



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE  
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Dipartimento di Scienze dell'Antichità "G. Pasquali"

Dottorato di ricerca in Filologia greca e latina

XXII ciclo

Anno Accademico 2008-2009

**L-FIL-LET/04**

**Tradizione e innovazione nella raffigurazione di divinità in  
Seneca tragico**

Candidata

Dott.ssa Federica Scalzo

Relatrice

Chiar.ma Prof.ssa Rita Degl'Innocenti Pierini

Coordinatrice

Chiar.ma Prof.ssa Rita Degl'Innocenti Pierini

*Alla cara memoria  
del prof. Giovanni D'Anna e  
della prof.ssa Maria Teresa Camilloni*

## Indice

<b>Introduzione</b>	p. 1
 <b>La figura del dio Sole nell'<i>Hercules furens</i> e nella <i>Medea</i></b>	
I. La divinità del Sole fonte di luce e di vita	p. 5
II. I regni della morte: <i>spatia ignota Phoebos</i>	p. 15
III. Armonia cosmica e luminosa bellezza nella preghiera di Ercole al Sole	p. 25
IV. Una nobile discendente del Sole: Medea	p. 35
V. La preghiera di Medea al suo <i>genitor celeste</i>	p. 48
VI. La luce ed il potere del dio Sole nelle mani di Medea	p. 63
 <b>Il volto suadente e irresistibile della divinità dell'Amore</b>	
I. L'inno a Venere nel primo coro della <i>Phaedra</i>	p. 82
II. La dea nata dal mare	p. 87
III. Il sovrano potere di Venere	p. 93
IV. Eredità della poesia di Meleagro nel sorriso di Cupido	p. 101
 <b>Le <i>Laudes Bacchi</i>: un ritratto di divina e ridente maestà</b>	
I. La figura di Bacco nell' <i>Oedipus</i> di Seneca	p. 113
II. La divina bellezza serenatrice	p. 120
III. Il meraviglioso potere del dio Bacco	p. 136
 <b>Conclusioni</b>	 p. 149
 <b>Bibliografia</b>	 p. 151



## Introduzione

Sulla scena del teatro di Seneca autentico protagonista delle vicende tragiche si svela essere il cuore umano, un cuore sapientemente dipinto dal pennello del poeta nei suoi patimenti e nelle sue titaniche aspirazioni, nei suoi slanci e nei suoi turbamenti, nei suoi orgogliosi aneliti e nella sua disperata solitudine. È nelle fibre più intime dell'umana natura che il tragediografo Seneca riconosce la potenza dirompente all'origine dell'evento drammatico ed è nell'interiorità dell'essere mortale che egli addita i germi del male capace di trascinare vorticoso alla rovina od illumina la coscienza lacerante del delitto che ispira desideri profondi di redenzione. Non la volontà sorda di una divinità guida l'agire ed il soffrire umano, non i disegni di una mente divina ispirano ed orientano le passioni delle creature mortali, ma una realtà tutta terrena, segnata dalle leggi proprie del cuore e della psiche degli uomini, ed essa sola appare essere vera protagonista del mondo tragico senecano<sup>1</sup>.

Discostandosi dalle atmosfere del teatro attico, ove nucleo fondamentale delle vicende drammatiche è il rapporto tra la dimensione umana e l'essenza divina, Seneca, come ha illustrato con felice immagine il Paratore, "ha compiuto il miracolo di trasferire la tragedia dal cielo sulla terra, dalla religiosa trascendenza al nudo dato passionale"<sup>2</sup>. Egli non ci fa levare gli occhi al cielo, non ci fa volgere lo sguardo verso le entità divine inondandoci della luce di una fede ardente quale fu quella di Eschilo, o lasciandoci rifugiare in una fede rassegnata ma pur rasserenatrice come quella di Sofocle, o turbandoci con gli interrogativi insoluti di una religiosità tormentata quale fu quella di Euripide. Le tragedie di Seneca sono tragedie dell'anima<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sulla centralità della figura umana e delle sue passioni nelle tragedie di Seneca ampi e preziosi sono gli studi di Paratore 1956 a, p. XXIII sgg., 1957, p. 68 sgg., 1981, p. 46, 2005, p. 282 sgg. Accanto ad essi meritano di essere ricordati anche gli studi di Marcosignori 1960, p. 223 sgg. e Solimano 1987, p. 83 sgg.

<sup>2</sup> Paratore 1956 a, p. XXIII.

<sup>3</sup> Sulla religiosità nelle tragedie di Seneca, ed in particolare sul rapporto tra l'afflato del pensiero filosofico stoico presente nelle opere in prosa ed il mondo religioso delle opere drammatiche, varie

L'interiorità umana è il luogo in cui vivono e si manifestano le forze che determinano le scelte e le azioni dei personaggi dei drammi senecani, le forze del *logos* e dell'*alogon*, le forze che spingono l'animo ad ergersi titanicamente sulle passioni e quelle che gli impongono di cedere irrimediabilmente ad esse. Così dall'uomo dipende, e da lui solo, la possibilità di inabissarsi nelle oscurità infernali di passioni travolgenti e suscitare una realtà mostruosa in cui vuoti e bui sono i cieli e la terra si popola di Furie e di spettri avernali<sup>4</sup>, o la possibilità di elevarsi lungo la strada che conduce alla virtù e rivelare quanto di divinamente buono vi è in sé<sup>5</sup>.

I personaggi umani, con la loro grandiosa centralità sulla scena, con l'immagine corposa e vivida del loro sentire e del loro soffrire sono certamente le figure che sempre hanno maggiormente affascinato ed impegnato la critica senecana; ed essa ha preferito invece lasciare in secondo piano l'indagine sulle figure divine, pur presenti nei drammi, in quanto esse appaiono immagini depauperate della potenza e dei ruoli che erano loro propri nella tragedia greca e sembrano comparire come parvenze scenografiche, svuotate del loro antico valore, scelte in ossequio alla tradizione del genere drammatico.

---

sono state le opinioni della critica. La tragedia senecana è stata letta come "tragedia stoica", opera poetica in cui si riflettono e trovano esemplificazione le idee filosofiche dell'autore, da Birt 1911 ed Egermann 1940, e le tesi di quest'ultimo sono state riprese da Knoche 1941 e Marti 1945; il Dingel 1974, invece, con visione completamente divergente, riconosce nei drammi del nostro autore la "poetica negazione del pensiero stoico".

In un recente studio del 2008 Fischer, facendo proprie intuizioni già espresse da Narducci 2002, tenta di risolvere l'apparente contraddizione avvertibile tra la sconcertante negatività del mondo tragico senecano e le pagine vibranti di fiducioso e sincero abbandono alla volontà e alla guida divina del filosofo, riconoscendo in essa il portato di una contraddizione presente già nella stessa filosofia stoica. Più condivisibile mi sembra essere tuttavia la posizione equilibrata e conciliante espressa dalla Solimano 1987, la quale, riconoscendo alla poesia senecana il suo statuto di opera drammatica, rintraccia in essa, espressa con i toni ed i modi propri del genere, "la stessa religiosità di fondo che si manifesta nelle cosiddette opere filosofiche".

<sup>4</sup> Sulle apparizioni di ombre inferi e paurose Furie nel teatro di Seneca, proiezioni dei mostri che albergano nel cuore umano, e sull'influenza importante che il motivo avrà nel teatro elisabettiano, cfr. Paratore 1956 a, p. XI sgg., 2005, p. 273, Petrone 1984, pp. 16, 43 sgg.

<sup>5</sup> L'uomo senecano può imporsi come gigantesco genio del male e, turpe artefice del *nefas*, sostituirsi agli dei del cielo (così sono ritratti Medea ed Atreo), o può mostrarsi capace di accostarsi alle altezze di un'autentica divinità quando sappia offrirsi come modello di fermezza e di sopportazione (così appare Ercole nel *furens* ed Edipo, che accetta la propria sorte nelle *Phoenissae*). Sul tema cfr. Giancotti 1953, pp. 65-67, Paduano 1974, pp. 18-20, Solimano 1987, pp. 86-87, Scalzo 2002-2003, pp. 134-139.

Eppure, sebbene il loro intervento nelle vicende umane risulti ridotto rispetto ai modelli del teatro attico, le divinità del mondo tragico senecano non sono trascurate dal pennello del poeta, che su di loro si sofferma ritraendole in ampi affreschi o disegnandole con sottili contorni, ed esse appaiono, così, figure minori e lontane nelle trame drammatiche, ma non sbiadite.

E proprio sulle immagini divine presenti nel teatro di Seneca, su alcune peculiari immagini, poco studiate o solo sfiorate dall'attenzione della critica, ho voluto rivolgere la mia ricerca, per offrire nuove e più approfondite letture interpretative delle loro raffigurazioni e gustare pienamente il valore delle scelte poetiche del drammaturgo. La mia indagine si propone, così, di riconoscere con quali tocchi e cromatismi il poeta dipinge i suoi personaggi divini, e viene condotta volgendo lo sguardo alle eredità che il tragediografo recupera dai modelli poetici greci e latini, ed insieme svelando i modi in cui egli sceglie di arricchire e rinnovare figure e temi ripresi dal passato.

Gli dei senecani sui quali si è focalizzata la mia attenzione, ispirata dalla ricchezza immaginifica e dalla particolare cura dei dettagli con cui essi appaiono ritratti, sono il Sole, candida figura di divinità della luce e della vita, Venere e Cupido, divinità dell'amore dai volti suadenti ed insieme terribili, e infine Bacco, dio dalla radiosa bellezza e sovrano della natura dal meraviglioso potere.

Il disegno di luminosa armonia che appartiene alla raffigurazione senecana del dio Sole, signore del tempo e padre dell'universo ordinato, offre un attraente materiale di indagine, che permette di mostrare in che modo l'autore sappia dilatare e superare gli spunti ripresi dai suoi modelli letterari, e riesca a plasmarli con l'apporto del pensiero filosofico stoico in quadri di squisita resa poetica. E similmente l'analisi di peculiari sfumature con cui sono dipinte le figure di Venere e di Cupido pone in luce come si intreccino nella pagina senecana eredità poetiche greche e latine ed echi della produzione filosofica dell'autore e come elementi tratti dal linguaggio sacrale romano convivano con suggestioni provenienti dalla poesia d'amore ellenistica. Il ritratto del dio Bacco, creato da Seneca con grande freschezza pittorica, poi, offre un ampio campo d'analisi che lascia emergere come il tragediografo sappia arricchire e ridisegnare con gusto originale e nuovo i

sacri attributi ed i caratteri tradizionali della rappresentazione della divinità, desideroso di porre in particolare rilievo gli aspetti miracolosi e ridenti del potere del dio.

Nel mio studio sulle raffigurazioni del divino uno spazio privilegiato d'analisi è riservato alle preghiere e agli inni intonati dalla voce dei cori e dei personaggi senecani<sup>6</sup>, in quanto essi offrono un materiale d'indagine particolarmente prezioso per la ricchezza di dettagli ed il nitore d'immagine con cui le figure delle divinità appaiono dipinte, nel chiarore dei loro luminosi aspetti o nelle ombre dei loro volti inclementi. La mia attenzione è rivolta inoltre alle parti dialogiche ed alle sezioni descrittive delle tragedie, ed è attratta dagli ampi quadri ove le figure degli dei si stagliano rifinite nei loro chiaroscuri, ma anche dal singolo dettaglio o da una particolare scelta lessicale operata dal poeta per l'intensità dei suoi significati o per il suo sottile valore evocativo.

Nelle pagine del mio lavoro che abbraccia immagini diverse del divino, dipinte con colori accesi e forti o con sfumature leggere e riflessi di luce, ho voluto dedicare uno spazio particolare a raffigurazioni di divinità luminose e ridenti, con il fine di mostrare come il pennello del tragediografo Seneca, incline in genere alle tinte fosche e cupe, sappia anche indulgere a colori più chiari e sappia creare figure rasserenanti, che offrono, nel panorama di oscurità ed irrazionalità che domina la scena drammatica, momenti di distensione del *pathos* tragico in cui lo sguardo può levarsi da terra e trovare ristoro in visioni contemplative di grazia e bellezza<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Sulle preghiere e gli inni agli dei presenti nelle tragedie di Seneca preziosa è stata per me e fonte di ricchi spunti la lettura degli studi di La Bua 1999 e di Secci 2000. Il La Bua nella sua ampia monografia sugli inni nella letteratura poetica latina dedica una sezione agli inni presenti nel teatro senecano, offrendo un esame della loro struttura e dei loro argomenti. La Secci rivolge il suo interesse alle preghiere agli dei e nella sua analisi pone in rilievo essenzialmente il volto più oscuro e terribile delle divinità senecane, inclini, nella lettura che ella offre, ad ascoltare ed esaudire solo le richieste dei personaggi che *rogant scelera*.

<sup>7</sup> I testi delle tragedie di Seneca sono citati seguendo l'edizione oxoniense di O. Zwierlein 1986. Eventuali problemi di scelte critico-testuali vengono discussi nel corso della trattazione.



## La figura del dio Sole nell'*Hercules furens* e nella *Medea*

### I. La divinità del Sole fonte di luce e di vita

La delicata luminosità dell'alba dipinta in apertura del primo coro dell'*Hercules furens* rappresenta una delle rare immagini della poesia tragica senecana in cui il poeta offre scenari paesistici distesi e di calma bellezza<sup>1</sup>. Il fievole luccichio delle stelle ormai al tramonto cede alla luce più intensa e calda del sole che sorge ed il passaggio dal sottile chiarore del cielo notturno allo splendore dell'aurora è colto nel suo lento divenire<sup>2</sup>. Lo sguardo è guidato dal poeta a seguire il movimento delle stelle che lasciano posto al giorno che rinasce e lo invocano, quasi in un tripudiante canto: allora il maestoso Titano<sup>3</sup>, il dio della luce, si affaccia dalle acque cerulee<sup>4</sup> e guarda ed abbraccia le terre sfumandole di rosso<sup>5</sup>:

---

<sup>1</sup> Il carattere "inusuale" della descrizione del mattino nel primo coro dell'*Hercules furens* è sottolineato dalla Tietze Larson 1994, p. 42 che, nel suo lavoro sulle parti descrittive del teatro senecano, osserva come, diversamente dalla consuetudine nelle tragedie di Seneca, esso sia "a plaesant rather than sinister picture of the environment". La studiosa nota inoltre che il carattere ampio e attento al dettaglio della movenza descrittiva e la sua richiesta di immaginazione lo rendono distante dalle descrizioni presenti nella tragedia greca; a riguardo, cfr. le pp. 43, 70-71.

<sup>2</sup> Contribuiscono a prolungare e dilatare la visione del cielo notturno i due enjambement che collegano i vv. 125-127 e l'allargarsi dello sguardo dalla fioca luce delle stelle ad una luce più intensa trova un approdo nella clausola *luce renata* del v. 127, dove, peraltro, il susseguirsi delle vocali *e* ed *a* suggerisce l'idea di una luminosità più piena e splendente.

<sup>3</sup> L'epiteto *Titan* per il dio Sole si ispira al mito che lo vuole figlio del Titano Iperione (nella poesia omerica le due figure, del Sole e di Iperione, quasi sempre si sovrappongono, cfr. *Il.* 8,480; 19,398; *Od.* 12,133; *Hymn. hom.* 3,369 mentre appaiono ben definite in Esiodo, *Theog.* 374). Cfr. per l'immagine del dio Sole nel pensiero greco antico Gantz 1993, p. 30 sgg. e Kerény 2002, p. 177 sgg. Nella poesia latina l'epiteto *Titan* diviene usuale a partire da Ovidio e risulta particolarmente frequente nell'opera poetica senecana; a riguardo, cfr. Fitch 1987, p. 157.

<sup>4</sup> Condivido la scelta di Zwierlein 1986 a, pp. 32-33, seguita anche da Billerbeck 1999, pp. 248-249, di accogliere la lezione *caeruleis aquis* (v. 132), attestata nei manoscritti *recentiores*, piuttosto che la versione *caeruleis equis* presente nel codice *Etruscus*; giustamente il critico tedesco nota come il colore del mare appartenga al dio Nettuno, non al dio Sole: lo stesso Seneca definisce *caeruleus* il carro di Nettuno in *Oed.* 255, come già Virgilio in *Aen.* 5,819 ed Ovidio in *epist.* 7,50. *Caeruleis*, osserva ancora Zwierlein, sono definiti anche i cavalli del dio degli Inferi in *Ov. fast.* 4,446 e risulta assai difficile credere che Seneca abbia potuto riutilizzare l'immagine ovidiana per descrivere i cavalli del Sole, dio di luce e di trasparente splendore. Se pur affascinante l'ipotesi del Fitch 1987, p.166, che, in difesa della lezione *equis*, ritiene che *caeruleis* rimandi ad un'idea di chiarore, adatta all'immagine del Sole, non sembra però poter essere accettata. Il Fitch, infatti, adduce a sostegno della propria tesi un confronto con Ps. Verg. *Ciris* 37-38: *candida lunae/*

*Iam rara micant sidera prono*  
*languida mundo, nox uicta uagos*  
*contrahit ignes luce renata,*  
*cogit nitidum Phosphoros agmen;*  
*signum celsi glaciale poli*  
*septem stellis Arcados ursae*  
*luce uerso temone uocat.*

---

*sidera, caeruleis orbem pulsantia bigis*, passo in cui la presenza di *candida* suggerisce che anche *caeruleis* sia aggettivo che esprima lucentezza, ma Fitch non tiene in particolare considerazione l'uso che Seneca fa di *caeruleus* nella sua produzione tragica. *Caeruleus* compare infatti nelle tragedie senecane numerose volte come attributo delle acque del mare: in *Ag.* 69, 441, *Tro.* 388, *Phaedr.* 1160, *Oed.* 451, 507, *Ps. Sen. Herc. O.* 281 e azzurra è la schiera delle Nereidi, ninfe che si rivestono dello stesso colore del mare da cui emergono, in *Phaedr.* 336. *Caeruleus* ricorre poi nei drammi senecani come colore tipico nella descrizione di *monstra*: è il colore della cervice e degli occhi del toro marino che causa la morte di Ippolito nella *Phaedra* (vv. 1036, 1041) (la descrizione dei colori dell'essere mostruoso, particolare assente nell'*Ippolito* di Euripide, è riconosciuta dal De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 255 l'elemento caratterizzante la straordinarietà del *monstrum*), è il colore del serpente della leggenda di Cadmo in *Oed.* 729 e della fiamma presaga di sventure nel sacrificio di Tiresia in *Oed.* 319. Da questa analisi risulta difficile poter accettare la proposta del Fitch che ritiene che nel nostro coro dell'*Hercules furens* i cavalli del Sole si velino del colore del cielo: egli infatti cita a dimostrazione della sua ipotesi esempi tratti da Ennio (*ann.* 48 Skutsch) e da Ovidio (*fast.* 3,449), ma non trova paralleli in Seneca che infatti non usa mai l'aggettivo *caeruleus* per definire la volta celeste. *Caeruleus* in Seneca tragico è il colore della distesa marina o è la tinta bluastra che caratterizza esseri mostruosi, espressione del male; non sembra davvero possibile ritenere che il drammaturgo abbia utilizzato la stessa immagine per descrivere i cavalli del dio Sole, che sono invece tradizionalmente candidi come la luce del dio che li governa (cfr. *Aesch. Pers.* 386, *Soph. Ai.* 673, *Ov. am.* 2,1,24).

<sup>5</sup> Le terre di Tebe, dominate dal monte Eta (citato al v. 133), si tingono del colore rosato dell'aurora e nell'immagine la notazione geografica relativa al luogo di ambientazione della tragedia risente del tradizionale legame poetico tra Espero/Lucifero e l'Eta (a riguardo, cfr. Fitch 1987, p. 166 e Billerbeck 1999, p. 249).

L'indicazione dei luoghi continua ancora ai vv. 134-135 con il ricordo mitico dei *cespugli famosi per le Baccanti*: il Fitch 1987, pp. 166-167 riconosce nell'accenno al monte Citerone un sapiente intrecciarsi dell'immagine della rosseggiante aurora con il ricordo della morte di Penteo, reso poeticamente vivo dall'uso del verbo *aspergere* (v. 135), che lo studioso nota essere presente nella tragedia senecana solo in connessione con immagini di sangue; benché la Billerbeck 1999, p. 250 cerchi di giustificare la scelta di Seneca di preferire il composto *aspergo* al verbo semplice *spargo*, usuale nelle descrizioni del sorgere del sole, come scelta ispirata da motivi metrici, non mi sembra si possa negare che *aspergo* sia un verbo che evochi un'idea di sangue. Non rimango comunque persuasa dall'idea del Fitch che *rubent* in conclusione del v. 135 sia usato per confermare e rafforzare l'idea di uno scenario di sangue, piuttosto, sono propensa a vedere in esso solo la ripresa di un verbo di uso comune per descrivere la luce dell'aurora, ripresa peraltro ispirata dai versi delle *Metamorfosi* ovidiane riconosciuti tra i modelli del nostro coro: *quem petere ut terras mundumque rubescere uidit/ cornuaque extremae uelut euanescere lunae,/ iungere equos Titan uelocibus imperat Horis* (*met.* 2,116-118). Mi sembra quindi che l'allusione alla vicenda dell'uccisione di Penteo nell'economia della descrizione naturalistica del primo intervento corale dell'*Hercules furens* sia da leggersi come la fugace evocazione poetica di un mito legato ai luoghi di ambientazione del dramma e che essa non voglia turbare il respiro radioso della mattinata con cui si apre il coro; una simile visione che conserva al passo tutto il suo carattere positivo è espressa anche dal Davis 1993, p. 127.

*Iam caeruleis euectus aquis  
Titan summa prospicit Oeta;  
iam Cadmeis incluta Bacchis  
aspersa die dumeta rubent  
Phoebique fugit reditura soror (Herc. f. 125-136)*

Nella descrizione dell'apparire della luce del mattino, da cui traspare lo sguardo ammirato del poeta e filosofo per il meraviglioso spettacolo del cielo<sup>6</sup>, Seneca indugia nella raffigurazione del moto delle stelle e del sole e del loro ciclico ed ordinato ritorno. Come in una splendida coreografia danzante l'occhio è attratto dal ripetersi continuo, cadenzato e armonioso del moto dei corpi nella volta celeste<sup>7</sup> ed è preso da stupore al pensiero che si tratti di uno spettacolo che ogni giorno si rinnova.

Rispetto al suo modello privilegiato, la parodo del *Fetonte* di Euripide<sup>8</sup>, che ispira la sua pittura del mattino, Seneca dilata notevolmente la visione del cielo percorso

---

<sup>6</sup> Il fascino del firmamento ha sempre attratto lo sguardo di Seneca, che anche nella sua produzione filosofica non manca di celebrare la bellezza del cielo: [...] *non erat ipse sol idoneum oculis spectaculum dignusque adorari, si tantum praeteriret? non erat digna suspectu luna, etiam si otiosum sidus transcurreret? Ipse mundus, quotiens per noctem ignes suos fudit et tantum stellarum innumerabilium refulsit, quem non intentum in se tenet?* (benef. 4,23,2). E la contemplazione dell'armonia del creato rappresenta per lui uno strumento di elevazione dell'animo umano verso il divino, come scrive in *epist.* 94,56: *Illa (natura) vultus nostros erexit ad caelum et quidquid magnificentum mirumque fecerat videri a suspicientibus voluit: ortus occasusque et properantis mundi volubilem cursum, interdiu terrena aperientem, nocte caelestia, tardos siderum incessus si compares toti, citatissimos autem si cogites quanta spatia numquam intermissa velocitate circumeant [...]* e in *nat.* 7,1,1: *Nemo usque eo tardus et hebes et demissus in terram est ut ad diuina non erigatur ac tota mente consurgat, utique ubi nouum aliquod e caelo miraculum fulsit.*

Sul coniugarsi nel pensiero filosofico senecano della *contemplatio naturae* e dell'*actio* volta all'utile morale e sull'influenza delle dottrine filosofiche greche che ispirano tale pensiero, cfr. Mazzoli 1970, p. 35 sgg., e sull'immagine delle meraviglie del cielo, dono prezioso offerto all'uomo dalla divinità, cfr. Degl'Innocenti Pierini 2008, p. 123 sgg.

<sup>7</sup> Sottolinea il ricorrere delle immagini che rimandano al movimento ed al ritorno ciclico, circolare e ripetitivo dei corpi celesti Aygon 2004, p. 247.

<sup>8</sup> I vv. 63-90 Diggle del *Fetonte* di Euripide sono fonte privilegiata di ispirazione per struttura ed immagini dei vv. 125-161 del primo intervento corale dell'*Hercules furens*: nella descrizione dell'alba e del ridestarsi della vita al sorgere del nuovo giorno come nel *Fetonte* euripideo anche nel nostro coro lo sguardo del poeta si volge dal cielo alla terra e alle varie occupazioni degli uomini.

Un puntuale raffronto tra la pagina senecana e il modello di Euripide è fornita dalla studio di Kapnukajas 1930, p. 7 sgg., che nota inoltre l'intrecciarsi di suggestioni virgiliane, ovidiane, oraziane e teocritee alle reminiscenze della tragedia greca. Per un'attenta disamina degli echi

dagli astri e si abbandona ad un compiaciuto ampliamento dello spunto descrittivo offerto dal tragediografo greco, confinato in una strofe di soli quattro versi, arricchendolo di echi ovidiani:

ἤδη μὲν ἀρτιφανῆς  
Ἄως ἰ [ππεύει] κατὰ γᾶν,  
ὕπερ δ' ἐμᾶς κεφαλαῖς  
Πλειά [δων πέφευγε χορός] (*Phaet.* 63-66 Diggle)

[...] *ecce uigil nitido patefecit ab ortu  
purpureas Aurora fores et plena rosarum  
atria; diffugiunt stellae, quarum agmina cogit  
Lucifer et caeli statione nouissimus exit.  
quem petere ut terras mundumque rubescere uidit  
cornuaque extremae uelut euanescere lunae,  
iungere equos Titan uelocibus imperat Horis (met. 2,112-118)*

Dalle sue fonti Seneca riprende l'idea della fuga dei corpi celesti, immagine cara alle descrizioni poetiche dell'aurora<sup>9</sup> e ricalca il secondo emistichio del v. 114 di Ovidio (*quarum agmina cogit*), che impreziosisce con una notazione di luminosità (*nitidum...agmen*)<sup>10</sup> e con l'uso ricercato del termine *Phosphoros*<sup>11</sup>(v. 128), preferito al *Lucifer* del poeta augusteo. L'idea del movimento degli astri suggerito dai verbi ἰππεύει e πέφευγε<sup>12</sup> del testo euripideo

---

letterari presenti in *Herc. f.* 125 sgg. rimando, oltre al lavoro di Kapnukajas, ai commenti di Fitch 1987, p. 158 sgg. e Billerbeck 1999, p. 241 sgg.

<sup>9</sup> Cfr. Eur. *Ion* 84, Verg. *Aen.* 3,521, Ps. Verg. *Culex* 44, Hor. *carm.* 3,21,24, Ov. *met.* 15,665, *fast.* 4,389, *Thy.* 791, *apocol.* 4,1,25; sull'immagine della fuga degli astri cfr. Bömer 1969, p. 269, Fitch 1987, p. 168 e Billerbeck 1999, p. 250.

<sup>10</sup> Seneca riprende l'aggettivo *nitidus* dal passo ovidiano (v. 112) e lo traspone dall'immagine del *luminoso oriente*, da cui si mostra l'Aurora, a quella della *schiera splendente* di stelle. L'insistenza dei termini che dipingono uno scenario di luminosità (*micant, luce, nitidum, Phosphoros, lucem*) nella nostra descrizione dell'alba è sottolineato da Aygon, 2004, p. 246, che nota come il contrasto di colori suggerito dalla presenza di *ignes, caeruleis, rubent* contribuisca a rafforzare ancor più l'idea di una luce viva.

<sup>11</sup> *Phosphoros*, termine greco per indicare la stella del mattino, compare raramente nella poesia latina e non risulta attestato prima di Seneca se non in Germ. *fr.* 4,73. Sul tema, cfr. Fitch 1987, p. 164.

<sup>12</sup> I due verbi sono in realtà frutto di un'emendazione del testo euripideo che la tradizione manoscritta e papiracea non conserva leggibile: la lacuna del v. 64 come del v. 66 richiede di

e da *diffugiunt*, *cogit* (v. 114), *exit* (v. 115) ed *euanescere* (v. 117) del passo ovidiano si allarga e si moltiplica in un susseguirsi e rincorrersi di immagini di mobilità: *prono* (v. 125), *uagos* (v. 126), *contrahit* (v. 127), *uerso* (v. 131), *cogit* (v. 128), *euectus* (v. 132), *aspersa* (v. 135), *fugit reditura* (v. 136). E alla metafora militare *cogit...agmen*, che riprende da Ovidio, Seneca accosta una serie di altre immagini intessute di linguaggio militare: *nox uicta* (v. 126), *uagos*<sup>13</sup>/*contrahit ignes* (vv. 126-127), *fugit* (v. 136), che creano un affascinante parallelo tra i movimenti razionalmente predisposti e diretti da una mente ordinatrice in un campo di battaglia e l'idea di un movimento continuo e ciclicamente ordinato nel cielo.

In questo spettacolo di armonia cosmica, gli *ignes uagi* e la luna, ultima a fuggire dinanzi a suo fratello Febo, lasciano posto, nel loro dileguare, al vero protagonista della scena, il Sole, il supremo e più luminoso tra gli astri<sup>14</sup>, il dio del cielo che possiede la guida e il governo dell'universo. E' con il suo movimento, con il suo sorgere e il suo tramontare che il sole, padre del tempo, scandisce il susseguirsi costante dei giorni e delle notti, determina il ritmo perpetuo degli astri e regola quell'armonia ordinata del cosmo che desta ammirazione e incanto<sup>15</sup>. L'alternarsi della luce e delle tenebre, il succedersi delle stagioni e degli anni,

---

essere sanata con verbi di movimento, nel primo caso con un verbo adatto all'immagine del carro dell'Aurora, nel secondo al venir meno delle Pleiadi. Ἰππεύει è congettura del Wilamowitz che completa la traccia di una ι iniziale leggibile nel Pap. Barol. 9771 (Π) e πέφευγε è emendazione proposta dal Diggle sulla scorta di esempi forniti dalla poesia greca e latina, tra cui è citato anche il nostro coro. Cfr. Diggle 1970, pp. 57-58, 98-99.

<sup>13</sup> L'aggettivo *uagus*, usato comunemente per definire le stelle e i pianeti erranti nel cielo (cfr. Catull. 64,271, Verg. *Aen.* 9,21, Hor. *sat.* 1,8,21, Germ. 17, *Herc. f.* 11, *Phaedr.* 962, *Thy.* 833, *Oct.* 1) è presente anche in descrizioni di soldati in fuga (Liv. 3,5,10; 33,7,2) e la suggestione prodotta dal sovrapporsi di queste diverse sfumature di immagine permette a *uagos* di arricchire e completare la metafora militare data da *contrahit ignes*. A riguardo, cfr. Fitch 1987, pp. 164, 123 e Billerbeck 1999, p. 246.

<sup>14</sup> L'immagine è presente anche nel primo coro della *Medea*, nell'epitalamio che canta la bellezza della vergine Creusa, paragonata alla luce del sole che vince la luminosità di tutte le altre stelle: *Haec cum femineo constitit in choro./ unius facies praenitet omnibus./ sic cum sole perit sidereus decor, [...] sic nitidum iubar/ pastor luce noua roscidus aspicit* (*Med.* 93-101).

<sup>15</sup> L'immagine del sole come divinità che segna i confini del giorno e della notte è presente in *Med.* 5: *clarumque Titan diuidens orbi diem* e la sua descrizione, come sovrano del cosmo e sovrano del tempo, ricorre insistente nelle tragedie senecane: *Oed.* 250-252: *tuque, o sereni maximum mundi decus,/ bis sena cursu signa qui uario legis,/ qui tarda celeri saecula euoluis rota; Tro.* 387-388: *[...] properat uoluere saecula/ astrorum dominus; Thy.* 836: *dux astrorum saecula ducens*. Immagini del sole affini a quelle di Seneca sono presenti in *Orph. H.* 8 (vv. 11, 13, 16) e nella poesia ovidiana (*met.* 1,770; 2,25), cfr. a riguardo Töchterle 1994, p. 281.

sono segnati dal mostrarsi e dal ritrarsi del suo volto divino che fornisce inesausto alla terra e ai mortali calore e luce benefica e vivificatrice<sup>16</sup>. L'idea consolante del perpetuo ripetersi della fuga della notte e del riapparire del giorno più di una volta è suggerita dal poeta, mediante la clausola al v. 127 *luce renata* e il participio *reditura* al v. 136, verso con cui Seneca significativamente sceglie di concludere la descrizione naturalistica dell'arioso mattino<sup>17</sup>, perché esso annunci che lo spettacolo descritto si ripeterà e che eterna è la vicenda della luna e del sole, eterno il ritorno della notte ed il risorgere del giorno, con il miracolo di luce e di vita che esso reca con sé.

Il canto corale prosegue con la descrizione del ridestarsi della vita sulla terra, a cui chiama il rinascere del sole: nella rappresentazione degli uomini che

---

<sup>16</sup> Seneca traduce in immagini poetiche, nei versi di apertura del primo coro dell'*Hercules furens*, la grandiosa visione dell'universo dominato dalla luce del sole, espressa in *Cons. ad Marc.* 18,2: *Videbis illic innumerabiles stellas micare, uidebis uno sidere omnia impleri, solem cotidiano cursu diei noctisque spatia signantem, annuo aestates hiemesque aequalius[que] diudentem* e in tale descrizione del sole, che riempie di luce luminosissima ogni spazio e scandisce il corso dell'esistenza, non si può non avvertire l'influenza del pensiero di Cleante, che poneva al centro della realtà celeste, come ἡγεμονικόν del mondo la divinità del sole e ne celebrava l'armonia creatrice: ἡγεμονικόν δὲ τοῦ κόσμου Κλεάνθει μὲν ἤρεσε τὸν ἥλιον εἶναι διὰ τὸ μέγιστον τῶν ἄστρον ὑπάρχειν καὶ πλεῖστα συμβάλλεσθαι πρὸς τὴν τῶν ὄλων διοίκησιν, ἡμέραν καὶ ἐνιαυτὸν ποιοῦντα καὶ τὰς ἄλλας ὥρας (*SVF* I 499, von Arnim 1964, p. 111 sg.); οὐκ ἀνέγνωσαν δ'οὔτοι Κλεάνθην τὸν φιλόσοφον, ὃς ἄντικρυς πῆκτρον τὸν ἥλιον καλεῖ· ἐν γὰρ ταῖς ἀνατολαῖς, ἐρείδων τὰς αὐγὰς, οἷον πλήσσω τὸν κόσμον εἰς τὴν ἐναρμόνιον πορείαν [τὸ φῶς] ἄγει (*SVF* I 502, von Arnim 1964, p. 112).

Sul pensiero di Cleante, cfr. Pohlenz 1978, pp. 188, 325.

<sup>17</sup> Non credo che i vv. 146-151, che cantano la figura della *Thracia paelex*, l'usignolo che annuncia il nuovo giorno, meritino di essere trasposti rispetto all'ordine con cui compaiono nella tradizione manoscritta come vuole lo Zwierlein 1986 a, pp. 32 sgg., che, ispirato dal confronto con il modello fornito dal *Fetonte* di Euripide ritiene che essi debbano seguire il v. 136 e segnare la conclusione della descrizione naturalistica del mattino. Non soltanto tale ipotesi infatti nega al poeta Seneca la possibilità di variare ed innovare rispetto al modello e non considera che l'immagine del canto dell'usignolo arricchisce il quadro bucolico in cui è inserito, risultando ad esso affine sia dal punto di vista linguistico che scenico, come ha osservato la Billerbeck 1999, pp. 243-244, ma non tiene neanche conto, a mio parere, del valore che il v. 136 appare avere nell'economia dell'ode corale. Il tema del ciclico rinnovarsi della notte e del giorno, suggerito al v. 136 dall'immagine della sorella di Febo che *fugge per tornare di nuovo*, è richiamato per contrasto al v. 177, verso in cui la realtà della vita umana è cantata come realtà destinata a non conoscere un ciclico ritorno e alla quale appartengono *tempora numquam reditura*. Proprio la presenza del participio *reditura* nella medesima sede metrica in cui compare al v. 136 induce a credere che il poeta voglia istituire un sottile confronto tra il perpetuo ripetersi del sorgere del giorno, che nasce sempre uguale e sempre nuovo e la drammatica verità dell'esistenza umana, che non conosce rinnovo e non conosce ritorno. Il tema espresso al v. 136 assume dunque un valore particolare, in virtù dei richiami che ad esso riconducono e che collaborano a creare unitarietà e compattezza all'interno del coro, e ciò induce a credere che Seneca, per metterlo in risalto, scelga di concludere con esso la prima parte dell'intervento corale.

riprendono il lavoro *usato*, articolata in vari quadretti, lo sguardo del poeta spazia dall'ambientazione idillica della serena e festosa campagna, popolata di animali che salutano il nuovo giorno, in cui è immersa la figura del pastore, all'immagine del navigante, che *dubius vitae* affida le vele ai venti e del pescatore<sup>18</sup> che, nuovamente, conosce le sue palpitanti attese<sup>19</sup>. Nella città, poi, si risvegliano le inquietudini, forse mai sopite, del *cliens* che, simile ad un *exclusus amator*<sup>20</sup>, si presenta bramoso alle soglie dei potenti, si rinnovano i vani desideri dell'avarò e le ingannevoli attese di chi cerca il favore popolare o il successo nel foro<sup>21</sup>. L'occhio di Seneca si sofferma su ciascuna tipologia umana e ne svela gli atteggiamenti e i sentimenti, le speranze e i timori, e coniugando l'arte del poeta che sa cesellare i particolari di ritratti realistici con lo sguardo del pensatore attento al cuore e alle *curae* degli uomini, non scevro di ispirazioni filosofiche, propone un ampio e articolato dipinto dell'esistenza umana<sup>22</sup>. La lunga sequenza è introdotta da due versi che non trovano ispirazione nella parodo del *Fetonte* di Euripide, modello principe del nostro coro, in cui la sezione relativa alle occupazioni degli uomini si apre subito con l'immagine del pastore, che chiama a

---

<sup>18</sup> *Pastor gelida cana pruina/ grege dimisso pabula carpit;/ ludit prato liber aperto/ nondum rupta fronte iuuenus./ uacuae reparant ubera matres;/ errat cursu leuis incerto/ molli petulans haedus in herba./ Pendet summo stridula ramo/ pinnaeque nouo tradere soli/ gestit querulos inter nidos/ Thracia paelex./ turbaeque circa confusa sonat/ murmure mixto testata diem./ Carbasa uentis credit dubius/ nauita uitae/ laxos aura complente sinus./ hic exesis pendens scopulis/ aut deceptos instruit hamos/ aut suspensus spectat pressa praemia dextra:/ sentit tremulum linea pisces (Herc. f. 139-158)*

<sup>19</sup> Particolarmente attenta appare l'analisi del bozzetto di vita del pescatore (vv. 155-158) proposta dalla Grisoli 1971, pp. 78-79, che acutamente coglie nelle scelte linguistiche del poeta (*exesis pendens scopulis* v. 155, *suspensus, spectat* v. 157) il voluto rimando ad un'idea di "rischio e di sospensione d'animo".

<sup>20</sup> L'affinità tra l'immagine elegiaca dell'amante che attende dinanzi alla porta chiusa dell'amata e quella del cliente insonne è colta dal Fitch 1987, pp. 174-175 e dal Mader 1990, pp. 7-8.

<sup>21</sup> *Ille superbos aditus regum/ durasque fores expers somni/ colit, hic nullo fine beatas/ componit opes gazis inhians/ et congesto pauper in auro./ illum populi fauor attonitum/ fluctuque magis mobile uulgus/ aura tumidum tollit inani;/ hic clamosi rabiosa fori/ iurgia uendens/ improbus iras et uerba locat (Herc. f. 164-174).*

<sup>22</sup> Nell'ampia rassegna delle varie tipologie ed occupazioni umane, in particolar modo nei versi 159-163: *Haec, innocuae quibus est uitae/ tranquilla quies/ et laeta suo paruoque domus./ spes immanes urbibus errant/ trepidique metus*, si avvertono gli echi del tema della *mediocritas* e della contrapposizione tra realtà della campagna e vita della città, di chiaro sapore oraziano (cfr. *carm.* 3,29), ed è presente l'immagine profondamente cara a Seneca e più volte ripetuta nella sua produzione filosofica dei vani sentimenti di speranza e timore che turbano l'animo umano (cfr. *epist.* 5,7-8; *benef.* 4,11,5; 7,1,7; *const. sap.* 9,2, ed inoltre *Ag.* 283, *Phaedr.* 492, *Phoen.* 631). Sull'influenza della morale oraziana del giusto mezzo, cfr. Degl'Innocenti Pierini, 1999, p. 48 sg., e sulle corrispondenze tra i vv. 159 sgg. e l'opera filosofica senecana, cfr. Mader 1990, p. 6 sg.

raccolta le greggi al suono della zampogna<sup>23</sup>. La panoramica sulle diverse attività e figure umane, presentata in genere nelle descrizioni poetiche dell'aurora immediatamente dopo l'immagine dell'apparire dell'alba, come sua naturale continuazione e completamento<sup>24</sup>, è ritardata invece da Seneca mediante l'inserimento dei vv. 137-138, versi che, offrendo un cappello introduttivo all'analitica osservazione delle varie occupazioni e modelli di vita, forniscono un'immagine corale in cui tutti gli uomini sono accomunati nell'essere indistintamente ridestati dal nuovo giorno e richiamati alla vita e alle opere dal sole nascente:

*Labor exoritur durus et omnis  
agitat curas aperitque domos (Herc. f. 137-138)*

Nella tessitura strutturale della prima parte del coro, di impianto euripideo, Seneca sceglie di inserire così un distico di sapore virgiliano in cui, accanto al sintagma *labor durus* che riproduce la concezione dell'*improbis labor* presente nelle *Georgiche*<sup>25</sup>, è riconoscibile anche un sottile richiamo alla raffigurazione dell'aurora presente in *Aen.* 11,182-183, passo nel quale alla notazione dell'apparire del giorno il poeta accosta l'accenno al rinnovarsi del lavoro umano<sup>26</sup>:

*Aurora interea miseris mortalibus almam  
extulerat lucem referens opera atque labores (Aen. 11,182-183)*

La dura fatica e le preoccupazioni che agitano i cuori nei versi senecani suggeriscono una visione degli uomini velata da una certa mestizia<sup>27</sup> che trova

---

<sup>23</sup> *Phaet.* 71 sgg.

<sup>24</sup> Cfr. Callim. *Hec. fr.* 74,22-28 Hollis; Acc. *trag.* 493-496 R<sup>2</sup>; Ov. *am.* 13,13-24, *fast.* 4,165-168.

<sup>25</sup> L'immagine della dura fatica, estranea all'atmosfera arcadica del coro euripideo, riprende una visione del lavoro virgiliana, che ricorre con il medesimo sintagma *durus labor* in *georg.* 2,412; 4,114; cfr. a riguardo Fitch 1987, p. 159.

<sup>26</sup> Il passo è citato nei commenti di Fitch 1987, p. 168 e Billerbeck 1999, p. 250 accanto ai numerosi esempi di descrizioni dell'alba presenti nella poesia greca e latina, ma non ne è sottolineata la particolare valenza come fonte di ispirazione per i vv. 137-138 del nostro coro.

<sup>27</sup> Cfr. a riguardo Grisoli 1971, pp. 77, 80.



rispondenze nella definizione di *miseri mortales* offerta da Virgilio<sup>28</sup>, ed il contrasto avvertibile nel nostro coro tra il *durus labor* e le *curae* umane e l'immagine della sorridente realtà celeste precedentemente descritta<sup>29</sup> riproduce il contrasto esistente tra l'*alma* luce solare e la dura realtà umana di *opera atque labores* cantata nel passo virgiliano.

Nei versi dell'*Eneide* le opere e le fatiche umane sono *portate di nuovo* sulla terra dalla luce dell'aurora, appaiono oggetto e non soggetto d'azione<sup>30</sup>, e descrizioni analoghe dell'alba presenti negli *Amores* di Ovidio e negli *Astronomica* di Manilio, ricalcando l'andamento dei versi di Virgilio, conservano l'immagine del lavoro suscitato dal nuovo giorno:

*Iamque pruinosus molitur Lucifer axes,  
inque suum miseros excitat ales opus (am. 1,6,65-66)*<sup>31</sup>

*illic orta dies sopitas excitat urbes  
et cum luce refert operum vadimonia terris (Astr. 1,243-244)*<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Il commentatore di Virgilio Servio chiosa *miseris mortalibus: qui sunt subiecti tot casibus* e riconosce nell'espressione un calco dell'omerico δελιοῖσι βροτοῖσι (*Il.* 22,31).

<sup>29</sup> Grisoli 1971, p. 77 pone in risalto come la "calma e la serenità dell'ambiente (il cielo stellato, la notte, il mattino...) si increspino e si velino nell'agire umano".

<sup>30</sup> Similmente nella descrizione dell'alba delle *Opere e i giorni* di Esiodo è l'aurora il soggetto d'azione che reca il lavoro: ἠώς τοι προφέρει μὲν ὄδοῦ, προφέρει δὲ καὶ ἔργου./ ἠώς, ἧ τε φανεῖσα πολέας ἐπέβησε κελεύθου/ ἀνθρώπους πολλοῖσι δ' ἐπὶ ζυγὰ βουσὶ τίθησιν (*Op.* 579 sgg.).

<sup>31</sup> Ovidio riprende la descrizione virgiliana dell'alba articolata in due versi, dei quali il primo è dedicato all'apparire del giorno e il secondo al ridestarsi del lavoro umano, e la modifica con il suo consueto gusto manieristico, sostituendo all'Aurora la stella del mattino Lucifero e alla luce che riporta le opere sulla terra il canto del gallo. Lascia comunque trasparire l'ispirazione al modello virgiliano nel conservare la definizione di *miseri* per gli uomini, definizione che se in Virgilio, come nota giustamente Horsfall 2003, pp. 145-146, è appropriata per il contesto di guerra e di morte in cui la descrizione dell'aurora è inserita, in Ovidio essa si tinge di nuove sfumature e sull'umanità sventurata si allunga l'ombra delle pene d'amore del poeta. Coglie nel modello virgiliano la fonte per i versi di Ovidio la Montuschi 2005, p. 349, che insieme nota la diversa caratura con cui è utilizzato in *am.* 1,6,66 l'aggettivo *miseros*, legato allo stato d'animo dell'amante escluso che canta il suo *paraclausithyron*.

<sup>32</sup> Anche in Manilio la raffigurazione dell'aurora conserva un'elaborazione in due versi: il primo descrive il sorgere del giorno sulle città, il secondo il riavviarsi delle fatiche umane. E fedele al modello, Manilio utilizza il medesimo verbo virgiliano *refero* per descrivere la luce che *riporta alle terre l'impegno delle fatiche*. Diversamente però da Virgilio e da Ovidio, l'alba di Manilio appare depurata dal sottile cenno all'infelicità dei mortali suggerita dalla loro definizione di *miseri*. Sul legame tra i versi di Manilio ed *Aen.* 11,182-183 la critica stranamente tace: nel commento di

Nei vv. 137-138 Seneca innova il cliché consacrato dalla tradizione e rende *labor* non oggetto, ma soggetto d'azione, conferendogli i contorni di un'entità personificata<sup>33</sup>, che *si desta, suscita le preoccupazioni e apre le case*. E questa scelta non è da leggersi solo come volontà di rielaborare un modello poetico lasciato invariato nel tempo, ma risponde al desiderio di evocare al suo pubblico un'idea che si fa immagine e suggerire un parallelo importante. Al soggetto *labor* Seneca accosta il verbo *exoritur* (v. 137), scegliendo, per indicare il rinnovarsi del lavoro umano all'apparire del nuovo giorno, il termine tecnico con cui generalmente si descrive il sorgere del sole e degli astri<sup>34</sup>; questa scelta linguistica permette di creare una sovrapposizione di immagini tra il risorgere dell'attività e della vita umana e il risorgere del sole<sup>35</sup>, e suggerisce l'idea che ogni inquietudine come ogni esistenza si rianima e riprende vigore al mostrarsi della luce divina. E l'intimo legame tra il manifestarsi della luminosità vivificatrice in cielo e il rinnovarsi della vita sulla terra, felicemente sottolineato dal poeta mediante l'uso del verbo *exoritur*, risulta ancor più efficace al ricordo che *labor*, qui utilizzato nel valore di *fatica umana*, è anche voce poetica con cui si indica il viaggio del sole nel suo percorso quotidiano nel cielo<sup>36</sup>.

La coincidenza, poeticamente resa, del destarsi del lavoro degli uomini e del levarsi del sole, è pensata e voluta da Seneca per significare il valore fondamentale che la divinità solare ha nell'esistenza umana: è il Sole, il dio che dà la vita, che suscita la vivace realtà dell'agire e del sentire umano, in qualunque direzione poi essa si volga ed in qualunque maniera si manifesti, sia che ci si incammini per una strada che permetta di gustare intensamente la luce del giorno della vita, fino ad una serena e sorridente vecchiaia, sia che ci si avvii per una via

---

Liuzzi 1983, p. 131 e di Feraboli e Scarcia 1996, p. 215 si legge solo il ricordo del virgiliano *sopitas ignibus aras/ excitat* (*Aen.* 8,542-543) nell'immagine delle *sopitae urbes* di Manilio.

<sup>33</sup> Cfr. a riguardo Billerbeck 1999, p. 250.

<sup>34</sup> Per le numerose occorrenze di *exoritur* nella letteratura latina per definire l'apparire dei raggi del sole cfr. *ThLL* 5,1571,11 sgg. L'uso è attestato anche nella poesia senecana: *Iam nocte Titan dubius expulsa redit/ et nube maestum squalida exoritur iubar* (*Oed.* 1-2).

<sup>35</sup> Osserva Bardon 1946, p. 113: "la liaison des phénomènes célestes et des activités humaines a provoqué la substitution, comme sujet du verbe, de l'effet à la cause".

<sup>36</sup> Parla dei *labores* del sole Virgilio in *Aen.* 1,742: *hic canit errantem lunam solisque labores*. E Servio nel suo commento al verso ricorda la formula omerica ἠελίων τ' ἀκόμαντα (*Il.* 18,239,484; *Hymn. hom.* 31,7; *Orph. H.* 8,3), che comunica l'idea dell'instancabilità del sole nell'affrontare la quotidiana fatica di percorrere il suo viaggio celeste.

che, a precipizio, affretti il momento della morte, sciupando il dolce dono concesso dell'esistenza. Tutta la scena che abbraccia i vv. 137-177 del nostro coro ha sullo sfondo la figura del dio Sole che, artefice di vita, assiste silenzioso al variegato svelarsi nel mondo delle vicende umane, e domina parimenti nel suo viaggio celeste quanti sanno vivere autenticamente e quanti, perdendosi nelle loro vane occupazioni, appaiono dimentichi del valore prezioso dei doni della divinità benefattrice<sup>37</sup>.

## II. *I regni della morte: spatia ignota Phoebos*

La visione radiosa e positiva del Sole, soffusamente suggerita nei versi del primo coro dell'*Hercules furens*, appare esplicita in una pagina del *De beneficiis*, che celebra, in un'ampia descrizione, la presenza del dio nella realtà dei mortali:

[...] *alius solem, cui debemus, quod inter laborem quietemque tempus  
divisimus, quod non tenebris mersi confusionem aeternae noctis  
effugimus, qui annum cursu suo temperat et corpora alit, sata evocat,  
percoquit fructus, saxum aliquod aut fortuitorum ignium globum et  
quidvis potius quam deum adpellat* (7,31,3)<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> *Nouit paucos secreta quies, qui uelocis memores aevi/ tempora numquam reditura tenent./ Dum fata sinunt, uiuere laeti:/ properat cursu uita citato/ uolucrique die rota praecipitis uertitur anni./ durae peragunt pensa sorores/ nec sua retro fila reuoluunt./ At gens hominum fertur rapidis/ obuia fati incerta sui/ Stygias ultro quaerimus undas* (*Herc. f.* 175-185).

Breve è il respiro della luce e della vita concesso ai mortali, e l'idea è ribadita con insistenza martellante nel ricorrere di termini e di immagini che descrivono la fuggevolezza e la caducità del tempo umano: *uelocis aevi* (v. 176), *tempora numquam reditura* (v. 177), *properat uita* (v. 179), *cursu citato* (v. 179), *uolucris die* (v. 180), *praecipitis/ anni* (vv. 180-181), *rapidis/ fati* (vv. 183-184).

Si affaccia nei vv. 175 sgg. del nostro coro il tema particolarmente caro a Seneca filosofo della velocità del tempo che *tutto trascina* e della necessità di impiegarlo e viverlo nel modo più intenso ed autentico possibile, tema che reca con sé il confronto tra la folla degli *occupati*, che abbreviano la loro esistenza rivolgendosi ad attività frenetiche e vacue, e la figura del saggio che, dedicando il suo tempo alla *sapientia*, è attento custode della propria vita. Sul pensiero di Seneca sul tempo cfr. Grilli 1976, Motto-Clark 1987, Traina 1995, pp. 5-21.

