

La grande manipolatrice. Clitemestra e il dominio del linguaggio nell'*Agamennone* di Eschilo¹

Enrico Medda

(Università di Pisa)

Abstract

The character of Clytemnestra in Aeschylus's *Agamemnon* is a perfect example of the relevance of persuasion and manipulation in tragic theatre, a genre which, since the introduction of the second actor, allowed the representation of contrasts and successful or unsuccessful attempts to overcome an opponent by persuasion. Through an astonishing mastery of many both male and female language forms, Clytemnestra, switching from transgressive usages to the appropriation of traditional feminine *clichés*, manages to dominate all the characters who face her in the play, and in particular Agamemnon, who is beguiled to the point that he enters his own house in a way that could give rise to human blame and divine φθόνος. After the murder, Clytemnestra also shows her skill in controlling different genres of male language in order to tackle the Chorus's attempt to bring her to justice. Eventually, the murderer cunningly presents herself as a member of the Atreid family who had been hurt by an adverse *daimon*, in order to escape the hostility of the *daimon* itself.

Key Words – tragedy; Aeschylus; Clytemnestra; persuasion; manipulation

Il personaggio di Clitemestra nell'*Agamennone* di Eschilo è un perfetto esempio dell'importanza che i procedimenti di persuasione e manipolazione assumono nel teatro tragico, che fin dall'introduzione del secondo attore permette di rappresentare situazioni di contrapposizione e tentativi, riusciti o non riusciti, di avvicinare un avversario alle proprie posizioni. Attraverso uno stupefacente controllo di varie forme del linguaggio, sia maschile sia femminile, che alterna momenti di trasgressione e improprietà ad altri in cui ella fa astutamente propri i *clichés* di una femminilità tradizionale e sottomessa, Clitemestra riesce a dominare tutti i personaggi che si confrontano con lei, e in particolare Agamennone, irritato fino al punto da farlo entrare nella sua casa con modalità che possono suscitare biasimo umano e φθόνος divino. Dopo l'assassinio, Clitemestra sfodera tutta la propria capacità di dominare forme di linguaggio tipicamente maschili per bloccare il tentativo del Coro di iscrivere la vicenda entro un ambito giuridico. Infine, l'assassina cerca di accreditarsi come un membro della famiglia degli Atridi che ha duramente sofferto per l'azione del demone ostile che travaglia la stirpe, alla cui azione ella vorrebbe sottrarsi.

Parole chiave – tragedia; Eschilo; Clitemestra; persuasione; manipolazione

¹ Il presente contributo è la versione scritta di un mio intervento come *keynote speaker* al convegno internazionale *Manipolazione e percezione. Forme e modi di comunicazione persuasiva nel mondo antico* (Cagliari, 25-27 settembre 2019). Della versione originale ho scelto di mantenere il tono colloquiale, evitando di corredare il testo con un apparato di note erudite e discussioni testuali di dettaglio. I lettori che desiderino più informazioni su questi aspetti sono rinviiati alla mia edizione commentata dell'*Agamennone* (Medda 2017), dalla quale sono tratte sia le citazioni in lingua originale sia le traduzioni italiane dei versi eschilei.

1. Introduzione

I due verbi persuadere e manipolare sono due facce della stessa medaglia, e cioè del ruolo centrale che nel mondo antico, e particolarmente nell'Atene democratica del V e IV secolo a.C., giocava la capacità di condurre qualcuno a condividere le proprie opinioni, in greco *πειθῶ*. Tale capacità influiva in modo decisivo sui momenti più importanti della vita politica, della pratica giudiziaria e anche della vita religiosa della collettività, giacché gli dei stessi dovevano essere convinti, attraverso le parole e le pratiche rituali corrette, a concedere il loro aiuto alla *polis*. Lo strumento principe che permetteva di raggiungere la *πειθῶ* era il *λόγος*, magnificamente descritto da Gorgia (B11 D.-K. 51 = D 24.8 Laks-Most) come un *μέγας δυνάστης*, un 'possente dominatore', capace, a dispetto della sua tenuità fisica, di compiere imprese divine, come calmare la paura, eliminare il dolore, suscitare la gioia e accrescere la pietà.

In un contesto simile, si comprende bene come la persuasione e la manipolazione occupino un posto di primo piano entro una forma d'arte come il teatro che, a partire dal momento in cui Eschilo introdusse il secondo attore, nei primi decenni del V secolo a.C., si era aperta alla rappresentazione mimetica del contrasto, e dunque del confronto di un interlocutore con un altro che sostiene opinioni opposte, che richiede un tentativo di persuasione che riesce o fallisce a seconda delle situazioni e delle caratteristiche specifiche di ciascun personaggio. Il tema della persuasione non ha mancato dunque di attirare l'attenzione degli studiosi del teatro antico, che hanno a più riprese indagato le forme e gli strumenti del discorso persuasivo all'interno del dialogo tragico².

Volendo offrire un esempio di quale ruolo i meccanismi di persuasione e manipolazione dell'interlocutore giochino nella dinamica dei conflitti tragici, mi è sembrato quasi inevitabile, al di là del mio personale interesse per questo personaggio, parlare della figura di Clitemestra nell'*Agamennone*, la donna capace di trasgredire tutti i limiti della condizione femminile, e di farlo soprattutto nella dimensione della parola. Clitemestra parla senza timore nel contesto pubblico della *polis*, affrontando temi che non dovrebbero rientrare nelle competenze e nelle prerogative di una donna, fino al limite del discorso blasfemo e sessualmente esplicito.

La strategia scelta da Eschilo per la costruzione di questo personaggio si fonda su due procedimenti paralleli: da una parte, la pervasiva appropriazione da parte di lei di forme di discorso tradizionalmente maschili, che la trasforma in una donna dalle caratteristiche perturbanti sia per i personaggi della vicenda sia per il pubblico che assiste alla rappresentazione; dall'altra, l'astuta manipolazione degli stereotipi e delle modalità espressive legate alla condizione femminile. È proprio l'assoluto dominio del discorso tanto maschile quanto femminile che permette a questa donna fuori dall'ordinario di esercitare un potere concreto nella dimensione politica di Argo e di manipolare a suo uso e consumo chiunque si rapporti con lei (con l'eccezione rilevante, di cui dirò brevemente qualcosa più avanti, della veggente Cassandra).

Cercherò dunque di esemplificare le modalità con cui Clitemestra gestisce i rapporti con i propri interlocutori e le caratteristiche che rendono la sua parola particolarmente insidiosa e manipolatoria.

