the Rationalist*”, P.N. Furbank, *E.M. Forster: A Life*, Cardinal, London 1978, p. 70.

⁶ La traduzione, pubblicata nel 1906 presso la J.M. Dent & Co. di New York, esce a firma di E. Fairfax Taylor; Forster, nelle vesti di curatore, si occupa dell'introduzione e di tutti gli altri paratesti del volume.

possibile posizionare anche la prima esperienza di scrittura creativa di Forster. Questi, nel periodo universitario, si fa infatti conoscere con un *retelling*⁷ dell'*Oresteia* – la nota trilogia di Eschilo –, il cui obiettivo è quello di drammatizzare l'inizio del ventesimo secolo in una data particolarmente significativa: il 1900⁸. Il *play*, intitolato *A Tragic Interior*, formato da due parti (la prima uscita il 21 novembre 1900, la seconda il 21 febbraio 1901), viene pubblicato nel secondo e nel terzo numero della serie α di “Basileon”, la rivista del King’s College⁹. A dispetto dell’originalità dell’intenzione autoriale, il lavoro – avvertito come un acerbo esercizio di stile – non riceve molta attenzione; e nemmeno la ristampa in volume del 1974 presso la Scholar Press di Londra è riuscita a sottrarre *A Tragic Interior* dal suo oblio. Eppure Forster, con questa opera d’esordio, gettando le basi per una nuova *Weltanschauung* in grado di cogliere ed esplorare il senso di incomunicabilità e disappartenenza che caratterizza la letteratura della prima metà del ventesimo secolo, sembra rivelare, malgrado l’insuccesso dell’opera, una sensibilità intellettuale già formata. Infatti, capitalizzando i propri studi classici, qui egli descrive, in forma di teatro, i sentimenti di vuoto e precarietà della società, anaffettiva e opaca, in cui si trova a vivere – una società non più dominata dalle passioni quanto dall’efficienza, dall’accumulo, da istinti avidi ed egoriferiti (Asaro 2021, p. 48). Una forma di ἀμαρτία moderna che Forster utilizza per patologizzare la sua epoca di tormenti interiori e al contempo polemizzare contro la perdita sacralità della parola, contro la fine del sentimentale. In breve, quello che l’autore testualizza è uno studio sulle prime crisi novecentesche, crisi che pure non sfociano mai nel tragico, quanto nel silenzio, nel discorso in traducibile, nel messaggio apparentemente senza contenuto. La meccanizzazione dell’uomo, attraverso questo continuo ricorso alle scienze dure – un orientamento che tormenta finanche il prestigioso ateneo cambridgiano che all’inizio del ventesimo secolo registra un rilevante calo di iscritti ai corsi di Lettere, a vantaggio di facoltà tecnico-scientifiche –, tende a indebolire le relazioni umane. In una lettera, Forster

⁷ Sulla teoria del *retelling* e del *rewriting* si rimanda a Stephanie L. Dailey and Larry Browning, *Retelling Stories in Organizations: Understanding the Functions of Narrative Repetition*, “Academy of Management Review”, (2014), Vol. 39, 1, pp. 22-43, in part. p. 24. Per uno studio più preciso dell’adattamento, oltre agli imprescindibili lavori di Linda Hutcheon, si consiglia invece Karl Kroeber, *Retelling/Rereading. The Fate of Storytelling in Modern Times*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1992.

⁸ Se da una parte è vero che il *play* vuole riflettere le tante crisi in atto tra la fine del diciannovesimo e l’inizio del ventesimo secolo, dall’altra è vero pure che il testo forsteriano può anche essere letto, per mezzo dell’originale raffigurazione del personaggio principale, come il suo primo tentativo di narrativizzare il *peccatum mutum* e quindi tutti i problemi legati a certe identità, per così dire, irregolari. Rispetto al rapporto *queer* e biografia, si veda Salvatore Asaro, *La narrativa del nascondimento di E.M. Forster. Note su Nottingham Lace e Ralph and Tony*, in Luigi Malaroda et al. (a cura di), *Espressione e nascondimento identitario in letteratura e nel cinema*, Mimesis, Milano 2023, pp. 63-76, in part. pp. 67-69.

⁹ “Basileon”, rivista accademica fondata nel giugno del 1900 da Sir Charles Tennyson e R.H. Malden, pubblicata, a intervalli irregolari, fino al 1951, anno in cui è stata chiusa definitivamente, intendeva raccogliere la migliore scrittura creativa e saggistica prodotta da studenti e professori del King’s College – in particolare quella con un’impronta smaccatamente satirica. A detta degli stessi fondatori, la fase più vivace della storia di “Basileon” è quella che precede la Prima guerra mondiale. Ogni serie di questa prima fase era contraddistinta da una lettera dell’alfabeto greco e, a eccezione della prima – (α) –, composta da otto numeri pubblicati tra il 1900 e il 1903 –, le altre erano numeri unici annuali. Il successo e l’originalità di “Basileon” fu tale da ispirare, nel 1925, un’imitazione: “The Basilisk”. Per un maggiore approfondimento sulla storia editoriale della rivista, rimando a A.N.L. Munby, *Bibliographical Note*, in Sir Charles Tennyson (a cura di), *Basileon. A Magazine of King’s College, Cambridge 1900-1914*, Scholar Press, London 1974, p. xi.

scrive: “The class to which you and I belong is sliding into the abyss. Dispassionately [...] a certain tradition of behaviour and culture will perish [...] At Cambridge scarcely any one takes Classics—it’s all Science” (Forster 1983, p. 305).