<sup>38</sup> L'idea dell'utilità del sole nell'esistenza umana ritorna insistente nel trattato del *De beneficiis* nei passi 4,12,5; 6,20,1-2; 6,23,3.

Il Sole è lodato come divinità che suscita il nascere della vita e la accompagna nella sua realizzazione, come divinità che scandisce il ritmo del tempo umano articolandolo tra fatica e riposo, e che sottrae i mortali, in quanto garante di una realtà ordinata e ciclicamente regolata, all'oscurità confusa e abissale di una notte eterna.

Dove non giungono il calore e i raggi vivificanti del dio lì si distendono fitte tenebre, e dominano inerzia e immobilità e l'inane *chaos* di un paesaggio di morte:

*Qualis est uobis animus, remota  
luce cum maestus sibi quisque sensit  
obrutum tota caput esse terra?  
stat chaos densum tenebraeque turpes  
et color noctis malus ac silentis  
otium mundi uacuaeque nubes (Herc. f. 858-863)*

L'ambientazione degli Inferi, che sono *spatia ignota Phoebō* nella definizione offerta al v. 607 della nostra tragedia<sup>39</sup>, appare modulata nel terzo coro dell'*Hercules furens*, nella sua oscurità e spaventevole stasi, ripercorrendo a

---

<sup>39</sup> L'immagine delle profondità dell'Ade non raggiunte dai raggi del sole, già presente nell'*Eracle* di Euripide: ἐξ ἀνηλίτων μυχῶν/ Ἄιδου (*Her.* 607 sg.), è resa da Seneca con un'espressione di sapore ovidiano che rimanda all'episodio di Fetonte di *met.* 2,45-46: *promissi testis adesto/ dis iuranda palus oculis incognita nostris*; a riguardo, cfr. Fitch 1987, p. 280 e Billerbeck 1999, p. 410.

L'espressione *ignota Phoebō*, presente solo in questo passo nell'opera tragica senecana, è poi ripresa nell'*Hercules Oetaeus* per descrivere le stelle del cielo, *ignote alle fiamme di Febo*, verso cui si innalza Fetonte sul carro paterno: *nec per solitum decurrit iter,/ sed Phoebis ignota petens/ sidera flammis errante rota* (vv. 679-681). Nell'episodio di Fetonte cantato nel secondo coro dell'*Oetaeus*, l'anonimo autore riutilizza l'immagine dell'episodio ovidiano a cui si ispira ed il ricordo dell'espressione senecana trasponendole dall'abisso infernale alle più alte dimore del cielo. Stranamente il riuso e la variazione dell'idea degli *spazi ignoti a Febo* nell'*Hercules Oetaeus* non sono ricordati negli studi della Walde 1992 e della Marcucci 1997, pure attente alle riprese tematiche e linguistiche dell'imitatore di Seneca ed al suo rapporto di emulazione con i modelli. I lavori delle due studiose rimangono comunque preziosi e ad essi rimando per la puntuale ed accurata dimostrazione della non autenticità dell'*Hercules Oetaeus*, tema su cui devo dire di aver modificato la mia precedente opinione, che mi induceva a citare la tragedia come senecana nel mio articolo *Seneca tra filosofia e poesia*.

Il recente tentativo della Averna 2002, p. 12 sgg. di piegare i paralleli e i riscontri tra l'*Oetaeus* e le tragedie del *corpus* senecano, che confermano la prima come opera di un imitatore, alla dimostrazione opposta, della paternità senecana della tragedia, non sembra persuasivo.

*contrario* le caratteristiche della luminosa immagine della vita offerta nel primo intervento corale.

La voce del coro si rivolge alle anime che affollano i regni della morte nei vv. 858 sgg. e chiede, accorata, quale sia il loro sentire una volta che siano state sottratte al conforto della luce. L'amarezza della privazione definitiva e irrimediabile della luminosità del giorno, fonte di vita e di *laetitia*, è resa efficacemente dall'enjambement che separa il participio *remota* (v. 858) da *luce*, ritardato all'inizio del v. 859, creando un'idea di distanza assoluta e incolmabile. E questa assenza si traduce, nel sentire delle anime vaganti nell'Ade, in *maestitia* (v. 859), in quel dolente e spento abbandono che caratterizza tradizionalmente quanti, avvolti dall'oscurità, sono lontani dalla dolce luce del sole<sup>40</sup>. L'idea della *maestitia* o *tristitia*, che descrive i contorni del popolo degli Inferi e dei luoghi dell'oltretomba, incessantemente ribadita da Seneca attraverso un ritorno insistito degli aggettivi *maestus* e *tristis* nei passi relativi al regno dei morti<sup>41</sup>, è più di una volta strettamente accostata all'idea dell'assenza di luminosità: al v. 859 l'immagine delle anime *maestae* segue immediatamente l'espressione *remota/luce* (vv.858-859), e richiama a breve distanza il v. 857: *ceteri uadunt per opaca tristes*, verso in cui la vicinanza dei termini *opaca* e *tristes* suggerisce in maniera incisiva lo stretto rapporto tra *tristitia* e oscurità, e ancora nei vv. 566-567: *tristibus inferis/ prospectus pateat lucis* caratteristica peculiare delle *tristi* regioni infernali appare essere la mancanza della luce vitale<sup>42</sup>. E il legame tra la *tristezza* dei luoghi e l'assenza della luminosità del sole, che già Virgilio aveva esplicitato nel sesto libro dell'*Eneide*: *an quae te fortuna fatigat,/ ut tristis sine sole domos, loca turbida, adires?* (vv. 533-534) è reso ancor più profondo nei versi dell'*Oedipus* senecano: *tristis sub illa, lucis et Phoebi inscius,/ restagnat umor frigore aeterno rigens* (vv. 545-546), versi in cui il gelo e l'immobilità di un paesaggio spettrale sono caratterizzati dalla lontananza della luce<sup>43</sup> e di Febo, dio

---

<sup>40</sup> Meste sono le ombre che popolano il regno dei morti in Verg. *Aen.* 2,270; 6,333; 6,340; 6,434; 6,445; 10,820; Sen. *Oed.* 128.

<sup>41</sup> Cfr. i vv. 187, 566, 611, 620, 648, 691, 836, 857.

<sup>42</sup> Cfr. a riguardo i commenti di Fitch 1987, p. 267 e Billerbeck 1999, p. 395.

<sup>43</sup> Una simile immagine che coniuga *tristitia* ed oscurità in un'ambientazione affine a quella degli Inferi è offerta nel *Thyestes*: *fons stat sub umbra tristis et nigra piger/ haeret palude* (vv. 665-

della luce, e ritorna infine significativamente nell'*Hercules Oetaeus* attraverso la voce del Coro che dinanzi alla morte di Ercole accosta all'immagine del Sole *pallido* quella delle *tristi terre: pallidus maestus specularare terras* (v. 1529)<sup>44</sup>.

Se nel terzo intervento corale alle *meste* ombre dei trapassati si rivolge l'interrogativo su quale sia il loro stato d'animo nell'oscurità dell'abisso infernale, richiesta che contiene già in sé la sua risposta, nell'apostrofe rivolta all'umanità dalla voce del primo coro si invita a vivere lieti e a godere fino in fondo del fugace dono della luce della vita:

*Dum fata sinunt, uiuite laeti:  
properat cursu uita citato  
uolucrique die rota praecipitis  
uertitur anni (Herc. f. 178-180)*

Il richiamo a distanza dei due passi corali risulta suggerito volutamente da Seneca che, ponendo *maestus* in posizione di rilievo al v. 859<sup>45</sup>, per definire la dolente patina che vela gli abitanti del regno senza luce, induce al ricordo dell'esortazione *vivite laeti* (v. 178)<sup>46</sup> del primo coro, esortazione che propone

---

666); a riguardo, cfr. Töchterle 1994, p. 438. Nel passo dell'*Oedipus* come in quello del *Thyestes* è presente un'idea di ristagno ed immobilità, che si vedrà più avanti essere anch'essa caratteristica peculiare dei paesaggi dell'Ade nella tragedia senecana.

<sup>44</sup> L'esempio fornito dall'*Hercules Oetaeus* appare particolarmente significativo dal momento che l'autore della tragedia, attento conoscitore e imitatore del lessico e delle immagini poetiche senecane, nel cantare la relazione tra il venir meno della luce del Sole e la *maestitia* dei luoghi non confortati e allietati dalla sua divina presenza, offre una conferma alla tesi da me esposta in quanto mostra di leggere e riconoscere ben chiara tale relazione nelle tragedie di Seneca, sue fonti e modelli.

<sup>45</sup> L'aggettivo *maestus* apre significativamente la proposizione temporale al v. 859, precedendo in posizione privilegiata il soggetto che qualifica, *quisque*, e risulta ritmicamente posto in evidenza dalla cesura che lo segue.

<sup>46</sup> Tralasciando la classica formula di augurio che prevede l'uso dell'aggettivo *felix*: *vivite felices, sitis felices* (per le occorrenze cfr. *ThLL* 6,444,3 sgg.), Seneca preferisce coniare una nuova formula: *uiuite laeti*, che non risulta attestata precedentemente in espressioni esortative o augurali. E la scelta del termine *laeti* non sembra casuale. *Laetus* è aggettivo che ricorre nell'opera senecana per definire la figura lieta e sicura di sé del *sapiens*: *laetus* è colui che pago della propria virtù vive una serenità e una gioia piena che nessuna privazione può scalfire: (*sapiens*) *uiuit enim praesentibus laetus, futuri securus* (*vit. beat.* 26,3), cfr. inoltre *de prov.* 3,13; 5,8; *de const. sap.* 9,3; *de i.* 1,6,2; *vit. beat.* 4,2; 4,4; 22,3; *de tranq. an.* 2,4; *cons. ad Helv.* 20,1; *epist.* 9,4; 17,10; 23,3; 30,3; 72,4,7,8; *nat.* 3, *praef.* 12. Sicuramente nell'esortazione senecana, come indica nel suo commento la Billerbeck 1999, p. 263, è avvertibile la vicinanza con il motivo oraziano del *carpe diem* (cfr. *carm.* 1,4,9 sgg., 9,13 sgg., 11,7 sgg., 2,3,13 sgg., 3,29,41 sgg.) ma è pur vero che in

un'immagine contrastante<sup>47</sup> di vita piena, vivificata e rischiarata dalla luminosità del veloce *giorno alato*<sup>48</sup>. Che il drammaturgo Seneca voglia sollecitare il suo pubblico a sentire il legame tra i vv. 178-180 e i vv. 858-860 appare chiaro dal fatto che nel novero delle apostrofi, pur presenti numerose nei cori dell'*Hercules furens*, solamente le due sopra citate sono rivolte alla comunità degli uomini, di uomini vivi nell'un caso, morti nell'altro<sup>49</sup>. Non solo. Esse seguono entrambe la presentazione di una galleria di figure umane, mostrate in brevi quadretti che si susseguono con gusto catalogico. Come nel primo intervento corale sono dipinte le varie occupazioni ed il diverso agire degli uomini, rischiarati dalla luce del nuovo sole nascente<sup>50</sup>, così nel terzo è descritta la schiera delle anime dirette verso l'Averno, che, con passo tardo per gli anni o più vivace per la giovane età, pur si avvia unanime in un unico, desolato cammino attraverso le tenebre<sup>51</sup>. Nel dipingere la folla degli Inferi<sup>52</sup> Seneca coglie con rapidi tocchi ciò che rimanda

---

Seneca vi è qualcosa in più. Innovando la tradizionale formula di augurio con l'uso dell'aggettivo *laeti*, Seneca affida infatti alla voce del coro non un semplice invito a vivere con letizia e serenità *dum fata sinunt*, ma un invito più intenso ad innalzarsi, con una vita autentica e piena, alle altezze della *sapientia*.

<sup>47</sup> L'aggettivo *laetus* è il termine che linguisticamente e concettualmente si oppone a *maestus*: si legge infatti in Ernout-Meillet 1967, p. 338 "*laetitia* opposé á *maestitia, tristitia*".

<sup>48</sup> Nello stesso primo coro l'invito commosso a vivere intensamente ed autenticamente godendo del chiarore luminoso del giorno reca già con sé il pensiero della morte: è concesso di *uiuere laeti* fin quando i Fati lo permettano, fin quando sulla ridente luce dell'esistenza non si allunghino le ombre del volere imperscrutabile delle Parche e si affacci l'immagine delle onde dello Stige e dei *maesti Manes*. L'immagine polare vita-morte, luce-tenebre, evocata brevemente nel primo intervento corale, trova poi più ampio respiro nelle corrispondenze e nei rinvii tra il primo e il terzo coro.

<sup>49</sup> Per la maggior parte le apostrofi affidate alla voce del coro sono rivolte al protagonista della tragedia, Ercole (vv. 186 sgg., 549, 558 sgg., 834), e a figure di divinità (alla dea Fortuna v. 524 sgg., al Sole v. 1057 sgg., agli dei superiori v. 1063 sgg., al Sonno vv. 1066 sgg., 1092); altre apostrofi sono indirizzate alla morte (v. 870 sgg.), alle armi di Ercole (v. 1115 sgg.), ai figli di Ercole (v. 1135 sgg.). Fitch 1987, che sofferma la sua attenzione sulle frequenti apostrofi nelle odi corali senecane (p. 178), non nota però nel suo commento la corrispondenza tra le apostrofi del primo coro ai vv. 178 sgg. e del terzo ai vv. 858 sgg., entrambe rivolte alla *gens humana*.

<sup>50</sup> Cfr. *supra* p. 10 sg.

<sup>51</sup> [...] *pars tarda graditur senecta/ tristis et longa satiata uita;/ pars adhuc currit melioris aevi:/ uirgines nondum thalamis iugatae/ et comis nondum positis ephebi/ matris et nomen modo doctus infans/ his datum solis, minus ut timerent, igne praelato releuare noctem;/ ceteri uadunt per opaca tristes* (*Herc. f.* 849-854).

<sup>52</sup> La moltitudine che popola l'Averno è descritta da Seneca ai vv. 838-849 con una serie di similitudini che la assomigliano alle folle che si dirigono a teatro o si affrettano ai giochi di Olimpia o accorrono ai misteri Eleusini: *Quantus incedit populus per urbes/ ad noui ludos auidus theatri,/ quantus Eleum ruit ad Tonantem,/ quinta cum sacrum reuocauit aestas;/ quanta, cum longae redit hora nocti/ crescere et somnos cupiens quietos/ libra Phoebeos tenet aequa currus,/ turba secretam Cererem frequentat/ et citi tectis properant relictis/ Attici noctem celebrare*

per ognuno all'idea di privazione di una vita pienamente vissuta: nella schiera di quanti sono morti giovani sono descritte le vergini, che non hanno ancora conosciuto le gioie del legame maritale, gli efebi, che non hanno partecipato alla consacrazione che li avrebbe introdotti alla vita da adulti e i bambini, che hanno avuto solo il tempo di apprendere il nome della madre (vv. 851-854)<sup>53</sup>; e pur nelle loro diverse storie ed esperienze tutte le anime appaiono però accomunate dal medesimo andare e velate della stessa profonda mestizia. Da una parte appare dunque cantata, nel primo coro, la varietà di esistenze che si esprimono e si muovono in diversi modi e direzioni sotto lo sguardo luminoso del Sole, dall'altra, nel terzo coro, l'uniformità di un cammino comune, unanime, che si svolge in un panorama oscuro, lontano e ignoto al dio della luce e della vita.

Il mondo degli Inferi è raffigurato poi ai vv. 861-863 come realtà di stasi e fissità<sup>54</sup>, immersa in un'inquietante inerzia silente<sup>55</sup>; l'efficacissimo accostamento

---

*mystae:/ tanta per campos agitur silentes/ turba.* Il richiamo a momenti di vivace festa o alla fiduciosa speranza di vincere la morte, adombrata nella citazione dei misteri di Eleusi, permette all'autore di suggerire un contrasto tra immagini di vita o attesa di vita e l'immagine desolante e irrimediabile del regno della morte. L'originalità della scelta senecana rispetto alle tradizionali similitudini di gusto naturalistico che illustrano il gran numero delle anime dei morti paragonandole alle foglie che cadono in autunno o agli uccelli (così anche in *Oed.* 600 sgg.) è notata da Fitch 1987, p. 337.

<sup>53</sup> Fonte di ispirazione per l'immagine della schiera di anime di diverse età che popola l'oltretomba sono i versi virgiliani: *matres atque uiri defunctaque corpora uita/ magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,/ impositique rogis iuuenes ante ora parentum* (*georg.* 4,475-477, *Aen.* 6,306-308), versi da cui Seneca riprende le figure delle vergini fanciulle e dei giovani, arricchendole di una vena patetica che intensifica l'idea di vite infrante anzitempo. In particolar modo il ricorrere dell'avverbio *nondum* nella stessa sede metrica ai vv. 852 e 853 e la presenza di *modo* al v. 854 contribuiscono a suggerire l'idea di anime che con prematura morte sono state private di momenti importanti dell'esistenza. Per la figura dell'infante che ha appreso solo il nome della madre (v. 854) è ancora Virgilio a fornire un modello intensamente patetico nel sesto libro dell'Eneide: *Continuo auditae uoces uagitus et ingens/ infantumque animae flentes, in limine primo/ quos dulcis uitae exsortis et ab ubere raptos/ abstulit atra dies et funere mersit acerbo* (vv. 426-429), modello a cui si mescola il ricordo di ecl. 4,60: *Incipe, parue puer, risu cognoscere matrem.* Sul legame tra i vv. 849-854 dell'*Hercules furens* e il modello virgiliano cfr. Kapnukajias 1930, pp. 59, 62, Caviglia 1979, p. 251, Fitch 1987, p. 341, Billerbeck 1999, p. 483.

La critica nota naturalmente l'assenza nel passo senecano dell'immagine dei *magnanimi heroes* cantati da Virgilio, assenza giustificabile in quanto l'ambientazione in cui domina un senso di fragilità umana nega posto al grandeggiare di figure eroiche, come suggerisce Fitch cit., ma anche assenza motivata, a mio parere, dal fatto che unica immagine eroica che si staglia nelle profondità degli Inferi deve essere quella di Ercole, non morto tra i morti, ma vivo, vincitore del regno della morte (*Herc. f.* 889 sgg., 610 sgg., 47 sgg.).

<sup>54</sup> L'idea di stasi è suggerita prevalentemente dai termini *stat* ed *otium*, in posizione privilegiata, rispettivamente in apertura dei vv. 861 e 863. Sull'uso di *stat* ad inizio verso, uso particolarmente amato da Seneca lirico, rimando al commento di Fitch 1987, p. 261.



all'inizio del v. 861 del verbo *stat* e di *chaos densum* contribuisce a rendere plasticamente l'idea di una densa realtà informe, priva di armonia e bellezza, che, nella sua immobilità, non attende modifiche o evoluzioni, e *tenebraeque turpes*, che significativamente segue nel secondo emistichio, suggerisce l'intimo legame esistente tra l'assenza di un equilibrato ordine e l'assenza dello splendore solare<sup>56</sup>. Ancora una volta il paesaggio infernale si presenta dipinto come immagine specularmente opposta a quella del mondo vivificato dal Sole, descritto ai vv. 125 sgg.: mentre nelle profonde ed oscure regioni inferi domina l'immobilità e il

---

<sup>55</sup> L'enjambement che separa *silentis* (v. 862) da *mundi* (v. 863), a cui si riferisce, collabora ad amplificare l'idea di un silenzio abissale che permea di sé il torpido mondo infero e ne accresce il senso di fissità e di orrore. Il tema della silenziosità degli Inferi, che ritorna più volte nell'*Hercules furens* (vv. 576, 620, 713, 794, 848) ed è presente anche in *Med.* 740 e *Phaedr.* 221, riprende l'immagine della dimora infernale di evanescenti parvenze, priva di suoni, consacrata dalla poesia di Virgilio (*Aen.* 6, 264-265; 432-433; 492,493) e ripresa dalla poesia greca (Hom. *Od.* 24,5 sgg., Lykophr. *Alex.* 686 sgg.). Sull'immagine del silenzio nel regno dei morti cfr. Fitch 1987, p. 283, Costa 1973, p. 137, Norden 1957, p. 260.

<sup>56</sup> L'uso del termine *chaos* per indicare la realtà infernale è frequente nell'*Hercules furens* (vv. 610, 677, 1008) e in genere nella tragedia senecana (*Med.* 9, 741, *Phaedr.* 1238, *Oed.* 572, *Tro.* 400, *Thy.* 1009). La *iunctura chaos densum* è però usata da Seneca solo al v. 861 e risulta un *hapax legomenon* nell'intera produzione poetica latina ed essa, diversamente dall'espressione *chaos inane* (presente per definire l'abisso infernale nel *Tieste* v. 1009 ed in Ovidio *fast.* 4,600 e Lucano 9,101), che rimanda all'idea di uno spazio vuoto, suggerisce, come acutamente osserva il Fitch 1987, pp. 280, 343, un'opprimente massa informe che richiama alla memoria l'immagine del *chaos* primordiale. Nel suo commento il Fitch ricorda la descrizione del *chaos* originario offerta da Ovidio in apertura delle *Metamorfosi* come immagine affine a quella senecana del *chaos densum*: *Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum/ unus erat toto naturae vultus in orbe,/ quem dixere Chaos: rudis indigestaque moles/ nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem/ non bene iunctarum discordia semina rerum* (*met.* 1,5-9) e a tale notazione appare importante aggiungere che la descrizione del *chaos* ovidiano prosegue al v. 10 con la menzione dell'assenza nel mondo non ancora ordinato del dio della luce: *nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan*. La serie di immagini con cui Ovidio descrive ai vv. 10 sgg. la realtà informe del *chaos*, priva della luce del sole e della luna e dell'atmosfera che circonda la terra, si apre significativamente proprio con l'indicazione dell'assenza del luminoso Titano. Ed è interessante osservare come la medesima relazione tra il *chaos* primitivo, antecedente alla formazione armonica del mondo, e la mancanza della luminosità solare sia presente anche nella poesia di Lucrezio e come anche nel *De rerum natura* la menzione dell'assenza della luce del sole occupi un posto privilegiato in apertura della sezione che descrive il *chaos* originario: *Hic neque tum solis rota cerni lumine largo/ altivolans poterat* (5,432-433). Sulla corrispondenza dell'immagine ovidiana con quella di Lucrezio cfr. Bömer 1969, p. 20.

Il legame esistente dunque tra la realtà di un mondo ancora informe, privo di una razionale armonia delle parti, e la mancanza della luce del sole, espressione di un cosmo ordinato e vitale, legame presente nella delineazione del *chaos* primordiale nei versi di Ovidio e di Lucrezio, ritorna nella nostra tragedia nell'immagine senecana del *chaos* dell'abisso infernale, afflitto da spaventose tenebre. Per la presenza ed il valore dell'immagine del *chaos* nelle tragedie di Seneca cfr. l'ampio e pregevole studio di Mazzoli 2006; utile anche la lettura di Fantham 1982, p. 269 e Degl'Innocenti Pierini 1999, p. 13 sg.

*chaos* inerte, a cui è estranea ogni forma di ordine e razionale regolazione<sup>57</sup>, nella realtà del mondo superiore regna la meravigliosa mobilità celeste guidata armoniosamente dall'astro maggiore, il Sole, sulla cui descrizione Seneca indugia in apertura del primo coro. Ed ancora, il vasto silenzio che vela di gelo spettrale il panorama di morte nel terzo coro suggerisce per contrasto il ricordo del canto festoso degli uccelli che salutano il sole nascente ai vv. 146-151, ed il paesaggio

---

<sup>57</sup> Nella descrizione dei luoghi della morte ritorna insistente nella tragedia dell'*Hercules furens* un panorama di inquietante fissità e sterile stagnazione. Il regno di Proserpina appare attraverso la voce del secondo coro un ambiente privo di movimento e di luce, privo di colore: *illic nulla noto nulla fauonio/ consurgunt tumidis fluctibus aequora;/ non illic geminum Tyndaridae genus/ succurrunt timidis sidere nauibus:/ stat nigro pelagus gurgite languidum,/ et cum Mors auidis pallida dentibus/ gentes innumeras manibus intulit,/ uno tot populi remige transeunt* (*Herc. f.* 550-557) e nel ricordo di Teseo la dimora di Dite è sterile e deserta: *Non prata uiridi laeta facie germinant/ nec adulta leni fluctuat Zephyro seges;/ non ulla ramos silua pomiferos habet:/ sterilis profundi uastitas sqalet soli/ et foeda tellus torpet aeterno situ./ [rerumque maestus finis et mundi ultima]/ immotus aer haeret et pigro sedet/ nox atra mundo: cuncta maerore horrida/ ipsaque morte peior est mortis locus* (*Herc. f.* 698-706). Il poeta sottolinea l'immobilità delle distese infernali, che non conoscono il lieve soffio di Zefiro (vv. 550, 699, 704), né il fluttuare delle onde del mare (vv. 551, 554), né il dolce ondeggiare delle messi mature (v. 699), né il volgersi armonioso delle stelle in cielo (v. 552) (l'accenno all'assenza della costellazione dei Tindaridi nelle profondità infere non ritengo sia dovuta solo alla mancanza di necessità di una guida per i naviganti in una realtà priva di tempeste e di movimento delle acque del mare, come vuole la Billerbeck 1999, p. 390, bensì contribuisce a rafforzare l'idea di un'assenza di movimento che nella realtà viva sulla terra è dato anche dal perpetuo corso dei corpi celesti: merita di essere ricordato che i *gemini Tyndaridae* sono menzionati nel prologo al v. 14 tra le costellazioni che ornano il cielo). Nel suo commento il Fitch 1987, pp. 263, 265 nota giustamente come il rilievo dato da Seneca all'assenza di vento e di movimento delle acque nei luoghi dell'oltretomba non abbia precedenti nelle descrizioni poetiche degli Inferi: se pur i termini *tardus*, *lentus*, *languidus* ricorrano per definire le paludi e i corsi d'acqua infernali (Verg. *georg.* 4,479, Prop. 4,11,15, Hor. *carm.* 2,14,17), nessun autore prima di Seneca aveva tanto posto l'accento sull'idea di immobilità e stasi; aggiungerei alle osservazioni del Fitch che anche nell'*Oedipus*, altra tragedia che propone la descrizione dei luoghi infernali (vv. 582-618), l'idea del torpore e dell'assenza di movimento è resa al v. 584: *torpentes lacus*, ma non è insistentemente ripetuta, in un'ambientazione in cui invece l'autore preferisce soffermarsi sulle fosche figure e le terribili personificazioni che popolano il regno dei morti. Dunque il tema dell'immobilità e dell'inerzia dell'oltretomba è proprio della tragedia dell'*Hercules furens*, ed esso si sposa di consueto con l'immagine dell'oscurità e delle tenebre: come al v. 861 *stat chaos densum* è affiancato da *tenebraeque turpes*, così l'idea dell'inerzia e dell'assenza di luce si intrecciano al v. 554: *stat nigro pelagus gurgite languidum*, e si succedono ai vv. 704-705: *immotus aer haeret et pigro sedet/ nox atra mundo*. Merita di essere notato come la visione di immobilità e di assenza di luce, in particolar modo quella descritta nei vv. 550-557, lasci avvertire l'eco dell'immagine dell'Oceano presente in Sen. *suas.* 1,1: *Stat immotum mare et quasi deficientis in suo fine naturae pigra moles; [...] confusa lux alta caligine et interceptus tenebris dies; ipsum vero grave et defixum mare et aut nulla aut ignota sidera*: vicina è l'idea dell'immobilità del mare, vicina l'idea dell'oscurità e dell'assenza di stelle. Sugli echi di immagini riprese dalle suasorie nell'*Hercules furens* cfr. Aygon 2004, p. 191, che cita Sen. *suas.* 1,1 in relazione alla *descriptio* della Scizia ai vv. 538 sgg. del secondo coro, versi che intrecciano innegabili richiami con l'*ekphrasis* degli Inferi ai vv. 550 sgg. Ancora, Aygon, pp. 202-203 come anche Töchterle 1994, p. 454 notano la vicinanza dell'atmosfera di immobilità e oscurità degli Inferi della nostra tragedia con le descrizioni di ambienti sotterranei privi di luce e movimento presenti in *nat.* 5,15,1-4; 6,27,2-3.

sterile<sup>58</sup> e pigro del regno della morte, tinto di un pallore malsano<sup>59</sup>, riconduce specularmente all'immagine della ridente campagna dipinta con contorni vicini a quelli di un *locus amoenus*<sup>60</sup> ai vv. 141-145. Infine, le tenebre che affliggono gli spazi tristi e silenziosi dell'oltretomba, su cui tanto il poeta si sofferma (*noctem* v. 856, *opaca* v. 857, *remota/luce* vv. 858-859, *tenebrae turpes* v. 861, *color noctis malus* v. 862), offrono un'immagine che contrasta con il nitore e la luminosità dell'ariosa mattinata descritta nel primo coro (*micant* v. 125, *luce renata* v. 127, *nitidum* v. 128, *Phosphoros* v. 128, *lucem* v. 131, *aspersa die* v. 135), in cui la figura del divino Titano domina, abbracciando di luce vivificatrice le terre e suscitando vita e letizia al rinascere del nuovo giorno.

Il legame che unisce il primo e il terzo intervento corale della nostra tragedia, nel dialogo incessante che la voce del coro intesse con la realtà della vita e della morte, appare del tutto esplicito nel ricorrere dell'invito a non affrettare il proprio cammino verso il destino crudele ed i lugubri Mani, ripetuto in un'apostrofe al protagonista Ercole al v. 187 e in una riflessione che coinvolge tutta l'umanità al v. 867:

*nimum, Alcide, pectore forti  
properas maestos uisere manes (Herc.f. 186-187)*

*quid iuuat, durum, properare, fatum? (Herc. f. 867)*

---

<sup>58</sup> L'idea di sterilità è suggerita al v. 863 dall'immagine delle *uacuae nubes* che negano la possibilità che vi sia un rigenerarsi del ciclo di natura; a riguardo, cfr. Fitch 1987, p. 343.

<sup>59</sup> Il *color noctis malus* del v. 862 rimanda all'idea, osserva il Fitch 1987, p. 343, di una malsana atmosfera ed esso descrive una realtà pallida ed esangue, accostabile all'immagine della *Mors pallida* del v. 555. Il pallore, che tradizionalmente caratterizza le immagini poetiche del regno di Ade e delle ombre dei trapassati, vela di una costante e unica patina l'oscurità dell'abisso infernale dell'*Hercules furens*, che non è mai infranta dall'accenno ad alcuna nota di colore o spiraglio di luce; nota acutamente l'Aygon 2004, p. 200 sgg. che Seneca, nella raffigurazione del paesaggio oltremondano, elimina ogni elemento di vitalità, di luce o di colore, elementi pur non estranei ad immagini degli Inferi nella poesia di Omero (cfr. la descrizione dei dolci frutti lucenti che si ritraggono all'accostarsi di Tantalos in *Od.* 11,588-592) e di Virgilio (cfr. le immagini ridenti e luminose dei Campi Elisi in *Aen.* 6,638-641) e, creando una sorta di *locus amoenus* invertito, fa sì che "l'absence de lumière et de chaleur apparaît comme la cause <<naturelle>> de l'aspect stérile et sinistre du lieu".

Sull'immagine del pallore negli Inferi cfr. André 1949, p. 145 e Tartari Chersoni 1987, p. 946.

<sup>60</sup> Nota i motivi che nei vv. 139 sgg. richiamano l'atmosfera di un *locus amoenus* Aygon 2004, pp. 227-228.

L'invito a non correre a precipizio verso il baratro degli Inferi, che non consente ritorno, sorge commosso dalla consapevolezza dell'irreversibilità del destino umano di morte<sup>61</sup> e si coniuga, in entrambe le odi, con il desiderio di godere della luce della vita il più a lungo possibile e conoscere una canuta e tarda vecchiaia:

*Uenit ad pigros cana senectus (Herc. f. 198)*<sup>62</sup>

*Sera nos illo referat senectus (Herc. f. 864)*

Dinanzi al pensiero del volgersi precipitoso dell'esistenza umana e all'immagine dei mesti Mani, la voce del coro esprime un vibrante anelito alla vita, a poter assaporare fino in fondo il dolce miracolo della luce che si rinnova ogni giorno, in un canto, il primo, che, aprendosi con la celebrazione dell'apparire del dio Sole che circonda di luce luminosissima e rianima le terre, si vela poi nella parte conclusiva di un triste presagio di caducità e di morte, così come nel terzo, che, tutto percorso dalla triste visione della realtà degli Inferi, si apre infine ad un tripudiante canto che celebra la vittoria di Ercole sul regno della morte<sup>63</sup>.

I richiami a distanza specularmente definiti tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti che sanciscono il legame tematico e strutturale del primo e del terzo coro

---

<sup>61</sup> Nel primo coro si legge: *durae peragunt pensa sorores/ nec sua retro fila reuoluunt* (vv. 181-182), nel terzo: *nemo ad id sero uenit, unde numquam,/ cum semel uenit, potuit reuerti* (vv. 865-866).

<sup>62</sup> Sull'elogio della *senectus* nella conclusione del primo coro dell'*Hercules furens*, cfr. Degl'Innocenti Pierini 1999, p. 59 sgg.

<sup>63</sup> Il passaggio dalle tristi immagini del mondo dell'oltretomba ai lieti festeggiamenti in onore di Ercole, segnato al v. 875 da un cambiamento di metro, dal passaggio dall'endecasillabo saffico (vv. 830-874) al gliconeo (vv. 875-894), introduce un'immagine radiosa di vita e serenità ritrovata, in cui il riferimento al *giorno lieto* (*laeta dies* v. 875) e alla *fertile campagna* (*arui fertilis* v. 881) crea un voluto contrasto con l'infelice panorama sterile dei regni della morte prima descritto. A riguardo, cfr. Fitch 1987, pp. 347-348. Il terzo coro, segnato in tutta la prima parte da un'atmosfera mesta e lugubre, si conclude con la fiduciosa celebrazione di Ercole, pacificatore e vincitore degli Inferi, grazie al quale ogni timore è allontanato poiché nulla vi è oltre gli Inferi: *iam nullus superest timor:/ nil ultra iacet inferos* (vv. 892-893); il primo coro si conclude invece, nell'aspirazione a conoscere una *canuta vecchiaia*, che giunge a quanti vivono in una dimensione serena e ben protetta, con una visione che rifugge la *uirtus animosa* di chi, come Ercole, si volge ad alte e pericolose mete: *alte uirtus animosa cadit* (v. 202). Ancora un dialogo a distanza tra i due interventi corali: se la voce del primo coro, ancora ignaro del successo dell'impresa di Ercole, esprime, nei versi conclusivi, trepidazione per la sorte dell'eroe e si mostra poco incline a condividere i rischi che la virtù eroica corre, il terzo, dopo la comparsa sulla scena della figura vittoriosa del protagonista, si abbandona, nella parte finale, alla festosa lode della sua gloria.

lasciano scorgere l'esistenza di un filo conduttore che lega i cori estremi e i cori medi della tragedia, filo conduttore che la critica ha colto in genere solo fugacemente o marginalmente<sup>64</sup> all'interno di un riconosciuto progetto unitario che abbraccia e coordina tutti gli interventi corali<sup>65</sup>, ed insieme, essi permettono di delineare più efficacemente i contorni della divinità del Sole, oggetto della nostra indagine, attraverso la presentazione di un panorama rischiarato e organizzato dalla sua presenza o di un mondo reso triste e privo di bellezza e armonia a causa della sua assenza.

### III. *Armonia cosmica e luminosa bellezza nella preghiera di Ercole al Sole*

In un "dramma pieno di Ade" qual è l'*Hercules furens*, secondo la bella definizione del Mazzoli<sup>66</sup>, la figura del Sole rappresenta l'immagine positiva della divinità che invita ad *essere lieti* e a godere pienamente del presente, della breve luce del giorno della vita che una volta fuggita non tornerà più. E' la divinità che coniuga nel suo volto divino la bellezza fulgente con il nutrimento di luce e calore vivificante per i mortali, la divinità della vita alla quale per prima Ercole, nel suo ritorno dagli Inferi, sente di doversi rivolgere, dopo aver sconfitto e pacificato il regno della morte:

*O lucis almae rector et caeli decus,  
qui alterna curru spatia flammifero ambiens  
inlustre laetis exeris terris caput,  
da, Phoebe, ueniam, si quid inlicitum tui*

---

<sup>64</sup> Nel commento di Fitch 1987, p. 334 e nello studio di Davis 1993, p. 76 si legge un accenno solamente al richiamo tra l'interrogativo del terzo coro: *quid iuuat, durum, properare, fatum?* (*Herc. f.* 867) ed il rimprovero che il primo coro rivolge ad Ercole: *nimum, Alcide, pectore forti/ properas maestos uisere manes* (*Herc.f.* 186-187), senza alcuna notazione sulla fitta rete di ulteriori sottili richiami che si è tentato di illustrare.

<sup>65</sup> Riconoscono l'unitarietà di ispirazione e la "compattezza semantica" dei cori dell'*Hercules furens* Giancotti 1953, p. 131, Mazzoli 1996, p. 13. Il Mazzoli, pp. 12-13 si sofferma in particolar modo sui legami che uniscono, con simmetria speculare, da una parte i due cori estremi: la "mattinata" cantata dal primo coro e le "litanie del Sonno" del quarto e dall'altra i due cori medi con la loro ambientazione infera.

<sup>66</sup> Mazzoli 2006, p. 116.

*uidere uultus: iussus in lucem extuli  
arcana mundi* (vv. 592-597)

Al suo primo apparire sulla scena, all'inizio del terzo atto, Ercole innalza una preghiera agli dei<sup>67</sup>, e la prima divinità verso cui esprime il suo saluto, prima ancora di Giove, *celestum arbiter/ parensque* (v. 597), e suo padre divino, è proprio il dio Sole.

In contrasto con le ombre che caratterizzano il secondo intervento corale<sup>68</sup> che, nella sua conclusione, ricorda la triste storia di amore e morte di Orfeo ed Euridice, si apre, attraverso le parole del protagonista, un panorama di luce e bellezza che vede al suo centro la luminosa divinità solare. L'eroe invoca Febo come *lucis almae rector et caeli decus* (v. 592) ed onora il carattere vivificante ed armonioso della sua splendente maestà affiancando nel medesimo verso all'immagine del dio della luce che dà vita l'immagine della sua bellezza celeste<sup>69</sup>, quella bellezza che è propria degli dei che con il loro splendore ornano il cielo<sup>70</sup>. Le prime parole pronunciate da Ercole al suo ingresso sulla scena tragica: *O lucis almae rector* esprimono la consolante gioia ritrovata, dopo la sua discesa agli Inferi, nel rivedere la luce del giorno e della vita e nello stesso tempo celebrano il Sole come divinità che guida e governa l'esistenza dei mortali con ordine regolare e costante. Ed esse suonano ancor più intense e ricche di significato dal momento che risultano nuove nel panorama delle epiclesi rivolte al Sole in quanto non ripetono un epiteto consacrato dalla tradizione poetica<sup>71</sup>, ma ne creano uno nuovo, coniugando l'idea della forza vivificatrice della divinità con l'immagine della sua

---

<sup>67</sup> Le divinità a cui Ercole si rivolge sono il Sole (vv. 592-597), Giove (vv. 597-598), Nettuno (vv. 599-600) e tutte le divinità celesti che *guardano dall'alto alle cose terrene* (vv. 600-603), e tra esse certamente un posto di rilievo occupa il Sole, non solo perché invocato per primo, ma perché alla preghiera a lui innalzata sono dedicati un maggior numero di versi.

<sup>68</sup> *Herc. f.* 524-591.

<sup>69</sup> Una simile invocazione al Sole, in cui l'idea del dono della luce del dio si coniuga con l'immagine della sua splendente bellezza in cielo, ritorna attraverso la voce del coro ai vv. 1057-1060 della tragedia: *tuque ante omnis, qui per terras/ tractusque maris fundis radios/ noctemque fugas ore decoro./ feruide Titan.*

<sup>70</sup> *Caeli decus* è epiteto che accompagna il nome di Iride in Verg. *Aen.* 9,18, *lucidum caeli decus* affianca le figure di Febo/Sole e Diana in Hor. *carmin. saec.* 2 e definisce Bacco nella sua connotazione astronomica in *Oed.* 405; *sereni maximum mundi decus* è ancora definito Febo/ Sole in *Oed.* 250 e sempre per il Sole *mundi decus* è ripreso in *Herc. O.* 1518.

<sup>71</sup> Per gli epiteti del dio Sole cfr. Carter 1902 s.v. *Apollo* pp. 12-15 e s.v. *Sol* pp. 92-94.

organizzazione regolare e armoniosa del mondo<sup>72</sup>. Il termine *rector* evoca infatti l'idea di un dio che offre una guida retta, razionale e costante<sup>73</sup> ed insieme, trattandosi di un epiteto classico di Giove, divinità somma tra i celesti<sup>74</sup>, contribuisce a caratterizzare il Sole come il dominatore e reggitore supremo della vita del cosmo.

Dopo l'apostrofe al vocativo del v. 592 l'invocazione prosegue con una proposizione relativa, secondo le movenze tipiche dello stile delle preghiere agli dei<sup>75</sup>. Il Sole è salutato ricordando il suo viaggio quotidiano e perpetuo, durante il quale domina dal suo carro fiammeggiante ed abbraccia con luce luminosa le terre *laetae* (vv. 593-594) e la descrizione dell'andare dell'astro celeste e del suo recare la luce luminosa del giorno riecheggia, nell'andamento e nelle immagini, invocazioni alla divinità solare presenti in un frammento delle *Fenicie* di Accio e nel *carmen saeculare* di Orazio<sup>76</sup>:

*Sol qui micantem candido curru atque equis  
flammas citatis feruido ardore explicas* (Acc. trag. 581-582 R<sup>2</sup>)<sup>77</sup>

*Alme Sol, curru nitido diem qui  
promis et celas aliusque et idem  
nascaris* (carm saec. 9-11)

Rispetto alle epiclesi poetiche dei suoi predecessori, Seneca arricchisce l'apostrofe alla divinità, limitata al solo nome del dio nei versi del tragediografo

---

<sup>72</sup> Un confronto con l'inno al Sole presente nella raccolta degli *Inni orfici*, che pure descrive l'immagine di una divinità portatrice di luce: φωσφόρε, di vita: φερέσβιε (v. 12), ζωῆς φῶς (v. 18) e guida del cosmo: οἴμιον ἐλαύνων (v. 7), suggerisce come Seneca abbia saputo sintetizzare mirabilmente nella sola espressione *lucis almae rector* una visione della divinità che nel testo greco appare invece frantumata in immagini autonome ed anche distanti.

<sup>73</sup> Cfr. Ernout-Meillet 1967 s.v. *rego* pp. 567-569.

<sup>74</sup> Cfr. Carter 1902 s.v. *Iuppiter* p. 54.

<sup>75</sup> Fondamentale per l'analisi dei moduli formali della preghiera e dell'inno è lo studio di Norden 2002, pp. 261-296.

<sup>76</sup> L'ispirazione fornita dal passo oraziano è puntualmente ricordata dalla Billerbeck 1999, p. 407, mentre la vicinanza dei versi senecani al frammento di Accio è stranamente taciuta sia nel commento dell'autrice tedesca che in quello del Fitch 1987.

<sup>77</sup> Per un puntuale confronto tra la preghiera presente nel frammento di Accio e l'*incipit* delle *Fenicie* di Euripide, suo modello, rimando al commento di D'Antò 1980, pp. 447-449.

arcaico e ad *alme Sol* nel componimento di Orazio, creando un ampio *incipit* che celebra la bellezza vivificatrice del Sole con un duplice vocativo (v. 592) e ritarda il nome divino *Phoebe* al verso 595, inserendolo nella formulazione della richiesta della preghiera<sup>78</sup>. L'immagine oraziana del sole che *dischiude e cela il giorno col suo fulgido carro e nasce uguale sempre e sempre nuovo*<sup>79</sup> ispira l'idea espressa al v. 593 della nostra tragedia: *alternata curru spatia flammifero ambiens* e risulta dilatata nell'immagine senecana di un dominio che abbraccia l'uno e l'altro emisfero e va al di là del mondo visibile e noto<sup>80</sup>. E le immagini di luminosità di cui sono ricchi i versi di Accio: *micantem/ flammam* (vv. 581-582), *candido curru* (v.581), *feruido ardore* (v.582) ricorrono numerose anche nell'invocazione di Ercole: *lucis almae* (v. 592), *curru fiammifero* (v. 593), *inlustre caput* (v. 594), ma se nel poeta arcaico esse appaiono volte a definire lo splendore con cui si mostra la divinità, nei versi di Seneca esse sono funzionali a illustrare soprattutto il carattere luminoso dei doni che il dio elargisce ai mortali. Ercole saluta infatti il Sole come la divinità che *guida l'alma luce, la luce che dà vita*, e celebra il suo percorrere il mondo su un *currus flammifer*, un *currus* che non è semplicemente *candidus* come nel frammento di Accio o *nitidus* come in Orazio, non semplicemente *lucente* ma un carro *portatore di fuoco*<sup>81</sup>, che *reca* luce e calore vivificante agli *spatia* che sorvola, ed infine Ercole invoca il Sole come dio che

---

<sup>78</sup> Ponendo il nome del dio Febo in posizione rilevata tra *da* e *veniam* Seneca conferisce alla richiesta di Ercole una movenza commossa ed accorata, discostandosi dall'uso consueto della formula *da veniam* che nelle attestazioni poetiche non presenta mai l'interposizione del nome della divinità invocata ma piuttosto è da esso seguita: cfr. *Ov. ars* 2,38; *met.* 8,602.

Affiancando l'imperativo *da* al vocativo *Phoebe*, Seneca recupera l'andamento proprio delle formule di preghiera latina che nell'accostamento del teonimo e dell'imperativo ricercano uno strumento creatore della presenza divina; scrive infatti il Guittard nel suo studio sulla preghiera a Roma: "La mention conjointe du théonyme et de l'impératif, plus fort qu'un simple subjonctif jussif, est un élément créateur de la présence divine, soulignant l'importance de la parole même" (Guittard 2005, p. 494).

<sup>79</sup> Riproduco la traduzione dei versi oraziani di L. Canali 1991.

<sup>80</sup> Gli *alternata spatia* cui fa riferimento Seneca rappresentano l'emisfero noto agli uomini e l'emisfero a loro sconosciuto, in cui gli antichi ritenevano che continuasse il viaggio del Sole dopo il suo tramonto dietro l'orizzonte. A riguardo, cfr. il commento del Fitch 1987, p. 277 che affianca al passo senecano i versi di Verg. *georg.* 1,249 sgg., *Man.* 1,242 sgg., *Luc.* 8,159 sgg., in cui è poeticamente reso il fascino esercitato sugli uomini antichi dal pensiero di mondi esistenti al di là della realtà nota e abbracciati dallo stesso sole che brilla sulle terre conosciute.

<sup>81</sup> Cfr. *ThLL* 6,872,66 sgg.



mostra al suo sorgere il capo splendente alle terre, rendendole *laetae*, rendendole floride e fiorenti.

L'immagine delle *laetae terrae* del v. 594, non presente nelle invocazioni di Accio ed Orazio, ma di ispirazione tutta senecana, descrive un mondo nutrito dalla presenza del Sole e per essa fertile e rigoglioso, e contribuisce a completare ed arricchire i contorni con cui nella preghiera è raffigurata la divinità solare, divinità che reca luce alma e dona vita. Questa lettura dell'invocazione di Ercole al Sole, che riconosce nell'immagine delle *terrae laetae* un'immagine importante, coerente e ben inserita nella lode cantata alla divinità, suggerisce di condividere e ambisce a confermare la scelta dello Zwierlein che nella sua edizione<sup>82</sup> accoglie la lezione *terrīs laetis*, attestata dal ramo recenziore della tradizione manoscritta (A), preferendola alla lezione *latis terrīs*, conservata dal codice *Etruscus* (E)<sup>83</sup>. Lo Zwierlein<sup>84</sup> riconosce nella scelta senecana di *laetis* un uso prolettico dell'aggettivo, funzionale a descrivere l'immagine di una terra allietata dal Sole e cita, per indicare un uso prolettico affine a quello del nostro passo, il verso 1529 dell'*Hercules Oetaeus: pallidus maestās specularē terras*, in cui le terre appaiono meste in virtù del venir meno della luce vivificatrice del sole. Il parallelo suggerito dallo Zwierlein si rivela per noi particolarmente prezioso. Come si è sopra accennato, ritengo che la lettura dell'*Hercules Oetaeus*, opera di un sapiente imitatore dell'arte senecana, possa essere un utile strumento per ricostruire e confermare, ove necessario, caratteri del pensiero o dello stile del nostro autore. In questo caso l'ideatore dell'*Oetaeus* non soltanto dimostra di far propria l'immagine del poeta Seneca, che affida alla divinità del Sole un potere vivificante

---

<sup>82</sup> Zwierlein 1986 b.

La lezione *laetis terrīs* era stata già accolta nelle edizioni dell'Hermann 1924-1926 e del Viansino 1965.

<sup>83</sup> Si esprimono a favore della lezione *latis terrīs* nelle loro recenti edizioni il Fitch 1987, pp. 277-278 e la Billerbeck 1999, pp. 407-408, negando che nel v. 594 vi sia un riflesso dell'immagine dell'*alma lux* del v. 592, come implicherebbe la variante di A e ritenendo che Seneca voglia semplicemente suggerire con l'aggettivo *latis* l'idea della vastità del raggio d'azione della divinità. Tale scelta appare però impoverire la pagina senecana rendendola assolutamente meno intensa ed efficace. Mi sembra infatti condivisibile la notazione del Timpanaro 1981, p. 133 che riconosce come preferibile "al più banale *latis*" la lezione *laetis terrīs*, in quanto essa suggerisce l'idea che "la natura si rallegra ogni volta che riappare a illuminarla e riscaldarla il sole".

<sup>84</sup> Zwierlein 1966, p. 681.

sulle terre<sup>85</sup>, ma offre l'opportunità di riconoscere nella lezione *laetis terris* del nostro v. 594 la probabile lezione dell'autore, in quanto egli, imitatore più tardo, modula su di essa il v. 1529, ispirandosi ai suoi contenuti ed insieme ricalcandone lo stile, con evidente *oppositio in imitando*.

Ancora, accanto al parallelo con l'*Hercules Oetaeus*, merita di essere citato il v. 698 della nostra tragedia: *non prata uiridi laeta facie germinant*, che offre un ulteriore sostegno alla difesa della lezione *laetis terris* riportata da A. Nel gioco di richiami e dialoghi speculari a distanza che abbiamo riconosciuto presenti nell'opera, in un confronto incessante tra la realtà della vita e della morte che attraversa tutta la tragedia dell'*Hercules furens*, appare suadente l'idea che al mondo degli Inferi, descritto attraverso le parole di Teseo come paesaggio in cui *non germogliano prata laeta*<sup>86</sup>, Seneca voglia opporre, nella preghiera di Ercole, l'immagine di un mondo rischiarato dalla presenza del dio Sole, in cui le terre fioriscono *laetae* al mostrarsi del suo volto splendente.

Accogliere la lezione *laetis terris* permette così di riconoscere la volontà dell'autore di offrire nell'invocazione di Ercole al Sole un breve ed allo stesso tempo intenso affresco della divinità, in cui ogni parola ed immagine è scelta con cura come levigata tessera di un mosaico, indispensabile a completare e tornare il quadro d'insieme. I contorni della figura del dio e della sua potenza, i contorni del suo volto di divinità celeste ed animatrice della vita sulla terra, già definiti con nitore nell'*incipit* della preghiera: *O lucis almae rector et caeli decus* (v. 592), appaiono approfonditi ed arrotondati nelle successive immagini modulate nella proposizione relativa ai vv. 593-594 che dipingono il viaggio eterno in cui il dio avvolge in un luminoso abbraccio i cieli e le terre, donando nutrimento e vita.

---

<sup>85</sup> Cfr. *supra* p. 18.

<sup>86</sup> La descrizione dei regni dell'Ade dei vv. 698 sgg. è introdotta da una triplice serie di proposizioni negative che contribuiscono a definire incisivamente le distese degli Inferi come ambienti privi di colore e di gradevoli zefiri, privi di ridente armonia vitale: *Non prata uiridi laeta facie germinant/ nec adulta leni fluctuat Zephyro seges;/ non ulla ramos silua pomiferos habet* (*Herc. f.* 698-700). La spiacevolezza del *locus horridus* risulta così messa in risalto da una descrizione che viene condotta con i contorni di un *locus amoenus* in negativo, come osservano opportunamente Tietze Larson 1994, p. 86 e Maggiulli 2007, p. 63. Sulla raffigurazione dei paesaggi inferi illustrata attraverso la voce di Teseo cfr. inoltre Petrone 1986-1987, p. 132 sgg.

