



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PALERMO  
DIPARTIMENTO  
CULTURE E SOCIETÀ

6 n.s. (2017)

# PAN

*Rivista di Filologia Latina*

---



Istituto Poligrafico Europeo®  
CASA EDITRICE

GIUSEPPE SPINNATO

TRA *IMPLA CAEDES* E *PIUM FURTUM*:  
LOTTA DI PAROLE NELL'*AGAMEMNON* DI SENECA

Nell'*Agamemnon* senecano si fronteggiano due aspetti specifici, simmetrici e concomitanti, dei *doli* messi in scena: da un lato il riuoso viziato e disinvolto di un lessico relativo ai valori da parte dei carnefici, dall'altro il contro-inganno delle vittime.

Se infatti la macchina della regia drammatica illumina a tinte piene il *dolus* principale di Clitemnestra ai danni del marito – variamente declinato e sostanziato dal corrispondente vocabolario<sup>1</sup> – d'altro canto, l'inganno dei 'grandi' carnefici e la loro manipolazione verbale sembrano produrre un simmetrico cono d'ombra, specularlo non solo per valori ma anche per lessico, un vero e proprio contro-inganno, messo in atto dalle vittime e a sua volta connotato e denotato positivamente. Si tratta di azioni in qualche modo anch'esse riconducibili all'alveo proteiforme della *fraus*, condotte e dirette da Elettra, figlia e rivale della madre, al cui *dolus* culminante nell'*impia caedes* si oppone con il suo *pium furtum*. In questo secondo caso, come si vedrà, si scontreranno sotto il denominatore comune del lessico valoriale le azioni e le voci di madre e figlia, in una lotta in cui ad essere in gioco sono tanto i corpi quanto le parole: dopo essere fuggita dalla reggia alla notizia dell'omicidio del padre, Elettra sottrarrà il fratello Oreste alle mani della madre e di Egisto con un *furtum* da lei stessa definito *pium*, qualificazione avvertita come necessaria, vista la natura essenzialmente negativa del termine a cui si riferisce<sup>2</sup>. L'espressione marcherà dunque un campo di netta opposizione nei confronti dell'accusa di empietà paradossalmente scagliata a più riprese proprio dall'autrice dell'*impia caedes* (v. 219).

Si procederà quindi preliminarmente all'analisi dell'inganno principale in relazione in relazione a quegli aspetti che consentiranno di mettere in luce questo particolare tipo di *dolus*<sup>3</sup> 'buono', oggetto d'indagine nella seconda parte del contributo.

<sup>1</sup> Nell'*Agamemnon* è attestato un ricco campo semantico afferente al tema dell'inganno, come rilevato sistematicamente in F. MICHELON, *La scena dell'inganno. Finzioni tragiche nel teatro di Seneca*, Turnhout 2015, pp. 216-220, da cui si riporta sinteticamente in parentesi il numero di occorrenze, qui ordinate in senso decrescente: *fides* (12), *dubius* (10), *dolus* (6), *furtum* (5), *latere* (5), *fidus* (4), *tegere* (4), *falsus* (3), *fraus* (3), *furtivus* (3), *occulere* (3), *tacitus* (3), *fallax* (2), *fallere* (2), *mentiri* (2), *ambiguus* (1), *credulus* (1), *decipere* (1), *latitare* (1), *tacere* (1).

<sup>2</sup> Cfr. Th.l.L. s.v. *furtum*: *latiore sensu i.q. actio clandestina, clam suscepta (...), maxime de actionibus cum fraude doloque gestis (...)*. Cfr. anche A. ERNOUT-A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 2001<sup>4</sup>, s.v. *fur*, pp. 262-263. *Furtum*, a differenza di *dolus*, sembra avere un significato negativo di base, motivo per cui l'aggettivo *pium* attribuisce una connotazione ossimorica: tuttavia è proprio nella *iunctura* che i significati reagiscono non cortocircuitando ma correggendosi armonicamente (la *pieats* esalta la componente di segretezza disinnescando la negatività del *furtum*). È infine significativo che proprio ad un *furtum* venga affidata l'unica parentesi di 'Bene' della vicenda. L'espressione risalta tanto più se messa in relazione alla piatta coerenza della specularlo (ma non simmetrica) *impia caedes*, in cui la somma dei valori dei termini semplicemente conferma quelli di partenza.

<sup>3</sup> Nelle tragedie di Seneca l'inganno delle vittime si configura o nei termini di un riuoso

## 1. L'IMPIA CAEDES DI CASSANDRA ED EGISTO

Uno spunto di partenza per questa analisi può essere rintracciato nella definizione del *casus belli* privato che mette in moto il dramma e, contestualmente, nella martellante insistenza di termini attinenti al campo dell'inganno e assieme del *mos maiorum*, spesso vicini nella maglia testuale. D'altro canto l'inganno, oltre ad essere tema costitutivo del genere tragico<sup>4</sup>, suo codice dinamico oltre che narratologico, mette in rilievo – contraddicendola e quindi in una certa misura confermandola – la trama dei valori sottostanti. Quello a cui si assiste durante la vicenda tragica è infatti da un lato un pervertimento sistematico di sentimenti e parole attraverso la macchinazione del *dolus*, dall'altro l'insinuarsi nelle battute finali di un tentativo di risanamento e compensazione.

Va notato innanzitutto che il motivo del delitto da compiersi non risulta chiaro – non solo ai lettori ma alla stessa Clitemnestra – da subito, ma solo dopo un triplice confronto con se stessa, con la nutrice, e con l'amante Egisto. Questa la riflessione della tindaride (vv. 109-121):

**CL.** *Quid fluctuaris? Clausa iam melior via est.  
Licuit pudicos coniugis quondam toros  
et sceptrata casta vidua tutari fide;  
periere mores ius decus **pictas fides**  
et qui redire cum perit nescit pudor;  
da frena et omnem prona nequitiam incita:  
per scelera semper sceleribus tutum est iter.  
Tecum ipsa nunc evolve femineos **dolos**,  
quod ulla coniunx: **perfida** atque impos sui  
amore caeco, quod novercales manus  
ausae, quod ardens **impia** virgo face  
Phasiaca fugiens regna Thessalica trabe:  
ferrum, venena (...)*<sup>5</sup>.

Sono andati perduti i *mores*<sup>6</sup>, quindi è ormai lecito agire al di fuori dalla loro griglia normativa, questo sembra voler dire Clitemnestra. Dal sovvertimento dei valori all'evocazione dell'inganno non c'è soluzione di continuità, e infatti le spie testuali si presentano a brevissima distanza, e mutando di segno: *fides* e *pietas* (v. 112), oltrepassato il confine dei *doli* (v. 116), danno luogo al loro esatto contrario (*perfida*, v. 117 e *impia*, v. 119).

della verità su un binario sfalsato, con il ricorso al discorso ambiguo, o si caratterizza come *pious*: è questo tanto il caso di Andromaca (cfr. SEN., *Tro.*, vv. 501-502 ss.: *coniugis partum pia / serva* [...]); anche in questo caso si può parlare di inganno delle vittime), quanto quello che qui ci si accinge ad esaminare.