Per tale ragione, l’autore inglese – a differenza dei romantici circondati da un contesto culturale ancora speranzosamente positivo –, prendendo le mosse dalla tragedia greca per descrivere il disandevole mondo moderno, decide di parodizzare il suo teatro e di offrire al lettore una carrellata di personaggi inetti e inattendibili. La scelta di riprendere un importante testo della tradizione è assai significativa, e serve oltremodo a complicare la crisi del tempo in cui l’autore si trova a vivere: Forster, smontando anche le più basilari regole del dramma tragico, vuole raccontare, tra le altre cose, il perturbante senso di disaffezione sociale. In fondo, l’utilizzo della parodia porta con sé numerose complessità ermeneutiche e discorsive, in quanto basata sull’uso di un linguaggio che veicola “messages that are different from what we are actually saying” (Linda Hutcheon 1994, p. 58). D’altra parte, il tropo della disillusione, utilizzato come marcatore di una via sentimentale impossibile da percorrere, è un elemento che si muove in più di un segmento del macrotesto forsteriano; e non a caso già nel 1905, in aperta polemica rispetto ai nuovi scenari di solitudine che si stagliano all’orizzonte, il romanziere scrive in una lettera: “What I want, I think, is the sentimental, but the sentimental reached by no easy beaten track” (Forster 1983, p. 83). Questo articolo, sfruttando la modalità della lettura contrastiva con l’obiettivo di stabilire il rapporto che lega *A Tragic Interior* con il suo ipotesto – ovvero la trilogia eschilea –, vuole ragionare sia sulla *policy* e i tormenti della trasformazione sociale già in corso durante l’ultimo anno del periodo vittoriano sia sul potere metadiscorsivo del *retelling* di Forster, così da mettere a sistema i principali elementi culturospecifici che hanno dato abbrivio alla nascente estetica modernista.

2. Agamennone non deve morire: la versione *mock-eroic* del temuto monarca ateniese

Formata da *Agamennone*, *Coefere* e *Eumenidi*, l’*Oresteia* non è soltanto l’unica trilogia del teatro greco arrivata fino a noi quasi integra, ma è anche l’ultimo lavoro di Eschilo, il quale, una volta portatala a compimento, senza porre tempo in mezzo, abbandona Atene e parte per la Sicilia, dove muore, in circostanze misteriose, due anni più tardi, nel 456 a.C. a Gela. Il suo teatro, intriso di linguaggio oracolare e verità, a dispetto della staticità scenica, della *flatness* dei personaggi e dell’impenetrabilità della mente delle *personae*, è abitato da sentimenti, passioni e tormenti taumaturgici, in cui “la giustizia divina è dapprima temuta, poi auspicata, infine corretta e umanizzata” (de Romilly 2017, p. 59); tutti elementi che, in qualche modo, turbano il pubblico moderno, ormai distante da certe temperature culturali. Non a caso, il 29 settembre del 1900, Forster, appena ventunenne, partecipando da spettatore alla rappresentazione del primo libro della trilogia eschilea – *Agamennone* – offerta dal King’s College presso il New Theatre, resta impressionato dall’antico valore tragico dei dialoghi, dal dolore profetico di alcune scene, dall’inscalfibile congerie di verità portata sul palcoscenico. Benché a quella data egli conoscesse già bene l’opera, la qualità della recitazione e la selezione dei temi inscenificati sono tanto precisi da scuotere la sua coscienza emotiva; come se le parole recitate, in qualche misura, stessero slatentizzando un suo pensiero segreto o un’idea irrequieta finalmente esprimibile. Forster resta suggestionato al punto da cimentarsi, una volta tornato negli alloggi universitari, in un ambizioso – e inedito – progetto di riscrittura del testo greco; un *jeux d’esprit* (cfr. Furbank 1978, p. 72) che, ibridizzando lingue e epoche, si presenta come un lavoro dai contorni assai innovativi. A dispetto della peculiarità della

sua struttura – o forse proprio per questa –, al momento della pubblicazione *A Tragic Interior* è stata tacciata di scarso valore letterario, un tentativo non troppo riuscito di entusiasmo giovanile: “Forster’s contributions seem to have been essentially practice work. Though neat and beautifully constructed they shew little of the power and penetration which were to make him one of the most influential writers in the English language” (Tennyson 1974, p. viii). Nei fatti, a una lettura *ex post*, quello che viene erroneamente interpretato come un semplice esperimento di genere, in realtà cela qualcosa di più potente e originale, probabilmente il luogo di partenza del *retelling* modernista che si spanderà – e con intensità molto cangiante – durante tutta la prima metà del ventesimo secolo¹⁰. Difatti il Novecento, è stata l’“epoca più ossessionata da fantasie mitiche” (Steiner 2006, p. 196), l’epoca che, più di altre, ha attinto al mito per produrre nuove opere di narrativa.