Nei componimenti di carattere innodico e nelle preghiere la proposizione relativa introduce e descrive tradizionalmente le δυνάμεις delle divinità<sup>87</sup>, e dunque la presentazione ai vv. 593-594 del dio, che leva e mostra il capo luminoso sulle terre e le rende fertili e liete, deve essere letta come l'essenziale e sintetica raffigurazione del potere della divinità, dipinta e celebrata come fonte di luce e di vita. Le sedi del dominio del Sole appaiono essere così le terre, a cui il dio fornisce calore e luminosità vivificante per i mortali, ed i cieli, che attraversa nel suo movimento perpetuo, abbellendoli come astro più radioso e guidandoli nel loro armonioso volgersi.

Affine a questa immagine della divinità cantata nella preghiera di Ercole si mostra quella che apre il quarto corale del *Tieste*, in cui il Sole è invocato come *terrarum superumque parens* (v. 789), “padre della terra e delle regioni celesti”<sup>88</sup>: i luoghi in cui si manifesta la presenza e l'azione del dio, come nelle parole di Ercole, anche in *Thy.* 789 appaiono essere le distese abitate dai mortali e gli spazi del cielo. E l'immagine del Sole, che è raffigurata nell'*Hercules furens* come *guida di alma luce* e nume splendente che rende fertili i campi, con tocchi ancor più intensi ed accorati nel coro del *Tieste* è dipinta come *padre* dei cieli e delle terre, *padre* del creato.

Proprio su questa poetica immagine di Febo *padre*, che evoca un'idea della figura e dei ruoli della divinità pienamente combaciante con la visione del dio celebrata nel *furens* e che lascia trasparire una profonda coerenza ed organicità di pensiero del tragediografo Seneca, si è soffermata parte della critica, dubitando, a torto, della sua genuinità. Lo Zwielerlein accoglie nella sua edizione<sup>89</sup> la congettura *potens* proposta per emendare il tradito *parens* al v. 789 dall'Heinsius,

---

<sup>87</sup> Cfr. Norden 2002, p. 287 sgg. Tra gli esempi riportati nel suo ampio studio il Norden cita anche numerosi passi tratti dalle tragedie di Seneca, in cui le proposizioni relative presenti nelle invocazioni definiscono il potere degli dei invocati: *Phaedr.* 55 sgg., 960 sgg., 972 sgg.; *Herc. f.* 592 sgg., 599, 900 sgg.; *Oed.* 250 sgg.; *Ps. Sen. Herc. O.* 1 sgg., 541 sgg., 1518 sgg.

<sup>88</sup> Riporto la traduzione di *terrarum superumque parens* proposta dal Giacotti 1989, p. 166, che giustamente intende *superum* come genitivo di *supera* (*regioni del cielo*) riprendendo la lettura che del verso offrono il Marchesi ed il Tarrant, e preferendo tale interpretazione a quella di quanti, come il Farnaby, l'Herrmann ed il Thomann, leggono invece *superum* come genitivo di *superi* (*uomini*). Condivido ancora l'opinione del Giacotti, pp. 166-167, che con puntuali argomentazioni difende l'idea che Seneca abbia voluto suggerire con *terrarum* una visione ampia e completa che, non limitata solo al genere umano, abbraccia tutti gli esseri viventi sulla terra.

<sup>89</sup> Zwielerlein 1986 b.

condividendone l'idea<sup>90</sup> che l'invocazione *terrarum superumque parens* si addica alla divinità di Giove<sup>91</sup> e non al Sole. Ma la correzione *potens* preferita dallo Zwierlein non fa che rendere più banale, a mio avviso, ed impoverire l'espressione tradita. *Potens* suggerisce infatti un'idea di dominio, di signoria della divinità, ed accoglierlo nel testo vuol dire piegare il significato dell'invocazione ad una visione del dio che si erge e si impone sulle distese delle terre e sulle vastità celesti nella sua superiore autorità; il termine *parens*, invece, conferisce all'espressione del coro del *Tieste* un respiro ben più intenso, in quanto sintetizza l'idea, più volte espressa da Seneca, che il Sole è il dio che genera e dona vita. Inoltre, se numerosi sono certamente gli esempi che mostrano nelle invocazioni alle divinità l'uso dell'epiteto *potens*, accompagnato in genere da genitivi, come puntualmente ricorda lo studioso tedesco<sup>92</sup>, tale epiteto però non figura mai per definire Febo prima che nella poesia del tardo Ausonio<sup>93</sup>. Dall'altra parte, invece, l'immagine del dio Sole invocata come *padre*, che ha alimentato tante perplessità fino ad indurre a modificare la lezione unanimemente attestata nei manoscritti, non solo conosce una sua tradizione nella produzione poetica greca<sup>94</sup>, ma si inserisce bene in un panorama di ispirazione pitagorico-stoica, non estraneo al pensiero latino, in cui la figura del Sole tende a sovrapporsi e confondersi con quella di Giove, visto come *mente e principio regolatore del*

<sup>90</sup> Zwierlein 1986 a, p. 308.

<sup>91</sup> *Terrarum superumque parens* sembra ricordare la classica definizione di Giove *divum pater atque hominum rex*, presente nella poesia epica (Enn. *ann.* 203 Skutsch; Verg. *Aen.* 1,65; 2,648; 10,2; 10, 743) e modulata sulla formula omerica πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε (*Il.* 1,544; 4,68; 5,426; *Od.* 1,28; 12,445, etc.).

<sup>92</sup> Lo Zwierlein cita gli esempi di Cerere, invocata come *frugum potens* in *Herc. f.* 300, di Plutone, *tenebrarum potens* in *Oed.* 868, e di Diana, *silvarum potens* in *Hor. carm. saec.* 1. Per una panoramica completa dell'uso di *potens* in invocazioni alle divinità cfr. *ThLL* 10, 285,32 sgg.

<sup>93</sup> L'epigramma 20 *Green* di Ausonio si apre con una preghiera rivolta a Febo: *Phoebe potens numeris* (v. 1), in cui il dio è invocato però non come divinità solare bensì come divinità protettrice della poesia.

<sup>94</sup> La letteratura tragica greca offre più di un esempio di invocazione al dio Elio in cui compare l'epiteto πατήρ: in Aesch. *Coef.* 984 sgg. Oreste si rivolge al Sole come *padre*: ὧς ἴδη πατήρ -/ οὐχ οὐμός, ἀλλ' ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε/ Ἥλιος - ἀναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς ed in Soph. *fr.* 1017 Nauck<sup>2</sup> Elio è considerato *padre degli dei e padre di tutti*: Ἥλι', οἰκτίροις ἐμέ./ <ὄν> οἱ σοφοὶ λέγουσι γεννητὴν θεῶν/ <καὶ> πατέρα πάντων.

Ancora, nella poesia innodica, la divinità solare figura come *padre* del cosmo: κόσμου πάτερ (*Hymn. Mag.* 4,24) ed è chiamata *padre* del tempo: χρόνου πάτερ (*Orph. H.* 8,13)

*mondo*<sup>95</sup>. Appare opportuno dunque ritenere che Seneca, probabilmente lasciandosi guidare anche da un afflato filosofico, plasmi la suggestiva immagine di Febo *padre*, immagine accostabile a quella di Febo *guida di alma luce*, in cui, come abbiamo visto, egli prende in prestito l'epiteto *rector*, legato peculiarmente alla divinità di Giove, e che non rinunci, nella sua creatività poetica, a rielaborare e *contaminare* le formule e le immagini offerte dalla tradizione creandone di nuove ed originali.

A tal proposito vorrei soffermarmi ancora su un punto importante che mi sembra sia sfuggito alla critica e che merita invece attenzione. L'invocazione *terrarum superumque parens* certamente suona affine alla consueta formula con cui Giove è definito *divum pater atque hominum rex*, e ciò induce lo Zwierlein, e prima di lui l'Heinsius, a considerare l'espressione appropriata per il sommo tra gli dei e ad avanzare dubbi circa l'opportunità di riconoscere in essa una descrizione adeguata anche alla divinità di Febo. Ma Seneca, nell'affidare alla voce del coro del *Tieste* l'invocazione in cui il Sole è chiamato *padre*, non si serve del termine *pater*, che è epiteto tradizionalmente congiunto alla figura di Giove<sup>96</sup>, utilizza bensì il suo sinonimo "nobile"<sup>97</sup> e metricamente equivalente *parens*. E questa scelta non deve considerarsi casuale. Seneca preferisce a *pater*, che reca in sé non tanto l'idea di una paternità fisica quanto quella di guida ed autorità sovrana<sup>98</sup>, *parens*, termine che descrive un potere generativo e creativo e che nella tradizione filosofica e poetica compare frequentemente per definire l'entità divina all'origine dell'esistenza universale<sup>99</sup>. Se dunque Giove è cantato poeticamente

---

<sup>95</sup> La visione senecana di Febo *padre* sembra interpretare poeticamente, osserva il Giancotti 1989, p. 168, la filosofica immagine della divinità solare concepita come divinità suprema e guida sovrana dell'universo, immagine che, risalente al pensiero di Ferecide e Democrito e filtrata attraverso i Pitagorici e gli Stoici, appare efficacemente descritta da Cicerone in *rep.* 6,17: *Sol [...] dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio, tanta magnitudine, ut cuncta sua luce lustret et compleat*. Sulla tradizione del pensiero filosofico antico che pone il Sole al centro del mondo, come *cuore* e *mente dell'universo*, rimando al prezioso studio di Ronconi 1967, pp. 100-105 e a Monteleone 1991, pp. 292-293.

<sup>96</sup> Cfr. i numerosissimi riferimenti riportati in Carter 1902, pp. 53-54.

<sup>97</sup> Si legge in Ernout-Meillet 1967 *s.v. parens* p. 482: Le mot, surtout au singulier, appartient à la langue littéraire, à laquelle il fournit un substitut <<noble>> de *pater* et de *mater*, comme *genitor*, *genetrix*.

<sup>98</sup> Cfr. a riguardo Ernout-Meillet 1967, p. 487.

<sup>99</sup> Cfr. *OLD s.v. parens* p. 1296, 5.

come *padre degli uomini e degli dei* ossia è celebrato come loro capo e guida in quanto divinità suprema, Seneca sceglie per il suo Febo un'immagine di padre, attraverso l'uso dell'epiteto *parens*, che è però quella di un padre autentico, vero datore di vita. Plasmando così una formula affine a quella che caratterizza tradizionalmente Giove, Seneca inserisce una sfumatura nuova e diversa per definire la sua divinità solare, sfumatura che, se non è stata colta dall'Heinsius e dallo Zwierlein e non è stata messa in luce in genere dalla critica, non doveva certamente sfuggire all'attenzione del suo pubblico<sup>100</sup>.

Vicina dunque all'immagine che emerge dalla tragedia dell'*Hercules furens*, nell'invocazione del coro del *Tieste* la divinità del Sole è figura paterna, datrice di vita agli esseri che popolano la terra e creatrice dell'armoniosa esistenza del cosmo. A Febo si rivolge la voce del coro esagitata, a lui che è il dio che

---

<sup>100</sup> Per i contemporanei di Seneca *parens* non doveva certo suonare come termine eminentemente legato alla figura di Giove in quanto esso compare assai raramente in relazione al dio sommo tra i celesti. Si conta un'occorrenza di *parens* riferito a Giove in Hor. *carm.* 1,12,13 sgg.: *Quid prius dicam solitis parentis/ laudibus, qui res hominum ac deorum,/ qui mare ac terras variisque mundum/ temperat horis?* ed in Ov. *met.* 14,807 è coniata la *iunctura*: *diuumque hominumque parens* (nel suo commento il Bömer 1986, p. 239 nota l'originalità della formula nel panorama della produzione poetica del tempo). Ma il maggior numero di occorrenze in cui il termine è presente in invocazioni a Giove appartengono ai versi senecani, ed in essi la figura della divinità appare descritta significativamente come padre autentico e generatore di vita. Nel *Tieste* Giove è chiamato *magne diorum parens/ nosterque (quamuis pudeat)* (vv. 90-91) dall'ombra di Tantalò, che con il termine *parens* sottolinea il suo rapporto di filiazione con la divinità; nella *Fedra* Giove è definito dalla nutrice *maximus mundi parens* (v. 466), in una descrizione in cui ella vuole presentarlo come dio che promuove la generazione e la vita; e nell'*Hercules furens* è invocato come *caelestium/ rector parensque* (vv. 516-517), *caelestum arbiter/ parensque* (vv. 597-598), *magnusque parens/ aetheris alti* (vv. 1054-1055) in un insistente ricorrere all'interno della tragedia dell'idea che Giove è padre dei celesti e padre di Ercole, e proprio in virtù di tale divina paternità il protagonista merita il cielo. (Nel suo studio sul lessico parentale in Seneca tragico la Borgo 1993, pp. 34-35 sottolinea la presenza di numerose allocuzioni a Giove nell'*Hercules furens*, riconoscendo il valore fondante del tema della paternità divina all'interno del dramma). Ancora, Giove è invocato come *parens* nella preghiera che Seneca inserisce in *epist.* 107,11 traducendo i versi dedicati a Zeus da Cleante: *Duc, o parens celsique dominator poli,/ quocumque placuit* (vv. 1-2). L'immagine della divinità, cantata con i caratteri che le attribuisce il pensiero stoico, come dio guida e *logos* che governa l'universo, viene arricchita rispetto al modello greco dal nostro autore, che introduce l'idea di un Giove *padre* assente nell'invocazione del filosofo ellenistico: ἄγου δέ μ', ὦ Ζεῦ, καὶ σὺ γ' ἡ πεπρωμένη,/ ὅποι πόθ' ὑμῖν εἰμι διατεταγμένος (SVF I 527, vv. 1-2, von Arnim 1964, p. 118). Se Cleante invoca Zeus come divinità onnipotente e provvidente, Seneca si rivolge a lui come divinità creatrice e sovrana e, aprendo l'allocuzione con il vocativo *parens*, conferisce alla preghiera un tono più intimo ed intenso. (Per un'analisi del rapporto tra i versi senecani ed il modello poetico di Cleante rimando ai lavori di Dahlmann 1977 e di Setaioli 1985, pp. 182-193, i quali, pur riconoscendo nella rielaborazione dell'autore latino un innalzamento di tono rispetto all'originale, non si soffermano però particolarmente sull'introduzione dell'immagine di Giove *padre*).

rassicura con la sua presenza costante e che conserva con il suo corso quotidiano l'ordine regolare del mondo e, avvinto dal terrore nell'attesa della distruzione cosmica, atterrito dal pensiero di una *conflagratio mundi* e di un ritorno al *chaos* primordiale<sup>101</sup>, il coro invoca la divinità della luce, cercando risposte, cercando appigli, con lo stesso trasporto con cui pieni di timore e smarrimento ci si rivolge fiduciosi ad un padre.

#### IV. Una nobile discendente del Sole: Medea

Sulla scena della tragedia di Euripide la figura di Medea compare come infelice sposa tradita, degna di pietà, esule miserevole che rimpiange dolorosamente la patria e la casa paterna, donna ferita negli affetti più cari da una sorte inattesa<sup>102</sup>, ed ella, rifiutata e bandita dalle terre di Corinto dal potere

<sup>101</sup> *Thy.* 805 sgg.

<sup>102</sup> L'ingresso sulla scena di Medea è preparato nel prologo dalla nutrice che ritrae la sua signora come vittima di un ingiusto abbandono da parte dello sposo ed esule affranta da struggente dolore per aver lasciato la terra patria: προδοῦς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἔμην/ γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται./ γήμας Κρέοντος παῖδ', δς αἰσυμναί χθονός./ Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη/ βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιάς./ πίστιν μεγίστην, καὶ θεοῦ μαρτύρεται/ οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ. [...] αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμῶξιν φίλον/ καὶ γαῖαν οἴκους θ', οὓς προδοῦσ' ἀφίκετο/ μετ' ἀνδρὸς ὅς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει (vv. 17-33), e nella parodo il coro compiangere la sorte della protagonista udendone i lamenti: ἄιες, ὦ Ζεῦ καὶ Γᾶ καὶ φῶς./ ἀχὰν οἶαν ἄ δύστανος/ μέλπει νύμφα; [...] Ζεὺς σοι τάδε συνδικήσει./ μὴ λίαν τάκου δυρομένα σὸν εὐνάταν (vv. 148-159). Il dolore per il tradimento subito e la solitudine in terra straniera, lontano dalla patria, sono temi che ritornano nelle parole pronunciate dalla stessa Medea: ὦ μεγάλα Θεέμι καὶ πότνι' Ἄρτεμι/ λεύσσειθ' ἅ πάσχω, μεγάλοις ὄρκοις/ ἐνδησαμένα τὸν κατάρατον/ πόσιν; [...] ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὧν ἀπενάσθη/ αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν (vv. 160-167), ἐμοὶ δ' ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε/ ψυχὴν διέφθαρκ'· οἴχομαι δὲ καὶ βίου/ χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρήζω, φίλαι/ ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γινώσκειν καλῶς./ κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις (vv. 225-229), ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὓς' ὑβρίζομαι/ πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησιμένη./ οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ/ μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμγορᾶς (vv. 255-258).

Al suo primo apparire, la figura della protagonista ispira comprensione e pietà nelle donne del coro e nel pubblico ed il lato più oscuro del suo essere, cui pur accenna la nutrice nell'esprimere le sue paure ai vv. 36-45, 92-95, 103-104, emerge pienamente e si afferma solo nello sviluppo dell'azione drammatica: i patimenti di un provato animo femminile si coniugano allora con un ossessivo desiderio di vendetta e la sete ardente di giustizia che anima il suo cuore infranto conduce, non senza cedimenti e profondo soffrire, al più atroce dei delitti e ad ergersi sulla scena come divino *monstrum*. Emerge così un'immagine dai contorni variegati e sapientemente sfumati che creano la bellezza e l'efficacia artistica del personaggio euripideo, personaggio che risulta così diverso dalla monolitica Medea senecana, figura che riempie di sé la scena fin dall'inizio del

sovrano, rianima il proprio coraggio e la consapevolezza di sé dinanzi a chi la offende e le è ostile nell'orgoglioso ricordo di essere nata da *nobile padre*, nella fiera consapevolezza di essere una discendente del Sole. Dopo il dialogo con Creonte, che con parole oltraggiose la scaccia con i figli dal regno<sup>103</sup>, Medea medita la sua vendetta, ed al suo risentimento dà vigore il pensiero che alle nozze di Giasone con una discendente di Sisifo<sup>104</sup> lei possa essere oggetto di scherno, lei, che vanta più nobili origini, lei, nata dalla stirpe del Sole<sup>105</sup>:

[...] οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν  
 τοῖς Σισυφείοις τοῖσδ' Ἰάσονος γάμοις,  
 γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἥλιου τ' ἄπο (Eur. *Med.* 404-406)

La divina paternità del Sole ispira così nell'animo della protagonista un fiero moto d'orgoglio e seguita ad accompagnare Medea in momenti cruciali della sua storia, poiché dal dio provengono i bellissimi doni del peplo e della corona che ella offre alla giovane sposa<sup>106</sup> e derivano dal legame con lui i particolari poteri con cui la maga rende quei doni esiziali<sup>107</sup>; ed ancora, nella parte conclusiva

---

dramma e si mostra gigantesca eroina del male, in preda ad un irrefrenabile *furor*, fin dal prologo affidato alla sua voce.

La profonda umanità del personaggio euripideo, la sua veste di sposa e di *donna tra le donne* nella prima parte dell'opera sono sottolineate con insistenza nel recente lavoro della Luschnig 2007, pp. 7-8, 10-11, 27-28. Sulla complessità dei volti della Medea di Euripide cfr. inoltre Foley 1989, p. 73 sgg. e Mastronarde 2002, p. 15 sgg. e sulle diversità tra l'incipit della tragedia euripidea ed il prologo senecano cfr. Biondi 1984, p. 16 sgg., Mazzoli 2002, p. 618 sgg., Morelli 2004, p. 64 sg.

<sup>103</sup> Eur. *Med.* 271-356.

<sup>104</sup> Nel suo commento al v. 405 il Page 1938 p. 102 ricorda che la figura di Sisifo, menzionata nella poesia più antica con una certa ammirazione, come immagine di un uomo che ha trionfato sulla morte (Alceo *fr.* 38ab Lobel-Page, Teogn. 701-704, Pind. *Ol.* 13,52), in tragedia compare sempre con accezione negativa, come paradigma di carattere astuto e fraudolento (Soph. *Ai.* 190, Eur. *Iph. Aul.* 524). Sulla figura di Sisifo nella tradizione greca ed il significato della sua *fatica* cfr. Fabiano 2008.

<sup>105</sup> Luschnig 2007, pp. 22, 64, 170 sottolinea come il pensiero della sua eredità divina si affacci alla mente di Medea, per la prima volta nella tragedia, in seguito agli insulti subiti da parte di Creonte e sia alimentato dallo sdegnato rifiuto di essere trattata da essere inferiore rispetto ai *figli di Sisifo*.

<sup>106</sup> εὐδαιμονήσει δ' οὐχ ἔν ἀλλὰ μυρία/ ἀνδρός τ' ἀρίστου σοῦ τυχοῦσ' ὀμευέντου/ κεκτημένη τε κόσμον ὄν ποθ' Ἥλιος/ πατρὸς πατὴρ δίδωσιν ἐκγόνοισιν οἷς (vv. 952-955).

<sup>107</sup> Nel suo commento ad Eur. *Med.* 384-385 osserva il Mastronarde 2002, p. 235: Medea "is by nature skilled in magic drugs because of her descent from Helios and kinship with an exotic family (Circe is her aunt)".



del dramma, il Sole è presente a fianco a Medea, e la soccorre e la salva dalle mani vendicatrici di Giasone concedendole di volare sul suo carro alato e di innalzarsi come divina dispensiera di giustizia<sup>108</sup> e fondatrice di un culto<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> [...] εἰ δ' ἔμοῦ χρεῖαν ἔχεις, / λέγ' εἴ τι βούλη, χειρὶ δ' οὐ ψαύσεις ποτέ / τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ / δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερὸς (vv. 1319-1322).

L'intervento del Sole, che offre protezione alla sua discendente nella parte finale della tragedia, sembra essere anticipato e preparato, come osserva il Mastronarde 2002, p. 295, dall'invocazione che Medea rivolge al dio nel momento in cui ella svela il disegno della sua vendetta alle donne del coro e si appresta a compierlo: ὦ Ζεῦ Δίκη τε Ζηνὸς Ἥλιου τε φῶς, / νῦν καλλίνικοι τῶν ἔμῳν ἐχθρῶν, φίλαι, / γενησόμεσθα κὰς ὄδον βεβήκαμεν, / νῦν δ' ἔλπεις ἐχθροὺς τοὺς ἔμοῦς τείσειν δίκην (vv. 764-767). Accanto a Zeus, custode dei giuramenti, e a Dike, dea della giustizia, Medea si rivolge anche al Sole, divinità testimone delle azioni umane e dei giuramenti (cfr. vv. 746, 752) ed insieme suo avo. Il tema del patto di fedeltà giurato ed infranto da parte di Giasone ritorna più volte nell'opera in un'insistente rivolgersi della protagonista e del coro a Zeus, custode della storia e delle sacre promesse (vv. 158, 169-170, 332, 1352-1353) e in un ripetersi costante del ricordo delle ἀδικίαι subite (vv. 26, 165, 207, 265, 314, 578, 580, 582, 692) e dell'anelito a ricevere giustizia (vv. 158, 261, 267, 767, 802, 1232) (sul tema della δίκη e dell'ἀδικία nella *Medea* di Euripide rimando a Gentili 2000, pp. 32-33). Il disegno di Medea si delinea così come una vendetta giusta e necessaria, da condividere con le divinità garanti dell'ordine e del rispetto degli impegni promessi (v. 802) e la sua rivalsa personale su Giasone assume i contorni di una punizione voluta e protetta dagli dei. Quando Medea appare sul carro del Sole, occupando uno spazio tradizionalmente riservato a figure divine, si mostra agli occhi di Giasone e del pubblico come una creatura che si staglia tra la terra ed il cielo, che conserva le sue passioni di donna ed insieme si erge in una dimensione che va al di là dell'umano, sfiorando l'immagine di un'entità divina. Ed in questa parvenza straordinaria che la apparenta agli dei, Medea appare non solo strumento della giustizia di Zeus (tema su cui in genere insiste la critica, cfr. Burnett 1973, pp. 12-17, Mastronarde 2002, p. 32, Griffiths 2006, p. 76, Luschign 2007, p. 67 ed in particolar modo Kovacs 1993, pp. 45, 51 sgg., 59, 66-67) ma si mostra anche in tutta la grandezza e lo splendore della sua appartenenza alla stirpe del Sole. A tal proposito particolarmente suggestiva, se pur non dimostrabile, risulta l'ipotesi dell'Albini 1996, p. 32, che, nell'immaginare un ipotetico apparato scenico per la conclusione del dramma, suggerisce di pensare che Medea "comparisse vestita di abiti sontuosi, coerenti con lo sfarzoso gusto orientale e adatti a sottolineare [...] la sua discendenza dal Dio Sole". Helios, che si pone nella chiusa dell'opera al fianco di sua nipote per sostenerla e difenderla, sembra dunque aver annuito all'invocazione di Medea, che al v. 764 lo nomina tra le divinità garanti di giustizia e lo rende partecipe del suo progetto, mentre rimane sordo all'accorato appello delle donne del coro che chiedono a lui di intervenire per sottrarre alle mani assassine della madre i figli e per scongiurare la sacrilega uccisione dei discendenti della sua aurea stirpe (vv. 1251-1260). Il dio solare plaude così al realizzarsi della vendetta della protagonista e benché essa risulti inquietante se letta secondo i criteri di valutazione umani ed appaia una mostruosa violazione dei sacrosanti vincoli d'amore che legano una madre ai propri figli, pur tuttavia riceve il consenso e la protezione divina di Zeus, *padre degli uomini e degli dei* e del Sole, *padre* di Medea. Proprio nel contrasto esistente tra il giudizio e le aspettative umane e la volontà imperscrutabile degli dei, e nel dissidio presente tra una vendetta desiderata ed il suo realizzarsi al prezzo del sacrificio della propria maternità e del proprio sangue risiede la grandiosa drammaticità della tragedia euripidea.

Sul contrasto tra pensiero umano e disegno divino nel finale della *Medea* di Euripide cfr. Mastronarde 2002, p. 33, e sull'immagine della protagonista, strumento della volontà divina ed insieme infinitamente umana cfr. Luschign 2007, pp. 63, 65-66, 73, 80.

<sup>109</sup> Nella sua straordinaria epifania sul carro del Sole Medea, simile ad un *deus ex machina*, annuncia che solenni feste saranno celebrate nell'avvenire a Corinto, per espiare l'uccisione dei suoi figli, seppelliti nel sacro recinto di Era Akraia (vv. 1378-1383). Kerényi 1949, pp. 94-95 riconosce nel motivo eziologico una traccia dell'antico legame religioso tra la terra di Corinto e la

Il legame tra Medea ed il Sole, suo progenitore, legame ricordato più volte nell'opera di Euripide, offre a Seneca ed alla sua tragedia di Medea un motivo drammaturgico che egli non rinuncia a riprendere ed arricchire, conferendo al tema un più ampio respiro rispetto alla tragedia greca ed informandolo di nuovi significati e di nuovi risvolti. Come la Medea di Euripide, anche l'eroina senecana scorge nel ricordo della propria origine divina un motivo di vanto, ed esso ispira il suo sentimento di superiorità rispetto a Creusa ed ai discendenti della stirpe di Sisifo. Il pensiero di essere "figlia" del Sole dona conforto e nuova forza alla desolata figura femminile del poeta greco, offesa e vituperata dal sovrano di Corinto (vv. 404-406) e tale consapevolezza ritorna sulle labbra della Medea senecana in due scene della tragedia, con elaborato sviluppo del tema euripideo. Anche in Seneca il dialogo con Creonte suggerisce alla protagonista il rievocare con fierezza la sua discendenza dalla divinità del Sole, ma se l'eroina euripidea medita tra sé sulla nobiltà della propria origine, rimuginando sugli affronti subiti e che potrebbe continuare a subire, la Medea senecana inserisce invece il tema nel suo confronto con il sovrano ostile, in un passaggio di sapiente gusto oratorio<sup>110</sup>, in cui ella riflette sulla incolmabile distanza tra la felice regalità che la faceva brillare un tempo ed il suo presente di esule<sup>111</sup>:

---

divinità del Sole e ricorda una tradizione mitica (Schol. Pind. *Ol.* 13,74 sg.= Eumel. *fr.* 3 Bernabè) secondo la quale Eeta, padre di Medea, prima di regnare in Colchide avrebbe avuto da suo padre Helios il dominio su Corinto. Medea lascia così i suoi figli non tanto in una città che non ha saputo accoglierla e la ha scacciata ma in una "terra del Sole", una terra sacra e devota al suo avo divino. Esiste dunque nell'eziologia culturale affidata alla voce di Medea un sottile richiamo alla centralità del dio Helios nella tradizione religiosa dei Corinzi e l'idea dell'origine solare della protagonista appare così velare tutta la parte conclusiva del dramma. Sul culto di Helios a Corinto cfr. anche Mikalson 1989, pp. 85-86.

<sup>110</sup> L'intervento di Medea ai vv. 203 sgg. appare modulato ricalcando il tradizionale andamento e l'articolazione propri di un'orazione forense. Medea apre il suo discorso di difesa ricordando il proprio passato felice nel regno paterno, con il fine di suscitare la benevolenza del suo interlocutore (vv. 203-219), si volge poi alla *narratio* dei propri meriti per aver consentito il ritorno in Grecia degli Argonauti (vv. 219-235); segue un'abile *argumentatio* nella quale l'eroina rilegge le accuse a lei rivolte restituendo di sé un'immagine positiva, l'immagine della donna che ha reso possibile il ritorno di Argo e che ha dato salvezza agli eroi greci (vv. 236-248). Nella *peroratio* finale (vv. 249-251), appellandosi alla clemenza di Creonte, Medea gli chiede di poter essere ancora accolta e trovare rifugio in un angolo remoto del suo regno. Sull'articolazione del discorso di Medea secondo i classici moduli retorici cfr. Hine 2000, p. 139 e Némethi 2003, p. 181.

<sup>111</sup> Il Friedrich 1960, p. 106 nota il ricorrere del tema della discendenza dal dio Sole, nella tragedia euripidea come in quella senecana, nella scena del dialogo tra Medea e Creonte, e sottolinea come il motivo sia riutilizzato dalla Medea del poeta latino per proporre un'immagine di sé di altezza

*quamuis enim sim clade miseranda obruta,  
 expulsa supplex sola deserta, undique  
 afflicta, quondam nobili fulsi patre  
 auoque clarum Sole deduxi genus.  
 quodcumque placidis flexibus Phasis rigat  
 Pontusque quidquid Scythicus a tergo uidet,  
 palustribus qua maria dulcescunt aquis,  
 armata peltis quidquid exterret cohors  
 inclusa ripis uidua Thermodontiis,  
 hoc omne noster genitor imperio regit.  
 generosa, felix, decore regali potens  
 fulsi: petebant tunc meos thalamos proci,  
 qui nunc petuntur. rapida fortuna ac leuis  
 praecepsque regno eripuit, exilio dedit (Med. 207-220)*

Il ricordo del *nobile padre Helios* (Eur. *Med.* 406) si allarga nei versi senecani in un'immagine che abbraccia insieme il padre di Medea Eeta e l'avo paterno, il Sole<sup>112</sup>, e l'idea della discendenza divina si coniuga così con il tema dell'appartenenza ad una famiglia regale, aprendo la strada ad una descrizione dei territori del regno della Colchide, dominio paterno<sup>113</sup>, non priva di orgoglio e di sottile rimpianto<sup>114</sup>.

---

pari a quella del proprio avversario e per fuggire dal cuore del nemico i timori alimentati dalle proprie arti e dal proprio passato.

<sup>112</sup> Solo il Paratore 1956a mi sembra interpreti, nella sua traduzione del passo, il riferimento al *nobilis pater* come un'allusione al Sole, leggendo nei vv. 209-210 un'endiadi in cui si delinea la figura della divinità; probabilmente lo studioso è ispirato, in questa sua lettura, dal confronto con Eur. *Med.* 406, in cui Medea parla del suo *nobile padre Helios*, ma appare tuttavia verosimile che l'eroina senecana stia qui parlando propriamente di suo padre Eeta, anche perché tale allusione al v. 209 permette di introdurre la successiva descrizione dei luoghi della Colchide e degli ampi territori del regno paterno ai vv. 211-216 e la propria figura di erede reale ai vv. 217-220. Il legame tra l'immagine della nobile appartenenza alla casa del sovrano Eeta e lo splendore regale che circonda Medea nella terra dei Colchi è inoltre sottolineato dall'uso insistito del verbo *fulsi*, che ritorna al v. 209 ed al v. 218, creando una cornice per l'intero passo.

<sup>113</sup> Anche in Ov. *epist.* 12,23-28 Medea, nel rievocare il suo passato di erede regale, ripercorre i confini del regno paterno: *Iussus inexpertam Colchos advertere puppim/ intrasti patriae regna beata meae./ Hoc illic Medea fui, nova nupta quod hic est;/ quam pater est illi, tam mihi dives erat./ Hic Ephyren bimarem, Scythia tenuis ille nivosa/ omne tenet, Ponti qua plaga laeva iacet.* Nella sua lettera a Giasone l'eroina ovidiana, che paragona i possedimenti di Eeta con quelli del

La figura dell' ἔσθλὸς πατήρ Ἥλιος lascia posto, nelle parole della Medea di Seneca, alla duplice immagine del *nobilis pater*, al v. 209, e dell'antenato che dà lustro alla stirpe, il Sole, il cui nome, posto metricamente in rilievo dopo una cesura semiquinaria, risalta al centro del v. 210. Circonfusa di un'aura luminosa, quale si addice ad una discendenza solare, appare la memoria familiare di Medea, e tale venatura di luce, non presente nel precedente euripideo, è suggerita nei versi senecani dalla presenza del perfetto *fulsi*<sup>115</sup> (v. 209) ed evocata dall'aggettivo

---

padre della novella sposa Creusa, nomina la Scizia ed il Ponto come confini geografici della Colchide, confini che compaiono anche nel passo della nostra tragedia (*Med.* 212), e che Seneca arricchisce con la menzione del fiume Fasi (*Med.* 211) e del Termodonte (*Med.* 215), e con il ricordo delle Amazzoni, abitanti delle contrade vicine (*Med.* 214-215). Lo spunto ovidiano appare così rielaborato ed accresciuto nei versi senecani, ma intatto viene conservato il senso di lontananza di un tempo felice e di una ricchezza e un fulgore regale ormai irrimediabilmente perduti; e se nel poeta elegiaco il confronto tra il passato di Medea ed il presente di Creusa, il paragone tra il dovizioso regno di Eeta e quello di Creonte sono espliciti, in Seneca, se pur taciuti, essi appaiono comunque suggeriti dalle parole di Medea, che vuole a delineare della propria figura contorni affini a quelli del sovrano, suo interlocutore. Sulla vicinanza tra *Med.* 209-219 ed *Ov. epist.* 12,23-28 cfr. Hine 2000, p. 140 e Némethi 2003, p. 182; per un'analisi del passo ovidiano rimando a Bessone 1997, pp. 94 sgg.

<sup>114</sup> Nella presentazione della vastità dei domini, suggerita dall'anafora dei pronomi *quodcumque* (v. 211), *quidquid* (v. 212, 214), che rimandano ad immagini di ampi spazi, raccolti in unità in *hoc omne* (216), traluce un senso di compiaciuta fierezza, e l'uso dell'aggettivo *placidus* per definire le anse del fiume Fasi, che altrove è invece citato dalla stessa Medea come corso dai *uiolenta uada* (v. 762) ed anche in Ovidio figura come fiume dalle *rapidae undae* (*met.* 7,6), lascia trasparire nelle parole di Medea un ricordo del paesaggio addolcito da un velo di nostalgia. Sul tema, cfr. Costa 1973, p. 91.

<sup>115</sup> *Fulgeo*, verbo che generalmente designa lo splendore dei corpi celesti o il luccichio degli oggetti, raramente è utilizzato in riferimento ad una persona. Cfr. a riguardo *ThLL* 6,1508,21 sgg. e 1511,28 sgg. Nella poesia senecana il termine è scelto per definire l'immagine di Medea due volte nella nostra tragedia, al v. 209 e al v. 218 (cfr. n. 112), e compare anche in riferimento alla figura di Ippolito al v. 1112 della *Phaedra*; merita di essere notato come in tutti e tre i casi il verbo *fulgeo* sia utilizzato per definire uno splendore legato ad un potere regale ed originato da esso: Medea ricorda il proprio fulgore derivante dalla nobiltà di suo padre: *nobili fulsi patre* (*Med.* 209) e dalla propria maestà reale: *decore regali potens/ fulsi* (*Med.* 217-218), ed Ippolito, partecipe ed erede della sovranità paterna, è descritto splendente come una stella: *paterni clarus imperii comes/ et certus heres siderum fulsit modo* (*Phaedr.* 1111-1112) (sull'immagine di Ippolito erede imperiale, cfr. Degl'Innocenti Pierini 2008, pp. 251-275, in particolare per il paragone del giovane con una stella cfr. le pp. 267-271). Con il medesimo valore, come verbo che raffigura lo splendore del potere, *fulgeo* è presente in *Hor. carm.* 3,16,31, *Liv.* 26,22,13 (uniche attestazioni nella letteratura latina precedente a Seneca di *fulgeo* riferito a persone) e *Sil.* 13,605.

Nella scelta del verbo *fulsi* per descrivere il passato di Medea (vv. 209, 218) il poeta Seneca dunque coniuga la possibilità di suggerire un'idea di luminosità, idea particolarmente adatta alla protagonista, che è figlia del Sole, come giustamente osserva Hine 2000, p. 140, con la volontà di esaltare la sua veste di erede regale attraverso l'uso di un termine che propriamente, se riferito a persona, descrive la gloria luminosa del potere.

*clarus*<sup>116</sup> (v. 210). In questa visione radiosa, con la quale Medea cerca di creare un rapporto simpatetico con il sovrano, mostrando di condividere con lui una simile immagine di regalità, non può trovare posto alcun cenno al disprezzo per i discendenti di Sisifo, presente invece nella scena modello di Euripide (v. 405): un tale riferimento non sarebbe infatti consono al desiderio della protagonista di carpire la benevolenza del suo interlocutore, al quale intende chiedere ancora ospitalità nelle terre di Corinto (vv. 249-251).

Il tema del confronto tra l'illustre discendenza di Febo e la più vile stirpe di Sisifo viene così ritardato da Seneca ed inserito in una scena successiva del dramma, nel dialogo tra Medea e Giasone del terzo atto. Turbata dalle parole dell'eroe greco, che la abbandona al suo esilio, Medea rifiuta l'idea che i suoi figli abbiano come fratelli i figli di Creusa e mostra disgusto al pensiero che la stirpe divina del Sole possa mescolarsi con la turpe discendenza di Sisifo, un dannato infernale<sup>117</sup>:

---

<sup>116</sup> Nel qualificare il *genus* discendente dal dio Sole, *clarum*, che è utilizzato nel passo con il valore traslato di *illustre*, conserva insieme l'idea di luminosità e splendore appartenente al significato proprio del termine. Cfr. *ThLL* 3,1271,12 sgg. e 1273,77 sgg.

<sup>117</sup> Se nella tragedia di Euripide il ricordo di Sisifo evoca il carattere fraudolento del personaggio, in quanto, come osserva il Burnett 1973, p.15, Creonte, che offre un nuovo legame sponsale a Giasone, ad un uomo già impegnato con solenne giuramento, appare degno del proprio avo nel non tener conto delle sacre promesse, la menzione sprezzante presente nei versi di Seneca sembra piuttosto ispirata dall'immagine dell'essere malvagio condannato ad un'eterna pena nelle profondità del Tartaro. Nelle parole di Medea, che desidera che *mai l'illustre discendenza di Febo si contaminino mescolandosi con l'ignominiosa discendenza di Sisifo*, appare così suggerita l'incolmabile distanza che esiste tra i nipoti del Sole, nipoti di una divinità celeste, ed i nipoti di Sisifo, appartenenti ad una stirpe legata al regno delle tenebre e della dannazione eterna. Nella letteratura latina prevale in genere la raffigurazione di Sisifo costretto a sopportare l'estenuante supplizio infernale che gli impone di sospingere un masso per il ripido pendio di una montagna, in una fatica che continuamente si rinnova, e solo in pochi casi la sua figura mitica appare menzionata in relazione al suo passato di uomo astuto (Cic. *Tusc.* 1,98; Hor. *sat.* 1,3,47; 2,3,21; Ov. *met.* 13,32; *ars* 3,313); nella produzione senecana, poi, il personaggio compare unicamente nella veste di dannato agli Inferi: *Herc. f.* 751, *Thy.* 6, *apocol.* 14,13; 15,1, *epist.* 24,18; nella *Medea* Seneca ricorda la sua pena ai vv. 746-747: *gravior uni poena sedeat coniugis socero mei/ lubricus per saxa retro Sisyphum uoluat lapis*, versi in cui l'eroina, che invoca le anime dei dannati infernali perché, *supplicis remissis*, accorran ad assistere alla sua vendetta, desidera solo per Sisifo che la pena non venga meno, bensì si aggravi. Il passo, se pur colpisce per il distacco inatteso che separa Sisifo dai suoi consueti compagni nei supplizi inferi, e sul quale la critica ha tentato in più modi di intervenire per attenuarne la problematicità (Bothe 1819 e Peiper-Richter 1867, seguiti da Miller 1917, propongono di posporre i vv. 746-747 al v. 749, Zwierlein condivide l'espunzione del v. 746 di Axelson ed accoglie l'emendazione di *uoluat con soluat* al v. 747, suggerita da Gronovius) non sembra tuttavia meritare mutamenti rispetto all'attestazione offerta dal *consensus codicum* (sul tema, cfr. Zwierlein 1986 a, pp. 154-155, Hine 2000, p. 186, Némethi 2003, pp. 252-254). La versione conservata permette infatti di riconoscere una profonda

Me. *Abdico eiuro abnuo  
meis Creusa liberis fratres dabit?*

Ia. *Regina natis exulum, afflictis potens.*

Me. *Ne ueniat umquam tam malus miseris dies,  
qui prole foeda misceat prolem inclitam,  
Phoebi nepotes Sisyphi nepotibus (Med. 507-512)*

Il timore che tormenta la protagonista euripidea di suscitare il riso dei suoi nemici alle nuove nozze di Giasone, che a lei preferisce una sposa dalle origini meno luminose ed illustri (404-405), timore che lascia trasparire ancora il retaggio di una mentalità propria dell'antica *civiltà della vergogna*<sup>118</sup>, è sostituito nella Medea senecana dal pensiero rivolto ai propri figli e dal desiderio di conservare intatta la propria gloriosa<sup>119</sup> eredità familiare, preoccupazione, questa, che offre un

---

affinità tra l'ostilità dichiarata con forti toni ai vv. 746-747 nei confronti di Sisifo, che Medea non a caso chiama *coniugis socero mei*, isolando tra le altre la sua figura di dannato in quanto legato al proprio destino infelice, ed il disprezzo da lei dimostrato ai vv. 511-512 verso i *Sisyphi nepotes*; sarebbe difficile immaginare che Medea, che con tanto disdegno, nel suo dialogo con Giasone, nomina l'avo della famiglia di Creusa, possa poi, nella sua invocazione alle potenze infernali, auspicarne la liberazione dal supplizio, come la correzione *soluat*, preferita dallo Zwierlein, vorrebbe. Molto più plausibile sembra invece leggere nei vv. 746-747 una coerente ripresa ed uno studiato approfondimento degli aspri sentimenti e del livore che ispirano contro la famiglia della rivale ed il suo progenitore i vv. 511-512.

<sup>118</sup> La paura del riso degli avversari, che domina in maniera ossessiva il pensiero di Medea in Euripide e ne alimenta il desiderio di rivalsa, ricalca un sentimento caratteristico degli antichi eroi dell'*Iliade*, che condiziona la loro visione del mondo ed ispira il loro agire. Il motivo, che serpeggia nella tragedia greca di età classica, in particolar modo sofoclea, ed assume un certo rilievo nel dramma di Medea, non appare ripreso nella tragedia senecana. E' invece Ovidio ad appropriarsi del tema eroico in *epist.* 12,178-179, proponendone una rilettura dalle sfumature prettamente elegiache, in cui l'immagine dello scherno dei nemici trionfanti, di matrice tragica, assume i contorni del riso odioso della rivale e dell'amante traditore: *Forsitan et, stultae dum te iactare maritae/ quaeris et iniustis auribus apta loqui,/ in faciem moresque meos nova crimina fingas./ rideat et vitiis laeta sit illa meis.*

Sul motivo del riso nella Medea di Euripide e nella tragedia sofoclea, cfr. Mastronarde 2002, pp. 20, 234 e Knox 1964, pp. 30-31; sul tema nella ripresa ovidiana, cfr. Bessone 1997, pp. 234, 238 e Némethi 2003, p. 218.

<sup>119</sup> La nobiltà dei discendenti del Sole appare messa in risalto nelle parole di Medea anche in virtù di un accorgimento stilistico: l'immagine della *prolem inclitam*, con cui si conclude il v. 511, è infatti rafforzata e illuminata dall'immagine di Febo in apertura del v. 512, e la congiuntura *prolem inclitam/ Phoebi nepotes* assume una posizione di rilievo all'interno della chiasmatica corrispondenza tra il v. 511 ed il v. 512, mentre il riferimento alla *prole foeda* (v. 511) e ai *Sisyphi nepotibus* (v. 512) (distanziati all'interno del chiasmo) risulta relegato in una visione minoritaria. (Il forte legame che appare unire il v. 512 al v. 511 impedisce di condividere la scelta del Richter che, sulla base di motivazioni metriche, considera interpolato il verso 512 e, solo tra gli editori, lo espunge. Cfr. a riguardo Zwierlein 1986 a, p. 148 e Némethi 2003, p. 218.)

ritratto dell'eroina del poeta latino in cui sono messi in rilievo i contorni della sua immagine di sposa ed insieme quelli della sua figura di madre<sup>120</sup>.

Attraverso la penna del tragediografo Seneca il personaggio di Medea assume, nel corso del dramma, il profilo della *coniunx* e della *mater* romana, ed ella, che subisce il *repudium* e l'allontanamento dalla casa dello sposo, sa bene che tale separazione comporta anche la perdita dei propri figli, affidati, secondo un costume familiare al pubblico del tempo, alla custodia del padre e destinati a crescere accanto alla sua nuova consorte<sup>121</sup>. Il cuore di Medea, così, è agitato

---

Merita inoltre di essere notato che nel precedente euripideo il riferimento alla discendenza di Sisifo, sebbene sia pronunciato con tono spregiativo, non è accompagnato da aggettivi che lo qualifichino, così, anche in *Ov. epist.* 12,204, nello sprezzante invito di Medea a Giasone a *raccogliere le ricchezze di Sisifo: i nunc, Sisyphias, improbe, confer opes!*, Giasone è apostrofato come *improbe*, ma non è esplicita alcuna definizione negativa per le *Sisyphias opes*; Seneca, invece, sente il bisogno di accrescere con l'aggettivo *foedus* il carattere denigratorio del riferimento ai *Sisyphi nepotes*, approfondendo i contorni negativi già presenti nel semplice ricordo del personaggio di Sisifo (Bessone 1997, p. 271 nel suo commento ad *Ov. epist.* 12 nota come l'aggettivo *Sisyphias* suoni di per sé ingiurioso). Il tragediografo sceglie così un aggettivo che risulta avere un valore particolarmente intenso sulle labbra di Medea: l'espressione *prole foeda*, infatti, non soltanto evoca un'immagine di turpitudine ed ignominia, ma accostata al verbo *misceat* ne rafforza l'idea di confusione contaminante (cfr. sull'aggettivo *foedus* OLD p. 719, 4, su *misceo* *ThLL* 8,1091, 76 sgg. Sul valore di *misceo* in contesti relativi a rapporti di sangue cfr. Guastella 1985, pp. 57 sgg.); tale sfumatura di significato mi sembra sia stata colta dal solo Paratore 1956 a, che traduce i vv. 510-512: *non sorga mai per questi infelici giorno così nefasto che contaminini con un'abietta discendenza la loro discendenza gloriosa, i nipoti di Febo con i nipoti di Sisifo*.

<sup>120</sup> Sebbene nella tragedia senecana non sia descritto con la profondità e la bellezza del monologo euripideo (*Eur. Med.* 1021-1080) l'affetto di Medea per i propri figli, è pur vero che il poeta latino insiste molto più rispetto al suo modello, nella tessitura del dramma, sulla figura e sul ruolo di Medea *mater*. Fin dal prologo, nota opportunamente Guastella 2001, pp. 125-126, Medea invoca, accanto agli dei delle nozze, Lucina, divinità protettrice delle partorienti, richiamandosi così alla propria figura di madre ed inaugurando quell'insistente ricorrere di riferimenti al parto ed ai figli che caratterizza l'intera tragedia. Sul diverso atteggiamento di Medea in Euripide ed in Seneca nei confronti della maternità e per l'elenco dei numerosi passi in cui il tema compare nella tragedia senecana cfr. Guastella cit., p. 126, n. 58.

<sup>121</sup> La vicenda mitica di Medea appare riletta nella tragedia senecana alla luce della cultura e della concezione del matrimonio del mondo romano. Nella figura di Medea, così, il ruolo di *mater* risulta inscindibile dal suo volto di *coniunx*, in quanto l'unione maritale nel costume romano è considerata finalizzata peculiarmente alla procreazione, ed i figli sono considerati i *pignora* del legame coniugale. La separazione dal marito, definita nella tragedia con il termine tecnico di *repudium* (v. 53), prevede anche la separazione dai figli, che "appartengono" al padre e lo seguono nella sua nuova casa, accanto alla nuova sposa. Medea, in seguito al ripudio, è così privata del suo ruolo di *coniunx* e ad un tempo della sua funzione di *mater*, e la necessaria rinuncia ai propri figli assume i caratteri di una drammatica alienazione da sé delle proprie creature, che l'eroina riconosce come appartenenti all'uomo che l'ha tradita ed alla sua nuova consorte: *quidquid ex illo tuum est,/ Creusa peperit* (vv. 921-922), *liberi quondam mei,/ uos pro paternis sceleribus poenas date* (vv. 924-925). Questo sentimento alimenta e giustifica l'idea di un delitto inaudito in cui Medea sente di uccidere figli non suoi (v. 934), e se pur ancora risorge l'amore materno a frenare la sua mano dal versare il proprio sangue: *ira discessit loco/ materque tota coniuge expulsa redit./ egone ut meorum liberum ac prolis meae/ fundam cruorem? melius, a, demens furor!/ incognitum*

dall'ira per l'abbandono ed il tradimento che offendono i suoi sentimenti di *coniunx* e dal dolore per la perdita del proprio ruolo di *mater*; ed in contrasto alla sua figura di moglie abbandonata, di donna esiliata e sola, si delinea l'immagine di Creusa, felice sposa e nuova madre dei figli di Giasone. Il confronto tra le due figure femminili ed i loro diversi destini attraversa sottilmente l'intera tragedia ed è suggerito da immagini dagli intensi chiaroscuri che oppongono alle infauste nozze di Medea la raffigurazione radiosa della vergine sposa, alla donna della Colchide, priva di famiglia, patria e potere la giovane erede di un regno, alla solitaria figura di un'esule lo splendore di una regina<sup>122</sup>.

---

*istud facinus ac dirum nefas/ a me quoque absit; quod scelus miseri luent?* (vv. 927-932), l'assassinio si configura come sacrificio dovuto al dolore della *coniunx* tradita, che punisce il padre privandolo di ciò che la madre ha già perso: *habeat incolumes pater,/ dum et mater habeat-urguet exilium ac fuga:/ iam iam meo rapiuntur auulsi e sinu,/ flentes, gementes-oculis pereant patris,/ periere matris* (vv. 947-951).

Per un approfondimento sulla lettura "in chiave romana" del mito di Medea cfr. i pregevoli studi dedicati al tema di Guastella 2001.