<sup>4</sup> Per una storia dell'evoluzione dell'inganno e delle sue forme nel teatro antico cfr. G. PETRONE, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983, pp. 101-144.

<sup>5</sup> Si fa riferimento al testo stabilito da O. ZWIERLEIN, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxonii 1986 e successivi aggiornamenti.

<sup>6</sup> La reminiscenza comica (cfr. R.J. TARRANT, *Seneca. Agamemnon*, Cambridge 1976, p. 195 e il riferimento a PLAUT., *Most.* 144 ss.: *nunc simul res, fides, fama, virtus, decus / deseruerunt*) fa sì che il catalogo dei *mores* perduti si colori qui ancor più che di ironia tragica, a tutti gli effetti di puro grottesco.

Le parole di Clitemnestra sgorgano da una ferita<sup>7</sup> che risulta chiara solo in parte, e infatti le cause addotte saranno diverse, per quanto concomitanti. È certo che ad essere tradita è stata la *fides* coniugale (v. 110-111: *licuit pudicos coniugis quondam toros / et sceptrata casta vidua tutari fide*), ma i termini di questo tradimento sembrano mobili, ed è infatti a sé che inizialmente la regina sembra avocare la parte della traditrice. Mossa da una passione cieca (di certo non assimilabile alla pietà filiale, ma a quella amorosa nei confronti dell'amante), Clitemnestra evoca e passa in rassegna i *femineos dolos*, quelli che si addicono a una *perfida coniunx*, che ha violato il vincolo della lealtà. Il vaglio del modello da scegliere è breve (vv. 116-119) e non può che risolversi nell'elezione di Medea<sup>8</sup>, colei che sembra meglio aderire al suo profilo emotivo abnorme. Alla principessa della Colchide conducono infatti le qualificazioni di slealtà (v. 117: *perfida*) e mancanza di controllo (v. 117: *impos sui*), ed è lei che sembra poter infine identificare – ancor meglio di Fedra, almeno in questo specifico caso – il riferimento alle *novercales manus*<sup>9</sup> chiamate in causa.

Così sembra quindi di poter riassumere, in attesa di conferme: Agamennone deve morire proprio perché Clitemnestra ha tradito. È solo in un secondo momento, dopo nuove esitazioni, che la risposta data alla nutrice si riferirà esplicitamente alla *fides* tradita da Agamennone, cioè nel momento in cui viene ricordato, con una piccata ironia antifrastica, il fatto che il marito non ha prestato fede alla parola data (vv. 158-159: *Equidem et ingales filiae memini faces / et generum Achillem: praestitit matri fidem*), e ciò in riferimento alla promessa delle pretestuose nozze di Ifigenia con Achille, ovviamente mai avvenute. Ecco un altro buon argomento concorrente a un'azione criminosa che, se pure non è già stata stabilita, di sicuro agisce nella forma di un'intenzione latente (e via via sempre meno intermittente): Agamennone deve morire perché non ha prestato fede alla parola data<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. G. GUASTELLA, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001, p. 16, in cui viene ricordato come nel *De ira*: "il focus dell'argomentazione senecana è costituito non tanto da elementi come l'onore", quanto piuttosto dall'*iniuria* e dal *dolor* incontrollato che essa suscita in chi la riceve. (...) La stessa terminologia latina della ritorsione, infatti appare legata, già a livello etimologico, all'aspetto della violenza e del 'colpo ricevuto', se è vero che *ulcisci/ultio* vanno riconnessi a *ulcus*, e *vindicare* a *vim dicere*".

<sup>8</sup> Cfr. M. RIVOLTELLA, *Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità 'in crescendo'*, in *Aevum* 1 (1993), pp. 113-128, alla p. 126: "Clitemnestra nell'*Agamemnon* (116-124) medita il proprio inganno delittuoso considerando gli opposti comportamenti di Medea (119-120) e di Elena (121-122) (...). L'eroina rifiuta la codardia della sorella in nome della gloria di un *maius nefas* (124). Medea dunque, non Elena, sarà il modello ispiratore del crimine di Clitemnestra. La spada, e non la fuga, il suo mezzo di attuazione". Sulla tematica specifica della *novitas* dello *sclerus* cfr. G. PICONE, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo 1984, pp. 23-27, e in particolare p. 26.

<sup>9</sup> Evocare la figura della *noverca* propizia e anticipa gli esiti della vicenda. Clitemnestra, come il suo modello, Medea, è una *noverca* 'di secondo grado': la qualifica sconfessa il legame genetico. Sulla figura della *noverca* in Seneca tragico cfr. A. BORGIO, *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli 1993, pp. 72-78: sulla questione specifica dello scambio di attributi tra *mater* e *noverca* in ambito tragico e declamatorio, così come sulla storia dell'aggettivo *novercalis* cfr. A. CASAMENTO, *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 2002, pp. 101-124.

<sup>10</sup> Se è vero che le linee di forza sono diverse, è tuttavia implacabile la loro formidabile convergenza ultoria nei confronti di Agamennone, cfr. in proposito R. R. MARCHESE, *Veniet et vobis furor. Seneca tragico e la perennità del male*, in *In Verbis* 2 (2014), pp. 49-63, p. 53. Un motivo ulteriore, che emerge chiaro nella riscrittura senecana del mito, è il fatto che Agamennone sia anche il bersaglio di una rivincita ideale, surrogata, dei *victi* Troiani che nel testo sono rappresentati da Cassandra (cui non a caso verrà affidata

Al di sotto di tutte le incoerenze<sup>11</sup> e le oscillazioni del personaggio, sembrerebbe quindi chiara la motivazione cardinale che muoverà il delitto, motivazione sulla quale l'autore calca maggiormente la mano. Più ancora che vendicare la figlia (elemento comunque ricordato) e punire gli adulteri del marito, la Clitemnestra di Seneca vuole porre un rimedio, quello del *dolus* e del *ferrum*, alla *culpa* condivisa con Egisto<sup>12</sup>. Se infatti pure la incalzano il timore e il dolore, è nell'odio (*l'invidia* del v.134) che questi troveranno il giusto canale di sfogo. Non sarà quindi il *pudor* (v. 138), parola ridotta ormai a banderuola di senso, il rimedio per un odio sempre più incontenibile e lucido: era d'altronde già stato stabilito che il ferro e il fuoco sarebbero stati la giusta medicina (v. 152: *et ferrum et ignis saepe medicinae loco est*).