Sebbene a quell’altezza storica ancora inespresi, *A Tragic Interior* anticipa una serie di tensioni intellettuali che cominciano a diffondersi proprio in quegli anni, quali l’infelicità domestica, la verità alterata, l’instabilità emotiva; tutti temi che, in qualche modo, contribuiscono ad arricchire di sfumature il concetto di disarmonia familiare. Ancora, la dimensione tragica dell’ipotesto è qui del tutto assente, fagocitata da scene in cui, perso il peso della verità, rimane l’afasia di un certame improduttivo, incapace di verbalizzare le paure del Novecento. Se in passato la topica della violenza greca si muoveva spesso attorno alla punizione corporale, quella scelta ora da Forster è molto più temibile e implosiva, perché riguarda l’annullamento del pensiero e la frantumazione dell’io. In un’epoca in cui la politica – rifiutando il mito a vantaggio del progresso – insegna a fare leva sull’efficienza, allora la giustizia antica deve essere parodizzata per massimizzare il senso di incertezza e di perturbamento del ventesimo secolo. Del resto, ogni versione indigenizzata “adapts to its new environment and exploits it, and the story lives on, through its ‘offspring’ – the same and yet not” (Hutcheon 2006, p. 167). E Forster, con il suo *retelling*, comprimendo la struttura dell’ipotesto, non linearizza la complessità dell’*Oresteia*, semmai la sistematizza per adattarla a un nuovo compito.

Pur mantenendo i contorni della tragedia classica, Forster non è interessato a garantire il distacco del teatro greco, e per questo vi introduce svariati momenti autoreferenziali che nondimeno possono restare oscuri al lettore che non conosce la biografia del suo autore¹¹. Infatti, se il teatro eschileo è fortemente legato ad Atene e ai suoi uomini, l’opera forsteriana sembra – in perfetta sintonia con la poetica modernista che si andrà a sviluppare da lì a qualche anno – un lavoro senza lettore implicito, scritto quasi

¹⁰ Rispetto a questo argomento, si veda anche Salvatore Asaro, *Il ritorno di Edipo in The Road from Colonus. E.M. Forster e la riscrittura del classico*, “Lingue e Linguaggi”, 56 (2023), pp. 7-18, qui p. 8.

¹¹ Uno dei momenti di massima autoreferenzialità si ha proprio verso la chiusa della prima parte del *play*. Una volta appreso che la morte di Agamennone è solo una farsa per accontentare il Coro, il monarca, costretto a spacciarsi per un fantasma, con un movimento metateatrale afferma che la *pièce* che sta per finire avrebbe potuto essere scritta da Euripide. A questa battuta di dialogo, Clitennestra, probabilmente *alter ego* dell’autore stesso, risponde: “Or by Dr. V*rr*ll” (Forster 1974, p. 27). Dietro al nome asteriscato, uno stratagemma volto a salvaguardare la vera identità della persona, si cela A.W. Verrall (1851-1912). La battuta, negli anni di uscita della parodia forsteriana, per quanto probabilmente oscura ai non addetti ai lavori, è assai sagace e pertinente. Infatti Verrall, *college lecturer* proprio a Cambridge, appena pochi anni prima aveva curato un’edizione dell’*Agamennone* (1889) in cui ne offriva, in termini ermeneutici, un’interpretazione alternativa; una versione, la sua, che andava a smontare secoli di tradizione filologica. Un contributo simile, in un periodo in cui i testi classici stavano vivendo un secondo umanesimo, ha di certo scosso – se non addirittura indispettito – i più importanti grecisti britannici che, da lì a breve, hanno cominciato a rispondere, a suon di *papers*, alle teorie rivoluzionarie di Verrall. Si veda, A.W. Verrall, *Collected Literary Essays: Classical and Modern*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, in part. il cap. *Memoir*, pp. ix-ci.

per appagare un'urgenza privata, che cancella e annulla ogni dato assiologico a vantaggio di una parola allusiva, ineffabile, instabile. Come si sa, il perno dell'*Oresteia* gira attorno al concetto di Δίκη, ovvero di giustizia, che, muovendo dagli dèi, arriva fino all'uomo, alla città e al senso di democrazia moderna (cfr. Carena 1966, p. VIII); e la spinta iniziale, nella sua intramazione pedagogica, ha a che fare con un antefatto di sangue. Agamennone, capo degli Achei, non può salpare e andare a combattere la guerra di Troia con cui avrebbe riportato in Grecia Elena, moglie del fratello Menelao, per via di un vento sfavorevole che tiene fermi i mille vascelli della sua flotta argiva. Infatti, secondo le profezie di Calcante “che sempre si compiono” (Eschilo 1966, p. 214), la bonaccia non avrà fine finché una vergine non verrà offerta in sacrificio agli dèi. Allora Agamennone, lasciandosi convincere dalla predizione dell'indovino, con il pretesto di darla in sposa al bellissimo Achille, convoca la giovane figlia Ifigenia in Aulide, luogo in cui la ragazza infine trova non un marito ma la morte. Ed è l'uccisione di Ifigenia per mano paterna ad accendere il dispositivo teatrale di Eschilo: Clitennestra, in preda al fuoco della vendetta e della lussuria, progetta, assieme al proprio uomo – il cugino Egisto con cui convive ormai da numerosi anni – di assassinare Agamennone proprio nel momento in cui quest'ultimo, da vincitore, torna a casa. Con tale gesto la donna è in grado sia di vendicare la morte della figlia sia di continuare a vivere indisturbata con il proprio amante.