<sup>122</sup> Il ricordo delle nozze di Medea, "illuminate" dall'*atra fax* recata dalle mani insanguinate delle Erinni: *nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,/ crinem solutis squalidae serpentibus,/ atram cruentis manibus amplexae facem,/ adeste, thalamis horridae quondam meis/ quales stetistis* (vv. 13-17), la cui descrizione tradisce la ripresa dell'immagine ovidiana del matrimonio di Ipsipile con Giasone, venata di infausti presagi: *at mihi nec Iuno, nec Hymen, sed tristis Erinys/ praetulit infaustas sanguinolenta faces* (Ov. *epist.* 6,45-46) (il Costa 1973, p. 64 nota il ricorrere dell'immagine delle Erinni come *pronubae* di nozze infelici nella poesia di Ovidio e cita il passo di *epist.* 6,45 sg. tra altri: *epist.* 2,117 sgg., 7, 96, *met.* 6,428 sgg.; sembra tuttavia che Seneca abbia presente essenzialmente l'epistola di Ipsipile, di cui ripropone la raffigurazione delle dee bramose di sangue, con in mano funeste fiaccole) si oppone alla celebrazione delle nozze di Creusa, che sono presiedute da Imeneo, protettore delle *faces legitimae* ed apportatore di fausta luce: *Et tu, qui facibus legitimis ades,/ noctem discutiens auspice dextera/ huc incede gradu marcidus ebrio,/ praecingens roseo tempora uinculo* (vv. 67-70). Poi, l'unione di Medea e Giasone, celebrata in uno scenario aperto, tra cielo e mare (v. 481), senza il consenso paterno, è così lontana dalle atmosfere e dal contesto regolare in cui si svolgono le nozze regali della giovane sposa, volute da suo padre e festeggiate dal popolo ben augurante: *Ad regum thalamos numine prospero/ qui caelum superi quique regunt fretum/ adsint cum populis rite fauentibus* (vv. 56-58); *Ereptus thalamis Phasidis horridi,/ effrenae solitus pectora coniugis/ inuita trepidus prendere dextera,/ felix Aeoliam corripe uirginem/ nunc primum soceris sponse uolentibus* (vv. 102-106). Ai luminosi e ridenti festeggiamenti in onore di Creusa si contrappongono il silenzio e le tenebre alle quali il coro affida Medea, sposa non regolare, obliata dal marito e destinata all'esilio dal regno di Corinto: *Candida thyrsigeri proles generosa Lyaei,/ multifidam iam tempus erat succendere pinum:/ excute sollemnem digitis marcentibus ignem./ festa dicax fundat conuicia fescenninus,/ soluat turba iocos-tacitis eat illa tenebris,/ si qua peregrino nubit fugitiua marito* (vv. 110-115) (conservo nel testo la lezione *fugitiua* (v. 115), attestata dal codice Etruscus ed accolta in genere nelle edizioni; il solo Zwierlein 1986 a, pp. 137-138 preferisce la correzione dell'Heinsius *furtiua*, termine che, riproducendo l'immagine tradizionale che descrive l'amore illecito (lo studioso ricorda a proposito Ov. *epist.* 6,43, Sen. *Tro.* 342, Ag. 121, Stat. *Theb.* 3,701, *Ach.* 1,903,) contribuirebbe a sottolineare la distanza che separa le nozze di Medea da quelle di Creusa ed a caratterizzare ancora una volta le prime come legame non legittimo. Sebbene interessanti ed apprezzabili siano i confronti e le motivazioni alla base della scelta dello Zwierlein, sembra



Nelle parole di Giasone è resa, con efficace sintesi al v. 509, la distanza incolmabile che separa il destino dell'esule Medea, ormai priva di ogni bene, e quello di Creusa, nobile e felice erede regale. La nuova sposa di Giasone è nel presente ciò Medea era un tempo, è *regina*, è *potens*; Medea stessa offre di sé e del proprio passato, nel suo dialogo con Creonte, il ritratto della figlia di un sovrano e una fulgida immagine di altera regalità: nella nobile terra di Eeta ella risplendeva *generosa, felix, decore regali potens* (v. 217). Ma la sorte rapinosa e volubile, privandola di ogni cosa, l'ha sottratta al regno e le ha dato l'esilio; dallo splendore della ricchezza e del potere Medea è così scivolata nella miserevole condizione dell'esule, reietta e sola, ed ha conosciuto il più deplorabile ed il peggiore dei mali<sup>123</sup>.

---

tuttavia preferibile mantenere nel testo il tradito *fugitiua*, che non manca anch'esso di evidenziare la diversità tra le nozze legittime della sposa regale Creusa e le nozze irregolari di un'esule, ed insieme apre la strada all'insistente ricorrere dei riferimenti, che costellano il dramma, relativi alla fuga di Medea precedente al suo soggiorno a Corinto e seguente ad esso (cfr. vv. 170, 277, 449, 1102 relativi alla fuga dalla Colchide e vv. 172, 192, 272-273, 288, 420, 447, 489, 492, 524, 539, 541, 948 relativi all'esilio da Corinto). In *fugitiua* mi sembra così che meriti di essere letto un compendio di particolare intensità della storia delle nozze di Medea, in fuga dal regno paterno, e del destino di esule che la attende in seguito al *repudium* del suo sposo.)

Sulle immagini che nella tragedia suggeriscono il paragone tra la figura di Medea e quella di Creusa cfr. Perutelli 1989, pp. 109-110, Guastella 2001, pp. 127-128, Némethi 2003, pp. 160-161.

<sup>123</sup> Il carattere lacrimevole della figura di Medea esule risalta nel contrasto con la felicità e la magnificenza dei beni che furono suoi nel regno paterno (vv. 206 sgg.) (efficacissima a riguardo, suona la descrizione del repentino passaggio dalla dimensione regale a quella dell'esilio dei vv. 219-220: *rapida fortuna ac leuis/ praecepsque regno eripuit, exilio dedit*). Anche nel suo dialogo con la nutrice, nel primo atto, Medea pone in rilievo ciò a cui ha dovuto rinunciare: il padre, la patria, il regno, ed al vertice di una climax ascendente risalta proprio l'immagine del *regnum*, come sommo tra i beni perduti, a cui si sostituisce il dramma della solitudine in terra straniera: *erepto patre/ patria atque regno sedibus solam exteris/ deserere durus?* (vv. 118-120). Ed ancora, nel prologo Medea, dopo la maledizione rivolta alla nuova sposa ed alla stirpe regale, augura a Giasone l'esilio, il più temibile tra i mali: *coniugi letum nouae/ letumque socero et regiae stirpi date./ Mihi peius aliquid, quod precer sponso malum:/ uiuat; per urbes erret ignotas egens/ exul pauens inuisus incerti laris* (vv. 17-21) (sono riportati i versi come attestati dal *consensus codicum*, non sembrando necessaria la correzione del v. 19 suggerita dallo Zwierlein: *Est peius aliquid? quod precer sponso malum?*, volta a smussare un'apparente durezza in apertura del verso; a riguardo, cfr. Zwierlein 1986 a, pp. 131-132; 1987, pp. 87-88, Némethi 2003, pp. 135-136); anche in questo passo il riferimento alla famiglia regale di Creusa, seguito immediatamente dall'augurio dell'esilio, suggerisce il contrasto tra la prospettiva di regalità che si apre a Giasone con le sue nuove nozze e il tetro destino di esule, presente negli auspici di Medea, destino più atroce e peggiore della morte. L'immagine che nella *Medea* Seneca dipinge dell'esilio, quale male terribile che reca con sé povertà, afflizione e solitudine, immagine contrastante con lo splendore del *regnum*, riprende e rispecchia fedelmente la tradizionale visione consacrata dal teatro greco, che nell'esilio riconosce l'emblema della rovina di un personaggio regale e la sua caduta improvvisa da uno stato di felicità ad uno di infelicità, dai fasti regali alla miseria. In altre tragedie, come il *Thyestes* e l'*Oedipus*, Seneca affronta il tema dell'esilio in modo diverso e nuovo e, lasciando

Nella prima parte del suo discorso a Creonte, tutto abilmente modulato sul divario tra il suo passato di felice regina ed il suo presente di supplice esule, Medea ricorda con orgoglio la propria discendenza dal Sole, e in essa risiede autenticamente quella nobiltà che sola, anche dopo il tradimento del padre e l'abbandono della patria, può ancora appartenere. Così, anche nella scena del dialogo con Giasone, il confronto tra la regale giovane sposa e la propria figura di donna bandita dalla terra di Corinto e rinnegata dal marito, suscita in Medea il fiero riconoscimento della propria superiorità, che si basa sul legame di sangue con la divinità solare. Lo spunto ripreso dai vv. 404-406 della tragedia di Euripide, il forte moto d'orgoglio che anima l'eroina greca dinanzi al timore del riso dei nemici, viene così rielaborato dal poeta Seneca ed inserito similmente nelle due scene che vedono la protagonista, solitaria esule, trovare nell'idea dell'appartenenza ad una stirpe divina un motivo di riscatto rispetto alla perdita della propria regalità in Colchide ed al confronto con la dominante e fulgida immagine di Creusa, regina di Corinto.

Il motivo euripideo della nobile origine della protagonista che discende dal Sole si arricchisce dunque nella pagina senecana, e si combina con immagini di derivazione e sapore ovidiani; il ricordo del proprio passato regale, infatti, e l'assiduo confronto con la novella sposa, regina di Corinto, sono *Leitmotive* che percorrono la lettera a Giasone della Medea di Ovidio. Nei versi del poeta augusteo l'eroina elegiaca rimpiange di aver accolto, regina, l'ingrato straniero nella terra paterna<sup>124</sup> e rievoca l'aiuto offerto con i propri incantesimi al giovane Greco, commossa dalle sue promesse, quando ancora Creusa e le ricchezze del

---

trasparire suggestioni del pensiero stoico, ribalta i termini della classica opposizione *regnum-exilium*. In questa nuova visione la lontananza dalla patria e la solitudine, lungi dal rappresentare una condizione miserevole e degradata, diventano un'occasione per dedicarsi alla conoscenza di sé ed accostarsi alle vette della *sapientia*, in una dimensione di pace ed anonimato che tiene lontani dalle insidie della reggia, dipinta come vero e più profondo tra i mali, in cui risiede l'ingannevole ed effimero fascino del potere (cfr. *Thy.* 412 sgg., 446 sgg., *Oed.* 12 sgg.). Sul tema dell'esilio nelle tragedie di Seneca, rimando a Lo Piccolo 1998 e Degl'Innocenti Pierini 1999, pp. 23-37.

<sup>124</sup> *At tibi Colchorum, memini, regina vacavi, / ars mea cum peteres ut tibi ferret opem!* (*Ov. epist.* 12,1-2).

Con questi versi gli editori in genere scelgono di far iniziare l'epistola, ritenendo spurio il primo distico tramandato da una parte della tradizione manoscritta. Sull'esordio *ex abrupto* dell'opera cfr. Bessone 1997, p. 60 sgg.

suo regno erano lontani<sup>125</sup>, ricorda con nostalgia il padre, il regno e la patria traditi e la scelta dell'esilio<sup>126</sup>, e riuole la propria dote, i doni che Giasone da lei ha ricevuto: il vello d'oro e la sua salvezza, mentre depreca i beni regali della rivale<sup>127</sup>.

Il tema della dote, particolarmente caro all'eroina ovidiana<sup>128</sup>, ritorna anch'esso nelle parole della protagonista della nostra tragedia nel suo dialogo con Giasone nel terzo atto, parole in cui il *color* elegiaco del modello risulta trasfigurato in intensi toni tragici ed è accentuato ancora una volta il contrasto esistente tra le ombre dell'esperienza miserevole dell'esilio di Medea e la luminosità della dimensione regale:

*ex opibus illis, quas procul raptas Scythae  
usque a perustis Indiae populis agunt,  
quas quia referta uix domus gazas capit,  
ornamus auro nemora, nil exul tuli  
nisi fratris artus: hos quoque impendi tibi;  
tibi patria cessit, tibi pater frater pudor-  
hac dote nupsi. redde fugienti sua*<sup>129</sup> (Med. 483-489)

---

<sup>125</sup> *Dotis opes ubi erant? ubi erat tibi regia coniunx, / quique maris gemini distinet Isthmos aquas? / illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta, / nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens, / flammea subduxi medicato lumina somno, / et tibi, quae raperes, vellera tuta dedi* (Ov. *epist.* 12,103-108). Nel suo commento Bessone 1997, p. 165 coglie la vicinanza tra la "sarcastica designazione altisonante *regia coniunx*" di Creusa in *epist.* 12,103 e l'espressione sprezzante della Medea senecana condannata all'esilio nei confronti di Giasone, genero del re: *eatur. regius iussit gener* (Med. 460).

<sup>126</sup> *Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui, / munus in exilio quodlibet esse tuli* (Ov. *epist.* 12,109-110)

<sup>127</sup> *Aureus ille aries villo spectabilis alto / dos mea, quam, dicam si tibi 'Redde!', neges. / Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus; / i nunc, Sisyphias, inprobe, confer opes!* (Ov. *epist.* 12,201-204). Il tema dei meriti di Medea nella salvezza di Giasone e degli eroi greci è presente anche nell'opera senecana, ed esso appare rielaborato ed arricchito rispetto allo spunto ovidiano nel discorso dell'eroina a Creonte (vv. 225-243).

<sup>128</sup> Il pensiero della dote (propria e della rivale Creusa), che attraversa l'intera *epist.* 12 (vv. 53-54, 103, 199 sgg.), accomuna la Medea ovidiana ad altre figure di *heroides* che vantano le proprie doti regali, come Fedra in *epist.* 4,163, Ipsipile in *epist.* 6,117, Didone in *epist.* 7,149, o deprecano la dote della rivale, come Enone in *epist.* 5,92 ed Ipsipile in *epist.* 6,137-138. Sul tema, cfr. Bessone 1997, p. 95 e Piazzini 2007, p. 259.

<sup>129</sup> Palese ricordo del passaggio ovidiano è l'esclamazione "redde" (Med. 489; Ov. *epist.* 12,202), a cui Seneca accosta il costante pensiero del destino di esilio presente nella sua Medea (*fugienti*). Sull'allusione del passo al modello ovidiano cfr. Martina 1990, p. 147.

Come il personaggio ovidiano, anche la Medea di Seneca afferma di aver rinunciato ad ogni affetto ed ogni bene per l'amore e la salvezza di Giasone e rievoca il suo abbandono della patria, il tradimento del padre e del fratello, il venir meno del pudore<sup>130</sup>: è il sacrificio di ogni cosa la dote offerta al suo sposo per le nozze<sup>131</sup>.

Eppure, se Ovidio dipinge, nella conclusione dell'epistola, un'immagine della sua eroina che, ormai priva dello splendore del regno, non sente più possibile un paragone tra la propria figura di regina e quella della sua rivale, nel cuore della protagonista senecana rimane sempre viva invece la coscienza della propria maestosa regalità, e se la creatura elegiaca, al pensiero della dote di Creusa, con cui non è più possibile per lei competere, può solo rivendicare il merito di aver donato a Giasone, oltre alla sua salvezza, *nuptam socerumque potentes*<sup>132</sup>, la Medea di Seneca, che pure è esule, senza mezzi e ricchezze, irrimediabilmente lontana dalla famiglia e dalla patria, non sente mai tuttavia di essere priva della sua nobiltà di regina, poiché la sua regalità risiede nella gloriosa origine della sua stirpe, nella sua discendenza divina, risiede nel suo essere *figlia* del Sole.

#### V. La preghiera di Medea al suo genitor celeste

Se la Medea di Euripide ricorda e mena vanto della propria discendenza dal dio Sole solamente dopo il suo dialogo con Creonte (vv. 404-406), la

---

<sup>130</sup> Le medesime rinunce sono ricordate dalla Medea ovidiana in *epist* 12,109-14.

<sup>131</sup> Il motivo ovidiano è drammaticamente intensificato nelle parole della Medea senecana che riconosce essere la propria dote non lo splendido vello d'oro e la salvezza di Giasone e degli eroi Greci, come vuole Ovidio, ma i crimini commessi, la perdita del potere regale e della propria famiglia. E la richiesta della restituzione della dote, richiesta metaforica nel poeta elegiaco, si trasforma nella tragedia senecana in concreta rivendicazione dei beni *offerti* a Giasone, attuata attraverso la vendetta e l'assassinio dei propri figli: *sterilis in poenas fui-/fratri patrique quod sat est, peperit duos* (*Med.* 956-957).

L'infanticidio di Medea così, nel dramma romano, non soltanto assume valore di punizione dello sposo per il suo tradimento, come nel modello greco, ma diviene anche strumento di compensazione di quanto perso e sacrificato per le nozze con Giasone, strumento per riacquistare il proprio regno, il fratello, il padre, la verginità, la propria dote: *Iam iam recepi scepra germanum patrem,/ spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;/ rediere regna, rapta uirginitas redit* (*Med.* 982-984). Sul tema, cfr. Guastella 2001, pp. 145-147, 153-154.

<sup>132</sup> *Quod vivis, quod habes nuptam socerumque potentes,/ hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est* (*Ov. epist.* 12,204-205).

protagonista senecana fin dal prologo della tragedia si mostra cosciente della propria origine divina ed innalza al suo potente *genitor*, nel monologo iniziale, un'appassionata ed impaziente preghiera<sup>133</sup>:

*spectat hoc nostri sator*  
*Sol generis, et spectatur, et curru insidens*  
*per solita puri spatia decurrit poli?*  
*non redit in ortus et remetitur diem?*  
*da, da per auras curribus patriis uehi,*  
*committe habenas, genitor, et flagrantibus*  
*ignifera loris tribue moderari iuga:*  
*gemino Corinthos litori opponens moras*<sup>134</sup>  
*cremata flammis maria committat duo (Med. 28-36)*

Esacerbata dal tradimento di Giasone che si accosta a nuove nozze, Medea si rivolge al proprio avo celeste e chiede di concederle la guida del suo carro di fuoco, per poter distruggere il regno di Corinto e incenerirlo tra le fiamme,

---

<sup>133</sup> Sulle caratteristiche della preghiera che apre la *Medea* di Seneca (vv. 1-55), in cui elementi della *precatio* religiosa tradizionale si coniugano con caratteri propri dell'*execratio*, cfr. Secci 2000, pp. 241-248, e sul rapporto tra la preghiera ed il seguente canto epitalamico (vv. 56-115), il carattere antitetico ed il voluto contrasto speculare delle due parti cfr. Biondi 1984, pp. 25-34, Perutelli 1989, pp. 99-100, 103-107, Hine 1989, pp. 413-416, Davis 1993, pp. 189-195, Martina 1996, pp. 30-36.

<sup>134</sup> La lezione *gemino litori* al v. 35 è attestata concordemente dai codici e difesa giustamente da Henneberger 1862, p. 5, Stuart 1911, p. 36, e da Zwierlein 1986 a, p. 134 ed Hine 2000, p. 118. Non sembra infatti necessaria la correzione proposta dal Gronovius, che trasforma il dativo della tradizione manoscritta nell'ablativo strumentale *gemino litore*, sulla scorta di *Thy. 113 gracili terra*: tale emendazione, accolta da diversi editori a partire dal Leo 1878-1879, necessiterebbe il completamento di un dativo dipendente da *opponens moras*, dativo che il Miller 1917, il Costa 1973, p. 67 e il Giardina 1987 immaginano poter essere un sottinteso *navibus* mentre il Marruzzino 1990, p. 310, seguito da Némethi 2003, pp. 144-145 ipotizza *duobus maribus*; tale correzione del testo tradito, sia se completata da un sottaciuto *navibus*, ipotesi non confortata in alcun modo dal contesto, sia da *duobus maribus*, in un'inutile duplicazione, a mio avviso, del senso suggerito già dal tradito *gemino litori*, appare essere una macchinosa rilettura del verso che, ispirata da riflessioni troppo rigide sul significato del termine *litus* (cfr. Marruzzino e Némethi cit.), non riconosce valore all'immagine poetica senecana, che raffigura invece con efficacia e sintesi pittorica l'idea della terra di Corinto che oppone ostacoli alle due sponde dell'istmo che si fronteggiano, impedendo ad esse di unirsi in un unico braccio di mare.

prefigurando così l'immagine del rogo inestinguibile in cui si consumerà la sua vendetta nei confronti della rivale Creusa e del padre di lei, Creonte<sup>135</sup>.

I toni della sua richiesta sono accesi, veementi, concitati e la preghiera, che si snoda attraverso l'accumulazione di tre frasi imperative, tutte volte a domandare il medesimo oggetto di desiderio, il carro del Sole<sup>136</sup>, risuona fortemente agitata e al tempo stesso audacemente intensa. Rispettosa dei moduli propri del formulario sacrale, Medea utilizza la solenne costruzione del verbo *dare* con l'infinito<sup>137</sup>, ed apre la serie delle sue richieste con l'*iteratio* dell'imperativo *da*, comune nello

---

<sup>135</sup> Nun. *Periere cuncta, concidit regni status;/ nata atque genitor cinere permixto iacent. [...]* *Auidus per omnem regiae partem furit/ ut iussus ignis: iam domus tota occidit,/ urbi timetur.* Cho. *Unda flammas opprimat./ Nun. Et hoc in ista clade mirandum accidit:/ alit unda flammas, quoque prohibetur magis,/ magis ardet ignis; ipsa praesidia occupat (Med. 879-890)* (conservo al v. 886 la lezione *ut iussus* unanimemente attestata dalla tradizione manoscritta, non condividendo l'emendazione *immissus*, proposta dal Gronovius ed accolta nelle edizioni di Zwierlein 1986 b (cfr. Zwierlein 1986 a, pp. 166-167) e Giardina 1987. Con icastica brevità l'espressione *ut iussus* suggerisce infatti l'idea di un fuoco che divampa come guidato dalla mano di Medea ed ispirato dalle sue arti malefiche, la correzione *immissus*, invece, banalizza l'immagine, privandola di quell'aura sinistramente soprannaturale che le pertiene, come appare dalla descrizione delle fiamme alimentate dall'acqua dei seguenti vv. 888-890. Pregevoli, a riguardo, le osservazioni di Némethi 2003, pp. 264-265).

Diversamente dalla lunga descrizione euripidea della morte della giovane sposa e di Creonte (vv. 1121-1230), in cui il poeta si sofferma sull'immagine della bellezza di Creusa, sfigurata e divorata dalle fiamme, e sulla commovente fine del padre, morente nell'ultimo amorevole abbraccio alla figlia, Seneca dedica pochi versi alla narrazione della rovina provocata dai doni di Medea, avendo privilegiato in ricchezza e particolari la scena del malefico incantesimo (vv. 740-848) ed in essa anticipato quello che sarebbe stato il destino di Creusa ai vv. 817-819, 836-839 (sul tema, cfr. Costa 1973, p. 150).

In apertura del suo racconto il nunzio di Euripide parla della rovina che si è abbattuta sulla stirpe e sulla dimora del re (vv. 1125, 1130) ed i riferimenti alla distruzione della casa reale sono ripresi ed assumono un rilievo particolare nel breve passo senecano, nell'insistente ricorrere di termini legati alla realtà del *regnum* (*regni* v. 879, *reges* v. 881, *regiae* v. 885). Prima ancora di annunciare la morte della giovane e del padre, il nunzio senecano afferma: *concidit regni status* (v. 879), mostrando come il maleficio di Medea sia stato rivolto non solo contro la rivale e Creonte ma anche contro la loro immagine regale; l'esclusa, la reietta, l'esule, che aveva drammaticamente posto a confronto il proprio miserevole presente con lo splendore del proprio passato e con la potenza del re Creonte, è lei, come osserva la voce del coro, ad ergersi minacciando il re e ad infondere paura nel regno: *regi minatur ultro./ quis credat exulem?* (vv. 856-857), *quando efferet Pelasgis/ nefanda Colchis aruis/ gressum metuque soluet/ regnum simulque reges?* (vv. 870-873). In un puntuale ritorno del contrasto, che percorre sottilmente la tragedia, tra la figura dell'esule Medea, che rivendica la propria appartenenza ad una stirpe di re (vv. 207 sgg., 168) e l'immagine regale dei suoi nemici (cfr. *supra* p. 44 sgg.), la protagonista realizza la sua terribile e devastante rivincita su chi, in nome del proprio potere sovrano, aveva cercato di opprimerla e di scacciarla (cfr. i vv. 189-191, 266-269 ed inoltre i vv. 460, 463).

<sup>136</sup> Nota giustamente il Costa 1973, p. 67: "*habenae* and *lora* are synonymous, so that et *flagrantibus...iuga* is merely an expansion of *committe habenas*".

<sup>137</sup> Sull'uso di *dare* con l'infinito nella preghiera greca come in quella latina cfr. De Meo 1983, p. 163.

stile delle preghiere<sup>138</sup>; se però l'iterazione della supplica *da* è in genere intervallata, nelle preghiere, dal vocativo con cui ci si rivolge alla divinità o è preceduta da esso<sup>139</sup>, sulle labbra di Medea in apertura del v. 32 vibra concitata e incalzante la *geminatio* dell'imperativo, e il vocativo, con cui ella si rivolge al *padre* Sole, è ritardato solamente al verso successivo. L'insistente ripetizione di *da* tradisce la passione ansiosa e convulsa che vive nel cuore di Medea<sup>140</sup> e lo spostamento dell'invocazione al Sole dopo la seconda frase imperativa al v. 33 relega in secondo piano l'immagine del dio a cui è rivolta la preghiera, guidando, così, e concentrando l'attenzione tutta sull'orante, che si staglia, sulla scena, energica ed espressiva. Al suo avo Medea si rivolge con l'aulico epiteto *genitor*<sup>141</sup>, che ella pronuncia con quella confidenzialità ed immediatezza che sono proprie di un'autentica figlia, senza accostare ad esso aggettivi o ulteriori epiteti che ne esaltino e ne arricchiscano la solennità, come suole avvenire invece nelle

<sup>138</sup> Rimando per osservazioni sull'iterazione dell'imperativo *da* nelle preghiere e nelle invocazioni allo studio di Appel 1909, p. 133 sgg. e alle notazioni di Campana 2004, p. 246.

<sup>139</sup> Nella commossa preghiera di Enea ad Apollo nel terzo libro dell'*Eneide* l'imperativo *da* è seguito dai vocativi *Thymbraee*, appellativo del dio particolarmente caro ad Enea e alla sua terra, e *pater: da propriam, Thymbraee, domum; da moenia fessis/ et genus et mansuram urbem [...]* *da, pater, augurium atque animis inlabere nostris* (Verg. *Aen.* 3,85-89) (sull'epiteto *Tymbraeus* cfr. Cova 1994, p.48), nei *Punica* l'iterazione di *da*, nell'invocazione dei Romani a Giove, è accompagnata da due epiteti della divinità, *summus deorum* e *pater: da, summe deorum,/ da, pater, ut sacro Libys inter proelia telo/ concidat* (Sil. 12, 643-645) ed anche nella Satira 10 di Giovenale la richiesta di una lunga vita rivolta al padre degli dei è espressa con la duplicazione dell'imperativo *da*, seguito dal vocativo *Iuppiter: Da spatium uitae, multos da, Iuppiter, annos* (Iuv. 10,188). Ancora, nella preghiera alla dea dei ladri, venata di ironia, nell'*epist.* 1,16 di Orazio, è conservato il modulo dell'iterazione di *da*, questa volta preceduto dal vocativo del nome della divinità: *pulchra Laverna,/ da mihi fallere, da iusto sanctoque videri,/ noctem peccatis et fraudibus obice nubem* (Hor. *epist.* 1,16,60-62) (sul rispetto dello stile sacrale nell'invocazione alla *pulchra Laverna* nell'epistola oraziana cfr. Fedeli 1997, pp. 1238-1239).

<sup>140</sup> In genere la geminazione dei monosillabi, frequente nel teatro comico, è evitata dagli altri poeti, in quanto sentita poco elegante all'interno del verso (cfr. a riguardo Wills 1996, p. 89 sgg.).

La *geminatio* di *da*, che appare per la prima volta sulle labbra della Medea senecana, risulta particolarmente espressiva e rende con efficacia il carattere eccitato e brusco della sua richiesta; e non è un caso che essa venga ripresa dall'autore dell'*Hercules Oetaeus* nella preghiera di Ercole a Giove: la ripetizione *da da* conferisce anche alla voce dell'eroe che aspira ad essere accolto tra gli dei la medesima concitazione e lascia trasparire anche per lui un animo ispirato da orgogliosa protervia: *Da, da tuendos, Iuppiter, saltem deos:/ illa licebit fulmen a parte auferas,/ ego quam tuebor* (*Herc. O.* 87-89). (Sulla preghiera di Ercole a Giove nel prologo dell'*Hercules Oetaeus* cfr. Averna 2007, p. 22 sgg.)

<sup>141</sup> Sul termine *genitor*, proprio della lingua poetica, cfr. Ernout-Meillet 1967, p. 270 e Skutsch 1985, p. 259.

invocazioni in cui gli dei sono appellati come *genitores*<sup>142</sup>: similmente all'eroina senecana, solo quanti sono veri figli delle divinità si rivolgono ad esse nelle loro preghiere con il puro epiteto *genitor*, privo di altri abbellimenti o esornative aggiunte<sup>143</sup>.

La preghiera di Medea al suo *genitor* celeste, in cui reclama con ansia febbrile la guida del carro paterno, riporta alla memoria la vicenda mitica di Fetonte che, desideroso di avere una prova della propria discendenza dal Sole, domanda al dio di poter guidare il suo carro per un giorno, causando poi, per la sua paura e imperizia, la conflagrazione e quasi la distruzione del cosmo<sup>144</sup>. Nel comporre l'ardente richiesta di Medea, l'episodio è stato certamente presente nella

---

<sup>142</sup> In *Enn. ann.* 1,108 Skutsch l'invocazione a Romolo *genitor* è inserita al centro di un solenne *tricolon*: *O pater, o genitor, o sanguen dis oriundum!* e similmente in *ann. sed. inc.* 444 Skutsch, nell'epiclesi a Saturno, l'epiteto *genitor* è arricchito dall'aggettivo *noster* ed è seguito dal nome della divinità e da un ulteriore epiteto: *O genitor noster, Saturnie, maxime diuom.* In Verg. *Aen.* 10,668 Turno si rivolge a Giove come *omnipotens genitor*, descrivendolo come padre dal potere universale, ed Enea prega il dio fluviale Tevere accostando all'epiteto *genitor* la celebrazione della santità delle sue acque: *tuque, o Thybri tuo genitor cum flumine sancto* (*Aen.* 8,72). In Ov. *fast.* 4,828 Marte è invocato con l'epiteto *genitor* accompagnato dal nome della divinità, in Petron. 121,103 l'invocazione a Dite *genitor* è seguita da una proposizione relativa che specifica i luoghi del potere del dio: *o genitor, cui Cocyti penetralia parent*, ed in Stat. *Ach.* 1,61, nell'invocazione di Teti a Nettuno, a *genitor* è accostato il sublime epiteto *rector*: *O magni genitor rectorque profundi*, e in Val. Fl. 5,246-247 Eeta prega il Sole, suo padre e luce del mondo, ornando l'aulico epiteto *genitor* con il prezioso *omnituens*.

<sup>143</sup> Con il puro epiteto *genitor* si appella a suo padre, Giove Ammone, in *Aen.* 4,208 Iarba, turbato per quanto accade nel regno di Didone: *Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictis/ gens epulata toris Lenaenum libat honorem,/ aspicias haec? an te, genitor, cum fulmina torques/ nequiquam horremus, caecique in nubibus ignes/ terrificant animos et inania murmura miscent?* (Verg. *Aen.* 4,206-210), e similmente, con il semplice epiteto *genitor* Fetonte invoca il Sole in Ov. *met.* 2,38, desideroso di avere la guida del suo carro: *pignora da, genitor, per quae tua uera propago/ credar, et hunc animis errorem detrahe nostris* (vv. 38-39), così, ancora, Ercole supplica Giove, aspirando all'assunzione tra gli dei celesti, in *Herc. O.* 13: *quid astra, genitor, quid negas?* e *Herc. O.* 33: *redde nunc nato patrem/ uel astra forti. nec peto ut monstres iter;/ per mitte tantum, genitor: inueniam uiam* (vv. 31-33), e Venere si rivolge al suo genitore in Sil. 3,567, chiedendo una sede sicura per gli Eneadi: *da sedem, genitor, tutisque iacere*.

<sup>144</sup> Nella tragedia la vicenda di Fetonte è ricordata dalla voce del coro ai vv. 599-606, versi nei quali l'ardimento che conduce il giovane ad una drammatica fine è accostato al sacrilegio compiuto nei confronti delle sante leggi della natura dagli Argonauti e per il quale essi sono stati puniti: *ausus aeternos agitare currus/ immemor metae iuuenis paternae/ quos polo sparsit furiosus ignes/ ipse recepit./ constitit nulli uia nota magno:/ uade qua tutum populo priori./ rumpe nec sacro uiolente sancta/ foedera mundi*; e la stessa Medea nomina Fetonte nei successivi vv. 826-827, nella scena dell'incantesimo in cui, per la realizzazione del maleficio contro Creusa, anche il giovane parente fornisce alla maga scintille di una fiamma inestinguibile: *et uiuacis fulgura flammae/ de cognato Phaethonte tuli*. La vicinanza di Medea alla figura di Fetonte, evocata nel prologo della tragedia, suggerisce di sovrapporre all'immagine dell'eroe, ricordata dal poeta per l'impresa che quasi ha causato la conflagrazione del mondo infrangendo i *sancta foedera mundi*, l'immagine dell'eroina, che appare essere così capace, similmente, di alterare la realtà cosmica. Sul tema, cfr. Schmitz 1993, p. 141.



mente del nostro drammaturgo, in particolar modo nella narrazione che ne offre Ovidio nelle sue *Metamorfosi*<sup>145</sup>: ritorna infatti nei versi senecani, come notato, l'epiteto *genitor*, con cui Fetonte si rivolge al Sole, ed è ripreso l'imperativo *da* che apre le richieste al padre nel passo del poeta augusteo<sup>146</sup>, è riecheggiato poi al v. 34 l'aggettivo *ignifer*, chiara eredità ovidiana<sup>147</sup>, e nella immaginifica descrizione della distruzione di Corinto appare evocato l'incendio cosmico provocato dal folle volo di Fetonte, che conduce il mondo ad una confusione vicina a quella propria del caos originario<sup>148</sup>. La preghiera del Fetonte ovidiano, alla quale appare ispirarsi quella di Medea, si apre con un'ampia invocazione che celebra il Sole come signore della luce universale e come padre, se pur il giovane eroe pronuncia le parole *Phoebè pater* con profondo rispetto e cautela:

*o lux immensi publica mundi,*

---

<sup>145</sup> Ov. *met.* 2,1-328.

Echi della vicenda di Fetonte cantata nelle *Metamorfosi* si rintracciano ancora, nell'opera drammatica senecana, in *Phaedr.* 1088-1092: il mito dell'auriga inesperto che, perdendo il controllo del carro del Sole affidatogli, muore tragicamente, è evocato, infatti, con parole e immagini di sapore ovidiano, nella descrizione della morte di Ippolito (per notazioni sulla vicinanza del passo della *Phaedra* ad Ov. *met.* 2 cfr. De Meo 1995<sup>2</sup>, pp. 262-263).

E all'episodio ovidiano di Fetonte il filosofo Seneca rimanda esplicitamente in *De prov.* 5,10-11, citando alcuni versi del poeta augusteo (*met.* 2,63-69; 79-81) in un passo in cui i sentieri alti e difficili che conducono alla virtù assumono i contorni poetici dell'ardua salita che innalza nel cielo il *generosus adulescens* sul carro del Sole. Nel dialogo il ricordo ovidiano è arricchito da una celebrazione del carattere audace e magnanimo del giovane Fetonte, non messa in rilievo nel secondo libro delle *Metamorfosi*, e che Seneca probabilmente ritrova, come dimostra con puntuali osservazioni il Mazzoli 1968, pp. 366-368, in un perduto *carmen* del poeta Vagellio. Merita ancora di essere ricordato che la figura di Fetonte è evocata anche in un'altra opera filosofica, nella *Consolatio ad Polybium* (17,3), opera in cui all'immagine del giovane, questa volta sentito come auriga pericoloso e irresponsabile, Seneca allude sottilmente nel ricordo dell'imperatore Caligola, sovrano sconsiderato e colpevole di aver lasciato un *imperium adustum atque eversum funditus* (sul tema, cfr. Degl'Innocenti Pierini 1990, p. 251 sgg.).

<sup>146</sup> Ov. *met.* 2,38.

<sup>147</sup> L'immagine degli *ignifera iuga* del v. 34 della *Medea* ricalca quella dell'*ignifer axis* dell'episodio ovidiano di Fetonte (*met.* 2,59): il richiamo è esplicito nell'uso dell'aggettivo *ignifer*, aggettivo che compare per la prima volta nella poesia latina, in riferimento al carro del Sole, proprio nel passo ovidiano citato, e solo in esso risulta attestato nel poeta delle *Metamorfosi* (cfr. a riguardo *ThLL* 7,286,8 sgg. e Bömer 1969, p. 255, che ne ricorda la presenza anche in *met.* 2,392, in un passaggio che narra le vicende successive a quelle di Fetonte: si tratta però in questo caso di una lezione presente solo in parte della tradizione manoscritta, e alla quale appare preferibile la variante *ignipedum*, attestata nei codici *recentiores*, in quanto *lectio difficilior*).

<sup>148</sup> *si freta, si terrae pereunt, si regia caeli, / in Chaos antiquum confundimur* (*met.* 2,298-299).

Per una riflessione sull'immagine della conflagrazione agognata da Medea, che reca in sé il ricordo della distruzione provocata da Fetonte e suggerisce l'idea di una distruzione cosmica, rimando a Degl'Innocenti Pierini, *Nel cielo di Medea* in corso di stampa.

*Phoebe pater, si das usum mihi nominis huius  
nec falsa Clymene culpam sub imagine celat,  
pignora da genitor per quae tua uera propago  
credar, et hunc animis errorem detrahe nostris (met. 2,35-39)*

Se il figlio del Sole chiede con delicata deferenza di poter utilizzare il nome di *padre*, l'eroina senecana *esige* con forza l'intervento del suo *genitor* e lascia da parte quel devoto e accorto riguardo dovuto invece da ogni orante che si accosti ad una divinità e desideri che ella sia benevola e lo esaudisca<sup>149</sup>. Ed il Sole risponde alla preghiera di Fetonte, devota e composta, stringendo il giovane in un abbraccio e parlando con la voce propria di un padre: *pignora certa petis? do pignora certa timendo*<sup>150</sup> (Ov. *met.* 2,92), mentre dinanzi alle domande altere ed esagitate di Medea rimarrà silenzioso e lontano.

La richiesta della guida del carro del suo *genitor* celeste sgorga improvvisa e veemente sulle labbra di Medea quando ella si accorge che il Sole continua indifferente il suo corso, senza mostrarsi turbato per l'offesa che lei, sua discendente terrena, subisce. Nel delirio visionario di vendetta e potenza, alimentato dal desiderio di punire gli artefici del suo soffrire, Medea sogna di sottrarre alle mani dei nemici le fiaccole nuziali e privare della luce il cielo: *manibus excutiam faces/ caeloque lucem* (vv. 27-28)<sup>151</sup>, e proprio nel volgere lo sguardo a quel cielo a cui ella tende le mani, Medea non avverte su di sé lo

---

<sup>149</sup> La preghiera di Medea al Sole non è introdotta da una canonica invocazione in cui sia pronunciato il nome della divinità e sia descritto e celebrato il suo potere: risulta così priva di una parte costitutiva fondamentale della *precatio*, funzionale ad attirare sull'orante l'attenzione e la benevolenza del dio a cui ci si rivolge. Sul tema, cfr. Norden 2002, p. 263 sgg. e Guittard 2005, p. 491 sgg.

<sup>150</sup> Il Sole concede a Fetonte la guida del carro divino che egli tanto desidera, ma la vera prova della sua paternità, prova richiesta dal giovane, si manifesta nel suo accoramento al pensiero che il figlio si cimenti in un'impresa troppo ardita e grande per le sue umane possibilità. La volontà del dio di assecondare i desideri di Fetonte si traduce, nella sua risposta, nell'uso delle medesime parole con cui è stata formulata la richiesta: *pignora certa*, e la presenza rilevata del verbo *do*, in apertura della frase che esprime il suo assenso e in posizione chiastica rispetto al verbo *petis* della domanda, mette in risalto la solerzia della divinità, che desidera venire incontro senza esitazione alla preghiera del figlio.

<sup>151</sup> Nel repentino passaggio del suo pensiero dalla luce delle fiaccole nuziali a quella del cielo, dalla dimensione umana a quella cosmica, Medea evoca un'immagine di sé grandiosa e titanica, capace di imporsi in virtù del proprio potere sulle creature mortali e di ergersi alle altezze degli dei. Sul tema, cfr. Schmitz 1993, pp. 138-139.

sguardo comprensivo e pietoso del Sole, non sente al suo fianco la partecipazione di un dio che per lei non è solo giusto e testimone di tutte le cose<sup>152</sup>, ma anche il dio capostipite della sua stirpe<sup>153</sup>. Sorgono allora in lei inquiete e commosse le domande sulla silenziosa impassibilità del Sole (vv. 28-31), che imperturbato continua a tessere il giorno, distante nei puri spazi del cielo e senza cura per il devastante affronto che sconvolge e infiamma il suo cuore.

Medea avrebbe desiderato e atteso che il dio invertisse il suo corso e, inorridito, lasciasse la terra avvolta da un'oscurità innaturale, avrebbe riconosciuto legittimo che il suo *genitor* reagisse, come accade nella tragedia del *Thyestes*, in cui il Sole, testimone attento e partecipe delle vicende umane, dinanzi al *nefas* consumato nella reggia di Atreo *fugge via e sommerge il giorno*<sup>154</sup>. Nell'interrogativo: *non redit in ortus et remetitur diem?* (v. 31) ella lascia trasparire chiaro il ricordo dell'episodio tiesteo<sup>155</sup> evocando l'immagine dell'astro divino che preferisce sottrarsi alla visione del macabro banchetto in cui il padre si nutre della carne dei

<sup>152</sup> L'immagine del Sole testimone di ogni cosa che accade sulla terra è cara alla tradizione poetica fin dai versi di Omero: *Il.* 3,277, *Hymn. hom.* 2,62; 69-70, Aesch. *Prom.* 91, *Choeph.* 985 sgg., Soph. *Oed. Col.* 869, *Orph. H.* 8,1, Enn. *scaen.* 234 sgg. Jocelyn, Verg. *Aen.* 4,607, *Ov. met.* 2,32; 4,172, Val. Fl. 5,247. Sul tema, cfr. Pease 1935, p. 483 sgg., Bömer 1969, p. 230 sg., Kirk 1985, p. 304, Untersteiner 2002, p. 469.

<sup>153</sup> Nella preghiera di Medea il legame di sangue con il dio Sole è posto insistentemente in evidenza: ai vv. 28-29 risalta l'immagine del *sator/ Sol*, in posizione privilegiata al centro del chiasmo *nostris sator/ Sol generis* e nell'*enjambement* che pone in rilievo, all'inizio del v. 29 il nome del dio; al v. 32, poi, il carro che l'eroina chiede di poter guidare è definito *curribus patriis*, ed infine, al v. 33, ella si rivolge direttamente al suo progenitore con l'epiteto *genitor* (su quest'ultimo punto cfr. *supra* pp. 51-52).

<sup>154</sup> *O Phoebè patiens, fugeris retro licet/ medioque raptum merseris caelo diem,/ sero occidisti-lancinat gnatos pater/ artusque mandit ore funesto suos* (*Thy.* 776-778). Condivido la scelta di Zwierlein di accogliere al v. 777 la lezione *raptum*, fornita dal cod. Laur. 37,6, preferendola a *ruptum*, riportato dai codici più antichi. Spiega giustamente Zwierlein 1986 a, p. 308 che l'espressione *ruptum diem* suggerirebbe la lettura di *dies* come *iter*, ma in questo modo il verbo *mergere* mal si adatterebbe all'immagine, infatti, "non il cammino del Sole, ma soltanto il Sole stesso può essere sommerso".

<sup>155</sup> *Non redit in ortus* (*Med.* 31) richiama da vicino l'espressione presente nel *Thyestes*: *hoc egit diem/ auersum in ortus* (*Thy.* 1035-1036). (Sull'uso dell'immagine del *redire in ortus*, nelle tragedie senecane, come metafora della violazione delle leggi umane e della sovversione della natura rimando allo studio della Tondo 1999, pp. 29-30).

Come Medea anche Ippolito, dopo la rivelazione dell'amore incestuoso di Fedra, si rivolge al Sole, desiderando che il dio palesi la sua indignazione dinanzi al sentimento contro natura della sua discendente: *tuque, sidereum caput,/ radiate Titan, tu nefas stirpis tuae/ speculari? lucem merge et in tenebras fuge* (*Phaedr.* 677-679). Anche nelle parole di Ippolito l'invito ad *immergere la luce del giorno* e a *fuggire nelle tenebre* lascia trasparire un legame con l'episodio tiesteo: le espressioni *lucem merge* e *in tenebras fuge* suonano vicine a *merseris diem* e *fugeris retro* di *Thy.* 776-777. (Sui legami allusivi, presenti nei drammi di Seneca, all'immagine del ritrarsi del Sole, propria del mito del *Thyestes*, cfr. Schmitz 1993, p. 205 sgg.)

suoi figli, immagine a cui Seneca affida ampio spazio e conferisce particolare rilievo nel suo *Thyestes*. Il drammaturgo, infatti, che eredita dall'antica tradizione mitica della vicenda dei Tantalidi il motivo del ritrarsi del Sole<sup>156</sup>, lo rilegge nella propria tragedia in una chiave nuova e lo rende uno dei *Leitmotive* che attraversano insistenti l'opera intera<sup>157</sup>. L'inversione del viaggio del dio della luce diviene immagine, nel suo *Thyestes*, del coinvolgimento cosmico al delitto perpetrato sulla terra, raffigura lo stupore e l'orrore del cielo dinanzi all'ordine naturale e morale violato. Il Sole, espressione più alta della bellezza radiosa del cosmo e dell'armonioso ordine del creato<sup>158</sup>, partecipa con divina συμπάθεια<sup>159</sup> al turbamento causato sulla terra dalla violazione dei sacri vincoli di parentela e dall'infame *nefas* che regna nella casa di Atreo: l'oscurità del male che domina la

---

<sup>156</sup> Il tema dell'inversione del viaggio del Sole nel mito di Atreo e Tieste è attestato per la prima volta nella tragedia euripidea, e nella tradizione greca è posto in connessione con il furto dell'ariete dal vello d'oro compiuto da Tieste, che desidera impossessarsi del potere e privare il fratello del regno (Eur. *El.* 719 sgg., *Or.* 998 sgg., *Plat. polit.* 268 e). Nella poesia latina domina la versione del mito, presente anche nella tragedia senecana, che lega l'alterazione del viaggio del sole alla terribile *cena Thyestea*; il ricordo dell'episodio mitico è frequente in Ovidio (*am.* 3,12,39, *ars* 1,327-330, *trist.* 2,391-392, *Pont.* 4,6,47-48), è presente in Manilio (3,18-19, 5,461-463), e sarà ripreso da Lucano (1,540-544), da Marziale (3,45,1-2) e da Stazio (*Theb.* 4,307). E certamente il tema doveva essere trattato anche nell'*Atreus* di Accio (come appare attestare il fr. 223-225 R<sup>2</sup>: *sed quid tonitru turbida toruo/ Concussa repente aequora caeli/ Sensimus sonere?*), tragedia che è tra le fonti di ispirazione privilegiate del *Thyestes* di Seneca.

<sup>157</sup> L'immagine dell'alterarsi del corso del Sole, già prefigurata nei versi di chiusura del primo atto (*Thy.* 120-121), accompagna la scena dell'empio banchetto cannibalico (*Thy.* 776 sgg.) e suscita i concitati timori del Coro (*Thy.* 789 sgg.); segno del ribrezzo ed insieme della commozione del dio dinanzi ad un delitto che viola i sacri vincoli familiari (*Thy.* 896-897, 1035-1036), il buio che il Sole, ritraendo il suo sguardo dal mondo, lascia dietro di sé, allunga le sue ombre fino al finale del dramma, raffigurando così l'irreversibilità della sovversione dell'ordine cosmico generata dal *nefas* di Atreo (*Thy.* 1095-1096).

<sup>158</sup> Cfr. *supra* p. 9 sgg.

<sup>159</sup> Al tema mitico del ritrarsi del Sole Seneca affida nella sua tragedia una lettura di ispirazione stoica, suggerendo nell'inversione del corso dell'astro divino il rispecchiarsi a livello cosmico del disordine morale che alberga nel cuore di Atreo e dell'alterazione dei sacri legami di sangue da lui causata. Esiste infatti, secondo la dottrina stoica, un profondo legame tra tutte le parti che costituiscono il cosmo, una συμπάθεια che accosta l'uomo e i suoi stati psichici e morali ai fenomeni fisici della Natura in un rapporto di intima interazione; così, poiché l'equilibrio armonioso del creato, la bellezza luminosa del mondo rispondono ad un ordine provvidenziale e razionale, quando quest'ordine viene violato da un delitto sacrilego e contro natura e ragione, quale è quello commesso nella reggia di Atreo, anche l'equilibrio del cosmo subisce un cambiamento: l'oscurarsi del cielo, il venir meno della luce della luna e delle stelle (come si legge nel IV corale, vv. 822 sgg.) corrispondono ad un venir meno sulla terra di un ordine provvidenziale e buono. Sull'interpretazione stoica dell'inversione del Sole nel *Thyestes* di Seneca cfr. Regenbogen p. 437 sg. e Monteleone 1991, p. 294 sgg., sulla presenza della dottrina della συμπάθεια nei drammi senecani cfr. Herington 1966, p. 433-434 e Rosenmeyer 1989, p. 93 sgg.

realtà dei mortali ha il suo riverbero in cielo, dove Febo distoglie il suo sguardo dalla terra e nega al mondo la luce del suo volto divino.

L'avvolgere gli uomini nel buio di un'*aeterna nox* esprime l'infinito orrore ed insieme manifesta la profonda commozione del Sole, che, pietoso, cela agli sguardi l'immagine di un ripugnante delitto e nasconde a Tieste la consapevolezza della propria colpa, privando di luce la scena su cui Atreo desidera assistere allo spettacolo inaudito della sua vendetta. Non pago infatti di aver sacrificato<sup>160</sup> con le proprie mani i figli del fratello e di avere a lui imbandito una mensa sacrilega, Atreo vuole *vedere* compiersi fino alla fine l'*opera d'arte* di cui si sente artefice<sup>161</sup>, vuole riconoscere nel mutarsi del volto di Tieste, che *osserva* e riconosce quanto da sé compiuto, i segni del più atroce dolore<sup>162</sup>:

*etiam die nolente discutiam tibi*

*tenebras, miseriae sub quibus latitant tuae (Thy. 896-897)*<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> La scena dell'uccisione dei figli di Tieste (*Thy.* 682 sgg.) è modulata con i contorni di un'empia cerimonia sacrificale, in cui Atreo si presenta nelle vesti di sacerdote officiante ed insieme, sostituendo se stesso agli dei, di destinatario del rito. Sul tema, cfr. Mantovanelli 1984, p. 60 sgg., Picone 1984, p. 104, Nenci 2007<sup>3</sup>, p. 60 sgg.

<sup>161</sup> L'ideazione e la realizzazione del *nefas* di Atreo sono paragonati suggestivamente da *Anliker* 1960, p. 59 e, con sfumature interpretative in parte diverse, da Picone 1984, p. 51 sgg. alla creazione di un' "opera d'arte".

<sup>162</sup> *libet uidere, capita natorum intuens/ quos det colores, uerba quae primus dolor/ effundat aut ut spiritu expulso stupens/ corpus rigescat. fructus hic operis mei est./ miserum uidere nolo, sed dum fit miser (Thy. 903-907)*. L'idea del *vedere* ritorna insistentemente sulle labbra di Atreo, svelando come nella contemplazione del proprio delitto risieda la più profonda e compiaciuta soddisfazione dell'artefice del *nefas*, in quanto, come efficacemente osserva il Mantovanelli 1984, p. 91, "il sadismo si nutre di sguardi". Sorella spirituale di Atreo, anche Medea, artista del delitto sulla scena, si gloria dello spettacolo della propria vendetta e si compiace di essere spettatrice delle *nuove nozze di morte*, dinanzi all'assassinio di Creusa e alla rovina della casa reale: *Egone ut recedam? si profugissem prius,/ ad hoc redirem. nuptias specto nouas (Med. 893-894)*; e come Atreo ella desidera che la sua vittima, Giasone, *veda* compiersi il suo delitto, assista, come spettatore del crimine, al realizzarsi della sua *opera d'arte (Med. 992 sgg., 1001)*. Sulla vicinanza tra le figure di Medea ed Atreo, artisti entrambi della vendetta, cfr. Picone 1984, pp. 111-112 e sul tema della teatralità del delitto, cfr. Némethi 2003, p. 275.

<sup>163</sup> Risuona nella voce di Atreo la stessa idea in precedenza espressa dal nunzio: *uerterit currus licet/ sibi ipse Titan obuium ducens iter/ tenebrisque facinus obruat taetrum nouis/ nox missa ab ortu tempore alieno grauis,/ tamen uidendum est. tota patefient mala (Thy. 784-788)*: le tenebre che coprono il *nefas* devono essere dissipate ed il delitto svelarsi agli occhi di Tieste.

La luce, tradizionalmente espressione del bene e fonte di purezza per gli sguardi (cfr. *Lucretius* 4,312-317), diventa, nella vicenda di Tieste, strumento della più atroce delle conoscenze e del più profondo dolore, così il dio Sole, che nega la sua presenza, offre protezione alla vittima di Atreo, celando nell'oscurità i suoi mali. Sul tema, cfr. Tarrant 1985, p. 218 e Mader 2003.