La decisione delittuosa<sup>13</sup>, che sembra ormai fermamente presa, viene di nuovo rimandata, messa in crisi dagli ulteriori ripensamenti che affiorano a seguito del fittissimo botta e risposta con la nutrice (vv. 145 ss.), che pure vede una Clitemnestra fieramente accesa nel ribattere battuta per battuta. A rimuovere quindi gli ultimi argini alla passione sfrenata di una complice nuovamente tentennante<sup>14</sup> sarà Egisto, che riesce nell'opera di una fusione d'orizzonti e intenti con la forza di un dialogo persuasivo reso ancora più efficace dal carico di un destino mitico che pressa e muove la struttura profonda degli eventi. La vicenda esplicita è ridotta quasi a occasione per una vendetta che affonda le radici nella storia familiare, nella sua stessa composizione genetica<sup>15</sup>: per questo Egisto è stato generato sacrilegamente dall'unione incestuosa della sorella con il padre, e da questa forza fatale sembra essere mosso nella sua argomentazione incalzante<sup>16</sup>.

l'ultima parola del dramma). A questo proposito cfr. A. PERUTELLI, *Il delitto ricorrente*, introduzione a SENECA, *Agamennone*, Milano 1995, pp. 5-29.

<sup>11</sup> D'altronde, siamo nel campo di azione di un furore amoroso, un *amor caecus* (v.118), che pertiene all'ambito dell'irrazionale. Cfr. a questo riguardo G. PETRONE, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1984, p. 125.

<sup>12</sup> Cfr. PERUTELLI, *op. cit.*, p. 58 *ad loc.*: "Benché la maggior parte degli interpreti abbiano visto nel sacrificio di Ifigenia la motivazione principale del delitto della regina, lei stessa afferma che la motivazione principale è la scomparsa del *pudor* (...)".

<sup>13</sup> Sul moto circolare delle decisioni nell'*Agamemnon*, sull'apparente mancanza di evoluzione dei personaggi (soprattutto nella sezione delimitata dai versi 108-309) cfr. CASAMENTO, *op. cit.*, p. 58: "Questo spazio soffre solo apparentemente di una mancanza ed anzi fonda sulla scomparsa dell'azione l'opportunità di schiudere scenari nuovi. Nel vuoto della scena si anima una dimensione più ampia, in cui alla mancata progressione del dramma fa da contrappunto la messa in rilievo (...) dei caratteri, la riflessione sui movimenti interiori che segnano i personaggi".

<sup>14</sup> Tale tentennamento potrebbe anche essere letto come una necessità narrativa utile ad offrire una sponda alle motivazioni di Egisto, lì dove il suo profilo di uomo *doctus fraude* (v. 298) si delinea.

<sup>15</sup> C'è una dinamica trasmissiva dello *scelus* endogeno, che tende a propagarlo rielaborandolo – tendenzialmente in forme sempre più catastrofiche –, e c'è assieme una cadaverica fissità nella sua costante e sanguinosa ricapitolazione.

<sup>16</sup> E tuttavia, il lettore ha assistito anche allo spettacolo di un Egisto specularmente vacillante, incalzato a sua volta proprio dall'ombra del padre Tieste nelle prime battute della tragedia (vv. 48 ss.): *Causa natalis tui, / Aegisthe, venit. Quid pudor vultus gravat? / Quid dextra dubio trepida consilio labat? / Quid ipse temet consulis torques rogas, / an deceat hoc te?* (...). Il motivo dell'esitazione viene brevemente ripreso da Egisto nel monologo che precede il dialogo con Clitemnestra, ma subito si assiste a un passaggio di testimone: con maestria quasi musicale Seneca affida adesso alla voce della regina il compito di svolgere una interessante variazione sul tema che l'amante ha avuto il compito di rilanciare. È infine interessante notare come il figlio di Tieste descriva se stesso quale vittima sacrificale del padre, come e più di Ifigenia,

Gli argomenti che l'*imbelle leone* (Aesch. *Ag.* 1224) mette in campo vertono in primo luogo sulla mancata fedeltà di Agamemnone:

(...) *credis aut speras tibi  
Agamemnonis fidele coniugium?* (...)  
(vv. 244-245)

*Effusa circa paelicum quanto venit  
turba apparatu! sola sed turba eminent  
tenetque regem famula veridici dei.  
Feresne thalami victa consortem tui?  
At illa nolet. Ultimam est nuptae malum  
palam maritam possidens paelex domum.  
Nec regna socium ferre nec taedae sciunt.*  
(vv. 253-259)

Sono, queste, argomentazioni che vengono ancora per poco respinte dalla regina<sup>17</sup>, che, dopo essersi appellata alla necessità di restaurare la fedeltà coniugale (vv. 241-243: *sed nunc casta repetatur fides, / nam sera numquam est ad bonos mores via: / quem paenitet peccasse paene est innocens*), si appella adesso alla necessità di perdono (v. 267: *det ille veniam facile cui venia est opus*), dando prova di un parossismo di indecisione attribuibile da un lato, alternativamente, a malafede, inverosimiglianza psicologica o stato confusionale esasperato<sup>18</sup>; dall'altro, al fatto di essere a sua volta quasi oggetto di una vicenda in cui il suo personaggio non può fare altro che subire l'impatto di dinamiche ultorie che la sovrastano.

In che modo avviene quindi il passaggio decisivo, cosa fa scattare il punto di svolta finale oltre il quale la materia fluida degli ondivaghi propositi della donna si assesta nell'irrevocabile decisione del delitto? Il tutto si svolge in una trentina di versi<sup>19</sup>, e in modo piuttosto brusco. Tuttavia, pur nell'eventualità che molto sia stato affidato all'ambito strettamente drammatico o comunque chiesto in credito al patto narrativo, pare di poter pur scorgere nel testo una pur minima traccia di gradualità<sup>20</sup>.

in quanto addirittura generato a questo preciso scopo. Prima di intraprendere il dialogo con la donna, Egisto dice infatti: *ferrumque et ignes pectore adverso excipe, / Aegisthe: non est poena sic nato mori* (vv. 232-233): una sorta di perversa *devotio* che dovrebbe finalmente chiudere l'accidentato perimetro di una vicenda circolare di disastri.

<sup>17</sup> Farà infatti adesso appello alla *casta fides* (*sic*, v. 241), e alla necessità di perdonare Agamemnone (v. 266). Clitemnestra nell'andirivieni ondeggiante del suo *furor* si trova qui a ricalcare momentaneamente il ruolo della nutrice. A questo proposito cfr. PETRONE, *op. cit.* (1984), p. 27: «L'interscambio che si è venuto a creare tra Clitemnestra e il ruolo consueto alla nutrice è dimostrato paradossalmente dal fatto che parte della tradizione manoscritta ha attribuito, a torto, alcune battute del dialogo proprio alla nutrice (...)».