La parodia forsteriana, essendo, come recita il sottotitolo, un tentativo di interpretare “the inner meaning of the Agamemnon of Aeschylus” (Forster 1974, p. 25), cassa l'antecedente storico – ivi compreso il lungo discorso d'apertura del Guardiano, l'unico personaggio effettivamente contento del ritorno del padrone – e, *in medias res*, comincia con Clitennestra intenta a preparare la libagione che ha intenzione di offrire agli dèi una volta ucciso suo marito:

Watchman: O, Queen! Troy is taken and Agamemnon returns.

Clytemnestra: Very well. Go to the inner store cupboard and bring back a clot of the best oil.

Don't lose the key.

[Exit watchman. Chorus outside are heard singing their opening ode. Clytemnestra, who has listened to their sentiments for ten years, yaws wearily, and completes her libation with the best oil. The watchman tidies the room on his return] (Forster 1974, p. 25).

La dimensione solenne dell'ipotesto è qui lontana, fagocitata da dialoghi veloci; nondimeno Forster, pur comprimendo e ricodificando la struttura della versione eschilea – nel suo processo creativo e di palinsesto – ne potenzia la forza assiologica, dacché in un adattamento “a concept can expand or contract” (Fischilin and Fortier 2000, p. 4). D'altra parte, intervenire sul testo fonte e rielaborare le informazioni preesistenti è una delle strategie ammesse, soprattutto quando si decide di rielaborare e indigenizzare un lavoro tanto importante.

Sul piano del sistema letterario, l'Agamennone forsteriano è un personaggio – come tutti gli altri eroi classici via via riscritti in età modernista – svuotato e senza storia; un antieroe che ha definitivamente smarrito la sua aura, un uomo destinato a crollare. Nella versione di Forster, il monarca si rivela un inetto privo di empatia e lungimiranza – e finanche di slanci erotico-sentimentali¹². Lo sguardo del comandante militare, fiero e impenetrabile nella versione ipotestuale, nel *retelling* si fa assente, smarrito, a tratti fanciullesco, se non addirittura muliebre. Senza esplicitare, l'autore offre, in perfetta

¹² Questo tipo di critica all'autorità era già emersa nove anni prima, nel 1891, con la *pièce scandaleuse* di Oscar Wilde, *Salomè* (rappresentata solo nel 1896). Qui l'autore, attraverso il personaggio di Salomè, sovversiva rispetto alle autorità codificate, offre una versione caricaturale del mondo antico e ridicolizza la figura di Erode all'interno di una particolare rappresentazione del mito della *femme fatale*.

sintonia con le costruzioni dei nuovi protagonisti novecenteschi, una variante *mock-eroic* del monarca ateniese, una variante volta alla decostruzione del modello stereotipato dell'uomo invincibile, dominato da passioni e sensualità. In questo senso, l'ingresso in scena di Agamennone è emblematico: il personaggio, di ritorno da una guerra lunga dieci anni che lo ha non soltanto tenuto lontano dalla moglie ma perfino costretto a sacrificare l'amata figlia Ifigenia, ancora sul carro sente l'unico bisogno di rivolgersi alla moglie per lamentarsi dell'irrimediabilità del danno causato al tappeto che questa aveva fatto stendere in suo onore: "It's not the impiety I object to, but the extravagance. Think of the carpet! It'll never be the same again, even though I did take off my shoes. The bloom's off it for ever" (Forster 1974, p. 25). Negli anni, molti studiosi si sono interrogati sul valore simbolico del tappeto color porpora e sulla catastrofe preannunciata nello stesso momento in cui l'eroe vi poggia i piedi¹³. In un certo senso, nel dramma tragico, Agamennone, camminando su quella striscia 'di sangue' che unisce il carro alla reggia, transuma se stesso – un gioco pericoloso che, sfidando il divino, preconizza la sua stessa morte:

[...] e non stendere una strada di tappeti
che suscita invidia: solo i numi conviene onorare così.
Incedere su variegati splendori
un mortale, non è senza sgomento per me.
Voglio che come un uomo, non come un dio mi si onori.
Anche senza drappi multicolori ai piedi
la fama risuona, e il dono più grande dei numi
è il senno prudente [...] (Eschilo 1966, p. 236).

A differenza del testo eschileo, quello forsteriano, cancellando ogni forma di verticalizzazione, riprende piuttosto l'episodio per calcare alcuni tratti irregolari dell'eroe: un uomo, il suo, che non sente l'impulso erotico di riabbracciare, dopo tanti anni di lontananza, la moglie, quanto di lamentarsi della trama rovinata del tappeto. Ancora, Agamennone, alla richiesta di Clitennestra di spogliarsi per il bagno (durante il quale sarebbe stato ucciso), imbarazzato per la nudità e preoccupato per l'arredamento, risponde: "My dear, my dear, you must be mad. If I did have a bath, should I have it in the front-sitting room? Highly indecent—to say nothing of splashing the furniture. Dear, dear!" (Forster 1974, p. 20). In sostanza, da una parte la riconfigurazione forsteriana dell'eroe tende a mantenere alcune linee biografiche che descrivono Agamennone come un uomo fiero, dall'altra però ne dimostra la natura inetta e *queer*, che lo porta a fuggire il contatto femminile. Attraverso un processo di attualizzazione del personaggio, Forster consegna una versione, per così dire, storta dell'Agamennone, una versione che bene si armonizza con le costruzioni dei *non-eroi* novecenteschi, che peraltro contribuiscono – quantunque forse involontariamente – a riformulare il modello dell'uomo invulnerabile: "Now, Clytemnestra, I have given in to you about the carpet and the result is it's spoilt. I will not give in about the bath" (Forster 1974, p. 26). In *A Tragic Interior*, la virilità del personaggio di partenza viene oltremodo depotenziata – e, come è stato fatto notare in uno dei rari riferimenti critici al *play*: "Forster inscribes queer sexuality into his sketch" (Piggford 1997, p. 105). Ancora, Forster utilizza il mito per problematizzare il suo tempo; infatti, euristicamente parlando, parodizzare la vita di Agamennone, ridimensionarne le gesta e cancellare ogni riferimento al figlicidio, serve all'autore per sottrarre valore e responsabilità al personaggio: tutti elementi, questi, che, in una certa misura, servono a descrivere l'opaca temperie emotiva di inizio Novecento.