Il Sole si sottrae alla collaborazione per il pieno realizzarsi dell'empio disegno del re di Argo, non vuole assistere al suo compiersi, né, come se ad esso annuisse, svelarlo agli occhi degli uomini; ed è questa scelta che Medea avrebbe desiderato che il suo *genitor* facesse anche per lei, che velasse, pudico, l'empietà da lei subita ed esprimesse il suo dissenso invertendo il suo corso e fuggendo ad oriente. Efficacissima risuona ai vv. 28-30 la domanda dell'eroina, vibrante di stupore ed indignazione, su come il Sole possa mostrarsi spettatore inerte del suo soffrire<sup>164</sup> ed insieme rendere spettatrice<sup>165</sup> l'umanità intera dell'offesa a lei arrecata dall'unione di Giasone e Creusa, che egli illumina della sua pura luce. Infinitamente lontano nelle vastità del cielo appare l'avo divino agli occhi di Medea, distante e indifferente nel proseguire il suo viaggio quotidiano, nel continuare a percorrere i *solita spatia*, conservando, luminoso, il suo ruolo di guida della vita regolare e armoniosa del cosmo<sup>166</sup>. Nessuna nube vela il volto del dio, nessuna tristezza offusca il suo sguardo<sup>167</sup>: Febo seguita a donare la sua luce

<sup>164</sup> Simile a quello di Medea: *spectat hoc nostri sator/ Sol generis* (vv. 28-29) suona nell'*Eneide* l'interrogativo di Iarba che, indignato, si rivolge a Giove chiedendogli come possa assistere senza intervenire all'unione di Didone con il troiano Enea: *Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictis/ gens epulata toris Lenaeum libat honorem,/ aspicias haec?* (*Aen.* 4,206-208). Ma, se il sovrano dei Getuli introduce la sua preghiera con una solenne e devota invocazione al suo *genitor* (cfr. *supra* p. 52 n. 143), ed egli nella sua richiesta sarà esaudito, Medea non pronuncia formule di invocazione né si volge con voce accorata direttamente al Sole, ma, solitaria e titanica sulla scena, esprime, in terza persona, una domanda destinata a rimanere senza risposta.

<sup>165</sup> Illuminando il mondo della sua luce, il Sole non è solo *spettatore* delle vicende umane, ma rende anche gli uomini osservatori e partecipi di quanto accade; il dio infatti dice di sé nelle *Metamorfosi* di Ovidio: "*ille ego sum [...]/ omnia qui uideo, per quem uidet omnia tellus,/ mundi oculus*" (4,226-228).

Nelle parole di Medea particolare rilievo assume l'uso del verbo *specto* che, ripetuto nella medesima sede metrica ai vv. 28-29: *[...] spectat hoc nostri sator/ Sol generis, et spectatur [...]*, suggerisce incisivamente l'idea della visione di uno spettacolo. A riguardo, cfr. Guiraud 1978, p. 22: "*Specto s'emploie d'autres part pour exprimer que l'on assiste à un spectacle*".

<sup>166</sup> L'immagine dei *solita spatia* (v. 30) nei quali continua cadenzato e ripetitivo il movimento del Sole suggerisce la regolarità con cui prosegue senza incrinature la vita del cosmo. Così, l'angoscia ed il turbamento del coro nel *Thyestes* dinanzi al venir meno della luce del sole si esprime nell'interrogativo: *Solitae mundi periere uices?* (*Thy.* 813), ove ugualmente l'aggettivo *solitus* è utilizzato per definire i caratteri di consuetudine e costanza propri del supremo ordine divino.

<sup>167</sup> Nelle tragedie senecane ricorre l'immagine della commozione del Sole dinanzi ai mali del mondo nella descrizione della sua mesta luce e del suo velarsi: in *Oed.* 1-4 il dio appare su Tebe devastata dalla peste con triste raggio, e in *Ag.* 908-909, in seguito all'empio assassinio di Agamennone, il Sole rimane incerto se proseguire per la sua strada o proseguire per la *uia Thyestea*; in *Thy.* 120-121 la presenza di Tantalo sulla terra rende il Sole *incerto* se continuare a tessere il giorno (per una notazione sul valore del Sole *dubius* e della *lux dubia* rimando allo studio della Tondo 1999, pp. 47-48) e in *Herc. f.* 60-61 ancora l'apparizione di un essere che emerge dagli Inferi, Cerbero, fa vacillare la luce del giorno. Anche in *Herc. O.* 1528-1530 il poeta

al cielo e alla terra, e nella purezza incontaminata del suo percorso celeste sembra acconsentire, con fare benedicente, a quanto si compie tra i mortali.

I lamenti dell'eroina, così, suonano vani, non esaudibili le sue preghiere: il Sole non può commuoversi poiché, nel volgere i suoi occhi sulla realtà umana, essa gli appare degna di essere guardata e a lui si mostra armoniosamente inserita nel procedere ordinato della vita del cosmo. Il cielo, che dinanzi al dolore di Medea rimane puro, rimane luminoso, svela chiaramente che la Natura<sup>168</sup> sorride e riconosce non oltraggiosa la scelta di Giasone<sup>169</sup> e sacre le sue nuove nozze con Creusa, le uniche nozze che appaiano agli occhi del mondo e degli dei celesti legittime.

Medea invoca, in apertura del prologo, come testimoni del tradimento che sente di aver subito, gli dei tutelari del legame sponsale e della famiglia<sup>170</sup>, e poi si

---

imitatore di Seneca fa propria l'idea della partecipazione del Sole al dolore umano e affida alla voce del Coro, che annuncia che Ercole *si affretta verso i Mani*, l'invito al dio a velarsi di un pallore di morte.

<sup>168</sup> Fedele ad un'immagine cara a Seneca filosofo e poeta, con il termine *Natura* intendo descrivere la sublime *mens* divina, creatrice e guida dell'armonia ordinata del cosmo. Cfr. *benef.* 4,7,1, *Phaedr.* 959 sgg.

<sup>169</sup> Lontano dai caratteri del personaggio euripideo, Giasone è descritto nella tragedia di Seneca come uomo innocente e *pius* dinanzi a Medea. Cantato nell'epitalamio come *vir bonus*, vittima di un orrendo legame con la barbara del Fasi (*Med.* 102 sgg.), Giasone si presenta sulla scena nelle vesti di amorevole padre, mosso nelle sue scelte da una *trepida pietas* per i figli (*Med.* 437 sgg.); di lui Creonte ricorda la sollecita benevolenza nei confronti della donna della Colchide (*Med.* 183 sg.) e attraverso la voce della stessa Medea è riconosciuta la sua innocenza (*Med.* 140 sgg.).

Sulla complessa figura di Giasone, *pius* ed innocente dinanzi a Medea, ed insieme colpevole agli occhi degli dei, nella lettura senecana del mito, per aver violato con l'impresa argonautica i *sancta foedera mundi* (*Med.* 301 sgg., 579 sgg.) rimando agli studi di Biondi 1984, p. 46 sgg., e Picone 2002, p. 646 sgg.

<sup>170</sup> La preghiera di Medea che apre la tragedia è rivolta agli dei delle nozze e a Lucina, custode del talamo e protettrice delle partorienti, a Minerva, madrina dell'impresa degli Argonauti e a Nettuno, signore del mare solcato dalla nave Argo; è rivolta poi al Sole, avo di Medea, e ad Ecate che, nel suo aspetto triforme di divinità del cielo, della terra e degli Inferi, crea un ideale collegamento tra gli dei celesti invocati e quelli delle tenebre e dell'Oltretomba, cui si volge successivamente l'epiclesi dell'eroina: *Di coniugales tuque genialis tori,/ Lucina, custos quaeque domituram freta/ Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,/ et tu, profundi saeue dominator maris,/ clarumque Titan diuidens orbi diem,/ tacitisque praebens consciium sacris iubar/ Hecate triformis, quosque iuravit mihi/ deos Iason, quosque Medae magis/ fas est precari: noctis aeternae chaos,/ auersa superis regna manesque impios/ dominumque regni tristis et dominam fide/ meliore raptam, uoce non fausta precor. nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,/ crinem solutis squalidae serpentibus,/ atram cruentis manibus amplexae facem,/ adeste, thalamis horridae quondam meis/ quales stetistis: coniugi letum nouae/ letumque socero et regiae stirpi date* (*Med.* 1-18).

Simile alla preghiera di Medea, nel passaggio dell'invocazione dalle divinità celesti a quelle inferie, suona la preghiera di Didone morente: *Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras,/ tuque harum interpres curarum et conscia Iuno,/ nocturnisque Hecate triuuis ululata per urbes/ et Dirae ultrices et di morientis Elissae,/ accipite haec, meritumque malis aduertite numen/ et nostras*

stupisce che il Sole, suo *genitor*, non condivida il suo dolore e non si pieghi pietoso su di lei; ma in realtà il suo matrimonio non è stato celebrato secondo i consueti costumi degli uomini<sup>171</sup>, né è stato benedetto dagli dei preposti alle nozze: non era presente Imeneo, né era pronuba Giunone, ma custodi del suo talamo erano le Erinni, *sceleris ultrices deae*<sup>172</sup>; e sugli dei e le potenze inferi, sui sovrani dell'Oltretomba, sul Chaos, sui *regna auersa superis* Giasone le ha giurato le sue promesse di fedeltà<sup>173</sup>. Così Medea si rivolge agli *dei coniugales* e

---

*audite preces* (*Aen.* 4,607-612). La regina di Cartagine, che desidera che Enea sia punito per il suo abbandono, chiede l'ascolto e l'intervento del Sole, dio che illumina ogni cosa sulla terra ed è garante di giustizia, di Giunone, custode delle promesse nuziali e testimone del suo *coniugium* con l'eroe troiano (*Aen.* 4,166), di Ecate e delle terribili creature infernali, le Furie vendicatrici. (Sulle divinità invocate da Didone, scelte come immagini di divinità della vendetta, cfr. Tupet 1976, p. 252). Sembra chiaro che Seneca ha avuto presente l'invocazione dell'eroina virgiliana nel modulare la preghiera della sua protagonista, che, pur mostrando un carattere più ampio, più mosso ed esagitato, appare vicina a quella del poeta augusteo nella scelta delle figure delle divinità e della successione con cui esse vengono menzionate (stranamente nei commenti non sono messi in risalto i punti di contatto che avvicinano l'invocazione di Medea a quella di Didone, solo il Costa 1973, p. 63 ricorda fugacemente la presenza delle *ultrices deae* (v. 13) anche nella preghiera del personaggio virgiliano). Merita di essere notato, per quanto concerne la descrizione della figura del Sole, che, se l'epiclesi virgiliana si sofferma sullo sguardo luminoso della divinità che svela tutte le opere della terra (*Aen.* 4,607), e suggerisce così la classica visione del dio quale testimone e garante di giustizia, l'invocazione di Medea pone in rilievo la funzione del *Titano* quale divinità *che distribuisce al mondo la luce chiara del giorno* (efficace è la presenza del verbo *divido*, che reca in sé l'idea di un'azione guidata da un pensiero razionale e ordinato, cfr. *ThLL* 5,1,1597,49 sgg.), in pieno accordo con l'immagine del dio che Seneca privilegia nelle sue tragedie, l'immagine del Sole che, guida sovrana del volgersi dell'universo, dona luce e vita ai mortali.

Si coniuga poi al ricordo di *Aen.* 4,609-612, nell'invocazione di Medea ad Ecate e agli dei dell'Oltretomba (vv. 6 sgg.), l'influenza di un altro passo del quarto libro dell'*Eneide*: *stant arae circum et crinis effusa sacerdos/ ter centum tonat ore deos, Erebumque Chaosque/ tergeminaque Hecaten, tria uirginis ora Dianae* (*Aen.* 4,509-511); simile a Didone, che nelle vesti di *sacerdos* rivolge una preghiera al regno degli Inferi, al *Chaos* e ad Ecate *tergemina* appare infatti Medea, che prega con *uoce non fausta* Ecate *triformis* ed il *Chaos* di una eterna notte, svelando così, fin dal suo primo mostrarsi sulla scena, il suo volto di maga, al quale largo spazio Seneca dedicherà nella creazione della figura della sua protagonista. (Sul tema, cfr. i commenti di Costa 1973, p. 63, Hine 2000, p. 113, Németsi 2003, p. 131; cfr. inoltre Tupet 1976, pp. 11, 14-15 per le immagini di divinità invocate nei riti magici ed in particolar modo per la figura di Ecate).

<sup>171</sup> Cfr. *supra* pp. 9-10 e n. 21.

<sup>172</sup> *Med.* 13.

<sup>173</sup> Condivido l'interpretazione del La Bua 1999, p. 315 che riconosce nelle divinità degli Inferi gli dei sui quali è stato pronunciato il giuramento di fedeltà di Giasone e che Medea afferma essere per lei *magis fas precari* (medesima lettura del passo è data, nelle loro traduzioni, da Traina 1997<sup>6</sup>, Viansino 1993, Chaumartin 1996, Németsi 2003). Diversamente interpretano Appel 1909, p. 84, Costa 1973, p. 63, Hine 2000, p. 113, Secci 2000, p. 243 n. 7, Guastella 2001, p. 125 (e così, nelle loro traduzioni, anche Paratore 1956a e Giardina 1987) che distinguono gli dei, di cui Seneca tacerebbe il nome, testimoni delle promesse di Giasone, da quelli Inferi, sentiti particolarmente vicini a sé da Medea.

La Secci cit. immagina che Seneca abbia in mente, nel citare gli dei sui quali Giasone ha giurato il suo amore a Medea, le divinità ricordate dalla tradizione ovidiana (*epist.* 12,78-79, *met.* 7,94 sgg.): Ecate triforme ed il Sole, ma, a mio avviso, se così fosse, si tratterebbe di un ridondante richiamo



Lucina, si rivolge al Sole, dei della vita e della luce<sup>174</sup>, desiderando che anche essi siano garanti per lei di nozze officiate dinanzi agli dei e alle potenze inferi, ella chiede assistenza ai sovrani del cielo perché siano anche essi custodi di quanto si è compiuto al cospetto delle divinità delle tenebre e della morte. Consapevole del proprio particolare e profondo legame con il mondo degli empì Mani e delle tristi ombre, Medea invoca accorata la presenza delle Erinni, creature infernali vendicatrici dei vincoli familiari violati, ed espressione immaginifica del *furor*<sup>175</sup>, e reclama il loro intervento perché diano morte alla nuova sposa di Giasone e alla stirpe regale, ma, insieme, non rinuncia a chiedere la guida del carro celeste al suo *genitor*, il Sole, per armare le sue mani contro Corinto. In una turbinosa e convulsa *precatio* Medea accosta, nelle sue invocazioni, alle divinità dei sacri vincoli coniugali e della vita le divinità della morte, al dio della luce la realtà delle tristi tenebre, riconoscendo come *fas* quanto è espressione più profonda del *nefas*<sup>176</sup> e desiderando che sia difeso come legittimo un legame ed un giuramento

---

alle medesime divinità prima menzionate (vv. 5, 7), un'inutile ripetizione alla quale mi sembra di gran lunga preferibile l'idea che Seneca voglia invece innovare quanto conservato dalla tradizione e suggerire, con l'indicazione degli dei inferi come testimoni delle nozze di Medea e Giasone, il triste preludio di un matrimonio che, celebrato con i più infausti presagi, avrebbe avuto un terribile epilogo.

<sup>174</sup> Accanto al Sole, dio sovrano della luce, anche la dea Lucina reca nel suo nome evocata l'idea della luminosità: dal termine *lux*, infatti, secondo l'etimologia degli antichi, deriva il nome della divinità invocata dalle partorienti (Varro *ling.* 5,69). A riguardo, cfr. Ernout-Meillet 1967, p. 372.

<sup>175</sup> *Med.* 13-18. Sull'immagine delle Erinni nella tradizione teatrale antica e sul valore della loro presenza nel prologo della *Medea*, come in altri prologhi della tragedia senecana, cfr. Petrone 1984, p. 13 sgg., p. 43 sgg.

<sup>176</sup> Nell'utilizzare il termine *fas* per definire i contorni *leciti e santi* della sua preghiera agli dei inferi (v. 9), Medea riveste empicamente, attraverso una visione deviata del sacro, la sua *precatio* alle forze delle tenebre, volta a realizzare il suo desiderio di vendetta, dei caratteri del giusto e del conforme all'ordine supremo voluto dagli dei. (Concordo al riguardo con l'interpretazione della Secci 2000, p. 247 e n. 24, la quale sottolinea il carattere profondamente religioso che la parola *fas* esprime, discostandosi dall'idea di Fugier 1963, p. 140 che propone l'equivalenza, poco incisiva, *fas=normal*. Sul significato peculiarmente religioso del termine *fas* cfr. Ernout-Meillet 1967, p. 217, Cipriano 1978, pp. 37 e 54-57, De Meo 1983, p. 147.)

Nelle preghiere latine è comune la formula *si fas est* per esprimere il timore reverenziale con cui l'orante si rivolge alle divinità, come appare attestato nelle poesie dell'esilio di Ovidio in cui Augusto e Tiberio sono invocati come dei: *Alloquor en absens absentia numina supplex,/ si fas est homini cum Iove posse loqui (trist. 5,2,45-46), et tua, si fas est, a Caesare proxime Caesar,/ numina sint precibus non inimica meis (Pont. 2,8,37-38)*, e come risulta dall'utilizzo della formula, riletta in contesto comico, nei versi di Plauto e Terenzio: *nunc si me fas est obsecrare abs te, pater,/ da mihi ducentos nummos Philippos, te obsecro (Plaut. Bacch. 1025-1026)*, *“quaeque fors fortunast” inquit “nobis quae te hodie obtulit,/ per eam te obsecramus ambae, si ius si fas est, uti/ advorsa eiu' per te tecta tacitaque apud omnis sient” (Ter. Hec. 386-388)*. Ed ancora, *fas* è presente, nelle invocazioni agli dei, in formule che colorano di particolare rispetto e cautela

che nulla hanno di sacro ed autentico agli occhi degli dei celesti e degli uomini. Ella opera così un sovvertimento del sacro rapporto con il divino, piegando gli stilemi propri della preghiera tradizionale<sup>177</sup> alla formulazione di empie richieste<sup>178</sup> e riplasmando, con visione deformata ed alimentata dal *furor*, la realtà delle sue nozze, una realtà segnata dal delitto<sup>179</sup> e dal *nefas*, con i contorni e i caratteri dell'ordine e della giustizia<sup>180</sup>.

Dinanzi alla lettura del reale, offerta da Medea, alterata dall'ira e da un parossistico desiderio di vendetta e dinanzi alla sua percezione stravolta di ogni ordine regolare e sacro, il Sole, sommo garante dell'armonia del cosmo, nel continuare imperturbato il suo viaggio nei puri spazi del cielo<sup>181</sup>, offre, se pur

---

l'accostarsi ai nomi divini: *Dis pater...Manes, sive quo alio nomine fas est nominare* (*Carm. devot.* Macr. sat. 3,9,10), *quosque alios uati fas appellare piumque est* (*Ov. met.* 15,867). (Sulla ricorrenza di *fas* nelle formule di preghiera, cfr. *ThLL* 6,1,288,51 sgg.).

Un particolare rilievo merita quest'ultimo verso ovidiano citato: su di esso, infatti, mi sembra sia modulata l'espressione di Medea: *quosque Medeae magis/ fas est precari* (vv. 8-9), ma con quale differenza di tono e di ispirazione! Se Ovidio, infatti, nel finale delle sue *Metamorfosi*, innalza una solenne preghiera ai Numi tutelari di Roma e agli dei del cielo perché concedano lunga vita ad Augusto e termina la sua ampia epiclesi con il verso 867, che vuole essere una devota formula onnicomprensiva, con cui evitare di tralasciare nomi importanti di divinità che tutelino la figura del *princeps*, Medea invece pronuncia nella sua preghiera con energia e orgoglio la parola *fas*, ponendo in rilievo la sacrale legittimità della sua invocazione agli dei inferi (da notare la posizione rilevata di *fas* in apertura del v. 9), e avocando a sé, con forza grandiosa e titanica, il potere e l'autorità di stabilire cosa sia *giusto* secondo la divina volontà.

<sup>177</sup> Per un'analisi dell'accurata elaborazione formale della preghiera di Medea rimando agli studi di La Bua 1999, pp. 314-315 e di Secci 2000, pp. 245-248.

<sup>178</sup> Nello studio in cui offre una lettura della *Medea* come *fabula* dell'inversione, Picone 2002, p. 642 sgg. riconosce presente fin dal prologo "la premessa all'inversione tra mondo supero e mondo infero" che attraversa l'intera tragedia e che non è solamente provocata ma anche incarnata dalla figura della stessa protagonista.

<sup>179</sup> Per celebrare il suo matrimonio Medea non ha rinunciato solo alla lealtà nei confronti del padre e della patria, ma ha anche sacrificato ampiamente la vita del fratello Absirto, il cui ricordo ritorna insistentemente alla sua mente e diventa movente e ispiratore, nell'interpretazione senecana, dei suoi successivi delitti (*Med.* 47-48, 124-126, 131-133, 278, 452-453, 486-488, 935-936, 956-957, 963-971, 982). Sulla particolare rilevanza che l'assassinio di Absirto assume nello sviluppo della vicenda della *Medea* di Seneca, cfr. Guastella 2001, pp. 138-139, 142-144, 151-153 e Némethi 2003, pp. 46-47, 53-55.

<sup>180</sup> Con simile alterazione e capovolgimento dei rapporti tra ordine e disordine, armonia e caos, Medea si volgerà ancora ai vv. 401 sgg. alle immagini del meraviglioso equilibrio del creato come garanti del suo irrefrenabile e crescente *furor*: *dum terra caelum media libratum feret/ nitidusque certas mundus euoluet uices/ numerusque harenis derit et solem dies,/ noctem sequentur astra, dum siccus polus/ uersabit Arctos, flumina in pontum cadent,/ numquam meus cessabit in poenas furor/ crescetque semper* (*Med.* 401-407). Sul tema, cfr. Mazzoli 1992, p. 146; 2000, pp. 624-625 e 2006, p.112.

<sup>181</sup> L'immagine del *purus polus* di *Med.* 30 mi sembra sia stata oggetto solo di una fugace attenzione da parte della critica, che ha voluto leggere in essa la semplice descrizione di un cielo limpido, privo di nubi che impediscano al Sole di volgere il suo sguardo sull'offesa subita da

descritto dalla voce stupita ed esagitata della protagonista (vv. 28-30), un'immagine sublime di equilibrio, ed appare espressione luminosa del bene e del giusto. Il dio suggerisce così, fin dal prologo della tragedia, nella sua lontananza serena e radiosa, il carattere erroneo e non condivisibile delle sofferenze e dei lamenti dell'eroina<sup>182</sup>, ed anticipa, silenziosa icona di luminosità e giustizia, la sferzante critica alla legittimità delle nozze di Medea e Giasone che sarà pronunciata dal primo canto corale<sup>183</sup>.

#### VI. *La luce e il potere del dio Sole nelle mani di Medea*

Se il Sole non può accostarsi commosso alla sua discendente terrena e consolarla nel suo umano dolore, se egli non può proteggere e riconoscere come legittime e sacre le nozze di Medea e Giasone perché hanno avuto come testimone un mondo lontano dalla sua purezza e dalla sua luce divina, è Medea stessa ad elevarsi all'altezza degli dei servendosi delle sue arti magiche, è lei con le sue malie ad appropriarsi degli spazi e della luminosità del suo *genitor* celeste.

Nel plasmare i contorni della figura della sua protagonista Seneca dedica un'ampia sezione della tragedia al ritratto di Medea artefice di incantesimi e malefici, e la descrive capace di domare e sconvolgere l'equilibrio degli elementi

---

Medea (così scrive Costa 1973, p. 66 e similmente si esprime Hine 2000, p. 118, che aggiunge: "there is also a suggestion of moral purity that ought not to be sullied by earthly wickedness").

Nella raffigurazione del *cielo puro* mi sembra piuttosto che Seneca voglia esprimere l'idea di un equilibrio celeste radioso che non si mostra turbato da alcun delitto perpetrato sulla terra; e la scelta dell'aggettivo *purus*, con il suo afflato religioso (cfr. Ernout-Meillet 1967, p. 546), contribuisce significativamente a suggerire l'incolmabile distanza esistente tra le trasparenze incontaminate del cielo, dominato dalla luce benigna del dio Sole, e le ombre del *furor* e dell'errore che si annidano nel cuore di Medea.

Con lo stesso valore *purus* è utilizzato da Seneca in *Herc. f.* 822 nel descrivere gli spazi splendidi del cielo, quali appaiono alla vista di Cerbero portato da Ercole alla luce: *et pura nitidi spatia conspexit poli*; anche in questo caso risulta chiaro il contrasto tra la purezza della volta celeste, illuminata dal dio della luce e del bene e l'essere mostruoso che emerge dalle profondità tenebrose degli Inferi.

<sup>182</sup> Profondamente diversa dall'eroina euripidea, il cui patire è condiviso dal coro e dal suo avo divino, che le si accosta e le dona il suo aiuto, la Medea di Seneca appare sola nel suo soffrire, sola nel chiedere giustizia per aver subito il tradimento delle promesse nuziali, promesse della cui mancanza di sacralità e legittimità il Sole, nella sua imperturbabile lontananza, appare essere il primo silenzioso testimone.

<sup>183</sup> *Med.* 102 sgg.

della natura e di piegare al proprio volere il cielo e i suoi dei. Sviluppando un'immagine solo accennata dal precedente tragico euripideo<sup>184</sup>, Seneca dà vita ad una figura della sua eroina in cui gli umani patimenti, vissuti con spasmodico *furor* e traboccante ardore, si coniugano con il possesso di un potere che valica le capacità mortali ed eleva Medea ad una dimensione vicina a quella divina. L'intero quarto atto della tragedia è dedicato alla scena del rituale magico<sup>185</sup> con cui la protagonista infonde veleni e una fiamma esiziale nelle vesti e nei doni destinati a Creusa, e la lunga preparazione dell'incantesimo, modulata attraverso la descrizione turbata della nutrice nella prima parte<sup>186</sup>, e poi attraverso la preghiera di Medea agli dei e alle ombre dell'Oltretomba e ad Ecate<sup>187</sup>, coinvolge ed abbraccia con grandiosa visione gli ampi spazi del cielo, le terre e le profondità inferi<sup>188</sup>.

Nella sua preghiera ad Ecate, *astro delle notti*, Medea chiede alla dea di assisterla e di mostrarsi a lei *pessima induta uultus, fronte non una minax*<sup>189</sup>, e rievoca i mirabili *monstra* precedentemente compiuti con la sua protezione; sulle sue labbra la celebrazione delle *δυνάμεις* della divinità diviene un'esaltazione del proprio potere sulla natura, ed il ricordo delle imprese realizzate con il *favor* della

---

<sup>184</sup> Nella *Medea* di Euripide il tema delle arti magiche della protagonista appare solamente sfiorato dal tragediografo che, con ricercato riserbo, allude nell'opera ai *φάρμακα* in possesso dell'eroina e ricorda il suo legame con la dea Ecate (vv. 384sg., 395 sgg., 717 sg., 787 sgg., 804 sgg., 1125 sg., 1200 sg.), ma non offre alcuna descrizione degli incantesimi di Medea né la pone sulla scena intenta a rendere mortiferi, con rituali magici, i doni che ella invierà alla giovane sposa di Giasone. Sul tema, cfr. Mastrorade 2002, pp. 24-25, 236.

<sup>185</sup> *Med.* 670-848.

<sup>186</sup> *Med.* 670-739. Sulla *rhesis* della nutrice ed il clima di orrore creato dalle sue parole, cfr. Martina 1988-1989, p. 127 sgg.

<sup>187</sup> *Med.* 740-843. L'invocazione di Medea agli dei e alle forze degli Inferi richiama la preghiera d'apertura in cui l'eroina, rivolgendosi ad Ecate, al caos e ai sovrani dei regni delle tenebre (*Med.* 9 sgg.), rivela, fin dall'inizio del dramma, il suo volto di maga. Cfr. a riguardo Marino 1990, pp. 179-180, Hine 2000, p. 184 e Némethi 2003, p. 250.

<sup>188</sup> Nell'allestire il rito magico Medea si rivolge al cielo e trae a sé le costellazioni del Dragone, del Serpentario e dell'Idra perché le forniscano i loro veleni (vv. 692-702), convoca dalle regioni più calde della terra e da quelle più fredde una turba squamosa di spaventosi serpenti (vv. 681-690) e si serve di erbe mortifere depositarie dei più tremendi veleni (706-730); dai regni dell'Oltretomba ella chiama i sovrani della morte e le ombre dei dannati infernali perché siano presenti e partecipino al suo maleficio (vv. 740-749).

Il *chiedere veleni al cielo* è un elemento che non appartiene al consueto cliché dei rituali magici e Medea, allungando le sue mani e la sua influenza dalla terra al cielo, vuole superare i malefici troppo comuni e desidera superare se stessa (cfr. *Med.* 690-693). Sul tema, rimando a Baldini Moscadi 2005, pp. 115-119.

<sup>189</sup> *Med.* 751.

dea triforme diventa occasione per fornire di sé l'immagine di una maga capace di esercitare la propria influenza anche sugli dei:

*Tibi more gentis uinculo soluens comam  
secreta nudo nemora lustrauit pede  
et euocauit nubibus siccis aquas  
egique ad inum maria, et Oceanus graues  
interius undas aestibus uictis dedit,  
pariterque mundus lege confusa aetheris  
et solem et astra uidit et uetitum mare  
tetigistis, ursae. temporum flexi uices:  
aestiua tellus floruit cantu meo<sup>190</sup>,  
coacta messem uidit hibernam Ceres;  
uiolenta Phasis uertit in fontem uada  
et Hister, in tot ora diuisus, truces  
compressit undas omnibus ripis piger (Med. 752-764)*

Nel descrivere con compiaciuto gusto pittorico gli effetti del potere delle proprie arti magiche, lasciando sullo sfondo la figura della dea invocata, l'eroina senecana appare assai simile alla Medea delle *Metamorfosi* di Ovidio che, nella scena dell'incantesimo in cui ringiovanisce il padre di Giasone, Esone, dedica parte dell'areologia della sua preghiera propiziatoria, rivolta alla Notte, alle stelle, ad Ecate *triceps* e agli elementi della natura<sup>191</sup>, al ricordo dei propri poteri soprannaturali assecondati dall'ausilio divino<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> Conservo al v. 760 la lezione *floruit* tramandata unanimemente dalla tradizione manoscritta e accolta in genere dagli editori. Solo Zwierlein 1986 b ed Hine 2000 riportano nelle loro edizioni *horruit* ispirandosi ad una nota di Markland a Stat. *silv.* 1,3,8 e leggendo ai vv. 760-761 il riferimento ad un'inversione del corso naturale delle stagioni in cui la terra estiva si riveste del freddo squallore invernale e l'inverno diviene il tempo di raccolta delle messi estive. L'immagine della terra estiva che *fiorisce*, con appropriazione da parte dell'estate di una peculiarità propria del tempo primaverile, seguita dalla raffigurazione di un'inattesa messe invernale, immagine proposta dalla versione tradita, mi sembra che produca un'idea dello sconvolgimento della successione naturale delle stagioni ben più ampia e complessa della semplice confusione tra inverno ed estate suggerita dalla correzione proposta da Zwierlein 1986 a, pp. 157-158 ed Hine 2000, p. 188. Sul tema, cfr. Némethi 2003, pp. 255-256.

<sup>191</sup> Accanto alle divinità tradizionalmente legate ai rituali magici la Medea ovidiana si rivolge anche alle aure, ai venti, ai fiumi, ai laghi, ai numi dei boschi e della notte, lasciando trasparire il

Come nel modello fornito dal personaggio ovidiano, la Medea di Seneca celebra le virtù della divinità invocata attraverso un'aretologia indiretta, che pone in risalto la sua immagine di maga, interprete e portatrice della *vis* divina, e la apparenta, grandiosa sulla scena, agli stessi dei<sup>193</sup>. Simile all'eroina delle *Metamorfosi*<sup>194</sup>, la maga senecana vanta il proprio dominio sulle nubi, ricorda come, con le sue malie, la forza dell'Oceano sia stata vinta e le sue acque siano state costrette a retrocedere, e come, per opera sua, i fiumi siano stati indotti a risalire alle loro sorgenti ed abbiano placato i loro corsi<sup>195</sup>.

---

carattere peculiarmente letterario di quest'ampia invocazione. Sul tema, rimando allo studio di Tupet 1976, p. 407 sg.

<sup>192</sup> "Nox" ait "arcanis fidissima, quaeque diurnis/ aurea cum luna succeditis ignibus astra,/ tuque, triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris/ adiutrixque uenis cantusque artisque †magorum†,/ quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis/ auraeque et uenti montesque amnesque lacusque,/ dique omnes nemorum dique omnes noctis, adeste!/ quorum ope, cum uolui, ripis mirantibus amnes/ in fontes rediere suos, concussaue sisto,/ stantia concutio cantu freta, nubila pello/ nubilaque induco, uentos abigoque uocoque,/ uipereas rumpo uerbis et carmine fauces,/ uiuaque saxa sua conuulsaue robora terra/ et siluas moueo iubeoque tremescere montis/ et mugire solum manesque exire sepulcris./ te quoque, Luna, traho, quamuis Temesaea labores/ aera tuos minuunt; currus quoque carmine nostro/ pallet aui, pallet nostris Aurora uenenis" (Ov. met. 7,192-209).

Sulla scena dell'incantesimo e sul linguaggio magico della Medea ovidiana, cfr. Wise 1982, p. 20 sgg., Cecchin 1997, pp. 85 sgg. e La Bua 1999, p. 259 sgg.

<sup>193</sup> La celebrazione della potenza divina modulata attraverso il ricordo di un passato conforto o ausilio recato dalla divinità al suo fedele orante non è estranea alla preghiera antica: ne offre uno splendido esempio l'ode di Saffo ad Afrodite (fr. 1 Lobel-Page 5 sgg.), in cui la poetessa chiede alla dea di liberarla dai suoi affanni d'amore e di esserle alleata, ricordando come già in passato ella sia accorsa in suo aiuto (cfr. a riguardo Pulleyn 1997, pp. 65-66 e Hutchinson 2001, p. 152). Nella preghiera di Medea, in Seneca e ancor prima in Ovidio met. 7,199 sgg., la rievocazione della *vis* divina nella trascorsa esperienza della protagonista è formulata non con il consueto stilema della lode in *Du-Stil*, bensì attraverso il modulo dell'*Ich-Praedikation*, che pone in rilievo la figura dell'orante, interprete della potenza della divinità invocata. Sebbene non manchino nelle odi oraziane esempi dell'esaltazione degli effetti del potere divino sul fedele, come nell'inno a Bacco del *carm.* 2,19 e nella celebrazione delle Muse del *carm.* 3,4, componimenti nei quali è cantata, in chiave autobiografica, l'influenza dell'ispirazione divina sulla figura del poeta, è solamente la poesia ovidiana ad inaugurare, con la preghiera di Medea (met. 7,199 sgg.), l'immagine dell'orante che, compenetrata dalla forza divina, si eleva all'altezza degli dei e grandeggia, attraverso le sue malie, anche al di sopra degli dei stessi. E al modello creato da Ovidio appaiono profondamente debitrice la raffigurazione senecana di Medea e l'impostazione dell'aretologia della sua preghiera ad Ecate (sul tema, rimando allo studio di La Bua 1999, pp. 260 sgg., 315 sg.).

<sup>194</sup> Si sofferma sulle risonanze del testo ovidiano nella scena di magia della nostra tragedia il Morelli 2004, p. 78 sgg. che, nella pagina senecana, rintraccia indizi di voluta allusività e desiderio di emulazione del modello augusteo.

<sup>195</sup> Questi poteri sugli elementi della natura sono tradizionalmente attribuiti alle maghe: l'influenza dell'arte magica sulle nuvole è cantata in Ov. met. 7,201-202, fonte di ispirazione del nostro passo, ed in Ov. am. 1,8,9 e Tib. 1,2,51, il dominio magico sul mare è presente in met. 7,154; 200-201, Lucan. 6,469-472 e in PMG XIII,871-876, e l'immagine dei fiumi che invertono il loro corso, ripresa da Seneca dal modello ovidiano di met. 7,199-200 è presente anche in Tib. 1,2,46 e descritta in forma variata in Ov. epist. 6,87, Apoll. Rh. 3,532, Verg. Aen. 4,489, Lucan. 6,472-474

Ed ancora, ella rievoca lo sconvolgimento delle leggi del cielo prodotto dalla sua magia descrivendo l'immagine del sole e degli astri splendenti insieme nella volta celeste ed il tramonto delle Orse nelle acque del mare rimasto a loro sempre ignoto, e ricorda come, per opera sua, sia stata alterata la consueta vicenda delle stagioni, e l'estate si sia vestita dei fiori di primavera e l'inverno abbia conosciuto le messi estive<sup>196</sup>. In questa presentazione di confusione dell'ordine cosmico Seneca affida alla voce della sua Medea immagini estranee alla scena di magia del poeta augusteo, immagini che piuttosto riprendono, inverandoli, gli *adynata* pronunciati dalla protagonista nel terzo atto per definire l'irrimediabilità del suo *furor*<sup>197</sup>:

*dum terra caelum media libratum feret  
nitidusque certas mundus euoluet uices  
numerusque harenis derit et solem dies,  
noctem sequentur astra, dum siccas polus  
uersabit Arctos, flumina in pontum cadent,  
numquam meus cessabit in poenas furor  
crescetque semper (Med. 401-407)*

Tutto ciò che rappresenta l'ordine equilibrato del mondo esistente: il corso cadenzato degli astri nella volta celeste, le costellazioni delle Orse alte nel cielo, l'avvicinarsi regolare e continuo del giorno e della notte, tutto ciò che definisce l'armonioso procedere del cosmo guidato da una mente ordinatrice divina e che, empicamente, Medea ricorda come stabile garanzia del suo costante e crescente desiderio di vendetta, tutto questo la maga ha il potere di alterare e confondere, ha il potere di fermare e ridurre in suo dominio<sup>198</sup>. Alle mani della divinità che regge

---

e *PMG* I,120-125. Sul tema, cfr. Tupet 1976, p. 3 e n. 1, Hine 2000, p. 187 sg., Pease 1935, p. 401 sg.

<sup>196</sup> *Med.* 757 sgg.

<sup>197</sup> Sul tema, cfr. Schmitz 1993, pp. 194-195.

<sup>198</sup> In modo simile a Medea, nella tragedia del *Thyestes*, l'irrimediabilità dell'odio di Atreo nei confronti del fratello è definito facendo appello all'equilibrio dell'ordine fisico come garante della sua passione implacabile: *Amat Thyesten frater? aetherias prius/ perfundet Arctos pontus et Siculi rapax/ consistet aestus unda et Ionio seges/ matura pelago surget et lucem dabit/ nox atra terris, ante cum flammis aquae,/ cum morte uita, cum mari uentus fidem/ foedusque iungent (Thy. 476-*

l'armonia cosmica ella sa sottrarre la guida sovrana del mondo ed al posto del consueto ordine universale sa creare un nuovo ordine in cui le leggi della natura risultano sovvertite, lasciando trasparire nel caos degli elementi fisici il caos etico che alberga nel suo cuore. E la divinità sublime che definisce l'alternarsi delle notti e dei giorni e il succedersi delle stagioni, la divinità che conduce il movimento degli astri e regola la vita del cosmo e del cui potere Medea mostra di sapersi appropriare con i suoi incantesimi e le sue arti magiche ispirate dalle potenze delle ombre e degli Inferi<sup>199</sup>, è la divinità della luce, è il suo *genitor* celeste, il Sole<sup>200</sup>.

Nell'influsso esercitato sulla volta del cielo la Medea senecana non è solo capace di trarre giù la luna, come di consueto permettono i poteri delle maghe<sup>201</sup>, ma sa anche, come si apprende dalle parole della nutrice, trarre a sé l'intero cielo

---

482), e lo stesso Atreo, nel commettere un oltraggio contro la Natura compiendo un delitto che viola i vincoli familiari e sacri, sarà capace di sconvolgere la bellezza e l'armonia del cosmo, e avrà il potere di indurre il mondo a conoscere i mostruosi *adynata* precedentemente descritti. Nella voce del Coro che, desolato, assiste all'alterazione del mondo celeste e prefigura il precipitare dell'universo (*Thy.* 789 sgg.), ritorna infatti l'immagine, proposta dalla voce di Tieste nel terzo atto, del tramonto delle stelle fisse sommerse nelle acque del mare: *monstraque numquam perfusa mari/ merget condens omnia gurges* (*Thy.* 867-868). A riguardo, cfr. i commenti di Tarrant 1985, p. 159 e Giancotti 1989, p. 186 e Schmitz 1993, p. 195 n. 590. Sull'idea delle costellazioni bagnate dal mare come simbolo di perturbazione cosmica, cfr. Costa 1973, p. 141, e sugli *adynata* di *Thy.* 476 sgg., cfr. Picone 1991, pp. 1133-1134, 1137, 1139, 1141.

<sup>199</sup> Per una lettura del sovvertimento dell'ordine cosmico provocato da Medea come instaurazione sulla terra dell'ordine infero rimando alle osservazioni di Picone 2002, pp. 643-644.

<sup>200</sup> I commentatori avvertono giustamente nel sintagma *lege confusa* di *Med.* 757 l'eco del pensiero filosofico stoico che identifica la divinità cosmica con la *lex* che governa il mondo (Hine 2000, p. 187, Némethi 2003, pp. 254-255), ma non si soffermano su un particolare che, a mio avviso, merita di non essere trascurato. Il tragediografo, infatti, non parla semplicemente dell'alterazione di una generica *lex* divina, ma della confusione della *lex aetheris*, della legge del cielo, e di seguito, ai vv. 758-761, descrive l'innaturale compresenza nella volta celeste del sole e delle stelle ed il tramonto delle costellazioni delle stelle fisse, e raffigura l'inversione del ritmo consueto delle stagioni. Sembra chiaro che la legge divina, cui Seneca allude, non è altra che la legge del dio che regola il moto dei corpi celesti e definisce la scansione del giorno e delle notti, delle estati e degli inverni, è la legge del Sole. Il dio Sole, infatti, appare nella sua opera drammatica e nella sua produzione filosofica, ispirata al pensiero cleanteo, come la divinità sovrana del cielo e sua guida (*Herc. f.* 125 sgg., 592, *Thy.* 813 sgg., *Cons. ad Marc.* 18,2, *benef.* 7,31,3); a tal riguardo cfr. *supra* *La divinità del Sole fonte di luce e di vita*.

<sup>201</sup> L'immagine delle maghe capaci di far scendere la luna dal cielo, immagine che descrive "l'incantesimo più famoso e pittoresco di tutta l'antichità" (Smith 1964, p. 216), ricorre frequente negli autori antichi: Aristoph. *Nubes* 749 sg., Plat. *Gorg.* 513a, Verg. *ecl.* 8,69, Hor. *epod.* 5,45 sg.; 17,77 sg., Prop. 1,1,19; 2,28,37; 4,5,13, Tibull. 1,2,43; 1,8,21; Ov. *am.* 2,1,23, *epist.* 6,85, *met.* 7,207, *PMG* I 124 e compare nella poesia dello stesso Seneca in *Med.* 787 sgg. e *Phaedr.* 420 sgg., ed anche in *Herc. O.* 467 sg., 525 sgg.

Per una lettura interpretativa dell'immagine del potere magico di *far scendere la luna* rimando ai lavori di Hill 1973 e Tupet 1976, p. 92 sgg.



assalendo gli dei<sup>202</sup>, ed ella non vanta semplicemente, come l'eroina ovidiana, di saper far impallidire con le sue formule magiche il carro del suo avo celeste e dell'Aurora<sup>203</sup>, ma può impadronirsi della luce del sole facendola brillare accanto a quella degli astri e indurla a risplendere di una luce innaturale.

Le immagini che rievocano il potere esercitato in passato da Medea sul Sole e sugli elementi della natura preludono e lasciano posto alla descrizione dell'influenza perturbatrice prodotta nel momento attuale dai suoi incantamenti e dalla sua voce, in una visione di alterazione cosmica di cui partecipano il mare, la terra ed il cielo:

*sonuere fluctus, tumuit insanum mare  
tacente uento; nemoris antiqui domus  
amisit umbras uocis imperio meae.  
die relicto Phoebus in medio stetit,  
Hyadesque nostris cantibus motae labant:  
adesse sacris tempus est, Phoebe, tuis (Med. 765-770)*

Rivolgendo lo sguardo sulla realtà presente, la maga illustra quanto appare ai suoi occhi in risposta al suo *cantus*<sup>204</sup>: il mare si gonfia in tempesta pur in assenza di vento, facendo echeggiare il fragore dei flutti e nel cielo, accanto alle Iadi, che

---

<sup>202</sup> Nella descrizione di Medea affidata alla voce della nutrice: *uidi furentem saepe et aggressam deos, / caelum trahentem (Med. 673-674)* Seneca sembra ispirarsi al passo ovidiano in cui l'eroina ricorda il suo potere sulla luna: *te quoque, Luna, traho (met. 7,207)*: la memoria del verso del poeta augusteo traspare dall'uso del verbo *traho*, verbo che compare solamente in *met. 7,207* per definire il potere magico sulla luna, mentre tradizionalmente, ed anche nella poesia di Ovidio (*am. 2,1,23, epist. 6,85*), ricorre il verbo *deduco* per indicare la capacità delle maghe di *far scendere* i corpi celesti. Seneca allude al modello ovidiano con chiara volontà di emulazione che si svela nel suo sostituire, in una visione grandiosa, all'influenza cantata da Ovidio sulla sola luna il dominio della propria maga sul cielo intero.

<sup>203</sup> Ov. *met. 7,209*. L'immagine dei poteri magici capaci di *rendere pallida* la luna è presente anche in Lucan. 6,502.

<sup>204</sup> Osserva opportunamente Secci 2000, p. 249 n. 27 che il termine *cantus*, che ricorre insistente nella scena di magia di Medea (vv. 684, 699, 704, 739, 760, 769), è utilizzato in questo contesto come *verbum technicum* che indica il "sortilegio".

vacillano mosse dagli incantesimi, il Sole arresta il suo corso<sup>205</sup> e, con luce intensa ed innaturale, priva della loro ombra consueta le selve<sup>206</sup>.

La lettura appena delineata dei vv. 765 sgg. non ricalca in realtà un'interpretazione del passo che è unanimemente condivisa dalla critica, che anzi mostra orientamenti diversi dinanzi ai problemi interpretativi offerti da questi versi, per cui sembra opportuno e utile puntualizzare ulteriormente le scelte di lettura da noi proposte.

Alcuni studiosi, come La Bua, Hine e Morelli, nelle loro analisi del passo<sup>207</sup>, o Giardina, Traina e Némethi nelle loro traduzioni<sup>208</sup>, leggono nei vv. 765 sgg. il proseguimento della descrizione dell'influenza della forza magica di Medea sugli elementi della natura presente ai vv. 754 sgg., non essendovi alcun indizio a livello metrico<sup>209</sup> né, a loro avviso, a livello stilistico o contenutistico, che suggerisca il passaggio dalla narrazione di eventi passati all'illustrazione della realtà presente. Piuttosto, essi individuano nella successione di verbi di tempo perfetto, che caratterizza i vv. 753-768, un elemento che appare conferire unitarietà ed organicità all'intero passo; il cambiamento del tempo verbale, poi, con il presente *labant* al v. 769, cambiamento che pone qualche difficoltà, ove è oggetto di riflessione, è risolto riconoscendo in *labant* un vivido presente storico<sup>210</sup>. Le traduzioni in lingua italiana che si ispirano a tale interpretazione<sup>211</sup> rendono con il passato remoto i verbi al perfetto dei vv. 765-768, allontanando le immagini del mare agitato e tonante, del bosco privato della sua ombra e di Febo

---

<sup>205</sup> Con le sue arti magiche Medea inverte l'ordine proprio della volta celeste, rendendo immobile il Sole, che, normalmente, guida il firmamento con il suo movimento armonioso, e facendo tremare le Iadi che, di norma, sono stelle fisse. Cfr. a riguardo Hine 2000, p. 188.

<sup>206</sup> L'ombra e l'oscurità sono caratteristiche proprie degli alberi e delle selve; si legge in *Thy.* 678: *nox propria luco est*, e nel IV corale della *Phaedra*, come immagine di equilibrio cosmico, così è descritto il fiorire della primavera: *nunc arbustis redeant umbrae* (*Phaedr.* 968). Sul tema, cfr. Giacotti 1989, p. 138 e De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 241.

<sup>207</sup> La Bua 1999, p. 315, Hine 2000, p. 189, Morelli 2004, p. 78.

<sup>208</sup> Giardina 1987, Traina 1997<sup>6</sup>, Némethi 2003.

<sup>209</sup> Benché il magico monologo di Medea sia caratterizzato da ricche variazioni metriche (vv. 740-751: tetrametri trocaici, vv. 752-770: trimetri giambici, vv. 771-786: trimetri e dimetri del sistema giambico epodico, vv. 787-842: metri anapestici), il passaggio segnato dal v. 765 non è scandito da un cambiamento di carattere ritmico e la sezione dedicata dall'eroina ad illustrare il proprio potere demoniaco, nei tempi passati e nel presente, risulta metricamente unitaria.

<sup>210</sup> Cfr. Hine cit.

<sup>211</sup> Cfr. *supra* n. 208.

fermo nel cielo in un lontano passato, e con passaggio repentino conservano il tempo presente per il verbo del v. 769, lasciando avvertire un evidente scarto stilistico che suona davvero poco armonioso<sup>212</sup>.

Esiste poi un orientamento interpretativo a questo diametralmente opposto, rappresentato dallo studio di Cardona Caballinas<sup>213</sup>, che legge nei vv. 752-770 una narrazione unitaria del sovvertimento delle leggi della natura operato dalle arti magiche di Medea nel momento attuale; tale lettura non sembra però tener conto delle incongruenze narrative e di immagini che in tal modo vi sarebbero tra la *rhexis* della nutrice e le parole di Medea<sup>214</sup>, ed inoltre sembra lasciar completamente da parte la riconosciuta influenza del modello delle *Metamorfosi* ovidiane sull'aretologia della preghiera di Medea ad Ecate, modello da cui Seneca riprende la rievocazione di incantesimi realizzati dalla protagonista con l'aiuto della divinità in tempi passati.

Riconosce invece al v. 768 il passaggio dallo sguardo retrospettivo di Medea, rivolto alle magie del passato, alla realtà presente lo Zwielerin<sup>215</sup> che, giustamente, nota come l'apostrofe indirizzata dall'eroina a Febe al v. 770: *adesse*

---

<sup>212</sup> Riporto la traduzione dei vv. 765-770 di Giardina 1987, che lascia ben avvertire la durezza dell'improvviso cambiamento del tempo verbale al v. 769: "Tuonarono i flutti, si gonfiò il mare folle mentre taceva il vento; la casa dell'antico bosco perdette le ombre, per il comando della mia voce. Abbandonando il carro del giorno Febo rimase in mezzo al cielo, e le Iadi mosse dai nostri canti vacillano. E' tempo di essere presente alle tue cerimonie, Febo". Merita un cenno anche l'interpretazione di *Phoebe* al v. 770, erroneamente letto dallo studioso come vocativo di *Phoebus*, mentre Medea qui si rivolge ancora una volta ad Ecate, chiamando con il nome greco Febe la dea, nome che evoca il suo volto lunare. Cfr. *OLD s.v. Phoebe* p. 1375.

<sup>213</sup> Cardona Caballinas 1997, p. 259.

<sup>214</sup> La nutrice descrive Medea intenta a compiere i suoi arcani malefici nella parte più interna della casa (vv. 676 sgg.) e l'eroina, nell'invocare Ecate, dice di sé di aver percorso con le chiome sciolte e con i piedi nudi il segreto dei boschi, secondo il costume delle maghe (vv. 752-753): le due immagini appaiono tra loro inconciliabili e mostrano chiaramente di far riferimento ad incantesimi appartenenti a momenti diversi della vita di Medea.

Ed ancora, pur nel carattere visionario ed immaginifico dell'intera scena di magia, appare difficile credere che la descrizione dell'inversione del corso delle stagioni (vv. 759-761) possa definire un incantesimo realizzato da Medea nel momento attuale: le immagini del fiorire della terra estiva e di Cerere, costretta ad assistere ad una messe invernale, sembrano piuttosto evocare il variegato panorama delle diverse malie da lei realizzate nella sua carriera di incantatrice.

<sup>215</sup> Zwielerin 1986 a, p. 160.

Già Paratore nella sua traduzione del 1956 offre del passo la medesima lettura: "Rimbombarono i flutti, si sollevò in tempesta il mare, benché i venti tacessero; al suono della mia voce la volta oscura di un'antica selva perdette la sua ombra... Febo s'è fermato in mezzo al cielo abbandonando il carro del giorno; le Iadi barcollano scosse dalle mie incantagioni: ora è tempo, o Febe, di assistere ai riti che ti ho consacrati".

*sacris tempus est, Phoebæ, tuis*, necessiti di un'introduzione in cui venga definita una determinazione temporale legata al momento attuale. Così, l'immagine del sole fermo nel cielo, sulla cui interpretazione suggerita dallo Zwierlein torneremo tra poco, come la raffigurazione delle Iadi che *vacillano*, appartiene al presente, sono entrambi effetti del potere magico di Medea che, nella lettura dello studioso, prepara con le sue malie la volta celeste ad accogliere l'apparizione della dea Ecate invocata.