² Dopo il noto studio di Buxton (1982), importanti lavori sono stati dedicati alle scene di agone (ad esempio, Lloyd 1992; Dubischar 2001) e l'interesse si è rivolto a diverse forme di manipolazione (si vedano, per esempio, gli articoli di Allan 2007; Battezzato 2017), nonché alla capacità di calibrare il discorso persuasivo in base ai pensieri e sentimenti dell'interlocutore, secondo i principi della *Theory of Mind* (rilevante soprattutto il saggio di Budelmann e Easterling 2010). Quanto alla presenza di elementi derivanti dalla tecnica retorica contemporanea all'interno del dialogo tragico, mi limito a menzionare due recenti volumi miscelanei: Quijada Sagredo ed Encinas Reguero (2013; 2017).

2. Clitemestra e il Coro (primo episodio)

Il primo incontro-scontro che il personaggio affronta nel dramma è con il Coro degli Anziani di Argo nel primo episodio. Prima che i due interlocutori si incontrino, peraltro, Eschilo ha cura, nel prologo della tragedia, di conferire alla regina un dato di conoscenza che le assicura una posizione di superiorità nei confronti degli Anziani. L'uomo da lei incaricato di sorvegliare la vetta del monte Aracneo, dopo aver finalmente visto apparire nella notte il falò che annuncia la vittoria, corre a comunicarle la notizia; la reazione della regina è la decisione immediata di far celebrare sacrifici in tutta la città nel corso delle ore che restano della notte. Questa strana circostanza suscita ansia e curiosità nei Vecchi del Coro, che arrivano in scena appositamente per chiedere a Clitemestra cosa stia accadendo e quale sia la ragione che l'ha indotta a ordinare quei riti. I Vecchi sono dunque fin dall'inizio in una posizione di conoscenza subordinata rispetto alla regina, alla quale, oltre a una risposta al quesito principale (84 τί χρέος; 'cosa accade?'), chiedono soprattutto di lenire l'ansia che li attanaglia per le sorti dell'esercito (83-103).

Quando Clitemestra avvia il dialogo con loro, già la prima sticomitia (268-280) rivela una tensione che possiamo immaginare presente da tempo nei rapporti fra i due interlocutori. La regina riferisce la buona notizia della vittoria, ma non dice qual è la sua fonte, giocando sul proprio vantaggio conoscitivo e lasciando spazio ai dubbi misogini dei Vecchi, i quali ipotizzano che, in quanto donna, la sovrana possa essersi entusiasmata prematuramente per semplici voci prive di fondamento, oppure possa aver dato credito a qualche sogno tanto persuasivo quanto inaffidabile. Le loro parole fanno affiorare per la prima volta il marcato conflitto di genere che percorre tutto l'*Agamennone*. Secondo i Vecchi, infatti, le decisioni politiche dovrebbero fondarsi su considerazioni razionali che non sono ritenute proprie delle donne, inclini piuttosto all'emotività, alla credulità e alle decisioni avventate. Clitemestra, in un primo momento, reagisce con fastidio a quelle insinuazioni, sottolineando che non può essere trattata come una ragazzina sciocca, e prepara sapientemente il terreno alla rivelazione della propria fonte di informazione. Poi lascia astutamente trasparire l'idea che il messaggio sia stato portato da un dio, il cui nome è pronunciato, con grande effetto, solo all'inizio della *rhexis* seguente: è Efesto (281), il dio del fuoco, il quale rappresenta simbolicamente la catena di falò che da Troia ha portato la notizia fino ad Argo. In questo discorso (281-316) la regina dà la prima grande prova delle proprie capacità retoriche, con una splendida narrazione che gioca a lungo sull'opposizione fra il buio della notte e la potenza della luce che porta la buona novella, con una sequenza di immagini che conferiscono al racconto un andamento incalzante, capace di evocare balzo dopo balzo la corsa del fuoco che continuamente si rinvigorisce, salendo nel cielo a superare il mare e poi precipitando verso una nuova destinazione, quasi personalizzato nella forma di un corridore al cui sforzo collaborano gli stessi elementi della natura. L'effetto è accresciuto da una fitta rete di figure di ripetizione, che insistono con continue variazioni su una serie di termini chiave legati alla luminosità e al fuoco (281 λαμπρός, 287, 296 λαμπάς, 294 ἀντιλάμπειν, 312 λαμπαδηφόροι, 281, 289 σέλας, 288 χρυσοφεγγές, 292, 300, 302, 311 φάος, 298 φαιδρός, 288 ἥλιος, 298 σελένη, 306 φλόξ, 308 φλέγειν, 282, 292 φρυκτός, 282, 295, 299, 304, 311 πῦρ, 284 πανός, 288 πεύκη, 295 ἄπτειν, 301 καίειν, 305 ἀνδαίειν) e alle idee di ricezione in sequenza, di invio e arrivo, di viaggio e superamento delle distanze (285 ἐξεδέξατο, 299 ἐκδοχή, 313 διαδοχή, 289, 294 παραγγέλλειν, 283, 305 πέμπειν, 299 πομπός, 300 τηλέπομπον, 293 μολεῖν, 303 ἐξικνεῖσθαι, 308 ἀφικνεῖσθαι, 302, 308, 310 σκίπτειν, 314 δραμεῖν, 286 ὑπερτελής, 287 πορευτός, 297 ὑπερθοροῦσα, 307 ὑπερβάλλειν).

Il discorso è già di per sé stupefacente, perché Clitemestra mostra un sicuro controllo dei dati geografici relativi alla Grecia intera e alle rotte della navigazione nell'Egeo settentrionale, conoscenze che, nell'esperienza degli spettatori ateniesi, non erano certo alla portata di una donna, che aveva pochissime occasioni di movimento al di fuori della propria città. Ma non c'è solo questo: accanto

all'inopinato possesso di tali nozioni, la regina squaderna di fronte agli interlocutori la propria capacità di organizzare una macchina complessa come la lunghissima staffetta dei fuochi (312 τοιοῦδε τοῖ μοι λαμπαδηφόρων νόμοι 'ecco, queste sono le norme che avevo posto per i portatori di fiaccola'). Il personaggio appare dotato di un controllo pieno e *sovrafemminino* su un mondo che prende vita grazie alle sue stesse parole, e fornisce così una prova inconfutabile della propria intelligenza e della legittimità del suo esercizio del potere.

La risposta del Coro ci permette di apprezzare il primo effetto della capacità di parola di Clitemestra. I Vecchi restano affascinati e come soggiogati dal racconto, tanto che invece di una prevedibile e attesa espressione di gioia per la notizia della vittoria, il Corifeo reagisce con l'ammissione di essere preda di un senso di stupefatta meraviglia, che fa prevalere il desiderio di ascoltare ancora sulla stessa necessità di ringraziare gli dei: 'Vorrei ascoltare questo discorso fino alla fine e provarne meraviglia' (318-319 λόγους δ' ἀκοῦσαι τοῦσδε κάποθαυμάσαι / διηνεκῶς θέλοιμ' ἄν ὡς λέγεις πάλιν). La prima parte del piano di Clitemestra è riuscita perfettamente: l'attenzione dei Vecchi è stata distolta dalla potenzialmente pericolosa questione dell'attendibilità della fonte, su cui si erano concentrati all'inizio della scena, ed è stata spostata in direzione dell'ammirazione per la forza fascinatrice della sua parola.