¹³ Per uno studio tutto dedicato a questo argomento, si veda Ilaria Sforza, *Alcune considerazioni sul verso 239 dell'Agamennone di Eschilo*, "Studi Classici e Orientali", 47:3 (Settembre 2004), pp. 281-298.

I caratteri dei personaggi di una tragedia, per dirla con Aristotele, devono essere nobili, ovvero possedere un’“inclinazione morale” (Aristotele 1984, p. 225). Nondimeno Forster, abbandonando ogni riferimento agli archetipi del genere, propone una versione che mette in forte discussione una lunga serie di assiomi. In breve egli, agendo su coordinate ancora *in fieri* a quella data, è tra i primi pensatori a individuare le indicibili preoccupazioni che tormenteranno molti personaggi della letteratura novecentesca. *A Tragic Interior* narrativizza – in forma di teatro – un’umanità che, rimettendosi all’ottundimento emotivo, alla dissacrazione dei sentimenti, a riflessioni sempre più vacue, smarrisce il significato dell’oracolizzazione e del suo valore paradigmatico, e lo fa ridicolizzando i contorni di un eroe ora ridotto a piagnucolare e a fare i capricci:

Agam.: What are you going to do, pray?
Clyt.: Kill you. In the bath. With the axe.
Agam.: Wh-wh-wh-at!
Clyt.: The Chorus have been foretelling it for years. There will be a revolution if it does not happen. You know that.
Agam.: I refuse, object, protest. I don’t care if there is.
Clyt.: I do. Why Cassandra outside—she’s prophesying it now (Forster 1974, p. 20).

Tra l’altro, Cassandra, inascoltata e avulsa dalla realtà che la circonda, si presta bene all’obiettivo preposto dall’autore e, ancora una volta, si fa foriera di preconizzazioni negate. Tuttavia, se in Eschilo il suo vaticinio rientrava in un luogo narrativo di profonda austerità – oltretutto corrispondente con il culmine del suo delirio –, nella versione forsteriana ogni cosa è ridotta a un discorso che non produce significati, un mero messaggio spento e incomprensibile, svuotato di ogni valore semantico. Infatti, ancora una volta Cassandra – sacerdotessa del tempio di Apollo, forzatamente condotta a Micene dopo la presa di Troia –, emblema di una società afasica che ha perso la capacità di esprimere gli affetti e la vulnerabilità dei sentimenti, scivola in una zona che non riconosce il valore ontologico della parola e dei suoi poteri performanti:

Clyt.: I can do nothing with her; she seems a perfect fool—won’t speak a word.
[...]
Cassandra (*outside*): Otototoi popoi da!
Agam.: Bless us and save us!
Cass.: Otototoi popoi da¹⁴.
Clyt.: I told you she was a fool (Forster 1974, p. 20).

Nondimeno, per assecondare la profezia del Coro, pronto a ribellarsi qualora la morte del monarca non dovesse avvenire, si finge l’uccisione di Agamennone, ora costretto a muoversi tra le mura del palazzo nelle nuove vesti di fantasma. È la stessa lunga didascalia inserita in questa zona del *play* a esplicitare quanto sta per succedere:

Agamemnon and Cassandra close their eyes and endeavour to become pallid. They with Clytemnestra and the axe are eccuclemed out of the front door. Clytemnestra converses with the chorus, and with the help of Aegisthus the play is concluded. The chorus, proud of their prophetic power, disperse to their homes. The eccuclema returns, and the front door is barred. Agamemnon sits up (Forster 1974, p. 26).

¹⁴ È importante qui notare che la battuta di Cassandra, nella sua apparente oscurità semantica, è una pura traslitterazione del dialogo presente nell’ipotesto – ὀτοτοτοτοῖ ποποὶ δᾶ –; una forma di risata barbara che Carena rende in italiano con “oh oh oh oh ohì ohimè” (Eschilo 1966, p. 242).

Infatti, nel *retelling* il capo degli Achei, per salvarsi e al contempo adempiere al desiderio del Coro, deve far finta di essere “dead—or else there will be a revolution” (Forster 1974, p. 26). In breve, già a quella precoce data, si avverte come in sottordine al progetto autoriale – pur nella sua forma parodica –, vi sia l’intento di interpretare, per mezzo di un fantasma che non è mai esistito e che pure deve essere ipostatizzato, il caos del Novecento. E, in qualche modo, il tema della finta *ghost story* serve a mettere a fuoco alcune convinzioni nucleari che, pochi anni più tardi, la letteratura modernista esplorerà più nel dettaglio:

Clyt.: And pray how are we to get through the Choephoroi?
 Aegisthus (*nervously*): Well, for my part, I don’t see why we should have it at all.
 Clyt.: You appear to have lost your taste for the dramatic (Forster 1974, pp. 26-27).