Il critico tedesco non tralascia di soffermarsi sullo scarto esistente tra il perfetto *stetit* del v. 768 ed il presente *labant* del v. 769, e giustifica *stetit* riconoscendo in esso un *präsentische Perfekt*. A me sembra che una tale lettura interpretativa del perfetto del v. 768 possa estendersi anche ai perfetti dei versi precedenti: *sonuere, tumuit* (v. 765), *amisit* (767)<sup>216</sup>, e che si possa riconoscere, in questo modo, nel v. 765, piuttosto che nel v. 768, il verso che segna il passaggio dai ricordi delle

---

<sup>216</sup> Vorrei soffermarmi, a tal riguardo, su uno spunto offerto da una breve notazione dell'analisi critica dello Zwierlein, il quale osserva come il verbo *stetit* sia usato con valore di *präsentische Perfekt* anche in *Oed.* 303: *Opima sanctas victima ante aras stetit* (Zwierlein 1986 a, p. 160 n. 69). Lo studioso ricorda il verso soffermandosi solamente sul valore di questo singolo verbo, tuttavia, una lettura più ampia della scena dell'*Oedipus* svela interessanti somiglianze nell'uso dei tempi verbali tra essa ed i vv. 765 sgg. della nostra tragedia. *Oed.* 303 apre la presentazione del sacrificio di Manto che, su richiesta del padre Tiresia, descrive inorridita i mostruosi prodigi che si compiono sotto i suoi occhi, immagini dei delitti e delle relazioni abnormi che macchiano la casa di Edipo: *Opima sanctas uictima ante aras stetit.* [...] *Non una facies mobilis flammae fuit:/ imbrifera qualis implicat uarios sibi/ Iris colores, parte quae magna poli/ curuata picto nuntiat nimbos sinu/ (quis desit illi quique sit dubites color),/ caerulea fuluis mixta oberrauit notis,/ sanguinea rursus; ultima in tenebras abit./ sed ecce pugnax ignis in partes duas/ discedit et se scindit unius sacri/ discors fauilla-genitor, horresco intuens:/ libata Bacchi dona permutat cruor/ ambitque densus regium fumus caput/ ipsosque circa spissior uultus sedet/ et nube densa sordidam lucem abdidit.* [...] *Altum taurus attollens caput/ primos ad ortus positus expauit diem/ trepidusque uultum obliquat et radios fugit.* [...] *Iuuenca ferro semet opposito induit/ et uulnere uno cecidit, at taurus duos/ perpessus ictus huc et huc dubius ruit/ animamque fessus uix reluctantem exprimit* (*Oed.* 303-344). Nelle sue parole si nota l'uso di verbi di tempo perfetto e presente, entrambi volti a descrivere quanto si verifica nel momento vissuto sulla scena: il perfetto è utilizzato per definire azioni o immagini che si delineano dinanzi a Manto e di cui ella ha percezione immediatamente prima di descriverle, il presente viene usato da lei per narrare quanto vede realizzarsi nell'istante stesso in cui parla. (Non mi trova d'accordo il Töchterle 1994, p. 313 quando afferma: "das Perfekt wechselt in diesem Abschnitt mehrfach mit dem Präsens ohne erkennbaren Unterschied ab"). Si può immaginare che le scelte verbali presenti nei vv. 765 sgg. della nostra tragedia vogliano similmente suggerire tale differente sfumatura temporale: Medea, nel descrivere lo sconvolgimento della natura compiuto per mezzo delle sue arti magiche, narra con verbi di tempo perfetto ciò che si è appena verificato dinanzi ai suoi occhi o di cui ha avuto appena una percezione auditiva e descrive poi con un presente le stelle che *vacillano*, mosse dai suoi incantamenti, stelle che ella osserva in cielo nel preciso istante in cui le nomina.

antiche magie di Medea alle immagini dell'alterazione della natura da lei provocata nel momento attuale<sup>217</sup>.

Come la rievocazione dei passati incantesimi compiuti con l'ausilio della dea Ecate abbraccia in una grandiosa visione immagini dei mari, la cui potenza è stata vinta da quella della maga, del cielo, che ha visto nello stesso istante risplendere il Sole e le stelle, della terra, che ha conosciuto il fiorire primaverile e le messi estive in tempi insoliti e ha assistito all'inversione del corso dei suoi fiumi, così anche la descrizione della magia del momento presente, che accompagna i *magici canti* di Medea, coinvolge il mare di Corinto, che infuria reboante<sup>218</sup>, la terra, illuminata da un'intensa ed insolita luce, ed il cielo, che vede ancora Febo e le stelle risplendere insieme. La raffigurazione dell'incantesimo attuale mi sembra lasci trasparire il desiderio del tragediografo di creare un

---

<sup>217</sup> Concordo in tale lettura dei vv. 765 sgg. con l'interpretazione del Leo (cfr. Zwierlein 1986 a, pp. 163-164), dal quale, tuttavia, devo dissentire nella sua scelta di correggere al v. 768 il tradito *die relicto* con *die reducto*: si tratta infatti di una correzione che, non giustificata dalla tradizione manoscritta e, a mio parere, non richiesta dal valore semantico del contesto, non mi lascia persuasa.

Anche il Viansino 1993, nella sua traduzione, mostra di riconoscere al v. 765 un trapasso nella voce di Medea dalla rievocazione di momenti passati alla descrizione di ciò che si verifica nel presente, introducendo l'intero passaggio con un significativo "ecco" e rendendo efficacemente i verbi latini di tempo perfetto dei vv. 765 sgg. con verbi al passato prossimo: "Ecco, hanno risuonato i flutti, si è gonfiato il mare pazzo pur tacendo il vento; questo riparo costituito da un antico bosco, su comando della mia voce [immersavi luce] ha perso [l'oscurità sua propria] le foglie; lasciando perdere il suo [corso] giornaliero, Febo si è arrestato a metà del suo viaggio e le Iadi ondeggiavano messe in movimento dalle nostre formule: è tempo, o Febe, che tu presenzi al sacrificio che è tuo". La traduzione del Viansino, che appare apprezzabile per l'interpretazione complessiva del passo, indulge però a volte ad un andamento e a termini poco poetici, e propone una lettura del v. 767 che non mi sembra condivisibile. Il bosco antico, infatti, non perde prosaicamente le foglie al suono della voce di Medea, come lo studioso ritiene in base ad un confronto con *Ag.* 94 e *Phaedr.* 967-968 (Viansino 1993, p. 578), ma è privato della sua abituale ombra da una luce intensa e forte, guidata e dominata dal potere della maga.

Proporrei dunque per i vv. 765-770 la traduzione seguente: "Ecco, hanno risuonato i flutti, si è gonfiato in tempesta il mare mentre il vento tace, la dimora dell'antico bosco ha perso le sue ombre al comando della mia voce. Abbandonando il viaggio quotidiano con cui tesse il giorno Febo si è fermato nel mezzo del cielo e le Iadi mosse dalle nostre magie vacillano. E' tempo che tu, o Febe, assista ai riti in tuo onore".

<sup>218</sup> La critica in genere non si interroga su quale sia l'*insanum mare* di cui parla Medea, poiché ritiene che le immagini dei vv. 765 sgg. siano legate ad incantesimi appartenenti a luoghi e a tempi lontani dal presente. Nella nostra lettura del passo, che vede invece nel v. 765 l'inizio della descrizione degli effetti della magia compiuta dall'eroina sulla scena, il mare che Medea sente risuonare e vede gonfiarsi in tempesta non può che essere il mare che bagna l'istmo di Corinto.

equilibrato e ricercato richiamo strutturale con le descrizioni degli incantesimi di Medea del passato in un voluto ritorno di immagini e visioni affini<sup>219</sup>.

E la scelta di *sonuere*, in apertura del v. 765, sembra confermare l'idea che il verso segni un momento di passaggio ed introduca lo spettatore in uno scenario stravolto e alterato in cui si svela, nel presente, il potere soprannaturale di Medea, un potere vicino a quello divino. La presenza o l'imminente apparizione di una divinità è infatti annunciata in genere da un suono, prima ancora che da manifestazioni visive, come mostra la descrizione del rivelarsi del nume di Apollo nell'*Oedipus*:

*gemina Parnasi niualis arx truce[m] fremitum dedit;  
imminens Phoeb[ea] laurus tremuit et mouit domum  
ac repente sancta fontis lympha Castalii stetit.  
incipit Leto[us] uates spargere horrentes comas  
et pati commota Phoebum (Oed. 227-231)*

e la narrazione della visione della dea Ecate nella nostra tragedia<sup>220</sup>:

*sonuistis, arae, tripodas agnosco meos  
faunte commotos dea.  
Video Triuia[rum] currus agiles,  
non quos pleno lucida uultu  
pernox agitat,  
sed quos facie lurida maesta,  
cum Thessalicis uexata minis*

---

<sup>219</sup> Nella lettura proposta dallo Zwierlein, che pone solamente al v. 768 il ritorno alla realtà presente, non riconoscendo alcuna simmetria o corrispondenza tra la sezione dedicata da Medea al ricordo e quella dedicata al tempo presente, la descrizione dell'alterazione del mare dei vv. 765-766 risulterebbe ripetitiva e superflua, in quanto già delineata ai vv. 755-756.

<sup>220</sup> Tradizionalmente l'apparizione di Ecate è introdotta dall'ululare dei cani infernali o dal gemere e dal tremare della terra (Apoll. Rh. 3,1216 sg., Verg. *Aen.* 6,256 sgg., Ov. *met.* 14,407 sgg., Sen. *Oed.* 569 sgg.).

Nei vv. 785 sgg. della *Medea* la protagonista si accorge dell'arrivo della dea dal risuonare dell'altare e dall'agitarsi dei tripodi; il passo si apre con il verbo *sonuistis*, verbo che, similmente al v. 765, è usato al tempo perfetto per descrivere una sensazione percepita nel presente e definisce un cambiamento di immagine nella narrazione dell'eroina.

Il fragore delle onde del mare di Corinto, mare su cui fin dalle prime battute del dramma Medea desidera esercitare il proprio sovrumano potere<sup>221</sup>, annuncia così gli effetti del *carmen* dell'eroina e delle sue preghiere su ogni elemento della natura, aprendo la descrizione del dominio della maga che, ispirata e affiancata dalle forze degli Inferi, e simile agli dei, allunga le sue mani fino al cielo ed alla luce del Sole.

Nella descrizione dei vv. 766 sgg. Medea si appropria della luminosità del suo avo celeste e riempie di essa i cieli e le terre e, nel chiarore mostruoso e straniante creato, ella grandeggia dominando la scena. Brillano insieme nel cielo, per le sue malie, il Sole e le stelle, testimoni, nella confusione e fusione innaturale della notte e del giorno, del volto solare della discendente dell'astro divino e del suo volto oscuro di maga, legata alle potenze del mondo delle tenebre<sup>222</sup>.

Del passo lo Zwielerlein offre un'interpretazione diversa e singolare, ritenendo che Medea non investa le regioni umane e divine di una luce abnorme, ma che piuttosto provochi un'eclissi solare creando un'atmosfera oscura in cui possa manifestarsi Ecate, divinità della notte<sup>223</sup>. La lettura dello studioso tedesco, sebbene ispirata alla classica immagine della dea che si mostra in atmosfere cupe, non mi sembra fedele al testo drammatico senecano, anzi, l'idea di un improvviso velarsi del Sole nelle tenebre appare ridimensionare la suggestione e la potenza immaginifica della scena creata dal poeta.

La raffigurazione dell'antico bosco che conosce, inaspettatamente, una luminosità non sua (vv. 766-767) non è pensata infatti, a mio avviso, in antitesi con l'oscurità di un'immagine di eclissi solare<sup>224</sup>, piuttosto, essa prelude ed introduce

---

<sup>221</sup> *Med.* 35-36.

<sup>222</sup> Il carattere insieme solare e ctonio della figura di Medea trova conferme in una versione del mito che presenta l'eroina come figlia di Eeta e di Ecate: sua madre è una divinità degli Inferi, suo padre un discendente del Sole (Diod. Sic. *Bibl.* 4,45,1-3, *Schol. ad Apoll. Rh.* 3,200; 3,240). Cfr. sul tema Németi 2003, pp. 56-57, 131.

<sup>223</sup> Zwielerlein 1986 a, p. 160 sgg.

<sup>224</sup> Zwielerlein 1986 a, p. 160 riconosce un ricercato contrasto tra il v. 767: *amisit umbras vocis imperio meae* ed il seguente v. 768: *die relicto Phoebus in medio stetit*, verso in cui egli legge un'immagine dell'oscurarsi del sole. Ma nessun riferimento alle tenebre o ad una notte improvvisa compare nel testo senecano, laddove gli esempi riportati dallo studioso come paralleli a sostegno

all'immagine del Sole che, fermo nella volta celeste, abbraccia ogni cosa della sua luce (v. 768): dalla terra lo sguardo abbagliato da un chiarore inatteso si leva al cielo e scopre raggianti, in una immobilità innaturale, il dio Febo. E le stelle *vacillanti* nella volta celeste non sono rese visibili dall'ombra di un sole offuscato, come suggerisce la spiegazione razionalistica del critico tedesco<sup>225</sup>, ma, rievocando un'immagine delle malie di Medea già proposta dal poeta ai vv. 757-758, rappresentano l'ultima apparizione allucinata in un cielo ormai totalmente in possesso della maga<sup>226</sup>.

Con i suoi incantesimi Medea non fa dunque impallidire il carro del suo *genitor*, ma di esso si impossessa, si appropria della sua luce e, trasfigurato dall'influenza dell'incantatrice, l'astro divino, che è tradizionalmente immagine di bene e di vita, diviene l'espressione alterata di una potenza demoniaca e mostruosa, desiderosa del male e apportatrice di morte. Così, sottoposto alle malie della maga, il chiarore che illumina il cielo, manifestazione della presenza del dio Sole, non riesce più a donare conforto e ristoro agli animi ma, avvolgendoli in una luminosità asfissiante e angosciosa, ispira in essi il desiderio delle tenebre e di una notte vivificatrice:

*quando efferet Pelasgis  
nefanda Colchis aruis*

---

della sua tesi (*Herc. f.* 939 sgg. e *Luc.* 1,535 sgg.) presentano chiari riferimenti all'immagine di un'eclissi. Cfr. sul tema Hine 2000, p. 188.

<sup>225</sup> Zwierlein 1986 a, p. 162 ricorda la descrizione scientifica dell'eclissi totale fornita da Seneca in *nat.* 1,12,1, in cui l'assenza della luce solare consente di vedere brillare in cielo le stelle: *haec dicitur perfecta defectio, quae stellas quoque ostendit et intercipit lucem, tunc scilicet cum uterque orbis sub eodem libramento stetit*. Lo studioso, che ritiene di poter spiegare in questo modo l'improvvisa apparizione delle Iadi nella volta celeste (v. 769), non sembra tener conto che l'alterazione dell'ordine cosmico causata dalle malie di Medea non può e non deve essere giustificata secondo criteri razionali, il riferimento ai quali impoverirebbe l'efficacia della rappresentazione di una realtà stravolta.

<sup>226</sup> La nostra interpretazione sembra trovare una conferma nella descrizione degli effetti dei poteri magici sulla natura presente nel dialogo tra Deianira e la sua nutrice nei vv. 454 sgg. dell'*Hercules Oetaeus*. L'anonimo imitatore di Seneca, infatti, ispirandosi alla monodia magica di Medea, raffigura la nutrice di Deianira capace, con le sue arti magiche, di alterare ogni legge dell'universo e, mutando l'ordine del tempo, di far brillare il giorno tra le stelle: *uersa uice/ medius coactis ferueat stellis dies* (*Herc. O.* 470-471). L'immagine del *medius dies*, del sole di mezzogiorno che risplende nel consesso di stelle, sembra ricalcare la rappresentazione senecana di Febo che, abbandonando il suo quotidiano viaggio celeste, si ferma *in medio*, nel mezzo del cielo, splendente accanto alle Iadi (*Med.* 768-769).



*gressum metuque soluet*  
*regnum simulque reges?*  
*Nunc, Phoebe, mitte currus*  
*nullo morante loro,*  
*nox condat alma lucem,*  
*mergat diem timendum*  
*dux noctis Hesperus (Med. 870-878)*

Interprete dell'inquietudine suscitata da Medea e dal suo *amor saeuus*<sup>227</sup>, la voce del Coro chiede ansiosa quando la barbara della Colchide libererà dal timore la Grecia ed i suoi re, ed invita Febo ad affrettare la sua corsa perché una *nox alma* nasconda in sé la luce del giorno, fonte ormai di turbamento e paura<sup>228</sup>. Nelle mani di Medea, che ha sovvertito con i suoi poteri magici le leggi del cosmo, la luce del Sole, espressione per gli uomini di forza vivificante ed immagine di speranza e letizia, si è mutata in una luce che infonde timore, e la notte, con la sua oscurità, è divenuta benigna, fornendo un rifugio in cui trovare ristoro<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> L'immagine di Medea dipinta in apertura del quarto corale: *Quonam cruenta maenas/ praeceps amore saeuo/ rapitur?* (Med. 849-851) lascia trasparire una chiara eco della figura della Medea enniana *animo aegro amore saeuo saucia* (Enn. scaen. 216 Jocelyn) e l'idea dell'*amor saeuus*, coniata dal tragediografo arcaico, ispira nel nostro poeta una visione dell'eroina i cui contorni del volto e dell'agire risultano alterati e mostruosi, appaiono affini a quelli di una *menade cruenta*. Sull'originalità del sintagma enniano e la sua fortuna nella poesia latina rimando a Jocelyn 1967, p. 356.

<sup>228</sup> Nella voce commossa del Coro si avvertono risuonare accenti e timori simili a quelli espressi da Creonte nel suo dialogo con la protagonista nel secondo atto della tragedia, dialogo in cui egli le chiede imperioso di liberare il suo regno dalla paura e dalle sue arti mortifere e di andare in altra sede a molestare gli dei: *egredere, purga regna, letales simul/ tecum aufer herbas, libera ciues metu,/ alia sedens tellure sollicita deos* (Med. 269-271). Nei vv. 870 sgg. del quarto corale ritorna l'invito, espresso dal sovrano di Corinto a Medea, di andar via dalle terre di Grecia ed il desiderio della liberazione del regno riecheggia e viene ampliato nella voce del Coro, il timore espresso da Creonte per le *letales herbae* della maga è il medesimo che ispira l'immagine della *nefanda Colchis* (v. 871), ed il pensiero rivolto agli dei corrisponde, nel Coro, allo sguardo ansioso rivolto a Febo.

<sup>229</sup> Tradizionalmente *alma, vivificatrice* è la luce del Sole, che dona energia e vita alla terra e agli esseri mortali (cfr. *supra* p. 25 sgg. e i commenti di Costa 1973, p. 149, Hine 2000, p. 197, Németsi 2003, pp. 263-264), e per la prima volta l'aggettivo è usato per definire la notte nella poesia senecana nel nostro passo della *Medea* (v. 876), in Ag. 74 e Tro. 438.

Nelle tragedie dell'*Agamemnon* e delle *Troades* *alma* è la notte perché offre riposo e ristoro agli affanni quotidiani degli uomini e ai cuori afflitti, recando loro il sonno e la quiete; nel nostro coro, invece, l'*alma nox* è l'effetto stravolto di un mondo sovvertito dagli incantesimi di Medea, in cui

Disorientato e smarrito il Coro, che avverte la perturbazione dell'equilibrio consueto del mondo, auspica che Espero immerga nell'ombra la luce del Sole (vv. 877-878) ed in questo augurio lascia tralucere il desiderio che con la luminosità del suo *genitor*<sup>230</sup> scompaia anche Medea, la donna che con i suoi malefici ha riempito del suo potere e di sé la volta celeste, dando un nuovo ordine al cielo e sovvertendo la sovranità degli dei.

Nel suo primo apparire sulla scena il Coro aveva celebrato, nel canto epitalamico per le nozze di Giasone e Creusa, l'arrivo di Espero in un'atmosfera radiosa e festante, illuminata dal sorriso delle divinità che benedicono la nuova unione regale<sup>231</sup>, ed ora, nel suo ultimo intervento, la voce corale ripete l'invito alla stella battistrada della notte perché appaia, ma questa volta il suo augurio risuona in un'ambientazione profondamente mutata, è espresso in un'atmosfera paurosa e presaga di morte, in cui non è possibile avvertire la presenza rassicurante e benevola degli dei. La tragedia, che si è aperta con la visione di un mondo governato e guidato dalle divinità, e armoniosamente dominato dalla

---

vivificante non è più la luce ma l'oscurità, ed il cielo non appartiene più agli dei ma è dominio delle arti magiche di una donna.

<sup>230</sup> Nel *dies timendus*, il *giorno spaventevole* che la stella della sera è invitata a spegnere nell'ombra, non è semplicemente da leggersi lo spazio temporale concesso da Creonte a Medea prima della sua partenza da Corinto (v. 295), come la critica in genere interpreta (cfr. Kaprukajas 1930, p. 148, Costa 1973, p. 149, Fyfe 1983, p. 84, Iglesias Montiel-Alvarez Moran 2002, p. 586), ma più propriamente ritengo sia da riconoscersi la luce del Sole, quella luce inquietante che riempie di sé il cielo e che è espressione del potere straniante della maga. L'uso di *dies* con il valore traslato di *solis splendor* (cfr. *ThLL* 5,1027,56 sgg.) risulta appropriato per l'immagine creata nel v. 877 dalla presenza del verbo *mergo*. Tale verbo, infatti, evoca l'idea dell'“immergersi” nel mare, al tramonto, dei raggi del Sole, e con questo valore esso è sempre utilizzato nelle tragedie senecane quando è seguito dai termini *diem*, *lucem*, *iubar*. Come nel nostro Coro della *Medea*, anche nel *Thyestes* compare il sintagma *mergere diem*, ed esso descrive la scomparsa di Febo inorridito dinanzi al delitto della casa di Atreo: *O Phoebe patiens, fugeris retro licet/ medioque raptum merseris caelo diem,/ sero occidisti* (*Thy.* 776-778), e nella *Phaedra* Ippolito, turbato dalla dichiarazione d'amore della matrigna, esorta il Sole a velare la sua luce con espressione affine: *lucem merge et in tenebras fuge* (*Phaedr.* 679); nell'*Hercules furens*, ancora, è resa con il verbo *mergo* l'immagine dei raggi del sole *immersi* nell'Oceano: *tardusque Eoo Phoebus effulsit mari/ retinere mersum iussus Oceano iubar* (*Herc. f.* 25-26), immagine che l'anonimo autore dell'*Hercules Oetaeus* riprende da Seneca e rielabora: *cum ferens Titan diem/ lassam rubenti mergit Oceano rotam* (*Herc. O.* 488-489), *dum lassa Titan mergit Oceano iuga* (*Herc. O.* 781).

Sull'uso del verbo *mergo* per indicare il tramonto degli astri e del Sole cfr. *ThLL* 8,831,31sgg., Cattin 1963, p. 62, Tarrant 1985, p. 202, Zwierlein 1986 a, p. 308.

<sup>231</sup> *Et tu, quae, gemini praeuia temporis,/ tarde, stella, redis semper amantibus:/ te matres, auide te cupiunt nurus/ quamprimum radios spargere lucidos* (*Med.* 71-74).

centralità nella volta celeste del dio Sole<sup>232</sup>, nella sua conclusione svela una realtà nuova, priva di dei custodi del cielo, e garanti e protettori dell'ordine cosmico. Al loro posto, in un mondo turbato dalle forze della magia e dalle potenze delle tenebre, si impone la figura titanica e grandiosa di Medea, che sottrae ai cieli e alle terre la guida armoniosa della legge divina e conduce il cosmo a sprofondare negli abissi del caos<sup>233</sup>. Consapevole di sé e dei poteri delle sue arti magiche, che la accostano e la apparentano agli dei<sup>234</sup>, l'eroina, le cui preghiere alle divinità supere ed al suo *genitor*, il Sole, sono rimaste inascoltate, desidera aggredire gli dei<sup>235</sup> spettatori silenziosi del suo patire, ed alle loro altezze ella si eleva, impossessandosi del ruolo e degli spazi dei sovrani del cosmo.

Simile ad Atreo che nella tragedia del *Thyestes* si innalza eccelso ad eguagliare le divinità e si sostituisce ad esse incedendo alla stessa altezza degli

---

<sup>232</sup> Il dramma ha inizio con la preghiera di Medea alle divinità celesti ed inferi, ed al Sole, a cui ella chiede di armare la sua vendetta (v. 1 sgg.), e prosegue con il canto epitalamico in cui il Coro invoca la presenza propizia degli dei superiori alle nozze regali (v. 56 sgg.): la prima parte dell'opera appare così segnata da una profonda fiducia nella presenza degli dei nel mondo, ai quali gli esseri mortali affidano le loro speranze e nei quali ritengono di poter trovare conforto.

<sup>233</sup> Medea è presentata, nel secondo intervento corale, come orribile *monstrum* che il *nefas* argonautico reca con sé, l'espressione più tremenda dell'alterazione e del caos provocati nella natura dal viaggio di Argo, che ha violato i *sancta foedera mundi*: *Quod fuit huius pretium cursus?/ aurea pellis/ maiusque mari Medea malum,/ merces prima digna carina* (*Med.* 361-364). Immagine ella stessa del caos, Medea con la sua vendetta coinvolge nella sovversione dell'ordine cosmico e nel crollo di ogni armonioso equilibrio anche gli dei.

La voce del terzo Coro, che descrive l'ira e il furore propri di una donna abbandonata ed invoca poi presso gli dei pietà per Giasone, perché sia sottratto alla punizione dovuta per aver infranto i *iura naturae* (*Med.* 579-596), induce il Biondi 2002, p. 505 (della medesima opinione è anche la Petrone 2002, pp. 629-630), a ritenere che Medea, nel realizzare la sua vendetta, agisca "in funzione della giustizia divina"; mi sembra tuttavia condivisibile, piuttosto, l'idea di Picone 2002, p. 650, che nega la possibilità che l'eroina vendichi la natura violata sovvertendo tutte le sue leggi ed operando "sotto la volta di un cielo da cui è scomparsa la divinità". A ciò aggiungerei che la fiducia pur espressa dal Coro nella presenza viva ed attiva delle divinità nel mondo, garanti e dispensiere di giustizia, risulta smentita nel corso del dramma. La medesima fede, che ispira nel terzo intervento corale la visione della realtà dominata dallo sguardo degli dei, spinge il Coro, nel suo quarto intervento, a chiedere smarrito a Febo di lanciare il suo cocchio a briglia sciolta e di affrettare il suo tramonto, ma si tratta di una richiesta che alle orecchie del pubblico suona ingenuamente vana, poiché ogni cosa, il dio Sole stesso è completamente preda del potere di Medea, del potere della maga portatrice di uno sconvolgimento che abbraccia e rende smarriti anche gli dei.

<sup>234</sup> *Medea superest: hic mare et terras uides/ ferrumque et ignes et deos et fulmina* (*Med.* 166-167).

<sup>235</sup> *faciet hic faciet dies/ quod nullus umquam taceat-inuadam deos/ et cuncta quatiam* (*Med.* 423-425). Particolarmente efficace appare nelle parole di Medea l'uso del verbo *inuado*, verbo che ha valore di "attaccare", "aggredire", ma anche di "mettere le mani su", "impossessarsi di"; cfr. a riguardo *OLD s.v. inuado* 6 p. 956.

astri e riconoscendo in sé il più alto degli dei del cielo<sup>236</sup>, Medea riempie di sé e del suo potere gli ampi spazi della volta celeste, rimasti deserti di ogni presenza divina<sup>237</sup>. Così, come nel *Thyestes* la candida voce del giovane Tantalo fiduciosa nella presenza nel mondo della divinità, che benevola guarda alle azioni umane e le protegge, risuona venata di ironia tragica<sup>238</sup> e l'ultimo disperato grido di Tieste che invoca la vendetta degli dei per il sacrilegio subito appare vano e sordo<sup>239</sup>, anche nella *Medea* la timorosa speranza della nutrice e la sincera fede del coro negli esseri divini non trova risposte nella realtà<sup>240</sup>, e l'invocazione di Giasone rivolta alla *sancta Iustitia*, che dimora nelle regioni celesti, risuona drammaticamente inefficace<sup>241</sup>. Gli dei, ritraendosi inorriditi, lasciano il loro posto nel cielo ad Atreo, solitario genio di malvagità, che nella sua sacrilega potenza conferisce al mondo un nuovo ordine, l'ordine delle tenebre, dell'oscurità e della morte, e similmente Medea, nuova divinità del male che si sostituisce agli antichi dei, è creatrice di una nuova dimensione del reale.

<sup>236</sup> *Aequalis astris gradior et cunctos super/ altum superbo uertice attingens polum* (*Thy.* 885-886), *o me caelitem excelsissimum,/ regumque regem!* (*Thy.* 911-912).

<sup>237</sup> Più di un elemento rende affini le figure di Medea ed Atreo nella loro ascesa alle altezze degli dei e nel loro sostituirsi ad essi. Simile ad Atreo, che si appropria dell'autorità di decidere cosa sia *fas*, cosa sia "giusto" *secondo la legge divina* quando medita la sua vendetta contro il fratello (*Thy.* 220), Medea, nella sua preghiera iniziale, si erge ad usurpare il diritto di stabilire cosa sia *fas* e lecito quando definisce *sacra* l'empia supplica rivolta alle forze delle tenebre (*Med.* 9), e come il sovrano di Argo veste i panni della divinità nell'offrire a se stesso le vittime umane da sé immolate (*Thy.* 713-714), così Medea sacrifica al proprio *dolor*, come se fosse un'entità divina, i suoi figli (*Med.* 1019-1020). (Per le immagini, presenti nelle tragedie senecane, che descrivono l'uomo artefice e creatore di una dimensione in cui il *nefas* si compie ritualmente e l'empietà si perpetra secondo i canoni della sacralità, cfr. lo studio di Lèfevre 1981-1982, p. 33 sgg.).

Se tuttavia Atreo volontariamente e coscientemente congeda gli dei prendendo il loro posto (*Thy.* 888), Medea, che pure ha allungato le sue mani verso il cielo ed ha aggredito le divinità impossessandosi degli spazi celesti, nell'eccitazione parossistica della vendetta da lei consumata crede di aver accanto anche le divinità celesti, presenti ancora nel mondo e finalmente a lei propizie (*Med.* 985).

<sup>238</sup> *Nec abnuendum est, si dat imperium deus* (*Thy.* 471), *Respiciet deus/ bene cogitata. perge non dubio gradu* (*Thy.* 489-490).

<sup>239</sup> *Vindices aderunt dei;/ his puniendum uota te tradunt mea* (*Thy.* 1110-1111).

Se la sofferenza conosciuta nell'essere allontanato dalla patria, in un esilio in cui Tieste apprende come la vera regalità e la vera divinità risieda nell'interiorità umana, ispira in lui il dubbio sull'esistenza degli dei, dubbio che egli esprime nel suo primo apparire sulla scena (*Thy.* 407), una sofferenza ancor più grande, la consapevolezza di essere divenuto il sepolcro dei propri figli, induce Tieste a credere ancora e a sperare nelle divinità che, sole, possono punire un delitto inaudito e non vendicabile da mano umana. Cfr. sul tema Giacotti 1989, p. 255.

<sup>240</sup> *Di fallant metum!* (*Med.* 396), *Parcite, o diui, ueniam precamur,/ uiuat ut tutus mare qui subegit* (*Med.* 595-596), *Iam satis, diui, mare uindicatis:/ parcite iusso* (*Med.* 668-669).

<sup>241</sup> *sancta si caelum incolis/ Iustitia, numen inuoco ac testor tuum:/ nati patrem uicere* (*Med.* 439-441).

In un mondo in cui la madre si compiace di provocare la morte dei propri figli ed ogni simbolo di fecondità e di vita diviene nefando dispensiere di rovina, e la luce stessa del Sole, persa la sua purezza vivificante, risplende tetra espressione del male, lontani appaiono gli dei, distanti dalla terra e dal cielo; e in questo mondo, che manifesta un ordine alterato e deforme, solitaria e vera riecheggia la voce di Giasone che lamenta, inconsolabile, che nessun dio è presente nelle alte dimore celesti<sup>242</sup> in cui Medea, compiuta la sua vendetta, si innalza sublime<sup>243</sup>:

*Per alta uade spatia sublime<sup>244</sup> aetheris,  
testare nullos esse, qua ueheris, deos (Med. 1026-1027).*

---

<sup>242</sup> I versi con cui si conclude la *Medea* senecana, il grido finale di Giasone che ha tanto impressionato ed entusiasmato Eliot 1980<sup>3</sup>, p. 73 da spingerlo a definire i vv. 1026-1027 un *coup de théâtre* unico e insuperato, non rappresentano a mio avviso un *colpo di scena* inatteso e scioccante, come appaiono allo scrittore statunitense, piuttosto, le parole di Giasone mi sembra siano l'espressione più compiuta e chiara di quel processo, compiutosi nel corso del dramma, di aggressione e sostituzione della figura di Medea alle divinità.

<sup>243</sup> Nella conclusione della tragedia *Medea* è portata in cielo da un cocchio alato guidato da una coppia di draghi: *patuit in caelum uia:/ squamosa gemini colla serpentes iugo/ summissa praebent (Med. 1022-1024)*. Nel dramma euripideo l'eroina ricorda che il cocchio è dono del Sole, padre di suo padre, che le offre una difesa contro le mani dei nemici (*Eur. Med. 1321-1322*), particolare, questo, che non è ripreso nella tragedia senecana, e non potrebbe esserlo dal momento che il *genitor* di Medea non si accosta premuroso accanto alla sua discendente e non protegge le sue nozze che considera illegittime; lui stesso, piuttosto, è reso oggetto delle malie e del potere della maga.

<sup>244</sup> Condivido la scelta di Zwierlein 1986 b (e di Hine 2000 e Némethi 2003), di accogliere al v. 1026 la congettura di Bothe 1819 *sublime*, preferibile alla lezione *sublimi* presente nella tradizione manoscritta. Non accettato in genere nelle edizioni il dativo *sublimi aetheri* attestato in E, è stampata nelle edizioni di Costa 1973, Giardina 1987 e Chaumartin 1996 la lezione *sublimi aetheris* dei codici recenziatori, ove *sublimi* è genitivo arcaico della seconda declinazione. Accanto alle puntuali osservazioni di carattere linguistico dello Zwierlein, che inducono ad escludere che Seneca utilizzi l'aggettivo *sublimis* in genitivo arcaico della seconda declinazione (cfr. Zwierlein 1986 a, pp. 170-172), merita di essere notato come la congettura *sublime* del Bothe permetta di evitare la ridondanza di una duplice indicazione di altezza in riferimento agli spazi celesti (*alta spatia, sublimi aetheris*) e contribuisca a dipingere nitida la figura di Medea che si staglia, sublime, nel cielo.

## Il volto suadente e irresistibile della divinità dell'Amore

### I. L'inno a Venere nel primo coro della *Phaedra*

Con l'apparizione sulla scena della dea Afrodite si apre l'*Ippolito* di Euripide ed alla voce della divinità il poeta greco affida la narrazione dell'antefatto e la presentazione della vicenda drammatica che sta per compiersi<sup>1</sup>. Cipride, manifestandosi nella sua divina maestà, lamenta che il figlio dell'Amazzone, Ippolito, trascuri lei, dea dell'amore, ed onori solamente la vergine Artemide: per questo, offesa nel suo nume, ella annuncia il proposito di punire il casto giovane con la morte ed esprime la necessità che accanto a lui sia sacrificata anche Fedra, nobile sposa di suo padre, che, sebbene a lei fedele e devota, sarà strumento e insieme vittima incolpevole della sua vendetta:

ἡ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται  
Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν  
τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοὶ  
δίκην τοσαύτην ὥστε μοι καλῶς ἔχειν (*Hipp.* 47-50)

Benché dopo il prologo della tragedia la dea non compaia più sulla scena, si avverte aleggiare sullo svolgimento dell'intera azione drammatica la sua sinistra presenza: suo è il divino potere che grava tormentoso sull'animo di Fedra, creatura fragile e delicatissima<sup>2</sup>, ed il sentimento inconfessabile per il quale la regina si consuma, ispirato dalla dea, è fonte di rovina per l'amato Ippolito, vittima ignara dell'odio di Afrodite e degna di pietà<sup>3</sup>. Nella chiusa dell'opera la

---

<sup>1</sup> *Hipp.* 1-57.

<sup>2</sup> Il turbamento che anima il cuore di Fedra, malata d'amore, è ripetutamente ricondotto, nel corso del dramma, alla volontà della dea Afrodite attraverso la voce della nutrice (*Hipp.* 359-361; 438), del Coro (*Hipp.* 371-372; 764-766) e della stessa Fedra (*Hipp.* 725-727).

<sup>3</sup> Dinanzi agli occhi del pubblico euripideo Ippolito pecca d'arroganza nei confronti della dea Afrodite, alla quale nega la sua venerazione e il suo rispetto (*Hipp.* 102 sgg.), ed appare ingiusto nei confronti degli uomini nel suo scostante e fanatico ascetismo, che lo rende poco capace di comprendere e compatire le debolezze del cuore umano (*Hipp.* 616 sgg.). Eppure, la sua pia devozione nei confronti di Artemide, compagna adorata di caccia e di vita, e la purezza della sua

dea Artemide, che si piega sul giovane morente per donargli conforto, scioglie i fili del dramma rivelando ogni verità e attribuendo a Cipride i mali della casa regale<sup>4</sup>: attraverso le sue parole, ogni colpa e responsabilità umana appare stemperata in un più vasto disegno celeste e i patimenti mortali sono ricondotti in un'aura di respiro divino.

Nella rilettura senecana della storia di Fedra ed Ippolito la figura della dea dell'amore è privata del ruolo centrale che riveste nella tragedia greca, ed il suo volto severo di divinità che regge e orienta i fili delle vicende umane, mossa da superbo orgoglio, appare depauperato della sua forza, quasi sbiadito in una dimensione lontana e mitica.

Nel prologo della tragedia latina Venere non compare, né ella si mostra in alcuna scena del dramma: non la sua ostilità nei confronti del giovane Ippolito o la rivalità esistente tra lei, dea dell'amore sensuale, ed Artemide, vergine dea delle selve incontaminate<sup>5</sup> è il motivo fondamentale dell'opera, ma, piuttosto, il contrasto presente tra due diversi mondi spirituali umani, tra la felice aspirazione di Ippolito ad una vita libera e pura, nelle ampie distese campestri e sotto il cielo aperto, e la disperata sofferenza di Fedra, chiusa nel vortice di una passione opprimente e vittima di desideri proibiti<sup>6</sup>.

---

anima addolciscono i contorni della sua figura e la salvano, restituendo di lui un'immagine di infinito candore e di commovente semplicità. L'ostilità della dea Afrodite nei suoi confronti, se pur motivata da una reale offesa rivolta al suo nume, appare eccessiva e malvagia, più vicina all'irato accanimento di una qualsiasi donna terrena che alla calma superiore di un essere divino. Ed il pensiero del poeta Euripide a riguardo risulta ben sintetizzato nella battuta conclusiva del prologo, pronunciata dal vecchio servo di Ippolito: σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς (*Hipp.* 120). Sul tema, cfr. De Meo 1978, p. 13 sg., Minadeo 1994, p. 57 sg., Paduano 2000 a, p. 20 sgg.

<sup>4</sup> *Hipp.* 1301 sgg.

<sup>5</sup> Nella *Phaedra* senecana la figura della dea Diana non è dipinta in un ritratto monocromo, la sua immagine, piuttosto, è caratterizzata da tinte varie e sfumate, ed ella ora appare dea vergine delle selve e della caccia, attraverso la voce di Ippolito (vv. 55-56, 708-709), ed ora sovrana del cielo notturno, amante di uomini mortali, nella raffigurazione offerta dal Coro (vv. 309-316, 784-795) e da una preghiera di Fedra (vv. 406-422). Nel dramma del nostro poeta, così, non esiste un'opposizione fatta di netti contrasti, che pone in antitesi Venere, dea dell'amore sensuale ed Artemide, dea vergine regina dei boschi, opposizione, questa, che invece figura come tema fondamentale della tragedia euripidea. Sulla figura di Diana nella *Phaedra*, rimando agli studi di Salvatore 1981 e Batinski 1994, sui caratteri peculiari della preghiera di Fedra (vv. 406 sgg.), preziosa è la lettura di La Bua 1999, p. 302 sgg. e Gamberale 2007, p. 57 sgg.

<sup>6</sup> Per un confronto tra le scene iniziali dell'*Ippolito* di Euripide e della *Phaedra*, scene dense di valore per l'interpretazione delle figure dei personaggi e del significato complessivo dei drammi,

La *Phaedra* di Seneca si configura come tragedia del cuore umano, tragedia di un'anima femminile lacerata da un sentimento forte e sconvolgente, che urta contro il carattere casto e indocile dell'uomo oggetto del desiderio, è la tragedia di uno spirito travolto da una passione riconosciuta sbagliata e colpevole, e purtuttavia implacabile, desideroso di guarigione ed allo stesso tempo dolorosamente malato di volontà<sup>7</sup>. Alla fine del suo tormentato percorso spirituale fatto di sospiri, di slanci, di ricerca di *logos* e debole abbandono all'*alogon*, di confessioni audaci e di inganni, il personaggio senecano di Fedra approda al riconoscimento sofferto della propria colpa nel compianto sul corpo esanime del giovane amato, ed in un'inesausta dichiarazione del proprio amore<sup>8</sup> ella raggiunge la luce di una commovente purificazione nella morte<sup>9</sup>. A lei e solo a lei, autentica protagonista del dramma, Seneca può affidare lo svelamento della verità nel finale della tragedia: non la voce di Diana, *deus ex machina*, si leva a recare conforto al suo devoto, non la mano della divinità solleva il dolore mortale in una rasserenante calma immortale, come avviene nell'*Ippolito* euripideo, ma le parole di Fedra, ancora vibranti di un sentimento inestinto, ricompongono il quadro di turbinose passioni in una sofferta pace dalle sfumature tutte umane<sup>10</sup>.

Nella *Phaedra*, tragedia ispirata e dominata dai desideri e dai sentimenti degli uomini, l'immagine della dea dell'amore non è tuttavia assente: la sua figura, benché non si mostri sulla scena, appare evocata e filtrata attraverso la voce ed il pensiero dei personaggi mortali. Alla sua protagonista, consapevole di nutrire un'empia passione, il poeta affida il tentativo di giustificare sé ed il proprio sentire nell'attribuire all'ostilità della dea Venere l'origine del suo male:

---

rimando agli studi di De Meo 1978, p. 11 sgg., Garbarino 1980, p. 69 sgg., Biondi 1997<sup>6</sup>, p. 25, 65-66, Gazich 1997, p. 359.

<sup>7</sup> Efficacissimo a tratteggiare il dissidio che vive nell'animo di Fedra è il grido che ella rivolge agli dei: *uos testor omnis, caelites, hoc quod uolo/ me nolle* (*Phaedr.* 604-605). In questa disperata invocazione alle divinità il Biondi 1997<sup>6</sup>, p. 66 sgg. ha colto, suggestivamente, una poetica difesa che il drammaturgo propone della coscienza lacerata della sua protagonista, alla quale egli presta ascolto e concede salvezza.

<sup>8</sup> Sulle scelte lessicali e di immagini con cui Seneca continua a raffigurare, nella conclusione del dramma, la passione elegiaca di Fedra, cfr. Gazich 1997, p. 371 sgg.

<sup>9</sup> Sulla scena della morte di Fedra, preziosa è la lettura di Paratore 1952, p. 222 sgg., 1957, p. 67, Giacocci 1986, p. 45 sgg., Degl'Innocenti Pierini 2008 p. 201 sgg.

<sup>10</sup> La felice definizione della *Phaedra* come tragedia "umanistica" è presente nello studio di Giacocci 1986, p. 17 sgg. ed essa è condivisa ed approfondita da Biondi 1997<sup>6</sup>, p. 66 sgg.



*stirpem perosa Solis inuisi Venus  
per nos catenas uindicat Martis sui  
suasque, probris omne Phoebeum genus  
onerat nefandis: nulla Minois leui  
defuncta amore est, iungitur semper nefas (Phaedr. 124-128)<sup>11</sup>*

Ma il volto divino dell'amore immaginato da Fedra, volto possente e irresistibile<sup>12</sup>, è poi negato dalle parole della nutrice, la quale non ritiene che la passione smaniosa che agita la sua regina possa attribuirsi ad una realtà diversa da quella insita nelle profondità del suo stesso cuore e della sua psiche:

*Deum esse amorem turpis et uitio fauens  
finxit libido, quoque liberior foret*

<sup>11</sup> L'idea che il proprio sangue sia segnato dalla maledizione divina si fa spazio anche sulle labbra della Fedra euripidea quando, nella dolorosa confessione del proprio amore alla nutrice, tra silenzi e pudiche esitazioni ella esclama: ὦ τλήμων, οἶον, μήτηρ, ἠράσθης ἔρον, [...] σύ τ' ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ, [...] τρίτη τ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι (*Hipp.* 337 sgg.). Nella tragedia greca il ricordo della passione mostruosa della madre e dell'amore colpevole della sorella Arianna è per Fedra un fine e poetico strumento per dichiarare il male di cui soffre, senza abbandonarsi ad un'aperta confessione, ed il pensiero della maledizione di Afrodite che grava sulla propria famiglia sfiora fugace la mente della protagonista, senza apparire in realtà motivo essenziale del suo patire. Nella *Phaedra* di Seneca, invece, il tema della colpa ereditaria che pesa sulle discendenti del Sole diviene, nell'immaginario della protagonista, movente fondamentale del suo dramma, ed il nostro poeta, che trae spunto dai versi della tragedia greca, sembra coniugare il ricordo euripideo con un'immagine di colore ovidiano, tratta dal lamento di Fedra in *epist.* 4,53-54: *forsitan hunc generis fato reddamus amorem/ et Venus ex tota gente tributa petat*. Sul motivo dell'eredità familiare di Fedra, cfr. Armstrong 2006, pp. 63-65.

<sup>12</sup> Fedra, che sente di essere vinta dalla passione, raffigura il sentimento che la domina e la sconvolge descrivendo la figura di Cupido, ipostasi del potere di sua madre Venere, che esercita il suo dominio su ogni parte del mondo ed anche sugli dei: *uicit ac regnat furor,/ potensque tota mente dominatur deus./ hic uolucer omni pollet in terra impotens/ ipsumque flammis torret indomitis Iouem;/ Gradius istas belliger sensit faces,/ opifex trisulci fulminis sensit deus,/ et qui furentis semper Aetnaeis iugis/ uersat caminos igne tam paruo calet;/ ipsumque Phoebum, tela qui neruo regit,/ figit sagitta certior missa puer/ uolitatque caelo pariter et terris grauis (Phaedr. 184-194)*. Nelle sue parole si lascia avvertire l'influenza della vivida descrizione della potenza di Cipride su tutte le creature e sugli esseri divini offerta dalla nutrice dell'*Ippolito* euripideo: φοιτᾶι δ' ἄν' αἰθέρ', ἔστι δ' ἐν θαλασσίῳ/ κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ' ἐκ ταύτης ἔφυ' ἢδ' ἐστὶν ἡ σπεύρουσα καὶ διδοῦσ' ἔρον,/ οὗ πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι./ ὅσοι μὲν οὖν γραφάς τε τῶν παλαιτέρων/ ἔχουσιν αὐτοὶ τ' εἰσὶν ἐν μούσαις ἀεὶ/ ἴσασι μὲν Ζεὺς ὡς ποτ' ἠράσθην γάμων/ Σεμέλης, ἴσασι δ' ὡς ἀνήρπασέν ποτε/ ἢ καλλιφεγγῆς Κέφαλον εἰς θεοὺς Ἔως/ ἔρωτος οὐνεκ' (*Hipp.* 448-456) ed il ricordo della visione ovidiana di Amore: *regnat et in dominos ius habet ille deos (epist.* 4,12). Sul tema, cfr. i commenti di Boyle 1987, p. 148 e Coffey-Mayer 1990, p. 109.

*titulum furori numinis falsi addidit.  
natum per omnis scilicet terras uagum  
Erycina mittit, ille per caelum uolans  
proterua tenera tela molitur manu  
regnumque tantum minimus e superis habet:  
uana ista demens animus asciuit sibi  
Venerisque numen finxit atque arcus dei (Phaedr. 195-203)<sup>13</sup>*

E lo stesso finale del dramma, in cui Fedra riconosce in se stessa l'immagine di carnefice ed insieme di vittima del proprio amore colpevole, scioglie da ogni possibile responsabilità sull'umano patire il volere e la potenza della dea Venere.

Tuttavia, nello scenario della tragedia senecana che si svela tutto ancorato alla dimensione terrena e mortale, il drammaturgo non rinuncia a riservare un cantuccio in cui poter dare ancora respiro alle *false invenzioni* degli uomini e alle vane credenze che accostano la realtà umana a quella divina e leggono nelle vicende degli uomini l'influenza ed il segno di una superiore volontà celeste. Così, le parole di Fedra che accusa Venere del suo soffrire trovano larga eco nell'ode intonata nel primo intervento del Coro che, ispirato dal dolore della protagonista e partecipe del suo dramma, amplifica i sentimenti della regina innalzando un canto in cui il tema del potere irresistibile della dea dell'amore assume un respiro di carattere universale<sup>14</sup>. La visione di Fedra, che accomuna i patimenti del proprio animo a quelli delle divinità vinte dagli strali dell'alato fanciullo Cupido, è ripresa dalla voce del Coro in un ampio affresco che abbraccia gli uomini e gli dei, le terre ed il cielo, in cui Venere insieme con suo figlio, l'arciere sorridente e infallibile, domina sovrana. Si susseguono nel canto, quasi in un'armoniosa serie di vivaci miniature, le raffigurazioni degli amori di Febo, di

---

<sup>13</sup> La nutrice confuta la raffigurazione del figlio di Venere tratteggiata da Fedra, soffermandosi con ironia sui dettagli delle ali, delle armi e del potere del dio dipinti dalla sua regina (*Phaedr.* 186, 193-194). Nella demitizzazione della figura della divinità dell'amore il suo dire sembra risentire degli echi delle parole pronunciate da Ecuba nelle *Troiane* di Euripide (vv. 983-990) e della riflessione di Biblide nelle *Metamorfosi* di Ovidio (9,624-625). Cfr. a riguardo Coffey-Mayer 1990, p. 109 e Armstrong 2006, p. 296 e n. 63.

<sup>14</sup> *Phaedr.* 274-357.

Giove, di Diana, di Ercole e, come in ampi riquadri che adornano le scene mitologiche centrali, si aprono le immagini della folla numerosa degli esseri che popolano il mare, la terra ed il cielo, tutti soggetti al regno maestoso di Venere<sup>15</sup>. Così, in un'aura favolosa e lontana, la voce del Coro trasfigura il sentimento d'amore che signoreggia nella vicenda e muove le azioni del dramma in immagini dai contorni evanescenti e sognanti e la passione devastante che nasce e prende vigore nell'animo umano assume, negli ampi scorci di paesaggi mitologici, i caratteri di una potenza divina<sup>16</sup>.

## II. *La dea nata dal mare*

Il coro si apre con un'invocazione a Venere, il cui nome non è esplicitamente espresso, ma alla dea riporta il riferimento alla sua nascita dal mare:

*Diua non miti generata ponto  
quam uocat matrem geminus Cupido* (vv. 274-275)

L'apostrofe al vocativo<sup>17</sup>, seguita dal richiamo al mito dell'origine della divinità<sup>18</sup>, ricalca una movenza stilistica tipicamente innodica, come la presenza della proposizione relativa che segue, introdotta da *quam*, rimanda alle formule predicative proprie dello stile delle preghiere e degli inni.

---

<sup>15</sup> Una puntuale comparazione tra le immagini mitologiche cantate dal primo Coro della *Phaedra* e le raffigurazioni dei medesimi miti in pitture databili all'età neroniana è oggetto dello studio di Wattel-De Croizant 1991.

<sup>16</sup> Sulla lettura del primo Coro della *Phaedra* come ampliamento in chiave mitologica e descrittiva dell'immagine della passione dominante del dramma, l'amore, cfr. Giomini 1955 b, p. 51 sgg.

<sup>17</sup> L'incipit al vocativo è tipico dell'inno cletico lirico, come risulta dallo studio di Pavese 1991, pp. 160-161. Nell'inno rapsodico prevale, sottolinea Pavese, una *propositio* caratterizzata dall'intenzione del poeta di cantare il dio o dall'invocazione alla Musa perché canti il dio, differenza formale, questa, che dipende dalla diversa funzione del *prooimion* rapsodico o citarodico che è introduttiva rispetto all'inno lirico che ha piuttosto funzione cletica e di preghiera.

<sup>18</sup> La nascita di Afrodite dalla spuma del mare è narrata da Esiodo, *Theog.* 188 sgg., che spiega l'origine etimologica del nome della dea (Afrodite da ἀφρός, "spuma") e il mito ritorna in *Hymn. hom.* 6, 3 sgg. Vi fanno poi riferimento gli autori latini: Cic. *de nat. deor.* 3,59, Verg. *Aen.* 5,801, Tib. 1,2,40, Ov. *epist.* 15,213, *fast.* 4,93.