Alla richiesta del Coro di poter continuare ad ascoltarla, la regina risponde con un'immaginifica e potente descrizione della presa della città (320-347), nella quale cogliamo il passaggio decisivo della sua strategia manipolatoria. Innanzitutto si deve notare che il racconto della *Ilioupersis* espande a dismisura il contenuto di un messaggio la cui natura, dato il mezzo di comunicazione, sarebbe semplicemente binario (città presa se compare il falò/città non presa se non compare). Clitemestra, in effetti, sintetizza il succo del messaggio al v. 320 (Τροίαν Ἀχαιοὶ τῆδ' ἔχουσ' ἐν ἡμέρᾳ): 'Oggi Troia è nelle mani degli Achei'. Questo stringato annuncio della vittoria si arricchisce però di una serie di elementi che non derivano da una concreta conoscenza dei fatti, ma germinano dall'immaginazione prorompente della regina, e sono così vivamente rappresentati da assumere quasi *status* di realtà nonostante la loro natura congetturale (il discorso si apre non a caso con il verbo οἶμαι 'immagino', al v. 321, che viene però presto dimenticato). Clitemestra si garantisce così una potente leva persuasiva di natura emotiva, tramite la narrazione delle sofferenze dei vinti – 'gli uni gettandosi sui cadaveri dei mariti e dei fratelli, e i bambini su queglii degli anziani progenitori, levano dalla gola non più libera il pianto per la morte dei loro cari' (326-329) – e della gioia dei vincitori, finalmente liberi dalle fatiche della guerra:

Gli altri invece la fatica del vagabondaggio notturno, imposta dalla battaglia, li schiera, affamati, di fronte ai pasti offerti dalla città, senz'alcun gettone per il turno; così come ciascuno ha estratto la propria sorte abitano ormai nelle case conquistate dei Troiani, liberi finalmente dal gelo e dalla brina delle notti all'addiaccio, e come dormiranno felici tutta la notte senza montare di guardia! (330-337)

C'è poi un secondo procedimento, ancor più insidioso, che si sovrappone al precedente e completa l'astuta manipolazione messa in atto da Clitemestra. Il racconto, sebbene muova inizialmente dall'affermazione che la distinzione tra vinti e vincitori è insuperabile, nella seconda parte, in realtà, propone un'immagine dei conquistatori di Troia che finisce per assimilarli potenzialmente agli sconfitti, presentando la guerra come parte di un grande ciclo di giustizia retributiva, nel quale ai colpevoli Troiani, giustamente puniti, potrebbero in qualsiasi momento subentrare, come potenziali nuovi colpevoli, gli Achei padroni della città, se non rispettano i santuari degli dei:

Ebbene, se rispettano gli dèi protettori della città e i santuari della terra conquistata, essi, i distruttori, non saranno distrutti a loro volta; ma temo che sopravvenga prima nell'esercito una brama di devastare ciò che non si dovrebbe, vinti dall'avidità di guadagno. (338-342)

È questo il punto decisivo del discorso. Clitemestra, mascherando nella forma di un augurio di moderazione un discorso di fatto disfemico, allude alla facilità con cui la rassicurante distinzione fra le due parti potrebbe venir meno, se negli Achei vincitori sorgesse il desiderio di ‘devastare ciò che non si dovrebbe’ πορθεῖν τὰ μὴ χρή (343). Qui Eschilo gioca certamente con la memoria letteraria degli spettatori, la quale va al di là delle conoscenze che può possedere il personaggio. L’espressione, intenzionalmente vaga, poteva avere sul pubblico l’effetto di evocare gli inquietanti episodi di empietà accaduti al momento della presa di Troia, così come sono narrati nei poemi del Ciclo epico (in particolare, il rapimento di Cassandra dal tempio di Atena e l’uccisione di Priamo sull’altare di Zeus). Il Coro ovviamente non può cogliere questo sovrasenso, ma Eschilo vuol far percepire con chiarezza allo spettatore il substrato ostile della parola di Clitemestra, che, nel momento stesso in cui ipotizza la possibilità di simili comportamenti, ne evoca di fatto la realizzazione. Anche l’allusione al tragitto di ritorno che c’è ancora da compiere – ‘perché ancora devono tornare incolumi alle loro case, e girando intorno alla mèta compiere la seconda frazione della doppia corsa’ (343-344 δεῖ γὰρ πρὸς οἶκους νοστήμιου σωτηρίας, / κάμψαι διαύλου θάτερον κῶλον πάλιν) – non può non richiamare il dato noto a tutti gli spettatori che alcuni degli eroi Achei avevano effettivamente avuto ritorni molto travagliati.

Ma Clitemestra va ancora oltre, arrivando a sfiorare il limite dell’aperta disfemia, quando evoca la possibilità che l’esercito, pur tornato a casa sano e salvo, possa incorrere nel ‘risveglio della sofferenza dei morti’: ‘E se l’esercito tornasse senza macchiarsi di colpa verso gli dèi, potrebbe risvegliarsi la sofferenza dei morti, se non capiti nuova improvvisa sventura’ (345-347 θεοῖς δ’ ἀναμπλάκητος εἰ μόλοι στρατός, / ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων / γένοιτ’ ἄν, εἰ πρόσπαια μὴ τύχοι κακά). Ancora una formulazione vaga, ma sufficiente a evocare l’ombra del sacrificio di Ifigenia, e a prefigurare la sorte che segretamente la donna si augura per Agamennone. Inoltre, nelle sue parole traspare il motivo delle conseguenze causate dai molti lutti che la guerra ha imposto agli Argivi, che sarà poi sviluppato ampiamente nel primo stasimo. La regina conclude infine la *rhesis* con una frase terribilmente ambigua (348-349), quando si augura che il bene (come lei lo intende, naturalmente) possa prevalere, e fa riferimento in modo ominoso al vantaggio che potrà trarre dal ritorno del marito (un vantaggio ben diverso da quello che il Coro immagina, e che coinciderà con la morte di Agamennone).