<sup>18</sup> Il carattere "fluttuante" di Clitemnestra è argomento ben noto alla critica. Per una ricapitolazione della questione cfr. PERUTELLI, *op. cit.*, pp. 22-24. Per degli argomenti specifici a favore di una sostanziale coerenza del personaggio, dettata – secondo l'autore – da una consapevole volontà d'inganno cfr. J.M. CROISILLE, *Le personnage de Clytemnestre dans l'Agamemnon de Sénèque*, in *Latomus* 23 (1964), pp. 465-472.

<sup>19</sup> Al v. 273 Clitemnestra ancora adduce esempi di magnanimità nel perdono, al v. 309 si è risolta per il delitto.

<sup>20</sup> Tarrant, *op. cit.*, p. 230, ricorda come l'interesse di Seneca si concentri più sull'espressione retorica che sulla verisimiglianza descrittiva: "Clytemnestra's sudden change of heart is not unusual in Seneca (...).

Il nucleo tematico e lessicale è ancora quello dell'inganno e dei valori e si assiste, nello specifico, a una diversa qualificazione del termine *fides* (vv. 284-286):

**CL.** *Delicta novit nemo nisi **fidus** mea.*

**AE.** *Non intrat unquam regium limen **fides**.*

**CL.** *Opibus merebor, ut **fidem pretio** obligem.*

**AE.** *Pretio parata vincitur **pretio fides**.*

Si fa qui riferimento a una *culpa* condivisa, una colpa che non permette più alla regina di rivestire a pieno il ruolo della vittima. Se la *fides* è stata violata – sia da Clitemnestra che da Agamennone – qui si affaccia la possibilità per la regina di rimediare a questa falla valoriale con il rattoppo del denaro, per ottenere così una lealtà prezziolata, *fides pretio*<sup>21</sup> appunto, da parte di chi potrebbe tradirla: il denaro sarebbe quindi l'ipotetico mezzo per ristabilire l'omeostasi di un sistema corrotto in cui la verità non può giocare più nessun ruolo.

A questo punto interviene nuovamente la nutrice<sup>22</sup> che, pur raccogliendo la sua definitiva disfatta nel confronto con Egisto, tuttavia, con un'ultima raffica di insulti, consegna un ritratto significativo del rivale, figlio e nipote del padre (al v. 984 Elettra rincarerà la dose definendolo *nomen ambiguum suis*), esperto di inganni, ma solo per conquistare i letti altrui, una sorta di Ulisse degradato al rango di amasio<sup>23</sup>.

È questo il momento che segna nelle intenzioni esplicite di Clitemnestra il definitivo passaggio di soglia, determinato dalla prospettiva dell'esilio o del suicidio<sup>24</sup> che Egisto maliziosamente dispiega. Così conclude quindi la regina (vv. 307-309):

**CL.** *Quae iuncta peccat debet et culpa**e** fidem.*

*Secede mecum potius, ut rerum statum  
dubium ac minacem iuncta consilia explicent.*

Dalla *casta fides* rievocata e irraggiungibile perché relegata in un passato che non torna, passando per il miraggio, futuro e altrettanto impalpabile, di una *fides* dimidiata, una *fides pretio*, per finire con il ritorno al presente di una lealtà stravolta e ridotta al

Indeed passages in which Seneca depicts a gradual change are rare (...). The artificial character of such sudden alterations should not be taken a merely a sign of poor dramatic technique. Seneca's interest lay more in the rhetorical expression of situations or attitudes than in the realistic depiction of change or development (...)."

<sup>21</sup> La *fides pretio* può essere considerata come una declinazione di quella *fides* nella *fraus* a cui si riferisce MICHELON, *op. cit.*, pp. 46-147: quella prezziolata sembra essere l'unica forma di *fides* possibile nell'aula.

<sup>22</sup> È lei il referente più plausibile del *fidus* al v. 284, cfr. TARRANT, *op. cit.*, p. 225, *ad loc.*

<sup>23</sup> Si realizza in questo passaggio, o meglio viene reso esplicito, un equilibrio dinamico nella colpa e nell'astuzia, ed Egisto viene connotato e designato come maestro dell'inganno (*doctus fraude*, v. 298), che con voce blandente (*voce blandiloqua*, v. 289) squilibra nuovamente l'animo della regina verso il polo della vendetta.

<sup>24</sup> Egisto sembra sapere molto bene su quali tasti battere. Nei confronti della sticomitia in cui è coinvolta la nutrice, quella in esame si configura in relazione formalmente chiasmica: Egisto può giocare la carta del suo corpo, della sua vita (vv. 304-305: *nil moror iussu tuo / aperire ferro pectus aerunnis grave*). Sul ruolo di Clitemnestra cfr. TARRANT, *op. cit.*, p. 225, *ad loc.*: "her rapid shifting of grounds shows her to be the weaker partner in the dialogue".

rango di complicità tra sodali nel misfatto, alla *fides culpae* (v. 307): è questo l'esito di un circolo in cui parole e valori vengono viziati e modellati sull'arbitrio delle intenzioni. Al netto dell'inverisimiglianza della descrizione psicologica o della retoricità del pezzo, quindi, le spie testuali permettono di scorgere la filigrana di una *gradatio* discendente, tutta scandita sul pedale della *fides*<sup>25</sup>.

Prima di passare all'analisi specifica del *pium furtum* di Elettra sarà opportuno soffermarsi sul momento culminante del *dolus*, allorché, durante il banchetto<sup>26</sup>, Agamemnone viene intrappolato nella veste mortifera – quasi una nassa<sup>27</sup> – che Clitemnestra gli ha confezionato. L'atto ci viene restituito tramite lo sguardo di una Cassandra<sup>28</sup> che tiene a ribadire la terribile lucidità di una visione per la quale viene fatta esplicita attestazione di veridicità (v. 874-75: *imago visus dubia non fallit meos: spectemus*). Come rileva Mazzoli, non siamo in presenza di un abbacinamento profetico ma di una cronaca testimoniale, "l'invasamento si è decantato nella limpida fruizione autoptica, subito scandita non solo al denso ricorso al lessico visivo, ma da pregnanti procedimenti retorici, quali la paronomasia *furor-fruor* in clausola dei vv. 872-873 e la figura etimologica (giocata sulla radice *vid-* dei tre vv. 872-874: *providae, video, visus*)"<sup>29</sup> (vv. 872 ss.):

CA. *Tam clara numquam providae mentis furor  
ostendit oculis: video et intersum et fruor;  
imago visus dubia non fallit meos  
spectemus! (...)  
Et ipse picta veste sublimis iacet,*

<sup>25</sup> Vero e proprio ossimoro, specie se si pensa non tanto all'ambientazione letteraria quanto alla cultura e alla società che nutrono sotterraneamente i personaggi, ovvero quelle della Roma imperiale. Se è vero che "cultura della *fides*" è connotazione precipua della Roma repubblicana, che trova nell'opera comica di Plauto la lanterna magica della sua proiezione capovolta nella cultura della *fallacia*, si può d'altro canto considerare l'opera di Seneca tragico come cartina al tornasole di una cultura che, pur avendo ormai attraversato trasformazioni irreversibili, non ha perso il suo radicamento – almeno ideale, almeno letterario – in questo ganglio valoriale profondo. Traggo queste considerazioni da PETRONE, *La menzogna nella cultura della fides*, in *SIFC* 83 (1990), pp. 99-106.