Il verso di apertura del coro lascia avvertire l'eco<sup>19</sup> dell' epiclesi con cui ha inizio il breve inno a Venere inserito nel c. 36<sup>20</sup> di Catullo:

*Nunc o ceruleo creata ponto* (v. 11)

e questa formula di invocazione ricalca gli epiteti greci legati al nome della dea ἄλιγενής e ποντογενής<sup>21</sup>.

Nella tradizione innodica ποντογενής risulta attestato in *Orph. H.* 55<sup>22</sup>, inno dedicato ad Afrodite:

Οὐρανία, πολύμνε, φιλομμειδῆς Ἄφροδίτη,  
ποντογενής, γενέτειρα θεά, φιλοπάννυχε, σεμνή (vv. 1-2)

e negli *Inni magici*<sup>23</sup> la dea è cantata come ἀφρογενής<sup>24</sup>, letteralmente “nata dalla spuma del mare”, aggettivo che, con sfumata variazione, evoca la stessa immagine:

Ἄφρογενὲς Κυθήρεια, θεῶν γενέτειρα καὶ ἀνδρῶν (*Hymn. Mag.* 22,1)

Esistono dunque nella tradizione letteraria romana, come in quella greca, esempi che attestano come la dea Venere/Afrodite sia invocata, nell'incipit di componimenti innodici, con riferimento alla sua nascita dal mare.

---

<sup>19</sup> La vicinanza strutturale e fonica con il testo catulliano è suggerita dalla medesima posizione delle parole: il participio appare infatti incastonato tra *ponto*, in chiusura di verso, e l'aggettivo che ad esso si riferisce.

<sup>20</sup> I vv. 11-17 del carme 36 di Catullo sono definiti un vero e proprio inno dal Munzi 1991, p. 275.

<sup>21</sup> Sul tema, cfr. Munzi 1991, p. 275, Fordyce 1961, p. 181.

<sup>22</sup> L'età della composizione degli *Inni Orfici* è incerta: gli studiosi, dedicandosi ad analisi di carattere filosofico e religioso o soffermandosi su comparazioni di natura metrica e linguistica, hanno proposto diverse datazioni che oscillano tra il II sec. a.C. e il V sec. d.C. Sul tema, cfr. Quandt 1955<sup>2</sup>, p. 44, Moreschini, 1990, p. 1152, Ricciardelli 2000, pp. XXX-XXXI.

<sup>23</sup> Redatti tra il III e il V sec. d.C. i papiri che conservano gli *Inni magici* rappresentano la fissazione per iscritto in epoca tarda di testi e di formule molto antiche. Cfr. a riguardo Poccetti 1991, pp. 194-195.

<sup>24</sup> L'aggettivo è attestato come epiteto di Afrodite fin da Esiodo (*Theog.* 196). Cfr. *ThLG* II, 2705.

Questi inni cantano il sorgere di Venere dalle onde sempre in forma neutra, rispetto agli altri Catullo aggiunge solo l'aggettivo esornativo *caeruleo*; così, tutta senecana risulta la scelta di arricchire la formula con l'espressione *non miti*, circondando di un'aura particolare la figura della dea.

Infatti, se pur riferito a *ponto*, *non miti* suggerisce un carattere poco "dolce" non solo del mare che la dà alla luce, ma anche della dea che da esso emerge e che conserva in sé lo spirito impetuoso e violento dell'elemento che l'ha generata<sup>25</sup>. Che l'aggettivo qualifichi anche la natura della dea lo dimostra il fatto che esso ritorni in forma variata all'interno dello stesso inno in riferimento a Cupido<sup>26</sup>, espressione icastica del potere di Venere<sup>27</sup>: *l'immitis puer*, scoccando le sue frecce, ispira negli animi un sentimento che brucia e consuma:

*qua terra salo cingitur alto  
quaque per ipsum candida mundum  
sidera currunt,  
haec regna tenet puer immitis*<sup>28</sup> (vv. 331-334)

Nella tragedia è definito *immitis* dalla nutrice anche Ippolito, che, dall'animo indocile, ha in odio le donne e fugge le nozze:

*exosus omne feminae nomen fugit,  
immitis annos caelibis uitae dicat,  
conubia uitat* (230-233)

---

<sup>25</sup> Sul tema, cfr. Coffey-Mayer 1990, p. 117 e Grimal 1965, p. 66.

La possibilità che Venere mostri un animo crudele è evocata come eredità della sua nascita dal mare da Tibullo in 1,1,40: *is Venerem e rapido sentiet esse mari*; e già Meleagro, *Anth. Pal.* 5,180, riconduce la malvagità di Eros anche al fatto che la madre abbia avuto origine dalla distesa marina: *Ματρὸς δ'οὐ μάτηρ ἀνέμων μάστιξι θάλασσα/ τραχὺ βοῶ; [...] Τοῦνεκεν [...] κύμασι δ' ὀργάν/ στέρξεν ἴσαν* (vv. 5-8). Cfr. sul tema Murgatroyd 1980, p. 83, Maltby 2002, p. 165.

Numerose sono inoltre le attestazioni fin dall'epica omerica che attribuiscono genericamente a chi nasce dal mare un animo crudele: Hom. *Il.* 16,34, Catull. 64,155, Tib. 3,4,85, Ov. *epist.* 7,39.

<sup>26</sup> Cfr. a riguardo De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 130.

<sup>27</sup> Sull'interpretazione della figura di Cupido all'interno dell'inno, vedi *infra* p. 93 sgg.

<sup>28</sup> La definizione di Cupido *immitis* è già in Catullo: *Heu misere exagitans immiti corde furores/ Sancte puer* (64,94-95), che riprende Apoll. Rh. 4, 445: *σχέτλι' Ἔρως, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν/ ἐκ σέθεν οὐλόμενάι τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε*. Cfr. sul tema Thomson 1997, p. 406, Fordyce 1961, p. 291. Per le rielaborazioni allusive della lirica arcaica e della tragedia presenti nei versi di Apollonio Rodio rimando a Livrea 1973, p. 143.

*temptemus animum tristem et intractabilem.  
meus iste labor est aggredi iuuenem ferum  
mentemque saeuam flectere immitis<sup>29</sup> uiri (vv. 271-273)*

Ella invita il giovane ad essere *mitior*, “a mostrarsi più disponibile alla felicità”<sup>30</sup>:

*sed tu beatiss mitior rebus ueni:  
namque anxiam me cura sollicitat tui,  
quod te ipse poenis grauibus infestus domas. (437-439)*

Ed Ippolito, nella sua risposta alla nutrice<sup>31</sup>, servendosi di una serie di ἀδύνατα<sup>32</sup>, nega di poter mai mostrare un animo mite, addolcito dall’amore di una donna:

*ignibus iunges aquas  
et amica ratibus ante promittet uada  
incerta Syrtis, ante ab extremo sinu  
Hesperia Tethys lucidum attollet diem  
et ora dammis blanda praebebunt lupi,  
quam uictus animum feminae mitem geram (568-573)*

Emerge dunque che *non mitis* nella *Phaedra* è la divinità che, ispirando il sentimento d’amore, crea turbamento, è la divinità che trafigge con i suoi dardi infiammando e consumando fino alle più intime fibre; e ancora *non mitis* è

---

<sup>29</sup> Mazzoli 2006 b, pp. 28-29 riconosce la portata ideologica dell’iterazione del medesimo lessema aggettivale ai vv. 273 e 274, “in vistosa contiguità tra azione e coro”, notando come il carattere *immitis* di Ippolito che rifiuta l’amore e la forza *immitis* di Eros “collidendo, forzeranno il dramma fino alla catastrofe”. Cfr. sul tema anche Petrone 1984 p. 71 sgg.

<sup>30</sup> È citata la traduzione del v. 437 proposta da De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 155.

<sup>31</sup> Da notare la sapiente posizione chiastica dell’argomento nel discorso di Ippolito: mentre l’esortazione della nutrice ad un atteggiamento *mitior* era stata posta all’inizio della sua perorazione, Ippolito esprime a conclusione della sua risposta, come inamovibile suggello, l’impossibilità di avere un animo gentile verso una donna.

<sup>32</sup> Per un’analisi formale dei vv. 568-573 e i relativi confronti letterari rimando al commento di De Meo 1995<sup>2</sup>, pp. 175-176 e di Boyle 1987, p. 170. Sulla figura dell’*adynaton* in Seneca tragico cfr. lo studio di Mazzoli 1992, in particolar modo per il nostro passo alla p. 143.

l'uomo, Ippolito, che con la sua ritrosia e ostilità rifiuta l'amore facendo soffrire chi lo ama<sup>33</sup>.

Sofferamoci ancora sull'aggettivo *mitis*: Seneca infatti non crea solo una serie di rimandi interni alla tragedia, i quali, accomunando la divinità che spinge ad un sentimento incestuoso e il giovane che respinge le profferte amorose, conducono tutti alla sofferenza per amore della protagonista; esiste nella presenza di questa parola al v. 274 un sottile riferimento anche all'uso che di essa viene fatto nel linguaggio sacrale romano<sup>34</sup>. *Mitis* infatti è epiteto che accompagna spesso il nome della divinità alla quale si innalza una preghiera, e di ciò si hanno numerose attestazioni a livello letterario, in particolar modo nei poeti di età augustea<sup>35</sup> e nella poesia dello stesso Seneca<sup>36</sup>.

Nel momento dunque in cui il nostro Autore pone l'aggettivo *mitis* nell'incipit dell'inno a Venere vuole certamente alludere alle movenze delle

---

<sup>33</sup> Seneca riprende il valore con cui l'aggettivo *immitis* è utilizzato nella poesia d'amore. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio *immitis* è la ninfa Galatea che fugge l'amore del Ciclope: *eadem Galatea [...] calcato immitior hydro* (*met.* 13,798-804), è Atalanta che rifiuta le nozze (*met.* 10,573), è Minosse nelle parole di Scilla poiché rifiuta il suo amore: *quo fugis immitis, cuius uictoria nostrum/ et scelus et meritum est? nec te data munera nec te/ noster amor mouit nec quod spes omnis in unum/ te mea congesta est?* (*met.* 8,110-113).

Nel suo commento ad Ovidio Bömer 1977, p. 145 chiosa *immitis* scrivendo: "de eis qui amori resistunt obstant, amorem respuunt".

L'aggettivo è attestato con il medesimo valore negli *Amores* per definire la porta chiusa che impedisce all'innamorato di incontrare la sua *domina*: *aspice (uti uideas, immitia lustra relaxa!)/ uida sit ut lacrimis ianua facta meis* (1,6,17-18) ed anche nella lirica di Orazio quando si fa riferimento ad un amore infelice: *Albi, ne doleas plus nimio memor/ immitis Glycerae* (*carm.* 1,33,1-2).

*Mitis*, di contro, è nella poesia elegiaca d'amore l'amato che ricambia i sentimenti e concede i suoi baci: *si nec blanda satis nec erit tibi comis amanti./ perfer et obdura: postmodo mitis erit* (*Ov. ars* 2,178); *tunc tibi mitis erit, rapias tunc cara licebit/ oscula: pugnabit, sed tibi rapta dabit* (*Tib.* 1,4,53-54). Cfr. a riguardo Della Corte 1997<sup>4</sup>, p. 171.

<sup>34</sup> Sul tema, cfr. Appell 1909, p. 99.

<sup>35</sup> Varie occorrenze dell'aggettivo *mitis* nelle apostrofi agli dei si contano nell'opera di Ovidio: *mitissima* nelle *Metamorfosi* è invocata Temi (1,379-380) ed implorata Cerere (5,496-497), *mitis* ricorre a fianco dell'aggettivo *placatus* nelle invocazioni a Bacco (*met.* 4,31; *fast.* 3,789-790), e *mitis* è definita la Pace invitata a mostrare la sua benigna presenza in tutto il mondo (*fast.* 1,711-712). Ovidio chiede la protezione benevola del *mite numen* dei Dioscuri (*trist.* 1,10,46) e come *mitissima numina* invoca le divinità della casa di Augusto (*Pont.* 2,8,51).

Ricorre ancora l'aggettivo *mitis* nelle preghiere ad Apollo nella lirica di Orazio (*carm. saec.* 33) e nell'elegia di Tibullo (2,5,79-80). Relativamente ai passi citati cfr. quanto osservato da Bömer 1958, p. 198; 1969, p. 126; 1976 a, p. 24; La Bua 1999, p. 259; Green 2004, p. 323.

<sup>36</sup> Nell'epitalamio della Medea Seneca definisce *mitior* la dea Pace: *et asperi/ Martis sanguineas quae cohibet manus./ quae dat belligeris foedera gentibus/ et cornu retinet diuite copiam./ donetur tenera mitior hostia* (vv. 62-66). Per l'identificazione della divinità invocata con la Pace rimando a Costa 1973, p. 74 ed a Némethi 2003, p. 155.

preghiere in cui le divinità sono invocate perchè rivolgano *mitis* il loro sguardo su chi le cerca e chiede loro assistenza benefica. Ma nel contempo suggerisce al suo pubblico<sup>37</sup> l'immediata percezione della differenza e della distanza dall'invocazione tradizionale: la Venere che il coro canta non è *mitis*, bensì *non mitis* (come il mare dal quale emerge), e ciò induce a comprendere che si tratta di una divinità sorda alle richieste, una divinità il cui potere non sa essere indulgente, non conosce esitazioni, non può essere addolcito.

Se pur la figura della dea possa essere dipinta anche come *mitis*, come si legge nelle elegie di Tibullo, ella lo è quando concede amori sereni e corrisposti, quando asseconda sentimenti armoniosi:

*tunc, quibus aspirabat Amor, praebebat aperte  
mitis in umbrosa gaudia ualle Venus*<sup>38</sup> (2,3,71-72)

*sed manibus qui saeuus erit, scutumque sudemque  
is gerat et miti sit procul a Venere* (1,10,65-66)

La Venere presente nella tragedia di Seneca non offre però alla protagonista un dolce amore corrisposto, né su di lei si china pietosa a dividerne la sofferenza o a lenire gli affanni. Alla dea in cui vive l'eredità dell'elemento impetuoso che le ha dato i natali, che è *non mitis* come proverbialmente è chi fa soffrire per amore, il coro non potrà intonare una preghiera e non potrà avanzare richieste, di lei potrà solo contemplare e celebrare il travolgente potere. Solo infatti una divinità benigna sa ascoltare, solo una divinità *placata* esaudisce, solo una divinità *mitis* salva. Ponendo l'aggettivo *non mitis* al v. 274 il poeta Seneca evoca così una ricca serie di rimandi e allusioni e lascia già presagire che il dramma di Fedra, di cui il coro è anelante osservatore e voce partecipe, non potrà conoscere felice soluzione.

---

<sup>37</sup> Confermo la convinzione che Seneca abbia composto le sue tragedie perché venissero portate sulla scena, convinzione da me già espressa in *Seneca tra filosofia e poesia* 2002-2003, p. 139 sgg.

<sup>38</sup> Nell'incanto degli *aurea saecula* vagheggiati da Tibullo, la *mitis Venus* concedeva il piacere di amori concordi, diversamente dai *ferrea saecula* dell'età contemporanea.



### III. *Il sovrano potere di Venere*

Nell'inno il potere di Venere prende forma nell'immagine di Cupido, figura dipinta come fanciullo birichino e sorridente, senza freni nell'insinuare la fiamma della passione e nello scoccare le sue frecce:

*quam uocat matrem geminus Cupido:  
impotens flammis simul et sagittis  
iste lasciuus puer et renidens  
tela quam certo moderatur arcu!* (vv. 275-278)

Il nome di Cupido è introdotto con una frase relativa<sup>39</sup>, frase che in genere, nello stile predicativo delle preghiere e degli inni, introduce le δυνάμεις delle divinità invocate<sup>40</sup>; così, attraverso la rappresentazione icastica del piccolo alato<sup>41</sup>, che non conosce incertezze nel tiro del suo arco, è resa l'idea del dominio di Venere, sua madre<sup>42</sup>, su ogni terra, su ogni essere, persino sugli dei. È un dominio a cui non si può resistere, a cui non si possono porre freni, travolgente e smodato nel suo manifestarsi: *impotens*<sup>43</sup> lo definisce Seneca, servendosi dello stesso termine con cui suole dipingere il potere superbo dei tiranni<sup>44</sup>. *Impotens* nella *Medea* è infatti Creonte<sup>45</sup>, “il despota che scioglie nozze, strappa la madre ai figli,

---

<sup>39</sup> Il verso 275: *quam uocat matrem geminus Cupido* ricorda la proposizione relativa *quam Iocus circum volat et Cupido*, che segue l'invocazione a Venere presente nel *carm.* 1,2 di Orazio (v. 34). Si rileva tra i versi dei due autori una vicinanza fonica, determinata dalla presenza di *quam* in apertura e del nome di *Cupido* in chiusura di verso, e ritmica in quanto sono entrambi endecasillabi saffici.

<sup>40</sup> Cfr. *supra* p. 31.

<sup>41</sup> Il riferimento alle ali di Cupido compare nell'opera ai vv. 186: *hic uolucer omni pollet in terra impotens*, 194: *uolitatque caelo pariter et terris grauis*, 199: *ille per caelum uolans*.

<sup>42</sup> La tradizione che consacra Eros figlio di Afrodite compare per la prima volta nella lirica arcaica greca e nel rapporto di filiazione è adombrato, come vuole il gusto degli antichi, il concetto di derivazione, di legame tra causa ed effetto: Afrodite è madre di Amore o degli Amori poiché ne è ispiratrice. Cfr. per riferimenti testuali sul tema Ricciardelli 2000 p. 444 e Fasce 1977, p. 160.

<sup>43</sup> *Impotens* lo aveva definito Fedra al v. 186: *hic uolucer omni pollet in terra impotens*. La ripresa nel coro di temi ed immagini presenti nel dialogo tra Fedra e la nutrice nel I atto è stata messa in risalto da Landolfi 2006, p. 95, che ha notato come essa avvii “una serrata dialettica eidetica e concettuale fra parti dialogiche e sezioni corali all'interno della tragedia”.

<sup>44</sup> Cfr. sull'argomento Billerbeck 1999, p. 445.

<sup>45</sup> *Med.* 143.

rompe un legame consacrato”<sup>46</sup>, è Euristeo nell’*Hercules furens*<sup>47</sup>, il *dominator urbis Argivae*, e *impotens* riconosce di essere stato Agamennone nelle *Troades*<sup>48</sup> quando afferma di aver abusato del proprio potere regale.

Cupido è *impotens flammis simul et sagittis*, strumento e sede del suo potere<sup>49</sup> sono le fiamme e le frecce con le quali, imperversando per il mondo<sup>50</sup>, opera secondo la volontà della madre. Risponde infatti alle richieste di Venere il suo agire: il suo volo, la sua mano sono guidati da lei, come viene espresso ai versi 198-200<sup>51</sup>:

*natum per omnis scilicet terras uagum  
Erycina mittit, ille per caelum uolans  
proterua tenera tela molitur manu*

La figura di Eros che maneggia le sue armi seguendo quanto imposto dalla madre non è creazione senecana ma in essa è recuperata un’immagine già cantata nel primo stasimo dell’Ippolito di Euripide<sup>52</sup>:

οἶον τὸ (βέλος) τᾶς Ἀφροδίτας ἦσιν ἐκ χειρῶν  
Ἔρωσ ὁ Διὸς παῖς (vv. 531-534)

e cara all’iconografia<sup>53</sup>.

---

<sup>46</sup> È la figura di Creonte vista attraverso gli occhi di Medea. La traduzione dei vv. 143-146 citata è di A. Traina.

<sup>47</sup> *Herc. f.* 1180.

<sup>48</sup> *Tro.* 266.

<sup>49</sup> Boyle 1987, p. 155 osserva che gli ablativi di limitazione *flammis* e *sagittis* che seguono *impotens* “seem to combine the instrumental and local functions of the case”, riprendendo la definizione dell’*ablative of respect* data da Woodcock 1959, p. 27.

La medesima costruzione è utilizzata da Seneca in *Med.* 143: *sceptro impotens* e in *Tro.* 266-267: *impotens /regno*.

<sup>50</sup> *Phaedr.* 284-285: *per orbem /spargit effusas agilis sagittas*.

<sup>51</sup> Non crea difficoltà il fatto che le parole siano pronunciate dalla nutrice che, nella sua tirata razionalistica nel dialogo con Fedra, ironizza sulla figura del dio alato e sul suo potere ispirato da Venere, in quanto, come giustamente ha notato Viansino 1993, p. 606, il nostro coro recupera e rende reali quelle immagini mitiche “che la nutrice aveva rifiutato in una visuale solo *moralizzante*”.

<sup>52</sup> Il testo euripideo (vv. 525-564) è generalmente riconosciuto dalla critica come modello per il coro di Seneca; cfr. Lefèvre 1972, p. 371; Grimal 1965 p. 66; Boyle 1987, p. 154; De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 129; Landolfi 2006, p. 93 sgg.

Anche la poesia latina offre a Seneca ispirazione quando nei versi di Virgilio e di Ovidio il potere di Venere viene identificato con il potere di Cupido ed è cantata la dipendenza dell'azione del figlio dalle parole della madre:

*'nate, meae uires, mea magna potentia, solus*<sup>54</sup>

[...]

*Iamque ibat dicto parens et dona Cupido  
regia portabat Tyriis (Aen. 1,664-696)*

*'arma manusque meae, mea, nate, potentia' dixit,  
'illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido,*

[...] *cur non matrisque tuumque*

*imperium profers? agitur pars tertia mundi,  
et tamen in caelo (quae iam patientia nostra est!)  
spernimur ac mecum uires minuuntur Amoris.*

[...] *ille pharetram*

*soluit et arbitrio matris de mille sagittis  
unam seposuit (met. 5, 365-374)*<sup>55</sup>

Particolarmente amata dall'elegia latina è poi l'immagine di Cupido armato di dardi e fiaccole<sup>56</sup>, legata alla consueta raffigurazione del sentimento d'amore come ferita o fuoco che avvampa<sup>57</sup>. Seneca la riprende e con essa crea l'ordito su cui tessere la celebrazione del potere di Amore nell'inno: il ricorrere

---

<sup>53</sup> Degno di essere ricordato è il sarcofago marmoreo conservato al museo Nazionale di Napoli, *Sark Rel III 2*, n° 178, che raffigura Cupido nell'atto di prendere la mira con l'arco, assistito dalla madre Venere che lo guida alle sue spalle. Cfr. a riguardo Blanc-Gury 1986, p. 974 n. 140.

<sup>54</sup> Nel suo commento al v. 664 Paratore 1994<sup>4</sup>, p. 225, osserva che la potenza di Venere "è concentrata nel figlio da lei generato come proiezione del suo sovrumano potere".

<sup>55</sup> Bömer 1976 a, p. 319 nota la dipendenza del testo ovidiano da Apoll. Rh. 3,142 sgg.

<sup>56</sup> Numerose sono le occorrenze: *Ov. am.* 1,1,21-23; 3, 9,7-8; 2,5,1; 2,9a,5; 2,9b,33-38; 1,15,27; *met.* 5,379-384; 10,312; 10,525-526; *ars* 1,21-22; *Tib.* 2,1,69; 2,1,81-82; *Prop.* 2,12,9-12; 3,16,16. Mentre la menzione delle frecce come armi di Eros è frequente fin dalla tragedia attica, per trovare attestate in letteratura le fiaccole del dio bisogna attendere l'età ellenistica (*Anth. Pal.* 9,440; 12,83), sebbene Eros con le torce in mano compaia nella pittura vascolare già nel V sec. a.C. (cfr. sul tema Hermary 1986, p. 881)

<sup>57</sup> La lingua poetica erotica abbonda di riferimenti al fuoco che consuma e alla ferita che tormenta, ed è probabile che la lirica latina erediti queste immagini poetiche dai grandi modelli greci. Sulle metafore del fuoco e della ferita per indicare la passione ed il tormento d'amore, cfr. lo studio di Bocciolini Palagi 1986.

dei riferimenti alla piaga suscitata dagli strali e all'ardore determinato dal calore delle fiaccole fornisce all'intervento corale un motivo ricorrente e ne diventa l'idea unificatrice<sup>58</sup>.

Cogliere nella duplice rappresentazione delle armi di Cupido, nelle fiamme e nelle frecce, il *Leitmotiv* e l'elemento unificatore dell'intervento del coro permette anche di ridiscutere del valore e dell'autenticità dei vv. 279-280:

*labitur totas furor in medullas  
igne furtiuo populante uenas.*

Se dopo l'edizione di Bothe<sup>59</sup> si continua a dubitare della genuinità dei due versi<sup>60</sup> assenti nella tradizione A, la lettura dell'intelaiatura dell'inno proposta fornisce invece un utile strumento interpretativo per restituire loro significato e valore<sup>61</sup>. Letti infatti di seguito i vv. 279-280 e i successivi:

---

<sup>58</sup> È ritratto l'arco infallibile del fanciullo divino al v. 279: *tela quam certo moderatur arcu!*, e ricorre al v. 280 l'immagine del fuoco d'amore devastante: *igne furtiuo populante uenas*, al v. 281 è resa l'idea della ferita originata dalle frecce del dio: *non habet latam data plaga frontem*; ritorna la figura del dio arciere al v. 284: *spargit effusas agilis sagittas* ed al v. 290 la visione del fuoco: *quaeque nascentem uidet ora solem, /quaeque ad Hesperias iacet ora metas, /si qua feruenti subiecta cancro est, /si qua Parrhasiae glacialis ursae /semper errantes patitur colonos, /nouit hos aestus* (vv. 285-290). Sono *infiammati* i cuori dei giovani e dei vecchi, è *ferito* il seno delle vergini: *iuuenum feroces /concitat flammis senibusque fessis /rursus extinctos reuocat calores, /uirginum ignoto ferit igne pectus* (vv. 290-293), *arde* d'amore la divinità: *Arsit obscuri dea clara mundi* (v. 309). L'immagine dell'*ignis* divino è ripresa al v. 330: *Sacer est ignis (credite laesis)* ed ai vv. 335-336 sono descritti i dardi che colpiscono persino nelle profondità marine: *spicula cuius sentit in imis /caerulus undis grex Nereidum*, a nulla vale la vastità del mare per spegnere l'incendio: *flammamque nequit releuare mari* (v. 337); anche gli uccelli del cielo sono ispirati dalle sacre fiamme: *Ignes sentit genus aligerum* (v. 338); ed esse hanno un dominio assoluto che vince ogni altro sentire: *ueteres cedunt ignibus irae* (vv. 355).

<sup>59</sup> Bothe 1819.

<sup>60</sup> Rimando per puntuali riferimenti alla *querelle* a Giomini 1955 a, pp. 65-66 che dal canto suo considera i versi 279-280 autentici e adduce a sostegno della sua tesi la loro rispondenza con i vv. 642-643, all'interno di una più ampia riflessione in cui si discute insieme dei vv. 279-282 e dei vv. 641-644, conservati anch'essi in maniera non univoca dalla tradizione manoscritta. Cfr. a riguardo anche pp. 98-99.

<sup>61</sup> Non condivido la posizione espressa in Coffey-Mayer 1990, p. 118, secondo la quale i versi 279-280 sono da considerarsi interpolati in quanto interrompono la descrizione dell'immagine di Cupido che ferisce con le sue frecce. Né ritengo valida l'osservazione che il v. 279 sia un doppiante del v. 282 (osservazione che si legge anche in De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 131), che proverebbe il loro carattere spurio, mentre mi sento vicina al giudizio di Grimal 1965, p. 67, che, difendendo la paternità senecana dei due versi, attentamente nota che "il n'est pas contraire aux habitudes de Sénèque de présenter, surtout dans un développement lyrique, deux idées voisines sous des formes semblables".

*non habet latam data plaga frontem,  
sed uorat tectas penitus medullas* (vv. 281-282)

offrono una visione sintetica degli effetti devastanti che le *flammae* e le *sagittae* di Cupido provocano sugli esseri contro i quali sono brandite. Espungere i versi 279-280 significherebbe privare il passo del riferimento alla forza dell'*ignis furtiuus* insinuata dalle fiaccole del dio, sbilanciando l'immagine e centrandola solo sulla figura di Cupido arciere. A confortare la tesi dell'autenticità dei versi in questione mi sembra possa contribuire inoltre il confronto con i vv. 92 sgg. del carme 64 di Catullo<sup>62</sup>, in cui è descritto il subitaneo innamorarsi di Arianna, dal momento che il passo, per i numerosi richiami verbali e di immagini, appare essere stato fonte di ispirazione per il nostro poeta:

*cuncto concepit corpore flammam  
funditus atque imis exarsit tota medullis.  
heu misere exagitans immiti corde furores,  
sancte puer, curis hominum qui gaudia misces* (vv. 92-95)

Si è già notato<sup>63</sup> il recupero della definizione di *immitis* (o *non mitis*) per la divinità dell'amore, ed anche la figura del dio che mescola i piaceri e gli affanni (v. 95) è ripresa da Seneca, adombrata nella definizione di Cupido *geminus* (v. 276), come vedremo in seguito. Nei vv. 279-280 l'immagine del *furor* che si insinua permeando di sé tutte le midolla, mentre un fuoco nascosto devasta le vene, riprende la scena catulliana con puntuale vicinanza lessicale<sup>64</sup>: ritorna il termine *medullae* per indicare le più intime fibre dell'animo umano, ritorna l'aggettivo *totus* per definire il coinvolgimento totale nella passione, il verbo

---

<sup>62</sup> Il carme è citato da Boyle 1987, p. 155, a fianco a Catull. 45,15 sgg., Verg. *Aen.* 4,66 sgg., 8,388 sgg., Ov. *epist.* 4,15 in un generico riferimento ai passi della poesia latina in cui ricorre il *topos* letterario della passione che penetra fino alle midolla.

<sup>63</sup> Cfr. *supra* p. 89 n. 28.

<sup>64</sup> Friedrich 1908, p. 346 riconosce la ripresa di Catull. 64,93 in *Herc. O.* 450-451: (*amor*) *penitus sedet/fixus medullis* ma non nota la vicinanza di immagine e di lessico anche nel nostro passo.

*labor* indica un penetrare, uno scivolare in profondità<sup>65</sup> che ricalca l'idea offerta dai termini *funditus* ed *imis* di Catullo, lo stesso *furor* è già nel carne 64 (v. 94)<sup>66</sup>. Ricche sono dunque le suggestioni e le eredità poetiche che permeano di sé i versi iniziali del primo Coro della *Phaedra* e ad esse sembrano intrecciarsi anche echi della produzione filosofica di Seneca. Le stesse immagini, la stessa terminologia or ora analizzate infatti ricorrono nell'*epist.* 114<sup>67</sup>, nella descrizione dell'animo umano quando, dimentico di nobili mete, si lascia divenir preda di passioni incalzanti:

*(Animus noster) ubi vero inpotens, cupidus, delicatus est, transit in nomen detestabile ac dirum et fit tyrannus. Tunc illum excipiunt adfectus inpotentes et instant; [...] cum vero magis ac magis vires morbus exedit et in medullas nervosque descendere deliciae, conspectu eorum quibus se nimia aviditate inutilem reddidit laetus, pro suis voluptatibus habet alienarum spectaculum, sumministrator libidinum testisque, quarum usum sibi ingerendo abstulit. [...] Numquid enim, mi Lucili, <non> in hoc furor est, quod nemo nostrum mortalem se cogitat, quod nemo inbecillum? (epist. 114,24-26)*

*Furor* è definita la passione che prende l'animo che non sa dominarsi, l'animo infiacchito dai piaceri è descritto come compenetrato da essi fino alle midolla, (il verbo *descendere* suggerisce al pari di *labor* il concetto di penetrazione nel profondo<sup>68</sup>), il termine *inpotens* ritorna martellante a breve distanza associato a quello di *tyrannus*.

<sup>65</sup> Cfr. *ThLL* VII 2, 789, 3 sgg.

<sup>66</sup> Diversamente Landolfi, nel suo studio sulle suggestioni virgiliane e ovidiane nel primo coro della *Phaedra*, preferisce considerare come modello per i vv. 279-280 il quarto libro dell'Eneide (vv. 66-67); egli deve però riconoscere che l'idea del *furor*, assente qui in Virgilio, dovrebbe essere introdotta da Seneca variando la coppia virgiliana *flamma /medullae*. Cfr. Landolfi 2006, pp. 96-97.

<sup>67</sup> La vicinanza di *Phaedr.* 279-280 con *epist.* 114, 25 è notata da Giomini 1955 a, p. 66 e da De Meo 1995<sup>2</sup> p. 131.

<sup>68</sup> Cfr. *ThLL* V 1, 650, 62 sgg.

E nell'*epist.* 116 è ancora presente l'aggettivo *impotens* quando il filosofo riflette sulla "tirannia d'amore" e presenta questa passione come un qualcosa che non concede pace sia quando corrisposta, sia quando incontri ostacoli<sup>69</sup>:

*non est committendum ut incidamus in rem commotam, inpotentem,  
alteri emancupatam, vilem sibi. Sive enim nos respicit, humanitate eius  
inritamur, sive contempsit, superbia accendimur. Aequae facilitas amoris  
quam difficultas nocet: facilitate capimur, cum difficultate certamus (epist.  
116,5)*

L'amore, nel suo duplice volto, ammaliante e inebriante quando compiacente o tribolato e infelice quando ritroso, sempre, è visto da Seneca come un *affectus* che crea turbamento e trascina.

Quando dunque il poeta canta l'immagine dell'*impotens* Cupido, in lui rende con forza l'idea della signoria che la passione d'amore esercita sugli animi inermi simile a quella di un tiranno; e tale passione insinuandosi conduce coloro che ne sono dominati ad essere ciechi e sfrenati, ad essere a loro volta *impotentes*, sia che l'amore riesca ad essere pago di sé sia che non possa esserlo<sup>70</sup>. Questa duplicità di modi in cui il sentimento può manifestarsi, carezzevole e corrisposto o non corrisposto e sofferto, che trova lucida descrizione nell'*epistula* 116, è poeticamente sintetizzata nel nostro coro nell'aggettivo *geminus*<sup>71</sup> affiancato al nome di Cupido.

---

<sup>69</sup> *Impotens* figura nell'opera di Seneca non solo come epiteto legato al potere tirannico, ma ricorre anche quando vengono descritte passioni irrazionali, incontrollate e spinte all'eccesso. Cfr. Ag. 801, *Med.* 851, *vit. b.* 4,4, *de i.* 2,4,1, *epist.* 92,8. In particolare in *Med.* 851-852: *quod impotenti/ facinus parat furore? il furor impotens* è alimentato dalla passione d'amore.

<sup>70</sup> Non solo nell'amore infelice di Fedra Cupido è *impotens*, ma si dimostra tale anche nelle vicende mitiche di amori appagati, narrate nella sezione dell'aretologia dell'inno (vv. 296-329).

<sup>71</sup> Nei commenti l'analisi del termine è condotta sempre con un certo imbarazzo e difficoltà, e non viene proposta un'interpretazione univoca e convincente. Si ipotizza infatti che *geminus* rimandi alle figure di Eros ed Anteros della tradizione greca, seguendo quanto suggerito da J. van Wageningen, *Seneca's Phaedra*, Groningen 1918 e K. Kunst, *Seneca. Phaedra*, Wien 1924 (cfr. De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 130, Boyle 1987, p. 155) o si fa riferimento alle varie figure di Cupido di cui parla Cicerone in *de nat. deor.* 3,60 (cfr. Coffey-Mayer 1990, p. 118) o più giustamente si riconosce nell'espressione senecana il richiamo a Eur. *Hipp.* 348 (cfr. Boyle, *cit.*, Grimal 1965, p. 67). Sempre poi è ricordata la presenza dell'espressione *geminus Cupido* anche in *Oed.* 500, modellata sull'ovidiano: *geminorum mater Amorum* (*fast.* 4,1). Non mi sembra però che alcuno colga una possibile relazione tra il termine *geminus* presente nel nostro coro e la riflessione

Già la profonda sensibilità dell'uomo greco aveva avvertito l'intrecciarsi nel sentimento d'amore di suadente dolcezza ed amaro e struggente desiderio e la consapevolezza dell'*Eros*, dolce sentire dal retrogusto amaro, era stata mirabilmente raccolta nell'aggettivo γλυκύπικρος di conio saffico<sup>72</sup>, divenuto poi patrimonio letterario comune<sup>73</sup>.

Nello stesso *Ippolito* di Euripide al v. 348 (ἡδίστον ... ταῦτὸν ἀλγεινὸν θ' ἄμα) e nei versi iniziali del primo stasimo (Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃ κατ' ὀμμάτων /στάξεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν/ ψυχᾷ χάριν οὐς ἐπιστρατεύσει<sup>74</sup> vv. 525-527) ed ancora nel carne 64 di Catullo (*sancte puer, curis hominum qui gaudia miscet* v. 95), modelli del nostro coro, è presente questa classica definizione di Amore. E Seneca la riprende e la arricchisce secondo il suo personale sentire. Appare chiaro nell'accostamento di *geminus* ed *impotens*, termine chiave del suo lessico filosofico con cui vengono descritte le passioni turbinose che prendono il sopravvento, che l'eredità delle suggestioni poetiche a cui il nostro Autore fa riferimento si rivestono in questi versi di un pensiero che è suo proprio. Se è vero che Cupido ha due volti, uno delicato e suadente e l'altro aspro e avverso, come la stessa arte figurativa dell'antichità ama ritrarlo<sup>75</sup>, Seneca preferisce offrire di lui un ritratto in cui i lievi e dolci tratti, pur adombrati nell'immagine ambigua offerta da *geminus* in cui vivono suggestioni ed echi del passato, sono irrimediabilmente dominati dal carattere dispotico e irriducibile con cui si manifesta la sua forza.

---

sull'Amore espressa nell'*epist.* 116, in cui chiaramente Seneca espone la concezione del duplice aspetto con cui può presentarsi la passione d'amore. Appare invece assolutamente utile spiegare il significato di questo aggettivo controverso, non utilizzato certamente da Seneca con valore esornativo, attraverso il pensiero dello stesso autore.

<sup>72</sup> Sapph. *fr.* 130,1-2 Lobel-Page: Ἔρωσ δηῶτε μ'ὸ λυσιμέλης δόνει, /γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

<sup>73</sup> Theogn. 1353 sgg.: πικρὸς καὶ γλυκὺς ἔστι καὶ ἀρπαλέος καὶ ἀπηνῆς /...ἔρωσ; *Anth. Pal.* 5,134,4: μέλοι δ'ἡμῖν ὁ γλυκύπικρος Ἔρωσ; 12,109,3: τὸ γλυκύπικρον Ἔρωτος ἔχων βέλος; Catull. 68,17-18: *non est dea nescia nostri, /quae dulcem curis miscet amaritiam*; Hor. *carm.* 4,1,4-5: *dulcium /mater saeva Cupidinum*.

<sup>74</sup> Halleran 1995, p. 195 riconosce in questi versi l'eco della tradizionale descrizione di Eros come γλυκύπικρος, esplicitamente resa al v. 348, e ipotizza un ritorno dell'immagine anche nella conclusione del canto corale, nel paragone della dea dell'Amore con l'ape, armata di pungiglione e insieme produttrice di miele (vv. 563-564).

<sup>75</sup> È frequente nell'arte la rappresentazione di due Amori che si fronteggiano, diversi nella fisionomia, negli atteggiamenti o nei gesti. Questa duplice rappresentazione, messa in relazione dai critici dell'arte con il *geminus Cupido* dei testi letterari, viene interpretata come espressione in immagini della concezione che gli antichi avevano dell'Amore, forza insieme buona e cattiva. Sul tema, cfr. Blanc-Gury 1986, pp. 1042-1043.



L'idea delle dolci pene d'amore ripresa dalla tradizione, l'idea delle due facce della passione, amara e soave, risultano evidentemente orientate verso una visione negativa, volta a cogliere l'aspetto più tormentoso e devastante del potere di Venere.

Il coro esalta la figura di Cupido per celebrare il dominio della madre, canta le sue frecce, le sue fiaccole, la sua signoria irriducibile come trasfigurazione in immagini del potere della dea, il dolce-amaro sentire che penetra negli animi degli amanti è il sentimento suscitato dalle ferite inferte per volontà di lei, le fiaccole del dio alato sono rappresentazione dell'ardore che si insinua e divampa nei cuori ispirato dal volere di Venere, la sola dea che l'inno invoca e celebra<sup>76</sup>.

#### IV. Eredità della poesia di Meleagro nel sorriso di Cupido

Il sorriso di Cupido cantato da Seneca al v. 277<sup>77</sup> del nostro coro è oggetto in genere, negli studi e nei commenti, di poche e fugaci riflessioni<sup>78</sup>, mentre

---

<sup>76</sup> L'analisi delle forme strutturali non consente di concordare con Landolfi 2006, p. 95, che parla di "due divinità invocate da Seneca, con un progressivo spostamento dell'obiettivo su Cupido", poiché nell'inno l'invocazione è rivolta solo a Venere. A confortare tale convinzione contribuisce la presenza del nome della dea al v. 339, che segna un ritorno circolare sulla sua figura nell'ultima parte del Coro, secondo una struttura anulare che ricalca quella dell'inno ad Afrodite presente nel quarto stasimo dell'*Ippolito* di Euripide (vv. 1268-1282): il coro euripideo, se pur concede nella sua parte centrale largo spazio alla celebrazione del potere di Eros ai vv. 1270-1280, è riconosciuto essere "a hymn to Aphrodite" (cfr. Barrett 1964, p. 391). Anche su questo punto non è condivisibile la posizione di Landolfi che, vedendo in Cupido il "destinatario privilegiato dell'allocuzione corale" e non facendo cenno al ritorno sulla figura della dea nella parte finale, ritiene la struttura del coro senecano parzialmente diversa da quella di Eur. *Hipp.* 1268-1282. Appare invece fondamentale la presenza del nome di Venere al v. 339 e meraviglia il silenzio dei commentatori a proposito (non vi si soffermano Grimal 1965, Boyle 1987, Coffey-Mayer 1990, De Meo 1995<sup>2</sup>) dal momento che il ritorno alla figura della dea contribuisce a riconoscerla come unica vera interlocutrice e protagonista del canto innodico restituendo così all'intervento corale quella unitarietà e compiutezza di cui risulterebbe altrimenti privo se si volesse leggere in esso un inno a due divinità, con necessario detrimento di quella citata brevemente per prima.

<sup>77</sup> *Iste lasciuius puer et renidens* è la lezione presente nel codice Etruscus e preferita comunemente nelle edizioni rispetto alla versione, meno apprezzabile, conservata dal ramo A della tradizione manoscritta: *iste lasciuius puer et acre nitens*.

<sup>78</sup> De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 130, e Landolfi 2006, p. 95 notano semplicemente che il sorriso del Cupido senecano sia da interpretare come un sorriso "beffardo", ma non specificano i motivi di questa lettura. Non si soffermano affatto nei loro commenti sul participio *renidens* Coffey- Mayer 1990 e Boyle 1987 e non fa cenno a riflessioni sul termine neanche Davis 1984.

merita un'attenzione particolare la scelta, non ispirata ai più comuni epiteti di Eros offerti dalla tradizione<sup>79</sup>, dell'immagine del dio "sorridente"<sup>80</sup>.

Il sorriso del Cupido senecano sembra infatti raccogliere in sé l'eredità di una rappresentazione della divinità dell'amore che affonda le proprie radici in un lontano passato poetico e giunge al mondo latino arricchita di significati nuovi legati soprattutto all'esperienza poetica ellenistica. Fin dalla poesia omerica, infatti, il volto atteggiato a sorriso è una caratteristica propria della divinità ispiratrice del sentimento d'amore<sup>81</sup>: l'immagine di Afrodite che, con un sorriso a fior di labbra, infonde nei cuori blandizie e dolci doni, apre significativamente l'*Hymn. hom.* 10 e il sorriso dipinto sull'amabile volto divino, incastonato tra due

---

<sup>79</sup> *Renidens* come epiteto di Cupido è attestato solo in *Phaedr.* 277. Per una ricca rassegna degli epiteti del dio dell'amore rimando a Carter 1902, p. 8 sgg.

<sup>80</sup> Seneca descrive un Cupido *renidens*, servendosi di un verbo che, etimologicamente, rimanda alla sfera semantica del "risplendere" ed assume, con valore traslato, il significato di "sorridere". Cfr. a riguardo Forcellini, *Lexicon Totius Latinitatis*, Vol. IV 1, pp. 82-83, anche per le occorrenze del termine, attestato nella poesia latina a partire da Lucrezio.

Gli studiosi giustamente interpretano e traducono il testo senecano con il valore di "sorridere", ad eccezione, mi sembra, della sola Bittrich 2005, p. 100 che, rifacendosi al senso originario del termine, ritiene di poter leggere nel participio la reminiscenza della definizione di Ἔρως χρυσοφαής, presente nel quarto stasimo dell'*Ippolito* di Euripide (v. 1275). Se è vero, come già notato, che Seneca recupera nel primo coro della *Phaedra* motivi ed immagini presenti nel primo e nel quarto stasimo dell'opera euripidea, non sembra però questo un caso da potersi affiancare a quelli precedentemente citati. Il verbo *renideo*, infatti, conta solo due occorrenze nell'opera di Seneca: accanto al v. 277 della nostra tragedia compare nella *Medea* al v. 389, con il significato di "ridere". Ciò induce a credere che Seneca utilizzi il verbo con il medesimo valore anche nella *Phaedra*. Inoltre χρυσοφαής è certo epiteto che rimanda ad un'immagine di potere (cfr. a riguardo Fasce 1977, pp. 166-167), e se *renidens* fosse utilizzato come suo calco, idealmente potrebbe essere bene inserito in un contesto che vede celebrata la potenza di Cupido (ciò può aver ispirato l'interpretazione della Bittrich), ma appare evidente che "rilucente d'oro" e "splendente" recano in sé un'idea di sovranità luminosa e positiva, ed essa mal si adatta all'interno di un inno che ha cantato Venere come *diua non miti generata ponto* e che ha introdotto subito l'idea di un potere divino capace di indurre anche alla sofferenza. Diversa dal coro senecano è l'atmosfera suggerita dal quarto stasimo dell'*Ippolito* di Euripide, in cui Eros può essere cantato come χρυσοφαής in quanto l'ode è, osserva Barrett 1964, p. 391, "a hymn to Aphrodite...that celebrates, in words not of fear or deprecation but of calm acceptance and unquestioning homage, her universal and irresistible power". Nel nostro passo il Cupido *renidens* deve dunque essere inteso in maniera diversa ed è da interpretarsi certo come "sorridente": anche il sorriso della divinità dell'amore infatti esprime, come vedremo, l'idea del potere, ma può suggerire insieme l'immagine di un dominio inclemente e terribile.

<sup>81</sup> Si ritiene che il sorriso di Afrodite offra testimonianza, nella poesia di Omero, di un retaggio della tradizione poetica indoeuropea che associava il sorriso al potere nella sfera erotica, tradizione di cui si conservano tracce anche negli inni vedici, nell'immagine della dea Uṣas. Sull'argomento, cfr. Dickmann Boedeker 1974, pp. 15-17, 26.

immagini che la ritraggono come dea che infonde la passione e il desiderio<sup>82</sup>, risulta elemento intimamente correlato al suo essere divinità che istilla nei cuori il sentimento d'amore:

Κυπρογενῆ Κυθέρειαν ἀείσομαι ἢ τε βροτοῖσι  
μείλιχα δῶρα δίδωσιν, ἐφ' ἡμερτῶ δὲ προσώπω  
αἶει μειδιάει καὶ ἐφ' ἡμερτὸν φέρει ἄνθος (vv. 1-3)

L'idea del suadente potere esercitato da Afrodite sugli uomini e sugli dei e dell'intenso legame tra il sorriso e l'amore risulta ancora felicemente sintetizzata nell'usuale definizione omerica di φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη<sup>83</sup>, formula che ricorre in Omero con valore neutro, privo di implicazioni di carattere derisorio o beffardo<sup>84</sup>, e che, in alcuni casi, si lega solo ad un certo compiaciuto orgoglio della dea, cosciente del proprio potere<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> Il tema del desiderio è sottolineato dall'anafora ἐφ' ἡμερτῶ / ἐφ' ἡμερτὸν con cui si aprono i due emistichi al v. 2 e 3 dopo la cesura pentemimere.

<sup>83</sup> La formula φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη risulta preferita a quella metricamente equivalente Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη, anch'essa usuale nella poesia omerica, ogni volta che il contesto vuole che Afrodite sia figurata come divinità dell'amore e della seduzione. Cfr. a riguardo Dickmann Baedeker 1974, pp. 23-26, 31-35 e Kirk 1985, pp. 326-327.

<sup>84</sup> Con il medesimo valore esso è ripreso nella poesia di Orazio, nel citato *carm.* 1,2: *Erycina ridens, / quam Iocus circum uolat et Cupido* (vv. 33-34), carne che già Porfirione commentava: "est Homericum *Erycina ridens* secundum illud Φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη". E l'eco dell'epiteto omerico si avverte ancora nell'*epist.* 16 di Ovidio, nel dolce sorriso di Venere che promette a Paride l'amore della bellissima figlia di Leda: *dulce Venus risit: <<Nec te, Pari, munera tangant/ utraque suspensi plena timoris>> ait. / <<Nos dabimus quod ames, et pulchrae filia Ladae/ ibit in amplexus pulchrior illa tuos>>* (vv. 83-86). Notano la derivazione omerica Kenney 1996, p. 94 e Michalopoulos 2006, p. 151.

<sup>85</sup> Ciò avviene nell'*Hymn. hom.* 5, nel quale il sorriso della φιλομμειδῆς Afrodite si apre in un riso compiaciuto quando ella si bea della propria influenza esercitata anche sugli immortali: καὶ ποτ' ἐπευξάμενῃ εἶπη μετὰ πᾶσι θεοῖσιν/ ἦδὺ γελοίησασα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη/ ὣς ῥα θεοὺς συνέμιξε καταθητοῖσι γυναιξί,/ καί τε καταθητοὺς υἱεῖς τέκνον ἄθανάτοισιν,/ ὣς τε θεὰς συνέμιξε καταθητοῖς ἀνθρώποις (vv. 48-52). Nel contesto l'espressione ἦδὺ γελοίησασα, accostata a φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη all'interno dello stesso v. 49, fa assumere alla formula un sapore dolcemente canzonatorio: nel passo, infatti, il significato di γελᾶω deve essere riconosciuto affine a quello del verbo γελοιάζω; cfr. a riguardo *ThLG* III, 550. Nella poesia latina la ripresa dell'epiteto omerico φιλομμειδῆς se a volte, come sopra osservato, ha un carattere eminentemente esornativo, più spesso è espressione dell'autocompiacimento di Venere, ed il sorriso della dea può anche velarsi di un irridente e malizioso piacere quando ella rivolge soddisfatta lo sguardo sugli effetti dolorosi e devastanti della sua signoria. In apertura di *fast.* 4 Ovidio tratteggia una Venere sorridente e compiaciuta per la propria influenza sul poeta, che si presenta ancora ferito dall'antico *vulnus* (vv. 1-6), immagine, questa, che non mi sembra abbia avuto nei commenti la giusta collocazione. Fantham 1998, p. 90 accosta l'apparizione della dea sorridente a quella di Afrodite nella celebre ode di Saffo *fr.* 1,15-18 Lobel-Page, ma non nota

Quando in età ellenistica, nella poesia di Meleagro, il sorriso di Afrodite viene assunto da Eros<sup>86</sup>, sempre come simbolo della sovranità del dio nell'ispirare il sentimento d'amore, esso allora appare velarsi di un carattere maliziosamente canzonatorio<sup>87</sup>, si avvicina ad un ghigno perfido rivolto nei confronti degli amanti sofferenti e delle disarmate vittime del potere del dio. Nei versi meleagrei dedicati alla sua figura ritorna più volte l'immagine di Eros ridente accanto ad altri elementi che lo ritraggono come divinità che imperversa nefanda sui mortali, terribile e senza freni:

Κηρύσσω τὸν Ἔρωτα, τὸν ἄγριον· ἄρτι γάρ, ἄρτι  
 ὀρθρινὸς ἐκ κοίτας ᾗχετ' ἀποπτάμενος.  
 Ἔστι δ' ὁ παῖς γλυκύδακρυς, ἀείλαλος, ὠκύς, ἀθαμβής,  
 σιμὰ γελῶν<sup>88</sup>, πτερόεις νῶτα, φαρετροφόρος.  
 Πατρὸς δ' οὐκέτ' ἔχω φράζειν τίνος· οὔτε γὰρ Αἰθῆρ,  
 οὐ Χθῶν φησι τεκεῖν τὸν θράσυν, οὐ Πέλαγος.  
 Πάντη γὰρ καὶ πᾶσιν ἀπέχθεται (*Anth. Pal.* 5,177,1-7)

---

che, rispetto al modello greco, in Ovidio il sorriso della dea è ritardato dopo l'affermazione del poeta: *scis, dea, de volnere* (v. 5) e non appare più, quindi, come semplice elemento esornativo, ma come espressione di compiacimento.