3. “Ototototoi popoi da!”: il Novecento e il paradigma dell’anomia ontologica

La seconda parte di *A Tragic Interior*, essendo un tentativo di aiutare “the earnest student of Aeschylus, by means of an interpretation of the Choephoroi” (Forster 1974, p. 42), come recita il sottotitolo, si concentra essenzialmente sulla rimessa in questione del secondo libro dell’*Oresteia*: *Le coefore*. Nel disegno narrativo del tragediografo greco, Oreste, figlio di Agamennone, dopo un lungo esilio voluto dalla stessa madre, *in disguise* torna a Micene per vendicare la morte dell’amato padre. Nel frattempo, Clitennestra, tormentata da sogni raccapriccianti, ordina alla figlia Elettra di portare alcune libagioni sulla tomba paterna. In questo luogo, la ragazza, scortata dalle coefore, proprio mentre si appresta a sistemare a sua volta le esequie, “scorge il ricciolo di capelli che Oreste ha lasciato in offerta” (Eschilo 1966, p. 275). A questo punto, il fratello, uscendo dal riparo, abbraccia calorosamente Elettra, e insieme – protetti da Apollo – decidono di uccidere Egisto e Clitennestra, i due assassini di Agamennone:

Oreste: Semplice il piano.
 (*Additando la sorella*) Ella rientri a palazzo;
 a voi impongo di tenere celati questi disegni,
 affinché coloro che uccisero con frode
 un re onorato, muoiano anch’essi sorpresi
 nel medesimo laccio, come predisse il Lossia,
 Apollo signore, profeta che non mentì mai (Eschilo 1966, p. 288).

Ora, in un tempo che privilegia la velocità, l’efficienza, la produzione di massa, lo studio dell’antico permette di difendersi dalle dispersioni affettive. Ed è forse grazie al metodo maieutico migliorato negli anni a Cambridge che Forster giunge a una più precisa – e dolorosa – cognizione di sé e dello stato del mondo, tanto da annotare sul proprio diario: “My faculty for noticing things certainly gets better” (Furbank 1978, p. 114). Tuttavia, a causa di un’inadeguatezza a rivelare qualsivoglia verità, la sua scrittura creativa fin dagli esordi rimane in una posizione liminale, tra l’espesso e il taciuto. Eppure, a dispetto dell’opacità dei contenuti e della giovane età in cui l’opera è stata scritta, Forster è comunque in grado di decodificare e catalogare gli smarrimenti ontologici del suo tempo. La gravità delle *Coefore*, “spartiacque dell’azione” della trilogia (Carena 1966, p. 266), è qui sostituita con una *vis* ironico-polemica che serve a Forster a fissare l’ignavia dell’uomo moderno davanti ai problemi del suo tempo; e, benché sublimati, sono proprio gli scenari angoscianti e le fragilità del nuovo secolo gli elementi-chiave del *play* – che nei

fatti intende narrativizzare la *muddledness* della contemporaneità, le minacce di un tempo che spinge verso la confusione, il disastro, l'autodistruzione.

Ancora, il riposizionamento dell'eroe greco, apatico e irregolare, serve altresì a rivelare la temperatura emotiva dell'autore del *retelling*; e le stesse tracce sottotestuali all'evidente biologia *queer* di Agamennone, rimandano a questo tipo di lettura. Infatti, se l'ipoteso comincia con un lungo dialogo di Oreste che piange sul tumulo della tomba paterna, la seconda parte di *A Tragic Interior* apre all'interno del palazzo miceneo, apparentemente abitato da due fantasmi 'sbagliati': non quelli di Clitennestra ed Egisto, quanto quelli di Agamennone e Cassandra che inscenano la loro morte per non scatenare l'ira del Coro¹⁵:

[Interior of the palace at Mycenæ as before, with the exception that the bath has been removed and the carpet cut into strips and laid. Elettra is discovered sitting, engaged in crocheting an egg and arrow border for an antimacassar. At the opposite end of the room are Agamemnon and Cassandra, habited as ghosts, nervously watching for an opportunity to retire] (Forster 1974, p. 42).

Forster, in questo *play* dall'impianto intellettuale e pregiudizialmente rimasto a lungo a margine degli studi sull'autore, riflette sui problemi escatologici che cominciano a manifestarsi alla soglia del Novecento, problemi che, in qualche modo, infrangendo molti paradigmi, creano smarrimento ontologico e crisi emotive. Per esempio, è la stessa messa in discussione dei valori del rapporto a due a far crollare le certezze assiologiche dell'Ottocento e a compromettere l'importanza delle relazioni affettive. In *A Tragic Interior*, Agamennone, piuttosto che preoccuparsi della fine del matrimonio con Clitennestra o del suo amante trasferito in pianta stabile nella reggia o ancora del figlio esiliato, continua invece a lamentarsi del tappeto rovinato e dello sperpero di denaro. Le citazioni a seguire dimostrano la fatuità di Agamennone, il quale, una volta sottomesso alle nuove disposizioni domestiche, rivela la sua biologia irrequieta, isterica e fortemente egoriferita:

Agam.: [...] and as for the tomb—there's pounds and pounds of money spent on it, and not a soul inside. I never saw such a muddle in my life (Forster 1974, p. 42)

Agam.: Hullo, Orestes, you back. Why on earth are you skirling up the carpet? And who's that on the floor? (*ibid.* p. 43)

[...] Round the room [Furies] go, overturning furniture, including Clytemnestra's table [...]