<sup>26</sup> Per uno studio specifico sul racconto della morte di Agamemnone nella tradizione letteraria cfr. G. ARICÒ, *Le morti di Agamemnone (da Omero a Seneca)*, in *Aevum Antiquum* 3 (1990), pp. 29-41.

<sup>27</sup> La natura di questa veste mortifera ha attratto l'attenzione degli scolasti delle relative opere in cui vi si fa cenno. Viene unanimemente descritta come una veste le cui estremità sono state cucite. Cfr. TARRANT, *op. cit.*, p. 340, *ad loc.*

<sup>28</sup> Sembra di poter attribuire a tale sequenza almeno in parte le caratteristiche delle scene di induzione della commedia plautina documentate in PETRONE, *op. cit.* (1983), pp. 15-33, dove vengono così descritte: «Per scene d'induzione intendo quelle scene che «conducono dentro» la commedia seconda dove si recita una finzione e la preparano e la spiegano agli spettatori. Scopo palese di queste parti è quello di insediare il pubblico nella sua funzione, rivelandogli la mistificazione di cui sarà vittima il personaggio-protagonista (...)». Nel caso di Cassandra il lettore-spettatore si troverà introdotto all'interno di una meta-cornice narrativa di cui si ribadisce la veridicità (*imago visus dubia non fallit meos*), schermo trasparente e necessario attraverso il quale assistere alla messa in atto del *dolus* principale da una posizione privilegiata che si somma alla consapevolezza mitica. Cfr. anche *ibidem*, p. 26.

<sup>29</sup> Cfr. G. MAZZOLI, *Cassandra fra tre mondi: l'Agamemnon di Seneca come teorema tragico*, in *QCTC* 11 (1993), pp. 193-214, adesso raccolto in ID, *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016, pp. 330 ss.

*Priami superbas corpore excivias gerens.  
 Detrabere cultus uxor hostiles iubet,  
**inducere potius coniugis fidae manu  
 textos amictus** – horreo atque animo tremo:  
 regemme perimet exul et adulter virum?  
 Venere fata. Sanguinem extremae dapes  
 domini videbunt et cruor Baccho incidet.  
**Mortifera** vinctum **perfidae** tradit neci  
 induta **vestis**: exitum manibus negant  
 caputque laxi et invii claudunt sinus.*

Appare degno di rilievo l'uso della focalizzazione ravvicinata, quasi interna, con cui Seneca in un primo momento (v. 883: *coniugis fidae manu*) identifica gli attributi della veste proprio con quelli che la messa in atto del *dolus* e l'atteggiamento della sua interprete necessitano. Infatti – e non pare sia questa una nota antifrastica della descrizione di Cassandra – la veste donata viene in primo luogo descritta come intessuta dalla mano della “fidata” coniuge (*coniugis fidae manu / textos amictus*). Ma una manciata di versi dopo, ovvero non appena questa si rivela nei suoi nefasti effetti, viene subito designata, con un rientro della focalizzazione nei suoi binari descrittivi, come *mortifera*, rete inestricabile che consegna il re *victus* a un assassinio definito significativamente come ‘perfido’ (*perfidae neci*), e quindi con un termine che di nuovo rimanda al campo della *fides*, questa volta pervertita. Ciò a conferma della modalità mimetica con cui i valori assumono connotati diversi a seconda del filtro attraverso il quale vengono osservati<sup>30</sup>: quello distorto e in malafede di Clitemnestra (o, è specularmente identico, lo sguardo in buona fede di Agamennone) fornirà la descrizione di una veste tessuta dalla mano di una coniuge fedele; lo sguardo lucido della profetessa frigia restituisce impietosamente lo scandalo di un *dolus* che ormai non necessita più della mediazione della parola per essere messo in atto.

## 2. IL PIUM FURTUM DI ELETTRA

L'ultimo nodo tematico dell'*Agamemnon* (si prenderanno qui in considerazione i vv. 910-1012) vede Elettra portare in salvo il piccolo Oreste per ritornare poi ad affrontare la madre, e svolge la tematica del *dolus* nella declinazione specifica del *furtum* e del campo semantico attinente, relativo al nascondimento.

Si comincerà dalla descrizione della breve<sup>31</sup> ma densa vicenda del *pium furtum* di

<sup>30</sup> Si aggiunga – e non sarà un caso – che il cambio di prospettiva è incorniciato all'interno di un ulteriore e parallelo slittamento simbolico che ha il suo fulcro ancora nella veste, come ha notato PERUTELLI, *op. cit.*, p. 127: «il cambio di veste coincide anche con un mutamento della prospettiva del delitto: non più quella troiana della vendetta per la distruzione di Troia, ma quella interna alla famiglia dei Pelopidi».

<sup>31</sup> In questa sede, pur riconoscendo una certa innegabile velocità descrittiva in quello che può essere definito uno schizzo, si vuole tuttavia portare argomenti per moderare il giudizio – pressoché concorde tra i commentatori – di “superficiality and awkwardness” (TARRANT, *op. cit.*, p. 335), caoticità e mera funzionalità informativa del brano. Cfr. in proposito PERUTELLI, *op. cit.*, p. 26: «(...) la presenza fugace dei personaggi sembra rispondere a un'esigenza esclusivamente informativa, destinata a rievocare lo

Elettra (vv. 910-953), che ha luogo significativamente all'esterno della reggia e contribuisce da un lato a sbilanciare oltre il momento estremo dell'omicidio di Agamemnone le geometrie della trama, e dall'altro a proiettare la vicenda al di fuori del testo. Da un punto di vista strutturale se l'epilogo immaginato e pianificato da Clitemnestra è andato rovinato, questa parte ne rappresenta la riscrittura, ma ad opera della figlia. L'azione descritta costituisce d'altro canto il contraltare simmetrico e riqualificante dei *feminei doli* (cfr. v. 116) in precedenza evocati: si tratta di un decentramento necessario a riassetare il baricentro etico e assieme semantico del *mos* e del suo vocabolario pervertito. L'inganno di Elettra viene infatti connotato da elementi lessicali e simbolici precisi che, per somiglianza e differenza, delimiteranno coraggiosamente un perimetro etico sullo sfondo di una vicenda in cui tanto le parole quanto i corpi sono stati dissacrati<sup>32</sup>.