Anche il suo secondo discorso centra pienamente l’obiettivo. L’appello ipocrita alla moderazione nella vittoria (quando segretamente si spera che quella moderazione non ci sia) accredita Clitemestra agli occhi dei Vecchi come una sovrana sollecita e prudente, e contribuisce a vincere la diffidenza del Coro. Così, i Vecchi si trovano costretti ad accettare la superiorità conoscitiva e dialettica della loro interlocutrice, dichiarandosi pienamente soddisfatti di ciò che hanno udito e riconoscendo che ella ha addotto ‘prove affidabili’ πιστὰ τεκμήρια (352), sulla base delle quali si preparano a celebrare la vittoria nel primo stasimo (351-354). La manipolazione è compiuta. In realtà, l’unico τεκμήριον che Clitemestra ha addotto è il messaggio dei fuochi: tutto il resto è germinato dalla sua mente, eppure è stato sufficiente, attraverso uno spregiudicato uso della parola persuasiva, a rovesciare la polarità della tensione fra i generi, che in avvio pesava a suo sfavore. E quando proprio lei, con malcelata ironia, torna a presentare il suo discorso come quello di una donna (348 τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἑμοῦ κλύεις ‘questo è quanto odi da me, una donna’), sono i Vecchi a riconoscerle una capacità di parola assimilabile a quella di un uomo che parla con buone intenzioni (351 γύναι, κατ’ ἄνδρα σῶφρον’ εὐφρόνως λέγεις ‘donna, come un uomo tu parli con senno e buona intenzione’). Si consuma così il fallimento del primo tentativo di confinare Clitemestra entro i limiti che definiscono normalmente lo *status* sociale della donna.

2. Clitemestra e l'Araldo (secondo episodio)

Il percorso costruito nel primo episodio trova piena realizzazione nel secondo, quando si presenta in scena un Araldo che conferma la notizia data da Clitemestra: Agamennone, vincitore, è appena approdato ad Argo. Vengono così definitivamente spazzati via i dubbi che il Coro era tornato a sollevare al termine del primo stasimo, quando aveva espresso nuove preoccupazioni attribuendo all'indole femminile la tendenza a dar corso prematuramente alla gioia.

La comparsa dell'Araldo sancisce il trionfo di Clitemestra, che vede riconosciuta la propria superiorità sul piano della conoscenza. Ella reagisce alla notizia dell'arrivo dell'esercito con un discorso la cui prima sezione (587-597) esprime una feroce rivalsa nei confronti dei Vecchi, insistendo sulla contrapposizione tra la fiducia da lei accordata fin dall'inizio al segnale di fuoco – con l'*ololugmos* di gioia e l'organizzazione dei sacrifici – e i timori inutili dei suoi avversari. Le parole che più ne avevano punto l'orgoglio sono riportate addirittura in forma di discorso diretto:

Qualcuno, biasimandomi, diceva: “Ti lasci convincere da dei fuochi e credi che ora Troia sia stata devastata? Davvero è da donna esaltarsi nel cuore!” Stando a quei discorsi, ero chiaramente una pazza. (590-593)

L'intento è accrescere la soddisfazione di poterle rintuzzare, ricordando di essere riuscita a indurre tutta la *polis* a partecipare ai sacrifici di ringraziamento e a levare grida rituali di gioia per un evento che ora si è rivelato reale. Lei, una donna, ha mostrato di conoscere e di saper valutare la situazione meglio degli uomini, guidando la città nella direzione giusta e, addirittura, coinvolgendo i cittadini di sesso maschile in sacrifici indetti e organizzati da lei, tanto da indurli a condividere il tipico grido femminile sacrificale, l'*ololugmos*. Il suo potere si è esteso al controllo dei riti, e sono gli uomini a doversi adeguare.

Ancor più interessante è l'atteggiamento che Clitemestra assume nei confronti dell'Araldo, rifiutando con sprezzo di udire i dettagli che questi vorrebbe riferire sulla sorte di Agamennone. La scena non si evolve secondo il normale schema per cui al primo annuncio di un messaggero, più generale, segue di regola una descrizione particolareggiata dei fatti. Nella seconda sezione del discorso (598-614), Clitemestra mette radicalmente in discussione la funzione dell'Araldo stesso, rivendicando il filo diretto di comunicazione che intrattiene con il marito. Il ruolo informativo dell'Araldo/Messaggero, tradizionalmente legato alla gerarchia maschile del potere, è frustrato al punto che è la regina a dare a lui un messaggio:

E adesso che bisogno c'è che tu mi faccia un racconto più lungo? Saprò tutto direttamente dal mio signore. Mi adopererò per ricevere nel modo migliore possibile il mio sposo venerabile che è tornato. La luce di quale giorno è più dolce a vedersi per una donna di questo, il giorno in cui apre la porta dopo che un dio ha salvato il suo uomo da una spedizione di guerra? Dai a mio marito questo annuncio, che venga al più presto, lui che è l'amore della città; e al suo arrivo possa trovare che in casa sua moglie è fedele come l'ha lasciata, cagna da guardia della casa, devota a lui, ostile ai nemici, e in tutto il resto simile, e che nell'arco di un lungo tempo non ha infranto alcun sigillo. Né d'altro uomo conosco piacere o discorso che meriti biasimo più di quanto non conosca l'arte di temprare il bronzo. (598-612)

In questo subdolo messaggio si annida una nuova, insidiosa forma di manipolazione: la pretesa sintonia con il marito – che, come gli spettatori sanno bene, è un dato tutt'altro che assodato – fornisce la base su cui Clitemestra costruisce un discorso nel quale si serve astutamente dei *clichés* collegati all'immagine tradizionale della donna sottomessa al volere del marito e complice delle sue scelte. La ricorrenza insistente del termine γυνή nel discorso (592, 594, 602, 606, 614) mostra una nuova

declinazione del conflitto di genere, molto diversa da quella cui gli spettatori avevano assistito nel primo episodio. Clitemestra disegna una immagine di donna del tutto falsa da proporre all'Araldo e, tramite lui, al marito: quella della fedele custode dei beni della famiglia, 'cagna da guardia della casa' (607), che non ha rotto alcun sigillo (una immagine, questa, dietro la quale affiora un'allusione sessuale, carica di ironia, sulla bocca dell'amante di Egisto). L'Araldo viene così inconsapevolmente manipolato e si fa latore di un discorso destinato a ingannare Agamennone ancor prima dell'ingresso in scena. Eschilo peraltro, nel momento stesso in cui attribuisce a Clitemestra questo nuovo discorso manipolatore, inserisce in esso elementi di ambiguità che permettono al pubblico di percepire lo sfasamento di questa nuova immagine di donna rispetto alla realtà.

3. L'incontro con Agamennone (terzo episodio)

Veniamo adesso alla scena centrale del dramma, quella in cui la regina finalmente si confronta con il marito. È qui che il personaggio raggiunge la massima espansione, riuscendo con una sottile trama di inganni a bloccare l'intenzione di Agamennone di entrare subito in casa, e conducendolo, tramite una velenosa forma di persuasione, ad attuare una modalità di ingresso che si rivela ominoso presagio della sua morte. La regina pronuncia adesso la *rhexis* più lunga della tragedia, un vero capolavoro che ne mostra, se ancora ce ne fosse bisogno, la totale padronanza del linguaggio.