¹⁵ In realtà, il gioco metaforico di questa zona della *pièce* rimanda a una vera e propria messinscena, a una contraffazione emotiva che sembra sostituirsi a quell'urgenza vittoriana di rapporti stabili. Del resto, il fantasma, in quanto figura della notte, è un'immagine di ambiguità, di doppiezza, di rimando all'altro da sé che, manifestandosi, slatentizza desideri proibiti e traumi irrisolti. In tal senso, l'autore, in maniera sotterranea, sembra rinviare al tema della *democratic affection* che teorizzerà pochi anni più tardi. Se da una parte lo spettatore assiste a una inusitata riapparizione di Agamennone, dall'altra la scena sembra in realtà voler testualizzare la versione *camp* di un "cuckolded Agamemnon" (Piggford 1997, p. 104). Infatti, nel *retelling* forsteriano, Agamennone è felice di non dover più condividere il letto con Clitennestra e di conseguenza di non dover più adempiere agli obblighi coniugali con la donna, la quale, indisturbata, continua a mantenere viva la sua relazione fedifraga con Egisto. Al riguardo, è lo stesso finale dell'opera a confermare l'ipotesi. Infatti, quando Oreste, spacciandosi per un messaggero, torna con l'intenzione di uccidere i due amanti, è lo stesso Agamennone a intervenire affinché il delitto non venga commesso e, al contempo, a convincere il figlio a mentire al Coro, consapevole di scatenare così l'ira delle Erinni che, offese, lo portano via con sé nel regno dei morti.

Agam.: It wasn't right. I knew it wasn't right. For once in a way I had my senses! (*ibid.* p. 44)

In sostanza, Agamennone spegne le sue emozioni, appiattisce le gerarchie, i rapporti, la profondità dei sentimenti. I contenuti dei suoi dialoghi non cambiano nemmeno quando si rivolge al figlio appena rientrato a Micene, rivelando l'inconsistenza della sua biologia anaffettiva e 'storta'. In particolare, il terzo brano riportato rivela la mollezza e la cedevolezza del monarca, il quale, benché in passato abbia combattuto e vinto una guerra di sangue, ora, sulla soglia del Novecento, è perfino incapace di imporre le proprie posizioni all'interno del *ménage* familiare. In breve, questi tre movimenti tratti da *A Tragic Interior*, sono spia del clima del ventesimo secolo, clima in cui nemmeno un grande uomo come Agamennone può sopravvivere, soprattutto a causa di una serie di crisi che travolgono – proprio come le Erinni Oreste – la società, portando via con sé i valori su cui posava in passato. E, non a caso, sul piano semantico, tutt'e tre le scene prese a esempio, si sviluppano attorno all'isotopia del materiale a discapito del sentimentale che, pur concettualizzando gran parte delle tensioni emotive del Novecento, resta invece – come in sospensione – sulla soglia dell'obliquità. La drammatizzazione dei sentimenti, in certi casi serve all'autore per accendere la narrazione, in altri per denunciare la crisi dei valori, la solitudine dell'uomo contemporaneo, l'impossibilità di infrangere certi paradigmi stereotipati e dolorosi. E la chiusa del *play*, all'interno di tale schema intellettuale, è perfettamente coerente con la narrativa che l'autore continuerà a produrre negli anni a venire. Infatti, in prossimità del finale, a causa dell'incapacità da parte di Oreste di portare a compimento l'assassinio della madre apparentemente uxoricida, la reggia si trasforma in un perimetro di grande scompiglio. Le Erinni “[fly] in” (Forster 1974, p. 44) per prelevare Oreste che in precedenza aveva loro mentito, mentre Cassandra continua a borbottare, inascoltata: “Otototoi popoi da!” (*ibid.*). Una volta uscito di scena Oreste, il sipario si chiude “on a scene of confusion and strife” (*ibid.*), metafora di una società allo sfacelo, impossibile da riordinare.

Per concludere, è lo stesso intervento *ex machina* delle Erinni ai danni di Oreste a cortocircuitare *A Tragic Interior* e a ostacolare ogni forma di giustizia sociale. Motivo, tra l'altro, che impedisce a Forster di proseguire con il terzo libro, quello delle *Eumenidi*, dato che la Δίκη attorno alla quale si reggeva l'intero plot dell'*Oresteia*, nel *retelling* resta un indirizzo impossibile. Infatti, la trilogia eschilea che cominciava “nel centro più sacro del mondo si [chiudeva] in un altro luogo e in un altro spazio, quello civile del tribunale ad Atene” (Guidorizzi 2023, p. 71): un perimetro, quest'ultimo, che nel Novecento, come risultato di una anomia ontologica sempre più dilagante nella società industriale, non può più essere tematizzato. E Forster, schermato dal genere parodico del suo *play*, con quest'opera di grande originalità e spessore intellettuale, è riuscito a raccontare sia il disagio della mente stanca dell'uomo novecentesco – inattendibile e inetto a reagire finanche ai pericoli della modernità – sia i meandri oscuri, privati da ogni forma di verità e giustizia, verso cui muove – e senza scampo – il mondo contemporaneo, un mondo in cui non sorprende che perfino Clitennestra, sedendo alla finestra, vittima di crisi di valori di cui lei stessa si è fatta latrice, parla – inascoltata – una lingua incomprensibile, vuota, desementizzata:

Clyt. (at the window): Papai!