Come anticipato, il *furtum* di Elettra – definibile a tutti gli effetti come un inganno “buono” – si ricollega da un lato alla tematica della *fides*, dall'altra a quella del nascondimento. Anche in questo caso, nel pur breve giro dei 42 versi che descrivono l'intera parentesi, i riferimenti testuali non sono pochi. Già nell'attacco della fuga dalla reggia la sorella manifesta la chiara volontà di nascondere il fratello (v. 914: *furabor*<sup>33</sup>), e non sembra un caso il fatto che per coprirlo (in particolare coprirà il suo capo<sup>34</sup>) utilizzerà proprio una *vestis* (v. 914: *germane, vultus, veste furabor tuos*), oggetto che assume quindi un fortissimo valore simbolico in quanto richiamo testuale immediato della *vestis* poco prima usata da Clitemnestra per intrappolare il marito: la ripresa è variata attraverso un cambio di segno, da negativo a positivo, e così diventa strumento attraverso il quale il destino della stirpe degli Atridi viene momentaneamente riscattato.

Si coniuga al nascondimento e alla protezione che ne deriva anche il vicino richiamo agli *amici fida presidia* (v. 917), che si palesano nella persona di Strofio, nipote di Agamemnone e re della Focide (vv. 929-939):

sviluppo degli eventi fissato nella trilogia eschilea»); o ancora C. KUGELMEIER, *Agamemnon*, in G. DDAMSHEN-A - HHEIL (eds.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, pp. 493-500, p. 497: «this scene allows Seneca to give a detailed sketch of Orestes as the future avenger, a necessary change vis-à-vis Aeschylus because the context of the trilogy is lacking».

<sup>32</sup> In questa sede si tenta di calmierare almeno in parte la consolidata definizione dell'*Agamemnon* come tragedia senza eroi positivi, per cui cfr. A.L. MOTTO-J.R. CLARK, *Seneca's Agamemnon: Tragedy without a Hero*, in *Athenaeum* 63 (1985), pp. 136-144. Qui si afferma che Elettra sia «as a child seems an opponent too easily overcome» (p. 137), considerata com'è – forse non a torto – come un personaggio secondario. Di certo, pur considerando la sua innegabile secondarietà “quantitativa”, Elettra non corrisponde alla descrizione dei personaggi principali, contraddistinti da «hesitation, doubt, ignorance, and cowardliness». In questo senso, e cioè tenendo conto dei ruoli esclusivamente positivi sia di Elettra che di Strofio (per quanto minore), oltre che di Oreste, esclusivamente vittima degli eventi, si può circoscrivere alla sola Cassandra l'affermazione di PERUTELLI, *op. cit.*, p. 9: «(...) in Seneca, non vi sono vittime buone e carnefici cattivi, ma le stesse vittime presentano ambigui elementi di sovrapposizione ai loro carnefici (...)».

<sup>33</sup> Il *pium furtum* è il contraltare del *dolus* principale, *dolus* inequivocabilmente malvagio. E al *furtum* fa coerentemente eco – anche etimologica (cfr. ERNOUT-MEILLET, *s.v. fur*, pp. 262-263) – l'azione espressa dal verbo *furor*, utilizzato da Elettra (v. 914) e subito dopo ripreso da Strofio (v. 933). Questa studiata familiarità tra il *pium furtum* e il verbo scelto per descrivere l'azione contribuisce a delineare anche linguisticamente una distinzione polare tra le parti in gioco.

<sup>34</sup> La testa di Oreste assume aspetti fortemente simbolici, è *caput* che va preservato per vendicare il *truncus* paterno.

**EL.** *Per te parentis memoriam obtestor mei,  
per sceptris terris nota, per dubios deos:  
recipe hunc Oresten ac pium furtum occule.*  
**St.** *Etsi timendum caesus Agamemnon docet,  
aggrediar et te, Oresta, furabor libens.  
[fidem secunda poscunt, adversa exigunt]  
cape hoc decorum ludicri certaminis,  
insigne frontis; laeva victricem tenens  
frondem virenti protegat ramo caput  
et ista donum palma Pisaei Iovis  
velamen eadem praestet atque omen tibi.*

Questi accetta di buon grado (*libens*) il compito di occultare (viene utilizzato nuovamente il verbo *furabor*, in risposta al *pium furtum occule* di Elettra) e prestare rifugio ad Oreste offrendogli protezione e nascondimento immediato già con la sua fronda olimpica<sup>35</sup>, buon auspicio oltre che *velamen*<sup>36</sup>.

Attraverso l'illustre focese, peraltro, Seneca non manca di rimarcare con un esplicito suggello l'azione, connotandola come una vera e propria lezione di *fides* e *pietas*<sup>37</sup>

<sup>35</sup> L'iniziale palma elea dei vv. 919-920 sembra sdoppiarsi nei vv. 936-939, in cui si parla in rapida successione di una fronda e di una palma olimpica: che queste siano da identificare è assai probabile, e ad ogni modo l'eventuale sdoppiamento non crea problemi d'interpretazione. Si tratta della palma della vittoria che il re della Focide possiede in quanto vincitore dei giochi olimpici. È un anacronismo cui Seneca può fare ricorso più disinvoltamente del solito (cfr. TARRANT, *op. cit.*, p. 347, *ad loc.*) proprio per via dei fortissimi valori simbolici che qui la fronda assume. Essa è nuova e benefica *vestis*, contraltare di quella mortifera con cui Clitemnestra ha imprigionato il marito. Si noti che la diversa caratterizzazione del *velamen* passa anche per la sua fattura, artificiale e omicida la prima, intessuta all'interno dell'*aula*, luogo tipico dell'inganno; schietta e naturale la seconda, legata ad uno spazio esterno. Sul buon auspicio delle fronde per intraprendere viaggi pericolosi d'altronde la memoria mitica rimanda ovviamente all'episodio virgiliano del ramo d'oro (VERG., *Aen.* VI). Se il collegamento può apparire azzardato tuttavia si può notare come alcuni perni tematici siano costanti: il viaggio, il ramo "sempreverde" (lo è anche la palma e d'altro canto lo è a suo modo il ramo d'oro – specie se si tratta di vischio come sostenuto da Frazer –, che si distingue dal resto delle fronde proprio per il suo perpetuo vigore), la guida di animali (le due colombe e i cavalli), il padre morto che innesca il movimento: mentre Enea viaggia in direzione dell'ombra del padre portando con sé un ramo che è pegno oltre che protezione, Oreste lascia il padre assassinato alle spalle proseguendo il suo viaggio col buon auspicio della fronda vittoriosa. Si può infine notare che mentre il ramo di Enea aveva anche la funzione di rischiarare il cammino, il ramo di Oreste, in quanto *velamen*, porta benefica ombra. Per le questioni inerenti alla simbologia del ramo d'oro il riferimento classico è J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. it., Roma 1992, pp. 772 ss., da cui si è preso spunto per queste considerazioni. Osservazioni interessanti sono presenti anche in J. BROSE, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della croce*, Milano 1991, pp. 135-139 e (per un'interpretazione di stampo junghiano) in AA.VV., *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln 2011, pp. 138-139, in cui viene sottolineata la funzione salvifica della palma, associata alla vittoria e alla rinascita.