Dopo il discorso di saluto di Agamennone (810-854), che si era rivolto prima agli dei del luogo (per salutarli e ringraziarli della vittoria e del ritorno) e poi ai Vecchi del Coro, Clitemestra, uscendo dalla casa, esordisce rivolgendosi per lungo tratto al Coro e non al marito, del quale parla in terza persona (860 e 867-873); solo al v. 877 Agamennone diviene interlocutore diretto. Questo procedimento, talora erroneamente considerato come un tratto di freddezza da parte della sposa che accoglie il reduce (in realtà, come il discorso stesso dimostra, la regina non ha alcun interesse a dimostrarsi fredda con il marito), costituisce un residuo della tecnica drammatica arcaica, per cui un personaggio che esce dalla casa quando un altro attore è già presente in scena si rivolge prima al Coro e solo successivamente al personaggio impersonato dall'attore. Nel riprendere questa prassi scenica tradizionale, tuttavia, Eschilo la rende funzionale a una nuova, geniale idea drammatica, che è quella di rendere Agamennone per un certo tempo spettatore di una recita insidiosa allestita per lui dalla moglie.

Clitemestra mette in scena una rappresentazione del tutto falsa del dolore estenuante della consorte fedele durante l'assenza del coniuge. Il discorso è tutto intessuto di una sottile commistione di verità e menzogna: l'abbandono del pudore per parlare del proprio sentimento d'amore per il marito (857-858) – vero l'abbandono del pudore, falsa l'affermazione sull'amore –, la difficoltà per una donna di rimanere sola, ἄρσενος δίχα 'senza il maschio' (861-862) – vera come affermazione di principio relativa alla solitudine, ma falsa in relazione al caso specifico, visto che ha prontamente trovato un sostituto del marito assente –, l'astuta scusa politica del timore di torbidi in città, inventata per giustificare l'affidamento di Oreste a Strofio (877-886) – vero il rischio di malcontento dei cittadini, falso che quella sia la ragione dell'allontanamento di Oreste. A questi frammenti di verità vengono abilmente mischiate allusioni più o meno velate alla realtà del rapporto fra lei ed Egisto e alla mai menzionata, ma non per questo meno pesante, assenza di Ifigenia, uccisa da Agamennone dieci anni prima (è un tratto terribile di questa scena il fatto che i due coniugi, che si rivedono dopo tanto tempo, non menzionano neppure di sfuggita la figlia morta). Si individuano poi alcune menzogne più evidenti, come quelle relative alla nostalgia di lei per il marito: è radicalmente falso il racconto delle notti insonni piene di lacrime e di ansia per lui (887-894) e dei sogni che la tormentavano mostrandole continuamente le sofferenze di lui.

Come nel primo episodio, il controllo della parola ha come esito l'efficace manipolazione della realtà, destinata a intrappolare la vittima. Questa donna dalla femminilità così fuori dagli schemi propone un modello tradizionale di fedeltà coniugale, che risulta completamente desintonizzato rispetto alla sua reale natura, ma riesce perfettamente funzionale all'intento di realizzare l'obiettivo da lungo tempo pianificato. La chiave della strategia manipolatoria, nel delicatissimo momento del primo incontro con il coniuge/nemico dopo dieci anni di attesa, è la ricerca sistematica dell'eccesso adulatorio, posta in atto sul piano retorico, con l'accumulo quasi stucchevole delle metafore elogiative:

Ora, dopo aver patito tutto questo, con cuore privo di dolore potrei definire quest'uomo il cane da guardia della sua dimora, la gomena che salva la nave, la colonna dell'alto tetto che giunge fino a terra, il figlio unigenito per il padre, la polla d'acqua sorgiva per il viandante assetato, la terra non più sperata apparsa al navigante, il giorno bellissimo a vedersi dopo la tempesta. Di tali appellativi lo ritengo degno. (895-902)

Sul piano scenico, un'analogia ricerca sistematica dell'eccesso adulatorio risulta posta in atto con la richiesta al marito di accettare un gesto di omaggio assolutamente fuori da qualsiasi consuetudine greca, qual è il camminare sulle preziose vesti purpuree che le ancelle stendono sul percorso che va dal carro all'ingresso della casa (905-913). Questa strategia ha un chiaro scopo: impedire la risintonizzazione di Agamennone con gli dei della città e della famiglia, processo che lo porterebbe a riprendere pienamente il ruolo di re e, dunque, di rappresentante della collettività, rendendo più difficile il compito dell'aspirante assassina. Clitemestra cerca di evitare tale esito, facendo sì che il reduce venga a trovarsi in una posizione falsa e rischiosa, quella di un uomo esposto per la sua condizione fin troppo fortunata e per i suoi comportamenti eccessivi al pericolo dell'ostilità divina e al risentimento popolare. Il tratto neppure troppo latente che rivela le intenzioni nascoste della donna è l'affiorare – in mezzo alle lodi esagerate che ancora una volta mescolano inestricabilmente verità e menzogna – di espressioni ominose e dispemiche, ispirate all'idea che la parola negativa, per il solo fatto di essere pronunciata, abbia la capacità di trasformarsi in realtà. Nel descrivere le proprie paure in relazione alla sorte del re lontano, Clitemestra ha cura di evocare le molte ferite e addirittura la morte di Agamennone, tante volte riportata da notizie che arrivavano confusamente (866-877).

Nel momento in cui ordina alle serve di stendere i drappi, la regina si premura di sottolineare che di quel sentiero purpureo si servirà la giustizia per ricondurre Agamennone nella sua casa:

Subito si appresti un cammino coperto di porpora, perché la Giustizia lo riconduca al suo domicilio insperato: il resto, una cura che non è vinta dal sonno lo sistemerà in modo giusto, con l'aiuto divino, com'è destinato. (910-913)

Naturalmente la giustizia che Clitemestra ha in mente non è la stessa cui si è richiamato più volte Agamennone, quella cioè che lo ha condotto a punire i Troiani per i torti commessi, ma piuttosto la *Dikē* che sta per richiedere al padre assassino della figlia il conto per la morte di Ifigenia.

Un dato decisivo di questa scena di persuasione è il ricorso alla manipolazione del contrasto tra la sfera umana e quella divina. Agamennone si rende ben conto che gli onori che gli vengono proposti dalla moglie sono impropri per un mortale, e che potrebbero suscitare l'invidia degli dei e degli uomini, e reagisce mostrando moderazione, e invitando la moglie a desistere da quell'atteggiamento eccessivo (910-930). È a questo punto che Clitemestra gioca tutte le sue carte per far sì che l'ingresso in casa accada secondo la modalità da lei disegnata, così che Agamennone compia un atto simbolicamente ominoso proprio sotto lo sguardo delle immagini divine presenti davanti alla dimora – Apollo e gli dei ἀντήλιοι 'rivolti al sole' (519) –, che vedranno il sovrano entrare con lo sfarzo, notoriamente sgradito a loro come alla maggioranza dei cittadini, di un sovrano orientale.