All: What's the matter? What? What do you see?

Clyt.: Apapapapai! (Forster 1974, p. 44).

Bionota: Salvatore Asaro ha un dottorato di ricerca in Letterature comparate ed è professore a contratto di Lingua e Traduzione Inglese presso l'Università degli Studi della Tuscia. Autore di lavori su E.M. Forster, Christopher Isherwood e W.H. Auden, la sua ricerca si concentra sulla letteratura inglese dell'Ottocento e Novecento, con un particolare interesse per il romanzo sensazionale e gli studi sulla mascolinità. Si è anche a lungo interessato del rapporto tra letteratura moderna e mondo classico, oltre che di questioni traduttologiche. Di recente ha curato i volumi *Estate artica* di E.M. Forster (2021) e *La maledizione* di Ellen Wood (2022). Dal 2021 fa parte della segreteria di redazione della rivista scientifica “Traduttologia” e co-dirige il progetto di recupero e traduzione dell'opera di Ellen Wood. È autore di una monografia sulla narrativa di Forster (in corso di stampa).

Recapito autore: salvatore.asaro@unitus.it

Bibliografia

- Aristotele 1984, *Opere*, vol. 10, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Asaro S. 2023, *Il ritorno di Edipo in The Road from Colonus. E.M. Forster e la riscrittura del classico*, "Lingue e Linguaggi", [56], pp. 7-18.
- Asaro S. 2023, *La narrativa del nascondimento di E.M. Forster. Note su Nottingham Lace e Ralph and Tony*, in Luigi Malaroda et al. (a cura di), *Espressione e nascondimento identitario in letteratura e nel cinema*, Mimesis, Milano, pp. 63-76.
- Asaro S. 2021, *Metamorfosi urbane e familiari. La drammatica rottura degli equilibri in Arctic Summer di E. M. Forster*, "Merope" XXX [73], pp. 41-61.
- Calvino I. 2013, *Gli dèi della città*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano.
- Clarke G.W. (a cura di) 1989, *Rediscovering Hellenism. The Hellenic Inheritance and the English Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Dailey S.L. e Browning L. 2014, *Retelling Stories in Organizations: Understanding the Functions of Narrative Repetition*, *Academy of Management Review*, Vol. 39 [1], pp. 22-43
- de Romilly J. 2017, *La tragedia greca*, Il Mulino, Bologna.
- Eschilo 1966, *Le tragedie*, a cura di Carlo Carena, I Millenni Einaudi, Torino.
- Forster E.M. 1974, *The Tragic Interior*, in Sir Charles Tennison (a cura di), *Basileon. A Magazine of King's College, Cambridge 1900-1914*, Scholar Press, London, pp. 25-27 e 42-44.
- Forster E.M. 1983, *Selected Letters of E.M. Forster*, Vol. One 1879-1920, Mary Lago and P.N. Furbank (a cura di), Collins, London.
- Fischilin D. e Fortier M. (a cura di) 2000, *Adaptation of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*, Routledge, Londra/New York.
- Furbank P.N. 1978, *E.M. Forster: A Life*, Cardinal, Londra.
- Guidorizzi G. 2023, *Pietà e terrore. La tragedia greca*, Einaudi, Torino.
- Hutcheon L. 1994, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londra/New York.
- Hutcheon L. 2006, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Londra/New York.
- Kroeber K. 1992, *Retelling/Rereading. The Fate of Storytelling in Modern Times*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
- Moffat W. 2010, *A Great Unrecorded History. A New Life of E.M. Forster*, Farrar, Strauss and Giroux, New York.
- Munby A.N.L. 1974, *Bibliographical Note*, in Sir Charles Tennyson (a cura di), *Basileon. A Magazine of King's College, Cambridge 1900-1914*, Scholar Press, Londra, p. xi.
- Piggford G. 1997, *Camp Sites: Forster and the Biographies of Queer Bloomsbury*, in Martin, Robert K. and Piggford G. (a cura di), *Queer Forster*, The University of Chicago Press, Chicago/Londra.
- Sforza I. 2004, *Alcune considerazioni sul verso 239 dell'Agamennone di Eschilo*, "Studi Classici e Orientali", Vol. 47, [3], pp. 281-298.
- Sparks T. 2010, *The Doctor in the Victorian Novel. Family Practices*, Ashgate, Farnham/Burlington, VT.
- Steiner G. 2006, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, Garzanti, Milano.
- Tennyson C. (a cura di) 1974, *Basileon. A Magazine of King's College, Cambridge 1900-1914*, Scholar Press, Londra.
- Turner F.M. 1989, *Why Greeks and not the Romans in Victorian Britain*, in Clarke G.W. (a cura di), *Rediscovering Hellenism. The Hellenic Inheritance and the English Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 61-83.
- Verrall A.W. 2012, *Collected Literary Essays: Classical and Modern*, Cambridge University Press, Cambridge.