<sup>36</sup> È forse significativo che sia proprio una palma ad essere scelta dall'autore come strumento simbolico di salvezza della stirpe degli Atridi, laddove nel precedente tiesto dello stesso Seneca (cfr. SEN. *Thy.*, v. 1097) ancora una palma era stata idealmente evocata a vendetta compiuta, questa volta dal ramo opposto dei Pelopidi. Sembrerebbe, pur con prudenza, di poter scorgere nella filigrana intertestuale di vendette e sopravvivenze un avvicendamento simbolico di cui la palma è simbolo. Traggo spunto per queste considerazioni a partire dal contributo di G. PICONE, *Nunc parva vera est palma (Sen. Thy. 1097)*, in *Pan* 14 (1995), pp. 145-150.

<sup>37</sup> Anche in questo senso sembra di poter ridimensionare l'affermazione di chi come Marchese non

significativamente impartita da un padre a un figlio<sup>38</sup>. E persino attraverso l'incitamento finale ai cavalli viene evidenziata la natura infida dei luoghi (vv. 940-943)<sup>39</sup>:

**St.** *Tuque, o paternis assidens frenis comes,  
condisce, Pylade, patris exemplo fidem  
Vos Graecia nunc teste veloces equi  
infida cursu fugite praecipiti loca.*

Affidato, è il caso di dirlo, il fratello a Strofio, Elettra potrà quindi tornare al palazzo ad affrontare la madre, ben conscia del trattamento che le sarà riservato. Ed è all'interno della reggia<sup>40</sup> che verrà a manifestarsi in maniera definitiva lo scontro tra due forze contrastanti che condividono entrambe il ricorso ad azioni qualificabili sì come inganni, ma distinte nettamente nella loro marca morale attraverso il loro differente e conteso ricorso alla categoria della *pietas*.

Si è visto come la fuga di Elettra dal palazzo alla notizia dell'uccisione del padre abbia reso esplicita un'opposizione, una scelta di campo che si sostanzia e differenzia in senso tanto morale quanto lessicale. Ciò avviene attraverso un rovesciamento di prospettive e definizioni speculari: sarà infatti Clitemnestra a definire in maniera insistita come *impia* l'azione della figlia, che a sua volta ha definito la sottrazione del fratello Oreste ad una morte certa come un *pium furtum*<sup>41</sup>. Sotto l'ombrello semantico del lessico valoriale i significati concorrenti (perché mobili sono i referenti) sono mossi come pedoni di una lotta, il cui obiettivo sono tanto i corpi e le parole quanto la qualificazione delle azioni. La connotazione della vicenda è cioè oggetto di narrazioni concorrenti, sebbene – è chiaro – non qualitativamente identiche.

Clitemnestra, rendendone opachi gli altri significati<sup>42</sup>, si appella pretestuosamente

individua nello spazio dei vivi una parentesi di positività. Cfr. MARCHESE, *art. cit.*, p. 63: in Seneca (o nell'*Agamemnon*) è solo possibile: «dipingere il trionfo del male nella vita degli uomini e relegare il Bene e la Giustizia al mondo di sotto, al mondo sotterraneo, al mondo per lo più invisibile dell'interiorità».

<sup>38</sup> E alla memoria paterna Elettra non a caso si era appellata, prima ancora che al potere regale e agli dei *dubii* al v. 929: *Per te parentis memoriam obtestor mei*.

<sup>39</sup> Sul nesso tra inganno e caratterizzazione dei luoghi cfr. MICHELON, *op. cit.*, pp. 33 e 43. Cfr. SEN. *Troad.* v. 857 (*et nocens saxis Ithace dolosis*), e, per restare nell'ambito dello stesso *Agamemnon*, il *fallax Caphereus* del v. 560.

<sup>40</sup> L'episodio di Strofio conferma per antitesi la connotazione negativa della reggia, che si qualifica topicamente come luogo dell'inganno. Il legame tra *nefas* e *regnum* è sintetizzato in PICONE, *op. cit.* (1984), p. 43. Sull'incompatibilità nell'*aula* tra *securitas* e *veritas*, cfr. anche MICHELON, *op. cit.*, p. 137 ss.

<sup>41</sup> La reazione di Clitemnestra è furiosa in quanto è stata frustrata e a suo modo – tragicamente – beffata: è un *ludus* serissimo, quello della figlia, che sconvolge i piani del *dolus* della madre. Con i dovuti accorgimenti si può pensare a questo caso come ad un'applicazione tragica delle riflessioni contenute in PETRONE, *op. cit.* (1983), pp. 74-82, in cui, in relazione al *Trinummus*, a proposito della frustrazione dell'ingannatore che viene a sua volta ingannato, si legge: «L'atto del *ludere* (...) si esercita qui avendo come destinatario-vittima proprio il professionista dell'inganno (...)». Sullo statuto specifico del *ludus*, intrinsecamente «fuori dalla *gravitas* ma anche fuori dalla verità seriamente intesa», cfr. *ibid.* pp. 201-209, e in particolare p. 203.

<sup>42</sup> È un procedimento coerente con i criteri della *lysis*, decostruzione cui sono sottoposti in primo luogo i ruoli e il lessico che li descrive; ed è una corrosione che si estende fin dove l'agone tragico si spinge, pronta ad coinvolgere quindi, in funzione di una cieca sopraffazione, le parole e i corpi che si frappongono come eventuali ostacoli. Un'acuta analisi dei procedimenti di scomposizione dei ruoli si trova in MAZZOLI, *op. cit.* (2016), pp. 211-217.

ad una *pietas* ridotta a cieca obbedienza al genitore, mentre Elettra implicitamente ne ha già riscattato il senso pieno e genuino attraverso la sua coraggiosa azione, dettata dall'amore fraterno. Il *doppio legame* (Elettra è empia se disobbedisce alla madre; Elettra sarebbe stata empia se non avesse salvato il fratello, lasciando oltretutto indelicato il padre) che le parole della madre dovrebbero innescare risulta ovviamente inefficace, ed è anzi fronteggiato spavalidamente. Eppure è significativo che nemmeno questo espediente venga lasciato intentato (v. 957)<sup>43</sup>:

CL. *Modestius cum matre.* EL. *Pietatem doces?*

È un tentativo debole quello di Clitemnestra, che infatti non esita, di fronte a una tenacissima Elettra, a passare ad argomenti più convincenti, ovvero alle minacce vere e proprie (v. 971: *morieris bodie*; v. 987: *fratrem reddat aut animam statim*).