- CL. Ebbene, dimmi una cosa, senza scostarti dal tuo vero giudizio.
 AG. Il mio giudizio sappi che non lo corromperò di certo.
 CL. È per paura, forse, che hai promesso agli dèi di compiere quest'atto così?
 AG. Con piena consapevolezza, se mai qualcuno l'ha fatto, ho enunciato questa decisione.
 CL. E cosa pensi che avrebbe fatto Priamo, se avesse compiuto un'impresa come questa?
 AG. Credo che avrebbe certamente camminato sulle stoffe variopinte.
 CL. E allora non temere il biasimo degli uomini.
 AG. Ma la voce che corre sulla bocca del popolo ha grande forza.
 CL. Sì, ma chi non è invidiato non è neppure oggetto di emulazione.
 AG. Non si addice a una donna desiderare lo scontro.
 CL. Ma a chi ha successo si addice anche il lasciarsi vincere.
 AG. Davvero tu dai importanza a questa vittoria nella contesa?
 CL. Dammi ascolto: ma cedimi la supremazia spontaneamente.
 AG. Ebbene, se è questo che vuoi, presto, qualcuno mi sciolga i calzari [...]. (931-945)

Il fatto che Agamennone, dopo essersi in un primo momento opposto con decisione alla proposta di camminare sulle vesti purpuree, cambi idea dopo poche battute è sembrato a molti interpreti contraddittorio e non spiegabile con il solo effetto della persuasione esercitata dagli argomenti sviluppati da Clitemestra nella sticomitia. Alcuni studiosi, in particolare Page (cfr. Medda 2017, 1: 107-108), individuano la vera ragione del mutamento nel carattere ambizioso del re, che segretamente aspirerebbe ad essere trattato come un monarca orientale e non ha dunque bisogno di argomenti particolarmente incisivi per cedere alla tentazione. Tuttavia, una lettura del terzo episodio sgombra da pregiudizi non sostiene l'immagine di un Agamennone arrogante e ὑβριστής, e mancano del tutto segnali che possano connotarne le parole come una manifestazione di ipocrisia. È invece l'astuto percorso persuasivo costruito da Clitemestra ad essere decisivo.

Nonostante alcune gravi difficoltà testuali che affliggono il passo, per le quali rimando al mio commento (Medda 2017, 2: 75-76), possiamo comunque riconoscere il percorso persuasivo e manipolatorio costruito magistralmente dalla regina sulla base dei pensieri dell'interlocutore, che offre un eccellente terreno per l'applicazione della *Theory of Mind* al dialogo tragico.

I vv. 933-934 contribuiscono a superare il problema religioso. L'insinuazione che il rifiuto di calpestare le vesti possa dipendere da un voto religioso fatto da Agamennone in un momento di paura induce il re a sottolineare che si tratta di una decisione personale, presa in piena coscienza, e non di una prescrizione divina. Non esiste un divieto di tipo religioso; si tratterebbe solo di superare i dubbi, pur legittimi, di un essere umano. In questo pertugio si infila astutamente la regina, quando ai vv. 935-936 porta Agamennone ad ammettere che il suo rivale sconfitto, Priamo, certamente avrebbe accettato onori come quelli, se avesse vinto. Ella riesce così a disinnescare la riluttanza del marito a comportarsi come un sovrano orientale, solleticandone la vanità e suggerendogli che il vincitore non può certo essere da meno dell'avversario sconfitto. Il discorso si sposta allora verso il potenziale biasimo che un simile gesto potrebbe ricevere da parte dell'opinione pubblica (937-939), anche questo abilmente superato da Clitemestra con il ricorso alla distinzione tra 'invidia' φθόνος ed 'emulazione' ζῆλος. Agamennone è invitato, infatti, a prendere atto del fatto che il livello di prestigio che ha raggiunto è tale da comportare inevitabilmente una componente di invidia: se non si è invidiati, non si può nemmeno essere oggetto di quella forma positiva dello stesso sentimento che è lo ζῆλος.

Il re non ha argomenti efficaci da opporre a quest'ultima considerazione e cerca allora di cambiare linea, richiamandosi alla natura femminile dell'interlocutrice, che non dovrebbe desiderare di scontrarsi con un uomo. È l'errore decisivo, che consente a Clitemestra di presentargli il cedimento come una manifestazione della grandezza del vincitore, una grandezza che si palesa proprio nel momento in cui egli accetta di lasciarsi vincere e di cedere a lei il κράτος (940-943). In poche mosse, dunque, la regina è riuscita a sminuire agli occhi del marito i rischi della camminata sulla porpora e a convincerlo del fatto

che l'eccessivo onore che vorrebbe evitare è invece un omaggio commisurato alla sua grandezza. Preso nella rete della persuasione, Agamennone mette da parte il timore che pure ha detto di provare – ‘per me è cosa che non si può fare senza timore’ ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου (924) –, e si avvia verso la casa, nonostante il permanere di dubbi che lo inducono al gesto prudente, ma inutile, di togliersi i calzari.

Si manifesta così in pieno l'inferiorità della vittima, sul piano della consapevolezza, rispetto all'avversaria. Proprio nel momento in cui crede di esercitare una sua prerogativa di sovrano potente, che può permettersi di cedere a una donna su quello che ora gli appare un capriccio insignificante, Agamennone si rivela rovinosamente inadeguato a comprendere la vera natura della situazione. Sancisce così il trionfo di Clitemestra, la quale non si accontenta di uccidere l'uomo che odia, ma vuole imporsi su di lui anche nella dimensione del discorso pubblico: come una sorta di regista teatrale interno al testo, ella decide le modalità con cui deve esercitarsi la regalità del reduce nel momento decisivo del ritorno a casa.

A conclusione di questa scena agghiacciante, Eschilo lascia trasparire per un attimo un bagliore di verità: appena Agamennone varca la soglia, Clitemestra pronuncia una preghiera terribilmente ambigua, quasi al limite dello svelamento delle sue vere intenzioni, tanto si sente sicura che tutto procederà come lei ha previsto: ‘O Zeus, Zeus che tutto porti a compimento, compi la mia preghiera: e prenditi cura di ciò che stai per compiere!’ Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει· / μέλοι δέ τοί σοι τῶνπερ ἄν μέλλης τελεῖν (973-974).

4. Dopo lo smascheramento: il *logos* dell'assassina dilaga

Nell'*Agamennone* Eschilo ha inserito almeno un antidoto allo strapotere dialettico di Clitemestra, facendo ricorso a un personaggio che si trova esattamente all'opposto nella scala sociale, in quanto assomma in sé tutta una serie di elementi di debolezza a fronte del potere dell'altra: Cassandra, straniera e schiava portata dagli eventi della guerra alla casa di Agamennone, dove va incontro a un destino orribile, assieme al nuovo padrone. La Troiana, pur destinata a soccombere sul piano fisico, esercita una nobilissima resistenza sul piano morale rispetto alla regina, negandole la possibilità di uno scambio dialettico. La prigioniera è l'unica che non accetta il dialogo con Clitemestra, impedendole così di avvolgerla nella ragnatela della persuasione. Cassandra, a differenza di Agamennone, va a morire in piena consapevolezza, e attraverso di lei i piani della regina diventano infine percepibili anche al Coro, seppur troppo tardi.

Dopo la scena in cui la profetessa ha lasciato nello sgomento i Vecchi del Coro con le sue rivelazioni, risuona subito il grido di morte di Agamennone. Clitemestra lascia cadere la maschera, comparando in scena al v. 1372 accanto ai cadaveri del re e della sventurata Troiana.

Anche se tutto è ormai chiaro, Clitemestra non ha ancora finito di manifestare la propria caleidoscopica capacità di assorbire e utilizzare a proprio favore ogni forma di linguaggio. La sua parola infatti dilaga, infrangendo ogni argine dell'αἰδῶς femminile. Innanzitutto, il personaggio offre al Coro e agli spettatori la chiave corretta di lettura di tutte le proprie antecedenti prestazioni dialettiche, rivendicando sfacciatamente le precedenti menzogne, come un passaggio necessario per realizzare il piano di vendetta:

Non mi vergognerò di dire il contrario di molte cose che prima ho detto per opportuna scelta: altrimenti come potrebbe uno che trama mali contro i suoi nemici, che vogliono sembrare amici, tendere la rete del dolore a un'altezza superiore a quella del salto? (1372-1376)

Poi, Eschilo dilata al massimo la ricettività del discorso della regina in direzione di forme di linguaggio che dovrebbero, in quanto donna, esserle estranee. La prima di queste è il linguaggio bellico ed eroico, che si manifesta soprattutto nella forma del κόμπος, il ‘vanto’ del guerriero che

esulta sul corpo del nemico caduto. Clitemestra sta orgogliosamente di fronte al marito (1379 ἔσθηκ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξαιρεγασμένοις 'io sto qui, dove ho colpito, e l'atto è compiuto'), e offre una proterva e cruda narrazione dell'assassinio, che raggiunge e supera il limite della blasfemia nel momento in cui il fiotto di sangue sgorgato dalla bocca di Agamennone al terzo colpo è equiparato al rituale della terza libagione che si offriva a Zeus Salvatore, qui sostituito mostruosamente da Hades (1385-1392). Questa donna, che ormai si sente in tutto pari a un uomo, lancia una sfida aperta ai Vecchi, ricorrendo al verbo ἐπεύχεσθαι, tipico del vanto epico del guerriero vincitore: 'Rallegratevi, se vi fa piacere; io invece me ne vanto' (1394 χάροιτ' ἄν, εἰ χαίροιτ', ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι).

Per arricchire questa dimensione epicizzante della parola di Clitemestra, Eschilo fa ricorso a un'eco omerica richiamando *Il. VII* 235-236, dove Ettore si rivolgeva ad Aiace dicendogli di non credere di spaventarlo come fosse un ragazzo o una donnicciola che non conosce la guerra. Le parole di Clitemestra sono fra le più potenti e terribili mai pronunciate da un personaggio malvagio su una scena teatrale:

Voi cercate di mettermi alla prova come una donna sciocca, ma con cuore che non trema io parlo a chi sa bene, e, che tu voglia lodarmi o biasimarmi, fa lo stesso: questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, ad opera di questa mia destra, artefice di giustizia. Le cose stanno così. (1401-1406)

Inoltre, come se l'appropriazione del linguaggio epico non bastasse, l'assassina include nella narrazione della morte del marito anche elementi riconducibili alla sfera della generazione e del piacere sessuale, nel momento in cui descrive il fiotto di sangue che il re morente le schizza in faccia:

Così 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 della benedizione della pioggia mandata da Zeus quando sta per sbocciare la spiga. (1385-1392)

Ormai padrona del campo, la regina arriva all'insulto odioso nei confronti dei morti. Agamennone è schernito come 'la delizia delle Criseidi di Ilio' Χρυσήιδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίῳ (1439), mentre alla concubina è riservato un insulto volgare, 'quella che strofina l'albero' ἰστοτριβῆς (1443), che si pone ai limiti delle possibilità della lingua tragica, tanto che molti editori hanno tentato di depotenziarne il significato o addirittura di correggerlo, nella convinzione che in tragedia non ci fosse posto per una simile oscenità. Ma qui chi parla è Clitemestra, e le regole non valgono. Questa è una donna che non esita a dichiarare quanta voluttà le derivi da quella scena di amore e morte, forse ancora con sinistri risvolti sessuali:

Giace morto l'uomo che ha oltraggiato questa donna, la delizia delle Criseidi di Ilio, e con lui questa prigioniera, indovina e compagna di letto, profetessa, fedele concubina, che strofina l'albero sui banchi delle navi. Non è immeritata la sorte che hanno subito: lui così come ho detto; lei invece, la sua amante, giace dopo aver cantato come un cigno l'ultimo lamento di morte; e per me ha apportato la delizia del loro letto che si aggiunge alla mia voluttà. (1438-1448)

L'assassina non ha timore del biasimo collettivo, è pronta ad affrontare ogni sfida, e non si perita perciò di contestare il diritto del Coro a giudicarla. Veniamo così all'ultimo dei molti registri all'interno dei quali ella mostra di sapersi muovere con piena padronanza: quello del linguaggio giuridico, tradizionalmente escluso dalle competenze femminili, perché la donna in Atene non aveva figura giuridica e doveva essere rappresentata da un tutore maschio.