L'aggettivo *impius* trova nel testo due occorrenze nella parte della tragedia precedente il v. 910, che precede l'entrata in scena di Elettra, e in entrambi i casi esso è riferito a Clitemnestra, prima per bocca della nutrice (vv. 218-219: *hunc domi reducem paras / mactare et aras caede maculare impia?*), poi da Cassandra<sup>44</sup> (v. 900: *sic huc et illuc impiam librat manum*) nell'allucinato resoconto dell'omicidio. A partire dall'apparizione in scena di Elettra tutte le attestazioni dell'aggettivo saranno invece tanto paradossalmente quanto significativamente riferite, e per bocca della regina, ad Elettra stessa. Clitemnestra infatti, furente per aver visto venir meno la possibilità di ultimare in maniera più radicale il piano con l'uccisione del figlio, trova in lei il bersaglio per l'impeto di una rabbia frustrata. La regina con le sue parole restituisce quanto mai contraddittoriamente l'immagine di una figlia empia perché disubbidiente, una figlia che, sottrattasi ai vincoli dell'obbedienza parentale con un'azione temeraria, osa presentarsi al suo cospetto e tenerle testa fieramente. Elettra sarà quindi accusata di empietà e condotta temeraria (v. 953: *impium atque audax caput*) tanto per via del suo atteggiamento (è portatrice di *animos viriles*<sup>45</sup>), quanto per via delle sue parole<sup>46</sup>, bollate come ingiuriose provocazioni (vv. 979-980: *gnata genetricem impie / probris lacessit, occulit fratrem abditum*). Infine, tornerà ancora ad essere definita empia – questa volta in tutta la sua fisicità – la testa stessa di Elettra, che un esitante Egisto sarà rabbiosamente chiamato

<sup>43</sup> L'ambito familiare è, in quanto luogo di una "relazione intensa che ha un alto valore di sopravvivenza fisica e/o psicologica" per chi ne fa parte, contesto di elezione per tipi di comunicazione simili, improntate al *doppio legame* (cfr. P. WATZLAWICK-J.H. BEAVIN-D.D. JACKSON, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, tr. it., Roma 1971, 201 ss.). La teoria del *doppio legame*, elaborata in campo psicologico, e in particolare a riguardo della genesi della schizofrenia, trova il suo fondamento teorico in G. BATESON, *Verso una teoria della schizofrenia*, in ID., *Verso un'ecologia della mente*, tr. it., Milano 1988, pp. 244-274. Il concetto ha tuttavia trovato proficue applicazioni in ambiti più vasti, afferenti al campo della comunicazione.

<sup>44</sup> Quello di Clitemnestra viene descritto a tutti gli effetti come un sacrificio empio: «do *scelus*» viene «rappresentato come un anti-sacrificio (il sacerdote è una donna, la sua mano è *impia*)», cfr. MAZZOLI, *op. cit.* (2016), p. 129.

<sup>45</sup> Cfr. il v. 958. E lo dice lei che era stata definita *semivir* nel resoconto di Cassandra, cfr. v. 890, epiteto questo che rimanda, se non riprende, in modo originale l'ἀνδρόβουλον κέαρ di AESCH., *Ag. 11*. Nel *corpus* senecano una simile connotazione è attribuita non a caso a Medea, donna dal *robur virile*, cfr. SEN. *Med.* v. 267.

<sup>46</sup> Cfr. vv. 964-965: *indomita posthac virginis verba impiae / regina frangam*. Si è tentati di leggere un'ipallage.

a recidere (vv. 985-986: *Aegisthe, cessas impium ferro caput / demetere?*). Elettra è rea di aver salvato il fratello e sarà destinata, dalla madre e dal suo amante Egisto, ad una dura e lunga reclusione, che non a caso ricalca secondo lo schema del contrappasso le modalità del nascondimento<sup>47</sup>. Una sorte immediata invece si abbatte sul capo di Cassandra, e non resta che credere proprio alla battuta finale della figlia di Priamo, annuncio sicuro, λόγος ἀγγελικός più che maledizione, che prevede la rovina dei coniugi assassini con il rimando implicito a un *dolus*, quello della vendetta di Oreste, affidato alla memoria della tradizione e a quella dei lettori: *veniet et vobis furor*.

È così che il cerchio si trova ad essere chiuso, lì dove *dolus* e *furor* si incontrano l'uno preannunciando l'altro, ovvero sulla base del comune denominatore di una coppia di passioni e volontà concomitanti.

#### ABSTRACT

Il presente contributo propone l'analisi di alcuni aspetti dei *doli* messi in atto nell'*Agamemnon* senecano. Ci si sofferma da un lato sull'utilizzo del lessico valoriale da parte di carnefici e vittime, dall'altro, nello specifico, sul contro-inganno rappresentato dal *pium furtum* perpetrato da Elettra ai danni di Clitemnestra, azione speculare e opposta all'inganno principale non solo per valori ma anche per lessico. Nei confronti dell'*impia caedes* compiuta dalla madre con l'ausilio dell'amante Egisto, la sottrazione di Oreste da parte della sorella si configura a tutti gli effetti come un esempio di inganno 'buono', e in quanto tale connotato e denotato positivamente.

This paper proposes the analysis of some of the aspects of the *doli* committed in Seneca's *Agamemnon*. On the one hand, the focus is on the use of the vocabulary of values by both the executioners and victims; on the other hand, in particular on the counter-deception represented by the *pium furtum* perpetrated by Electra to the detriment of Clytemnestra, an action that is specular and opposite to the main deception, not only for values but also for language. With regard to the *impia caedes* done by her mother with the aid of her lover Aegis, Orestes' abduction by her sister represents, in all respects, an example of 'good' deception, and as such positively connoted and denoted.

KEYWORDS: Seneca; *Agamemnon*; deception; *dolus*; *furtum*.

Giuseppe Spinnato  
Università degli Studi di Palermo  
mail -----

<sup>47</sup> Cfr. vv. 988-993: *abstrusa caeco carcere et saxo excigat / aevum; per omnes torta poenarum modos / referre quem nunc oculit forsan volet. / Inops egens inclusa, paedore obruta, / vidua ante thalamos, exul, invisiva omnibus / aethere negato sero subcumbet malis.*