L'assassina contesta il giudizio severo dei Vecchi che le predicano la lapidazione da parte della cittadinanza argiva, e nega la legittimità stessa del loro ergersi a giudici, con l'argomento, invero

difficile da contestare, che al tempo del sacrificio di Ifigenia non avevano mosso accuse simili ad Agamennone, che pure le avrebbe pienamente meritate:

Adesso per me pronunci la condanna all'esilio dalla città e a incorrere nell'esecrazione dei cittadini e nelle maledizioni gridate dal popolo, senza sollevare affatto lo stesso argomento contro quest'uomo, che, senza tenerne alcun conto, come se si trattasse della morte di una bestia quando le greggi abbondano di pecore lanose, sacrificò sua figlia, il frutto carissimo delle mie doglie, come incantesimo per i venti di Tracia. Non è lui che avresti dovuto mandare in esilio da questa terra, come pena per quelle sozzure? All'udire le mie azioni, invece, sei un giudice severo. Ma io ti dico: queste minacce falle tenendo conto che sono preparata a uno scontro ad armi pari <e accetto l'idea> che chi mi abbia vinto con la forza abbia potere su di me; ma se il dio decide in senso opposto, dovrai subire una lezione e imparerai, anche se tardi, a essere saggio. (1412-1427)

È lui che i Vecchi avrebbero dovuto cacciare dalla città, per liberarla dalla contaminazione apportata dall'empia uccisione della figlia. Clitemestra ricorre a termini giuridici come δικάξεις (1412) e δικαστής (1421, è questa in assoluto la prima attestazione), ἀνδρηλατεῖν (1419), μισμάτων ἄποινα e ἐπήκοος (1420), ma lo fa in un contesto che li svuota del loro potere di contrapporsi ai torti. Nulla possono ormai le forme giuridiche della *polis* contro l'imporsi della forza: è solo su quel piano che si potrà decidere lo scontro e Clitemestra si sente pronta, minacciando il Coro di una dura lezione se sarà lei a prevalere (1422-1425).

5. Una nuova Clitemestra? Il finale della tragedia

Il finale dell'*Agamennone* vede l'apparente trionfo dei malvagi e la crisi profonda di tutti i valori: la giusta vendetta per l'uccisione di Ifigenia si contrappone alla giusta punizione dell'assassina, e su tutto questo si innesca la consapevolezza, cui Clitemestra stessa fa riferimento, del fatto che attraverso di lei ha agito il demone della stirpe, che ha richiesto ad Agamennone il prezzo del sangue dei figli di Tieste. È un quadro cupo e sconvolgente, dal quale la famiglia potrà uscire solo attraverso altre violenze e sofferenze.

Proprio a questo proposito si assiste a un ultimo riaffiorare della proteica capacità di adattamento e manipolazione che caratterizza lo straordinario personaggio di Clitemestra. Nel finale del dialogo lirico-epirrematico con il Coro dei vv. 1426-1576, la donna inaugura astutamente una nuova linea, cercando di presentarsi come la legittima titolare delle istanze del *genos* degli Atridi, cui in realtà non appartiene per sangue, preoccupata del futuro e della necessità di fermare le violenze interne alla famiglia, alle quali pure ha dato un contributo tanto pesante. Così, nel momento in cui si rende conto che richiamare l'azione del demone della stirpe significa riconoscere il grave rischio che incombe anche su di lei, in quanto esposta alla legge della retribuzione della violenza, Clitemestra cerca di venire a patti con il demone stesso, dichiarandosi disposta a cedere la maggior parte dei propri beni in cambio dell'allontanamento dell'ἀλάστωρ dalla casa degli Atridi:

Ma, stringendo un patto col demone dei Plistenidi, io voglio accettare questi eventi, pur duri da sopportare; e per il futuro, che lui, lasciando questa casa, travagli un'altra famiglia con assassini tra consanguinei. Anche se possedessi solo una piccola parte dei beni qualsiasi cosa mi basterebbe, una volta che avessi cacciato da questa casa la follia di vicendevoli omicidi. (1568-1576)

Ella si spinge fino a parlare di 'patti giurati' ὄρκους (1570) da stipulare col demone, e si dichiara pronta ad 'accettare' στέργειν (1570) tutto ciò che è accaduto e che, in modo sorprendente, definisce 'duro da sopportare' δύσκλητα περ ὄντα (1571): una vera e propria piroetta che pretende di trasformarla in un membro della stirpe duramente colpito da fatti terribili e disposto a tutto pur di farli

cessare. In realtà, la donna sta cercando di estromettere il Coro da ogni interesse di tipo familiare, come la sepoltura dei morti, che sarà lei a compiere ancora in modo insultante, e spera così di proteggersi da un futuro incerto.

Nella scena conclusiva con Egisto, la regina torna a presentarsi secondo un *cliché* femminile più consueto, come la donna capace di moderazione e mediazione, che vuole porre fine alle violenze che hanno colpito la famiglia. Ai vv. 1654-1673 blocca lo scontro fra Egisto e il Coro, invitando il compagno a non versare altro sangue e a prendere atto che la messe già raccolta è fin troppo abbondante, e ai vv. 1659-1661 di nuovo descrive sé stessa e l'amante come 'colpiti [...], sciaguratamente, dallo zoccolo pesante del demone' δαίμονος χηλῆ βαρεία δυστυχῶς πεπληγμένοι.

Per un'ultima volta, la parola di Clitemestra manipola il reale, costruendo un'immagine della situazione non corrispondente ai dati di fatto, ed è estremamente significativo che, in questa fase finale della tragedia, la regina torni subdolamente a presentare il proprio discorso come 'il discorso di una donna, se qualcuno si degna di prestargli attenzione' λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν (1661). Dopo aver raggiunto vertici inauditi di sfida e inappropriata verbale, l'assassina torna a toni falsamente moderati, e cerca riparo per il futuro. Ma le cose sono andate troppo oltre e stanno ormai per avviarsi le *Coefore*, dove il sangue versato tornerà a richiedere i suoi diritti, incurante delle stupefacenti e affascinanti manipolazioni di cui Clitemestra si è rivelata capace.

Riferimenti bibliografici

- Allan, Arlene (2007), 'Masters of Manipulation: Euripides' (and Medea's) Use of Oaths in *Medea*', in Sommerstein, Alan H.; Fletcher, Judith (eds.), *Horkos. The Oath in Greek Society*, Exeter, Bristol Phoenix Press, 113-124.
- Battezzato, Luigi (2017), 'Change of Mind, Persuasion, and the Emotions: Debates in Euripides from *Medea* to *Iphigenia at Aulis*', *Lexis* 35, 164-177.
- Budelmann, Felix; Easterling, Pat (2010), 'Reading Minds in Greek Tragedy', *Greece and Rome* 57, 289-303.
- Buxton, Richard G. A. (1982), *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dubischar, Markus (2001), *Die Agonszenen bei Euripides*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler.
- Lloyd, Michael (1992), *The Agon in Euripides*, Oxford, Clarendon Press.
- Medda, Enrico (2017), *Eschilo. Agamennone*, Roma, Bardi.
- Quijada Sagredo, Milagros; Encinas Reguero, María del Carmen (eds.) (2013), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Quijada Sagredo, Milagros; Encinas Reguero, María del Carmen (eds.) (2017), *Connecting Rhetoric and Attic Drama*, Bari, Levante.

Enrico Medda
 Università di Pisa (Italy)
enrico.medda@unipi.it