Ancora, nell'*Ars amatoria* Venere è ritratta maliziosamente ridente dinanzi al giureconsulto, che abile nel difendere gli altri, catturato da Amore, non sa difendere se stesso: (*ars* 1,83-88) (l'eredità dell'epiteto omerico nel verso ovidiano è notata nel suo commento anche da Hollis 1977, p. 50, che lo accosta alla ripresa oraziana della formula in *carm.* 1,2,33 senza però osservarne la diversa caratura). E nel *carm.* 3,27 di Orazio appare ancor più forte lo scherno di Venere, che assiste al lamento di Europa sorridendo addirittura "perfidamente": *aderat querenti/ perfidum ridens Venus* (vv. 66-67).

<sup>86</sup> Nel suo prezioso studio del 1946 il Lasserre osserva che Eros, nell'evoluzione della sua figura, assumendo i contorni di divinità dell'amore, tende ad essere influenzato nella tradizione poetica dall'immagine di Afrodite: "L'idée de l'amour est plus inséparable de la personne d'Aphrodite que de celle d'Eros, au moins aux époques archaïque et classique, de sorte que ceux qui ont les premières analysé le sentiment amoureux, les premiers poètes érotiques, ont d'abord rendu Aphrodite responsable de la passion qu'ils essayaient de décrire. L'invention des caractères d'Eros risque donc toujours de n'être qu'un report sur Eros de caractères d'Aphrodite" (p. 15). Il Lasserre non nota però, nelle pagine dedicate alla poesia di Meleagro, l'insistente ricorrere in essa dell'immagine del riso di Eros, immagine in cui merita invece di essere letta, a mio parere, una chiara espressione del recupero di un tratto caratteristico della divinità dell'amore.

<sup>87</sup> Mentre l'immagine omerica che descrive il sorriso di Afrodite è resa con il verbo μειδάω (l'epiteto φιλομειδής è un suo composto e in *Hymn. hom.* 10, 3 compare μειδιάει), che esprime l'idea di un *ridere leniter* (cfr. *ThLG* VI, 685), in Meleagro è presente sempre il verbo γελᾶω a definire il riso di Eros, ed esso rimanda ad un tipo di risata più aperta, che può assumere anche un carattere irridente (cfr. *ThLG* III, 550-551).

<sup>88</sup> Il riso di Eros compare insistente nel gruppo di epigrammi meleagrei del V libro della *Antologia Palatina* dedicati alla figura della divinità (*Anth. Pal.* 5,176,3; 5,178,4; 5,179,3; 5,180, 2).

E che il suo sorriso si arricchisce di contorni derisori ed è espressione del godimento del dio dinanzi alle vittime dei suoi strali lo si legge chiaramente in *Anth. Pal.* 5,176:

Δεινὸς Ἔρωσ, δεινός. Τί δὲ τὸ πλεόν, ἦν πάλιν εἶπω  
καὶ πάλιν οἰμώζων πολλαίκι· <<δεινὸς Ἔρωσ>>;  
Ἦ γὰρ ὁ παῖς τούτοισι γελᾷ καὶ πυκνὰ κακισθεὶς  
ἦδεται· ἦν δ' εἶπω λοῖδορα, καὶ τρέφεται (vv. 1-4)

Nei suoi epigrammi Meleagro opera un'importante sintesi di tratti caratterizzanti Eros fin dalla tradizione arcaica e classica e di elementi divenuti consueti solo nel periodo ellenistico ed offre in tal modo un modello di rappresentazione di questa divinità che sarà poi perpetuato dalla poesia d'amore latina. Accanto al carattere terribile di Eros, cantato con accenti che richiamano quelli della lirica arcaica, Meleagro dipinge il dio sempre alato<sup>89</sup> e armato di frecce come già appariva nella tragedia classica, lo definisce “fanciullo dalle lacrime dolci”, coniugando l'arcaico carattere dolceamaro<sup>90</sup> di Eros alla sua figura di fanciullo che, se pur non assente nel periodo arcaico, si stabilizza come canonica nella poesia e nelle arti figurative di età ellenistica<sup>91</sup>. Il poeta di Gadara inaugura l'immagine di Eros che reca in mano le fiaccole<sup>92</sup> ed insiste sul suo

---

<sup>89</sup> Eros, nel suo delinarsi come dio dell'amore nella lirica di età arcaica, eredita tratti che erano stati propri della sua più antica immagine religiosa di dio cosmogonico e cosmico (quale appare in Esiodo *Theog.* 120 sgg.): il carattere tremendo ed universale della sua potenza riporta alla primigenia figura del dio, immaginato come forza arcana ed irresistibile, e così anche le sue ali appaiono essere un portato di una sua originaria figura di divinità della natura, probabilmente legata alle divinità dei venti. Per un approfondimento sulla figura religiosa e letteraria di Eros e sulla sua evoluzione nella cultura greca, rimando ai ricchi e dettagliati studi di Lasserre 1946 e Fasce 1977; in particolare per le ali di Eros cfr. Lasserre *cit.*, p. 220 sgg. e Fasce *cit.*, p. 135 sgg.

<sup>90</sup> Nell'aggettivo γλυκύδακρυς (*Anth. Pal.* 5,177,3), creazione meleagrea, è ripresa in forma variata la classica definizione di Eros γλυκύπικρος e l'immagine viene riproposta da Meleagro anche in *Anth. Pal.* 5,178,4: κλαῖον πολλὰ μετὰξὺ γελᾷ, nella figura di Eros che ride in mezzo al pianto. Sull'argomento, cfr. Gow-Page 1965, vol. II, pp. 628-629.

<sup>91</sup> Sul tema cfr. Giangrande 1984, p. 54 (mi discosto però dal Giangrande nell'interpretazione dei rapporti di Meleagro con la lirica arcaica in quanto il carattere terribile di Eros non mi sembra in Meleagro superato, bensì rielaborato). Sull'arte, cfr. Hermary 1986, pp. 937-938.

<sup>92</sup> Sulla nascita dell'immagine nella poesia erotica di Meleagro come emblema del “fuoco” d'amore e la sua evoluzione, con altre valenze simboliche, nelle arti plastiche rimando a Lasserre 1946, p. 214.

carattere capriccioso, che largo spazio aveva nella poesia alessandrina, riprendendo il sorriso della divinità dell'amore e facendolo divenire tratto distintivo del suo imperversare sugli animi degli uomini e degli dei.

Nella poesia elegiaca romana l'immagine di Eros, che sorridente presiede alle dinamiche dell'innamoramento, è ripresa più di una volta nei versi di Ovidio, e in essi rivive il modello dell'Eros meleagreo se pur con contorni più delicati e sfumati<sup>93</sup>.

Negli *Amores* ride Cupido con la tenera madre quando fa conoscere al cuore del poeta, ancora ignaro delle pene d'amore, il fuoco della passione e lo spinge a non aver paura dell'oscurità della notte<sup>94</sup>, ride quando lo distoglie dall'intento di comporre versi epici<sup>95</sup> o tragici e, facendolo innamorare, lo spinge a scrivere versi elegiaci d'amore<sup>96</sup>:

*sceptra tamen sumpsi curaque Tragoedia nostra  
creuit (et huic operi quamlibet aptus eram).  
risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos*

<sup>93</sup> La presenza di elementi e di immagini meleagree nella poesia di Ovidio è pacificamente riconosciuta dalla critica, che rivolge il suo interesse in particolar modo a rintracciare il riuso e la variazione dei temi del poeta ellenistico nell'elegia ovidiana. Cfr. Giangrande 1974, pp. 15-29; 1991, pp. 61-98 e Barchiesi 2003, pp. 37-48.

<sup>94</sup> *at quondam noctem simulacraque uana timebam;/ mirabar, tenebris quisquis iturus erat./ risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido/ et leuiter 'fies tu quoque fortis' ait./ nec mora, uenit amor: non umbras nocte uolantes,/ non timeo strictas in mea fata manus (am. 1,6,9-14).*

<sup>95</sup> *Arma graui numero uiolentaque bella parabam/ edere, materia conueniente modis./ par erat inferior uersus; risisse Cupido/ dicitur atque unum surripuisse pedem. [...] me miserum! certas habuit puer ille sagittas:/ uror et in uacuo pectore regnat Amor./ sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat;/ ferrea cum uestris bella ualete modis./ cingere litorea flauentia tempora myrto,/ Musa per undenos emodulanda pedes (am. 1,1,1-4; 25-30)*

Nello studio di Bretzigheimer 2001, p. 15 si legge una breve riflessione sulla vicinanza tra il sorriso di Amore in *am. 1,1* e la figura di Eros presente negli epigrammi di Meleagro: la studiosa mette in rilievo il carattere beffardo e trionfante del dio, che lo apparenta all'immagine del piccolo monello cara alla poesia ellenistica, ma non nota il significato e il valore più antico del sorriso, il suo legame con il potere che il dio ha di infondere la passione d'amore.

Diversamente, Davis 1981, pp. 2462-2463 nella sua lettura degli *Amores*, volta a rintracciare gli elementi che confermino la volontà di Ovidio di rielaborare quanto ereditato dalla tradizione letteraria in chiave *burlesca*, ritiene che il sorriso di Cupido di *am. 1,1,3* suggerisca di riconoscere l'opera ovidiana come uno *scherzo*. Questa interpretazione, se pur suggestiva, non sembra però accettabile.

<sup>96</sup> Per un'analisi accurata della poetica dell'elegia negli *Amores* di Ovidio rimando a D'Anna 1999, p. 67 sgg. e a Labate 1984, p. 13 sgg. Spunti interessanti a riguardo sono presenti anche nell'opera di Weinlich 1999, p. 24 sgg., p. 163 sgg., ma non sempre condivisibile risulta l'interpretazione dell'autrice di *am. 1,1* e *2,18*, in quanto appare sminuita nei due carmi fino ad essere negata la presentazione di Ovidio come poeta innamorato.

*sceptraque privata tam cito sumpta manu;  
hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,  
deque cothurnato uate triumphat Amor (am. 2,18,13-18)<sup>97</sup>*

Amore trionfa sul poeta sconfitto, ma non mostra un ghigno irridente, non si scaglia terribile e odioso sulla sua vittima: il dio è sì vincente, ma vince insinuandosi con dolcezza, è descritto in maniera insistita come *tener Amor*<sup>98</sup>. Ed anche quando Ovidio lo definisce *saeuus*<sup>99</sup> non si avverte nell'utilizzo di questo aggettivo se non un uso di maniera, il recupero di un'immagine depauperata dalla carica aggressiva dell'aggettivo δεινός<sup>100</sup> e lontana dalle unghie affilate con cui Eros si avventa sui cuori disarmati nella poesia di Meleagro<sup>101</sup>. La figura del Cupido sorridente perde così nell'elegia di Ovidio il carattere tremendo del modello meleagreo e la sua vena aggressiva appare mitigata e attenuata: in questo nuovo delinearci dell'immagine del sorriso non può non riconoscersi l'influenza di contaminazioni provenienti dall'opera di Apollonio Rodio, che concorrono ad ammorbidirne i contorni e a smussarne le asperità. Anche in Apollonio, d'altronde, è presente un Eros che sorride e "sghignazza"<sup>102</sup>, ma il suo riso non compare in un contesto in cui il dio esercita la sua signoria di divinità dell'amore, piuttosto, viene proposto in un gustoso quadretto che lo vede farsi beffe del compagno di giochi Ganimede<sup>103</sup>. Nel plasmare il suo Cupido, dunque, Ovidio, che ha ben presente nella memoria il piccolo monello furbetto e irriverente delle *Argonautiche*, ridisegna il sorriso aspro e terribile, emblema del dio dell'amore di

<sup>97</sup> Booth 1991, p. 185, nel suo commento ad *am.* 2,18,15, riconosce nel sorriso di Amore il compiacimento del dio per la sua influenza sulle scelte poetiche dell'autore, non approfondisce però il fatto che la fonte d'ispirazione che induce a comporre poesia elegiaca sia l'amore e che il sorriso non è altro che l'emblema del dominio del dio che ghermisce gli animi umani.

<sup>98</sup> *et tener (nos) ausuros grandia frangit Amor (am. 2,18,4); [... ] artes teneri profitemur Amoris (v. 19)*. Nell'elegia non compaiono altri aggettivi a qualificare la figura di Cupido accanto a *tener* se non *aureus* (v. 36): ne deriva un'immagine graziosa del fanciullo Amore. Cfr. sull'epiteto *tener* in *am.* 2,18 Mc Keown 1998, p. 389, che sottolinea il contrasto tra la figura delicata del dio e il suo grande potere. Per l'uso di *tener* nella poesia d'amore rimando a Pichon 1966, pp. 277-278.

<sup>99</sup> *am.* 1,1,5 e 1,6,34. Sull'aggettivo *saeuus* negli *Amores* di Ovidio cfr. Mc Keown 1989, p. 15; 1998, p. 210 a proposito di *am.* 2,10,19.

<sup>100</sup> *Anth. Pal.* 5,176, 1-2 cit.

<sup>101</sup> Καὶ γὰρ σιμὸν ἔφου καὶ ὑπόπτερον' ἄκρα δ' ὄνουξιν/ κνίζει, καὶ κλαῖον πολλὰ μεταξὺ γελᾷ (*Anth. Pal.* 5,178,3-4).

<sup>102</sup> Cfr. *Arg.* 3,124; 129.

<sup>103</sup> Per l'influenza di *Arg.* 3,124 sgg. su *am.* 1,1,3-4 cfr. Bretzigheimer 2001, p. 16.

ispirazione meleagrea, velandolo di toni più sfumati e leggeri, e crea così l'immagine di un fanciullo vivace ed esuberante, divertito e invadente, che, sorridendo, si insinua nel suo cuore di poeta e si impone regnando assoluto<sup>104</sup>.

Ritornando al sorriso del Cupido di Seneca, per il quale non è del tutto da escludersi un possibile filtro ovidiano, appare però più affascinante e plausibile l'ipotesi di una derivazione diretta dal poeta di Gadara<sup>105</sup>, ipotesi suggeritami dalla parvenza certamente più terribile del dio senecano<sup>106</sup> ma anche da una riflessione di carattere squisitamente linguistico, relativa al termine usato dal tragediografo per descrivere la divinità sorridente. Il verbo *renideo*, infatti, non sembra poter essere stato ripreso nel nostro contesto dalla poesia di Ovidio<sup>107</sup> in quanto esso compare nei suoi versi solo due volte, nella descrizione del sorriso vivace e luminoso di Icaro, che collabora alla creazioni delle ali ideate dal padre<sup>108</sup>. Il volto lucente di gioia dell'ingenuo fanciullo *nescius haec umeris arma*

---

<sup>104</sup> *am.* 1,1,26. Sulla figura di Cupido ed il suo volto di fanciullo capriccioso e disobbediente nella poesia ovidiana, cfr. Morgan 2003, pp. 74-75, 80-85.

<sup>105</sup> Il fatto che Seneca non nomini mai Meleagro nella sua produzione in prosa non ritengo possa essere indizio certo del fatto che egli non conoscesse i versi del poeta di Gadara. Per un'analisi delle citazioni e delle fonti greche presenti nelle pagine del filosofo Seneca sono preziosi gli studi di Setaioli 1988 e di Mazzoli 1970, che peraltro osserva: "Anche i tragediografi greci e i loro versi sono ben raramente ricordati nell'opera in prosa di Seneca. Ma basta la sua produzione drammatica a provare che ne ebbe una conoscenza diretta e in diversi gradi approfondita" (p. 169).

<sup>106</sup> Concordo con il Lefèvre 1972, p. 371 che riconosce le tinte forti con cui è tratteggiato il Cupido senecano, in una presentazione che si serve di termini quali *impotens* (v. 276), *lasciuus* (v. 277), *furor* (v. 279), *uorat* (v. 282), *nulla pax* (v. 283). Devo però discostarmi dalla posizione del critico tedesco quando egli, leggendo nei vv. 274 sgg. una riflessione di sapore stoico sull'Amore come *Male*, nega che essi siano un inno alla divinità. Il Lefèvre ritiene infatti che il primo coro della *Phaedra* abbia un respiro diverso dall'inno ad Eros del primo stasimo dell'*Ippolito* di Euripide, a cui Seneca si ispira, e scorge come differenza fondamentale il fatto che nei versi euripidei la divinità a cui il coro rivolge una preghiera non rappresenti un male. A tal proposito vorrei osservare che anche nei versi di Euripide non mancano pennellate che contribuiscono a dipingere negativamente la figura del dio dell'amore: Eros è cantato come ἄρρηθμος (v. 529), è un dio che muove guerra, distrugge, conduce ad ogni sorta di sciagure (v. 527; 542-544), e Afrodite spira terribile (v. 563) e vola simile ad un'ape (vv. 563-564) (la similitudine che accosta Afrodite all'ape, sia che vada letta con riferimento all'imprevedibile assalto della dea che passa da una vittima all'altra come interpreta Barrett 1964, p. 266, sia che implichi il riferimento al pungiglione dell'animale, come si legge in schol. BV e ipotizza Halleran 1995, p. 198, conclude in ogni caso il canto corale con un'immagine negativa della divinità). Peraltro anche nel terzo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle, composto nelle forme di un inno ad Eros, è cantata la potenza invincibile e violenta del dio, in immagini non sempre positive, cfr. a riguardo Cerbo 1993, pp. 645-648.

<sup>107</sup> Jakobi 1988 nella sua analisi delle riprese ovidiane nella *Phaedra* di Seneca non coglie alcuna eco della poesia di Ovidio nel v. 277.

<sup>108</sup> *Puer Icarus una/ stabat et, ignarus sua se tractare pericola,/ ore ridenti modo quas uaga mouerat aura/ captabat plumas, flauam modo pollice ceram/ mollibat lusuque suo mirabile patris/*



*parata suis*<sup>109</sup>, è molto distante dal sorriso malizioso del Cupido senecano, ben consapevole e lieto del suo assoluto potere. D'altra parte Ovidio non accosta mai il verbo *renideo* al nome di Cupido. Sembra dunque opportuno, piuttosto, pensare che Seneca si sia ispirato direttamente al modello greco che ha consacrato l'immagine del dio dell'amore maliziosamente sorridente e riconoscere in *renidens* un calco del verbo γελάω<sup>110</sup>, verbo che solo ricorre per descrivere il sorriso di Eros negli epigrammi meleagrei. Come *renideo*, infatti, γελάω affianca al significato di "splendere" quello di "ridere" ed anche di "ridere irridendo"<sup>111</sup>. A corroborare questa tesi concorre, inoltre, la presenza quasi costante<sup>112</sup> nei versi di Meleagro, accanto all'immagine del sorriso, del riferimento ad un particolare fisico del dio, il naso camuso, considerato simbolo, nelle antiche teorie fisiognomiche, di malizia e lascivia<sup>113</sup>. Nel versi del poeta ellenistico il naso camuso accostato all'immagine del sorriso figura, nella maggior parte delle occorrenze, nello stesso verso in cui è nominato il sorriso di Eros<sup>114</sup> e sembra davvero interessante il fatto che, similmente, Seneca, all'interno del medesimo verso 277, definisca Cupido *puer lasciuus et renidens*: si può ritenere che Seneca in questa espressione faccia propria la *iunctura* già utilizzata e fissata nella poesia di Meleagro.

Peraltro, ricondurre anche l'immagine del *Cupido lasciuus* ad una derivazione dalla poesia meleagrea consente di poter suggerire il valore con cui

---

*impediebat opus (met. 8,195-197). tractabat ceramque puer pinnaeque renidens/ nescius haec umeris arma parata suis (ars 2,49-50).*

<sup>109</sup> *ars* 2,50.

<sup>110</sup> Interpreto diversamente dal Forcellini, *Lexicon Totius Latinitatis*, Vol. IV 1, che accosta il verbo *renideo* nel significato di "risplendere" al verbo greco φαιδρόνομαι e nel significato di "ridere, sogghignare" a μειδάω: mi sembra più plausibile riconoscere una vicinanza tra *renideo* e γελάω non solo perché quest'ultimo può aver anche un valore derisorio, a differenza di μειδάω, che indica un ridere più delicato, ma anche perché, come nel verbo latino, in esso convivono i due significati di "risplendere" e di "ridere".

<sup>111</sup> Cfr. *ThLG* III, 550-551.

<sup>112</sup> *Anth. Pal.* 5,177,4; 5,178,3-4; 5,179,3.

<sup>113</sup> Si legge in Ps. Aristot. *Physiognom.* 811 b: οἱ δε σμη̄ν (ῥ̄̄να) ἔχοντες λάγνοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ἐλάφους. Cfr. a riguardo Chantraine 1977, p. 1004, P. Waltz 1960, p.81 e Guidorizzi 1992, p. 118.

<sup>114</sup> Sui versi meleagrei preziosa è la lettura degli studi di Longo 2004-2005, pp. 341-343 e di Castelli 2005, in particolare alle pp. 372-375, che riconoscono nel ritratto di Eros del poeta greco l'immagine inedita ed espressionistica di un dio ghignante e caratterizzato da una sensualità ferina.

merita di essere interpretato l'aggettivo usato da Seneca<sup>115</sup> e offrire una soluzione meditata e univoca al problema della traduzione del termine. Varie sono infatti le proposte di traduzione in lingua moderna, ed esse oscillano privilegiando di volta in volta le diverse sfumature di significato dell'aggettivo: *lasciuus* è reso ora con *allegro* ora con *capriccioso* ora con *lascivo*<sup>116</sup>. Proprio quest'ultima traduzione, offerta dal Paratore e dal Boyle, è quella che appare più vicina all'immagine del dio dell'amore presente nei versi di Meleagro e verosimilmente ripresa da Seneca nel descrivere il suo Cupido al v. 277 della *Phaedra*.

Del resto l'indagine sull'uso di *lasciuus* nelle tragedie senecane fa emergere che anche negli altri due casi in cui il termine compare esso vuole sempre suggerire un'idea di sfrenatezza. Nell'*Oedipus* l'aggettivo definisce gli iniziati al culto di Bacco<sup>117</sup> che celebrano orge segrete e accompagnano, al seguito del dio, il vecchio Sileno, figura appartenente alla schiera dei satiri che la tradizione consacra come esseri maliziosi e sfrenati per eccellenza<sup>118</sup>. E nella stessa *Phaedra*, nel coro<sup>119</sup> che illustra quali insidie per la bellezza possano celarsi nella solitudine dei boschi, le Driadi, ninfe silvestri, sono *deae lasciuae*<sup>120</sup>, e certo non vi è spazio a dubbi sul valore con cui interpretare in questo contesto l'aggettivo *lasciuae*, valore ispirato anche dal parallelo con le *Naiades improbae* del v. 780, definite similmente *turba licens*<sup>121</sup>.

---

<sup>115</sup> Nei commenti alla *Phaedra* l'aggettivo *lasciuus* al v. 277 in genere non è preso in esame: solo De Meo 1995<sup>2</sup> p. 130 osserva brevemente che *lasciuus* ha valore di "scherzoso" ma anche di "insolente, arrogante".

<sup>116</sup> Giardina 1987 traduce "allegro", Chaumartin 1996 "folâtre", Viansino 1993 "capriccioso", Paratore 1956a "lascivo", Boyle 1987 "lascivious".

<sup>117</sup> *Oed.* 431.

<sup>118</sup> Mi discosto dal pensiero del Töchterle 1994, p. 380 che suggerisce di leggere con significato diverso dall'epiteto che affianca il nome di Cupido al v. 277 della *Phaedra* l'aggettivo *lasciui* di *Oed.* 431 e propone per quest'ultimo la traduzione "ausgelassene".

<sup>119</sup> *Phaedr.* 736-834.

<sup>120</sup> Il v. 783 *lasciuae nemorum deae* a torto è espunto dal Leo 1879, in quanto riportato da entrambi i rami della tradizione manoscritta. Le lezioni di E ed A divergono piuttosto per il v. 784: per una chiara esposizione delle difficoltà offerte dalla tradizione, anche dal punto di vista metrico, rimando a De Meo 1995<sup>2</sup>, pp. 211-212.

<sup>121</sup> Nel "contesto erotico" in cui è inserita l'immagine, De Meo 1995<sup>2</sup>, p. 211 riconosce che l'aggettivo *improbae* che accompagna il nome delle Naiadi è utilizzato con il valore di "lascive" e in Coffey-Mayer 1990, p. 160 è notata la corrispondenza tra *licens* e *lasciuus*.

Certamente *lasciuus* è aggettivo caro alla poesia d'amore<sup>122</sup>, ed esso figura più di una volta accanto al nome di Cupido nei versi di Ovidio, ed anche in Propertio e Tibullo<sup>123</sup>, ma non appare mai associato ad un'immagine del dio sorridente. Inoltre, se pur nella poesia elegiaca Amore *lasciuus*<sup>124</sup> è ritratto come piccolo capriccioso, che, impertinente, si insinua negli animi, tuttavia non assume mai le caratteristiche del dio che imperversa temibile su tutti, senza riposo, fino a spingere gli stessi dei a lasciare le loro dimore celesti<sup>125</sup>. Non può escludersi, certo, che il sintagma *lasciuus Amor* o *lasciuus puer* dell'elegia latina sia stato presente alla memoria senecana, ma nella delineazione dell'immagine del Cupido irresistibile e tremendo, pur di chiara ascendenza euripidea, mi sembra si innesti bene il ricordo dell'Eros meleagreo altrettanto inclemente, e l'icona del *lasciuus puer et renidens*, del *fanciullo malizioso e sorridente*, può essere stata ispirata

<sup>122</sup> Per le occorrenze del termine nella poesia d'amore latina rimando a Pichon 1966, p. 184.

<sup>123</sup> Ov. *am.* 3,1,43; *met.* 1,456; Pont. 3,3,47; Prop. 2,29,7; Tib. 1,10,57. Pichon 1966, p. 184 osserva che: "lascivus dicitur Amor, quia nihil reveretur".

<sup>124</sup> Non ho rinvenuto riflessioni da parte dei commentatori sull'origine dell'immagine di *Amor lasciuus* nell'elegia latina. Bömer 1969, p. 146 si limita a chiosare *lasciuus* in *met.* 1,456: "ein Epitheton der Erotischen Sprache". Fedeli 2005, p. 823 osserva che l'aggettivo in Prop. 2,29,7 definisce un comportamento *modo excedens* non tanto "nel campo della pudicizia" quanto piuttosto "allude ad un impudente sfacciataggine"; anche Perelli 2002, p. 308, a proposito di Tib. 1,10,57, osserva che *lasciuus* è da intendersi nel senso generale di *modo excedens*. Nessuno però avanza ipotesi su una possibile derivazione dell'epiteto da una fonte greca. A me sembra che si possa ritenere, anche in virtù delle affinità di immagini che legano la poesia d'amore romana alla poesia ellenistica, che l'aggettivo *lasciuus* riproduca negli elegiaci latini l'immagine dell' Ἔρως μάργος presente nelle *Argonautiche* (3,120), immagine che Apollonio Rodio recupera a sua volta dalla lirica di Alcmane (*fr.* 58 Page). Cfr. su quest'ultimo punto Hunter 1989, p. 110 e Lasserre 1946, p. 182.

<sup>125</sup> Nel descrivere l'assoluto dominio di Cupido su ogni regione della terra, sugli uomini e sugli dei, Seneca riprende ed amplia, in un articolato sviluppo di immagini, un motivo presente nel quarto stasimo dell'*Ippolito* di Euripide (vv. 1268-1282): *nulla pax isti puero: per orbem/ spargit effusas agilis sagittas;/ quaeque nascentem uidet ora solem,/ quaeque ad Hesperias iacet ora metas,/ si qua feruenti subiecta cancro est,/ si qua Parrhasiae glacialis ursae/ semper errantes patitur colonos,/ nouit hos aestus: iuuenum feroces/ concitat flammis senibusque fessis/ rursus extinctos reuocat calores,/ uirginum ignoto ferit igne pectus-/ et iubet caelo superos relicto/ uultibus falsis habitare terras* (*Phaedr.* 283-295). Cfr. a riguardo Coffey- Mayer 1990, p. 119 e Landolfi 2006, pp. 97-98. Nella seguente sezione aretalogica, in una serie di quadretti in cui sono ricordati gli amori mitici delle divinità per i mortali (vv. 296-329), Seneca non si sofferma sulle figure umane che hanno attratto gli dei e li hanno spinti ad abbandonare il cielo per abitare sulla terra, non le cita neppure: tutta la sua attenzione è rivolta a suggerire in che modo i celesti si siano abbassati al livello di esseri inferiori e abbiano rinunciato alla loro *facies* divina, infiammati da un sentimento che, per i suoi effetti, non può che apparire spaventevole e temibile. Riflessioni sul "degrado" delle divinità innamorate e sul "rinneamento di sé" si leggono in Davis 1984, p. 398, Bittrich 2005, pp. 101-102 e soprattutto in Landolfi 2006, pp. 99 sgg., che offre un'analisi attenta dei legami di *Phaedr.* 296 sgg. con la poesia ovidiana.

proprio dalla sintesi efficace dell'immagine, in cui il sorriso e la malizia formano un tutt'uno, consacrata dalla poesia di Meleagro.

## **Le *Laudes Bacchi*: un ritratto di divina e ridente maestà**

### *I. La figura di Bacco nell'Oedipus di Seneca*

Con voce dolente e mesta il protagonista dell'*Oedipus* senecano, nel suo apparire sulla scena, descrive il desolato panorama delle terre di Tebe quale si svela allo sguardo del Sole nascente e degli uomini, un paesaggio di devastazione e di morte prostrato dai morsi di un'avida peste<sup>1</sup>. Gli animi umani ed il raggio divino del sole sono indotti a commozione e pietà nel contemplare la strage alimentata dal morbo mortifero<sup>2</sup> ed il sovrano Edipo piange sulla triste sorte della città e sul suo proprio amaro destino. Egli, che pure è immune dalla pestilenza mortale, libero dalla malattia che decima il popolo del suo regno, sente greve su di sé l'ombra della contaminazione e della colpa e ricorda il male orrendo che l'oracolo di Delfi gli ha preannunciato, il più atroce e terribile dei mali: egli sarà uccisore del padre e sposo della madre<sup>3</sup>. Al lacrimevole destino della città di Tebe Edipo accosta ed associa così le tenebre delle proprie paure e riconosce in sé e nei delitti che gli vengono imputati dalle parole di Apollo l'origine del male che contamina ed appesta il cielo:

*Iam iam aliquid in nos fata moliri parant.  
nam quid rear quod ista Cadmeae lues  
infesta genti strage tam late edita  
mihi parcit uni? cui reseruamur malo?*

---

<sup>1</sup> *Iam nocte Titan dubius expulsa redit/ et nube maestum squalida exoritur iubar./ lumenque flamma triste luctifica gerens/ prospiciet auida peste solatas domos./ stragemque quam nox fecit ostendet dies (Oed. 1-5).*

<sup>2</sup> La presenza degli aggettivi *maestus* (v. 2), *tristis* e *luctificus* (v. 3), nel definire i raggi e la fiamma ardente del Sole al suo sorgere, avvicina in un comune e partecipe compianto lo sguardo umano e quello divino dinanzi alla rovina delle case devastate di Tebe. Sulla ricorrenza di questi aggettivi nelle raffigurazioni del volto mesto dell'Aurora, del Sole e della Luna nelle tragedie senecane, cfr. Töchterle 1994, p. 142 sgg.

<sup>3</sup> *infanda timeo: ne mea genitor manu/ perimatur; hoc me Delphicae laurus monent,/ aliudque nobis maius indicunt scelus./ est maius aliquod patre mactato nefas?/ pro misera pietas (eloqui fatum pudet)/ thalamos parentis Phoebus et diros toros/ gnato minatur impia incestos face (Oed. 15-21).*

*inter ruinas urbis et semper nouis  
 deflenda lacrimis funera ac populi struem  
 incolumis asto-scilicet Phoebi reus,<sup>4</sup>  
 sperare poteris sceleribus tantis dari  
 regnum salubre? fecimus caelum nocens (Oed. 28-36)*

Quanto disperata e pietosa appare la figura dell'eroe, e quanto angosciata la sua consapevolezza di aver cercato in ogni modo di sottrarsi ai mali profetizzati<sup>5</sup> e purtuttavia di recare la macchia contaminante della colpa di cui l'accusa Apollo!

Infinitamente diversa e lontana dalla raffigurazione del protagonista senecano è nel prologo della tragedia di Sofocle l'immagine di Edipo che con volto sereno e rassicurante compare sulla scena, e con premura si accosta ai sudditi affranti e turbati dalla pestilenza che, supplici, si presentano a lui desiderosi di conforto. Una regale maestà caratterizza la sua persona, ed egli, equilibrato e sicuro di sé, simile ad un padre che sollecito e amorevole ascolta la voce dei propri figli, si piega sui cittadini del suo regno e li consola<sup>6</sup>. Verso di lui lo sguardo dei Tebani si volge fiducioso: egli è infatti l'eroe che ha liberato la città cadmea dal flagello della Sfinge, è l'uomo che ha a sé vicini, protettori, gli dei, è il solo in cui sperare salvezza<sup>7</sup>. La fiducia del popolo di Tebe e la propria

---

<sup>4</sup> Preferisco per la punteggiatura del v. 34 la scelta di Viansino 1993, e di Chaumartin 1999, di far seguire il secondo emistichio: *scilicet Phoebi reus* da una virgola piuttosto che da un punto fermo, come appare stampato invece nell'edizione di Zwierlein 1986 b (ed anche nelle edizioni di Giardina 1966, 1987, di Miller 1917 e di Leo 1879). La seconda parte del v. 34 mi sembra infatti sia da leggersi in contiguità, dal punto di vista sintattico e semantico, con la successiva proposizione interrogativa dei vv. 35-36. E così pure mostrano di interpretare nelle loro traduzioni Paratore 1956 a, Giardina 1987, Paduano 1994 che, con strana contraddizione, stampano tuttavia un testo latino in cui una forte pausa data dal punto fermo separa il v. 34 dai versi successivi.

<sup>5</sup> *hic me paternis expulit regnis timor,/ hoc ego penates profugus excessi meos:/ parum ipse fidens mihimet in tuto tua,/ natura, posui iura. cum magna horreas,/ quod posse fieri non putes metuas tamen:/ cuncta expauesco meque non credo mihi (Oed. 22-27).*

<sup>6</sup> Edipo si rivolge ai giovani tebani che con rami supplici d'olivo lo attendono dinanzi alla sua reggia con il vocativo ὦ τέκνα, "o figli" (Oed. R. 1; il medesimo vocativo è ripetuto nel suo discorso anche al v. 6), accogliendo i loro gemiti e le loro preghiere con voce paterna. Sul tema, cfr. le osservazioni di Dawe 1982, p. 83.

<sup>7</sup> ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστῳ Καδμεῖον μολῶν/ σκληρᾶς ἀοιδῶ δασμὸν ὃν παρείχομεν [...] προσθήκη θεοῦ/ λέγη νομίζη θ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον [...] ὄρνιθι γὰρ καὶ τὴν τότ' αἰσίῳι τύχην/ παρέσχεσ ἡμῖν, καὶ τανῦν ἴσος γενοῦ (Soph. Oed. R. 35-53).

consapevolezza di operare per il bene della città come alleato di Apollo<sup>8</sup> ispirano nell'Edipo sofocleo la capacità di parlare con energica compostezza e gli permettono di mostrare di sé un'immagine bella e ideale di sovrano:

εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι  
νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες ὡς ἐγὼ  
οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ.  
τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν' ἔρχεται  
μόνον καθ' αὐτὸν, κοῦδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμὴ  
ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει (*Oed. R.* 59-64)

Circonfuso di una sacrale autorità, corroborata dalla protezione del dio di Delfi che sente di avere vicino, l'Edipo della tragedia greca dice di essere addolorato, più che per la propria, per la sorte dei suoi sudditi, e pone al centro della sua sollecitudine il benessere ed il futuro del regno. Profondamente distante dall'immagine del suo modello, Seneca plasma una nuova figura del sovrano di Tebe, “un re malato di memoria e di paura”<sup>9</sup> che si ripiega su se stesso e sul proprio dolore, drammaticamente prostrato dall'avvertire su di sé l'ostilità di Febo. Unico personaggio sulla scena, nel suo monologo iniziale egli conosce già una disperazione per il proprio destino che il protagonista sofocleo matura invece solo nel corso della vicenda, e nella staticità della sua condizione emotiva quel passaggio da uno stato di ἄγνοια alla γνῶσις, quel precipitare dall'εὐτυχία alla δυστυχία, che caratterizza la storia dell'eroe della tragedia greca risulta depauperato e quasi annullato<sup>10</sup>.

Se l'Edipo di Sofocle è confortato dal pensiero dell'aiuto e del sostegno benevolo di Apollo e solo lentamente scopre nel dio non un alleato ma piuttosto

---

<sup>8</sup> ὥστ' ἐνδίκως ὄψεσθε κάμει σύμμαχον./ γῆ τῆδε τιμωροῦντα τῷ θεῷ θ' ἄμα (*Soph. Oed. R.* 135-136).

<sup>9</sup> La suggestiva definizione è di Caviglia 1986, p. 256. Sul tema, cfr. inoltre Avezzù 2008, p. 20 sg.

<sup>10</sup> L'organizzazione della trama dell'*Edipo re*, lodata da Aristotele per il contemporaneo realizzarsi della περιπέτεια e dell' ἀναγνώρισις (*Poetica* 1452 a 22-33), conosce un mutamento nell'opera senecana ove l'infelicità del protagonista si coniuga già nel prologo del dramma con un grado di conoscenza ben superiore a quello dell'eroe della tragedia greca. Una limpida analisi della rielaborazione del μῦθος sofocleo nell'*Oedipus* di Seneca, con una particolare attenzione rivolta al ribaltamento degli elementi strutturali ammirati da Aristotele nel dramma attico, è offerta dallo studio di Palmieri 1983, p. 118 sgg.

un nemico, l'Edipo di Seneca fin dalle prime battute nomina la divinità con tono mesto e inquieto, piagato nell'animo dall'orrendo vaticinio dell'oracolo di Delfi. E così, se Apollo appare essere la figura divina centrale del dramma greco, depositaria inizialmente, come divinità guaritrice e benefattrice, della fiducia del protagonista e del Coro di Tebani, e poi custode nefasta dei segreti più orribili della casa di Cadmo<sup>11</sup>, nell'opera latina il dio svela fin da subito il suo volto ostile agli occhi del protagonista, il quale vive con dolore il ricordo ossessivo della sua predizione e solamente in maniera incerta e dubbiosa spera nel suo aiuto salvifico<sup>12</sup>. Accanto al dio di Delfi, che rimane immagine lontana e immobile di conoscitore divino del dramma che grava sulla casa di Edipo, nella tragedia senecana è posto in risalto il volto radioso di un'altra divinità alla quale i Tebani possono volgere il loro sguardo, la divinità positiva, maestosa e ridente di Bacco. Il dio, legato alle terre di Tebe per la sua nascita e per le vicende mitiche che lo vedono protagonista<sup>13</sup>, rappresenta per gli abitanti di questa regione l'immagine di una forza divina vitale e vittoriosa ed essi, sentendosi tristemente circondati dal dolore e dalla morte, rivolgono a lui il loro pensiero. Piangenti sul destino di lutto abbattutosi sulla loro nobile città, i Tebani introducono nel primo intervento

---

<sup>11</sup> Soph. *Oed. R.* 711-725, 994-999, 1329-1330.

<sup>12</sup> *Una iam superest salus, / si quam salutis Phoebus ostendat uiam* (*Oed.* 108-109). Condivido la scelta di Zwierlein 1986 b di accogliere nel testo al v. 109 il congiuntivo *ostendat*, presente nel ramo A della tradizione manoscritta, preferendolo all'indicativo *ostendit*, che è lezione attestata in E. Il congiuntivo appare infatti conferire alla parole di Edipo una patina di incertezza in cui risultano ben sintetizzati tutto il desiderio del protagonista che il dio Apollo intervenga benevolo ed insieme il suo dubbio inquieto sul fatto che ciò avvenga.

L'augurio che Febo si accosti salvatore al popolo di Tebe, augurio ripreso dai versi 69 sgg. e 149 sg. del dramma di Sofocle, risuona sulle labbra dell'Edipo senecano, che avverte su di sé nel monologo d'apertura della tragedia l'ostilità del dio, quasi paradossale (sul tema, cfr. le osservazioni di Anliker 1960, p. 34, Schetter 1972, p. 421 sg., Töchterle 1994, p. 216). In realtà nel dramma di Seneca, che è un'opera in cui, come notano opportunamente Müller 1972, p. 392 e Lefèvre 1981, p. 245, centrale ed in rilievo è posta la dimensione psichica e dello spirito, il passaggio apparentemente incongruente di Edipo dal timore del vaticinio di Apollo alla ricerca di aiuto da parte del dio mi sembra renda bene l'inquieto altalenante passare dell'animo del protagonista dalla tragica coscienza di una propria colpa, voluta dal destino, al desiderio di riscatto e di dimostrazione della propria pura innocenza.

<sup>13</sup> La tradizione mitica ricorda nella figura di Semele, figlia del sovrano di Tebe Cadmo, la madre di Bacco e pone in Tebe il centro principale del culto del dio. Qui è ambientata la vicenda di Penteo, signore della città, il quale, per aver tentato di opporsi all'introduzione dei misteri dionisiaci, viene terribilmente punito dal dio, che lo rende preda della violenza sanguinaria delle Menadi e di sua madre Agave, invasate dal furore bacchico (la vicenda mitica è evocata in *Oed.* 442-444, 484-485).



corale il confronto tra il lacrimevole presente ed il passato fulgido di vittorie in cui i soldati della loro terra avevano affiancato il dio Bacco nelle sue campagne in Oriente:

*carpitur leto tuus ille, Bacche,  
miles, extremos comes usque ad Indos  
ausus Eois equitare campis  
figere et mundo tua signa primo:  
cinnami siluis Arabas beatos  
uidit et uersas equitis sagittas,  
terga fallacis metuenda Parthi;  
litus intrauit pelagi rubentis:  
promit hinc ortus aperitque lucem  
Phoebus et flamma propiore nudos  
inficit Indos (Oed. 113-123)*

Il paragone non può che suscitare sentimenti di amarezza e sconforto, poiché gli eredi di coloro che avevano seguito Bacco nelle felici terre d'Arabia e fino ai confini orientali del mondo ora periscono miseramente e i discendenti di una stirpe invitta sentono di essere trascinati da un crudele destino<sup>14</sup>.

Eppure il dio Bacco rimane per i loro occhi ed i loro animi l'icona splendente di una dimensione di felicità e di benessere, e nel culto della sua immagine e delle sue vittoriose imprese i Tebani trovano ristoro e cercano ispirazione per una rinnovata fiducia.

Il ricordo nostalgico delle campagne in India del dio, presente nel primo coro, prelude e prepara all'ampia celebrazione del volto celeste e della figura divina di Bacco a cui è dedicato l'intero secondo coro dell'*Oedipus*. La voce corale dei Tebani, modulando un inno dai toni luminosi e accesi, canta in un'ampia e

---

<sup>14</sup> *Stirpis inuictae genus interimus,/ labimur saeuo rapiente fato (Oed. 124-125)*. Merita di essere notato il passaggio dall'uso della seconda e terza persona singolare in apertura del coro (v. 110 sgg., 113 sgg.) a quello della prima persona plurale al v. 124, passaggio che conferisce alle parole del coro, in seguito al ricordo delle imprese vittoriose di Bacco, una più sofferta partecipazione emotiva al dramma di Tebe ed un maggiore accoramento. Sul tema, cfr. il commento di Töchterle 1994, p. 226.

grandiosa visione la bellezza ridente del dio e il suo seguito festante, la gloria delle sue conquiste e delle sue battaglie, e le meraviglie delle sue nozze celesti<sup>15</sup>. Con pennellate dai colori vivaci il coro realizza un affresco della figura splendente di Bacco i cui contorni luminosi e vividi offrono una pausa rasserenante nel panorama di pallore e morte che affligge le terre di Tebe e creano un'ariosa sospensione dell'atmosfera cupa che permea di sé l'intera tragedia. Così, gli animi dei Tebani turbati dalle tenebre della pestilenza trovano ristoro nella contemplazione del luminoso volto divino, e le immagini di lutto presenti ai loro occhi lasciano posto alla freschezza di una natura ridente e alla gioia di una vita che sgorga miracolosa, e le scene dolorose di una città prostrata ispirano il sogno e la rievocazione delle gloriose vittorie in cui si manifesta la potenza del dio<sup>16</sup>.

Una simile celebrazione della figura di Bacco non è presente nella tragedia sofoclea, ove solo pochi versi, nel finale della parodo, sono dedicati a questa divinità. Nella solenne preghiera corale innalzata dai vecchi Tebani per stornare il

---

<sup>15</sup> I vv. 403-428 con cui si apre il secondo coro dell'*Oedipus* sono dedicati alla descrizione dell'immagine di Bacco, cui segue ai vv. 429-444 la presentazione del corteo dei suoi fedeli e delle Baccanti; sono ricordati poi ai vv. 445-466 il legame della stirpe del dio con il mare, attraverso le figure di Ino e Palemone, e la sua suggestiva vittoria sui pirati tirreni, i vv. 467-487 sono dedicati ai suoi viaggi in Oriente e alla sua gloria vittoriosa su lontane popolazioni barbariche e sui sovrani Licurgo e Penteo, ostili al suo culto, ed infine nei vv. 488-503 luminose appaiono le sue nozze con Arianna, celebrate tra rocce sgorganti vino dolce e candido latte e divinità festanti.

<sup>16</sup> Condivido la lettura offerta da Mantovanelli 1996, pp. 109-110 e n. 14, che nel secondo coro dell'*Oedipus* riconosce la luce splendente di una "bella favola" e, facendo proprie osservazioni già espresse da Giancotti 1953, p. 93 e Müller 1972, p. 381, nell'inno che canta le lodi di Bacco coglie un contrasto "sentimentale" e "psicologico" con le tenebrose scene del dramma. Egli ricorda inoltre opportunamente le osservazioni di Mazzoli 1986-1987, p. 103, il quale sottolinea il "particolare effetto di straniamento" suscitato dal festoso canto celebrativo delle *laudes Bacchi* all'interno di un contesto saturo di tensione tragica.

Diversamente Paratore 1956 b, p. 125 sg., la cui analisi convince Runchina 1960, p.88 e Töchterle 1994, p. 367, considera solo apparentemente rasserenante l'interludio dedicato a Bacco, individuando in esso segni di una natura *acta retro* che lo apparentano alle allucinanti visioni caratterizzanti il resto del dramma. La bellezza femminile del dio (vv. 412-421), l'immagine di leoni divenuti docili guide del carro dorato di Bacco (vv. 425), la descrizione della trasformazione dei pirati tirreni in delfini (vv. 449-466), tutte immagini gioiose, che vogliono introdurre, a mio avviso, in una distesa ambientazione di favola, sono invece lette dal Paratore come "figurazioni abnormi". E similmente, anche Mastrorarde 1970, p. 306 sgg., e Caviglia 1996, p. 93 sg. si soffermano su quelle che considerano ambigue compresenze, all'interno del coro, di toni apparentemente festosi e di immagini di morte ed inquietanti metamorfosi. In realtà l'unica esplicita immagine di sangue presente nel coro appare essere quella della morte di Penteo (vv. 442 sgg., 484 sg.), immagine che eredita il suo portato di orrore dalla tradizione mitica e letteraria, e le vicende di metamorfosi che vedono la trasformazione della zia di Bacco, Ino, e di suo figlio in divinità del mare (vv. 445-448), la trasformazione delle Amazzoni in Menadi (vv. 479-483) e dei pirati, rapitori del dio fanciullo, in delfini (vv. 449-466) lungi dal suscitare un senso di orrifiche mostruosità mi sembra suggeriscano piuttosto l'idea della luminosa e gaudente potenza di Bacco.

flagello della pestilenza che assedia la città<sup>17</sup>, accanto ad Apollo, figura centrale nel canto, invocato come guaritore e signore della luce<sup>18</sup>, accanto ad Atena, Artemide e Zeus, il pensiero si volge infine a Bacco, dio eponimo della terra di Tebe. A lui, divinità dell'ebbrezza e della gioia<sup>19</sup>, il coro rivolge la preghiera di venire in suo aiuto con fiaccola ardente contro il male che assale e brucia la città, proponendo anche per la sua figura divina, come nelle invocazioni precedentemente indirizzate agli altri dei, l'immagine del fuoco celeste e benigno in lotta contro il fuoco di Ares distruttore<sup>20</sup>:

τὸν χρυσομίτραν τε κικλήσκω,  
 τᾶσδ' ἐπώνυμον γᾶς,  
 οἴνωπα Βάκχον, εὔιον,  
 Μαινάδων ὁμόστολον  
 πελασθῆναι φλέγοντ'  
 ἀγλαῶπι - ~ -  
 πεύκαι ᾿πὶ τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν (Oed. R. 209-215)

Probabilmente traendo ispirazione dal ricordo, evocato dalla parodo dell'*Edipo re*, del legame tra Bacco e le terre di Tebe<sup>21</sup>, Seneca crea nella sua tragedia un dipinto ampio e composito del dio, a cui il coro di Tebani guarda devoto cercando conforto. La divinità del vino, dal volto rubicondo e compagna delle Menadi, descritta da Sofocle, si arricchisce nella pagina senecana di nuovi

<sup>17</sup> Soph. *Oed. R.* 151-215.

<sup>18</sup> Soph. *Oed. R.* 154, 203. Appare convincente la lettura del termine Λύκειος, presente al v. 203, fornita nel suo commento da Bollack 1990, p. 127, che riconosce nell'epiteto, dagli studiosi in genere variamente interpretato, un riferimento alla figura di Apollo come "divinità della luce". Lo studioso francese osserva infatti che il tema dominante della parodo dell'*Edipo re*, il tema della lotta tra il fuoco celeste, portatore di salute, contro il fuoco distruttore, portatore di morte, suggerisce di leggere nel termine Λύκειος evocata un'idea di luminosità.

<sup>19</sup> Nell'immagine dell'οἴνωψ Βάκχος εὔιος del v. 211 è raffigurato il dio del vino dal volto rubicondo, e sono evocate le grida di giubilo *evoè* che risuonano nelle feste celebrate in suo onore.

<sup>20</sup> Il Coro desidera che il fuoco violento di Ares, in cui prende forma il morbo asfissiante che devasta la città di Tebe (vv. 190-192), sia contrastato dal fulmine di Zeus, signore delle folgori fiammanti (vv. 201-202), dalle fiaccole ardenti di Artemide (v. 206-207) ed anche dalle torce vivide di luce del dio Bacco. Cfr. sul motivo della lotta tra il fuoco divino del Bene e del Male i commenti di Bollack 1990, pp. 135-136 e Longo 2007, p. 133.

<sup>21</sup> Già Leo, nelle sue *observationes criticae* 1878, p. 111, individua in Soph. *Oed. R.* 209 il testo da cui Seneca trae spunto per comporre il suo coro in onore di Bacco.

tratti, divenendo il dio dalla radiosa bellezza, emblema di una natura che miracolosamente si rinnova e figura divina dal gioioso dominio. Nella tragedia latina, in cui le tinte intense e fosche della descrizione della pestilenza creano una nube oscura che grava sugli occhi e sugli animi dei personaggi del dramma e dello stesso pubblico, il drammaturgo sente la necessità di allentare la tensione e di regalare un respiro di colore e freschezza. Consapevole di creare un'opera dallo sfondo appena illuminato da una luce spettrale ed una scena nella quale i contorni composti e stilizzati della raffigurazione della peste dell'arte sofoclea assumono caratteri lividi di deformanti mostruosità, dipinti con gusto non scevro dalle influenze barocche del tempo, Seneca offre una tregua agli animi impressionati e affranti componendo un inno in onore del dio Bacco in cui risuona un limpido desiderio di vita e di gioia, di liberazione dai mali e di spensieratezza, ed affida alla voce corale del popolo di Tebe<sup>22</sup> una pagina intensa di poesia distesa e rasserenante.

## II. *La divina bellezza serenatrice*

Le *laudes Bacchi* celebrate nel secondo coro dell'*Oedipus* hanno inizio con una rituale invocazione, che canta la figura del dio e lo splendore del suo volto divino, ed una preghiera, che domanda a Bacco, legato alle terre e alla storia di Tebe, di manifestare il suo nume benevolo e dissolvere la nube della pestilenza che cinge e spaventa la città<sup>23</sup>:

---

<sup>22</sup> Il secondo coro dell'*Oedipus* è introdotto dalla voce di Tiresia che esorta ad intonare un *carmen popolare* che celebri le lodi di Bacco: *Dum nos profundae claustra laxamus Stygis,/ popolare Bacchi laudibus carmen sonet* (*Oed.* 401-402). Nell'aggettivo *popularis* si avverte la dimensione "corale e collettiva del canto celebrativo", come osserva giustamente La Bua 1999, p. 319, ed insieme appare evocata anche l'idea di un *inno locale*, proprio di un popolo devoto alla divinità di Bacco. Sul tema, cfr. il commento di Töchterle 1994, p. 402.

<sup>23</sup> La supplice richiesta di intervento e di conforto dai mali della peste che apre l'inno in onore di Bacco rende l'intervento corale profondamente inserito nell'azione del dramma: alla descrizione della pestilenza offerta con ricchezza di dettagli nella prima parte della tragedia si accompagna infatti bene l'immagine dei Tebani, prostrati dalla malattia e dai lutti, che *supplicis manibus* si accostano alla divinità cara alla loro terra ed esprimono il desiderio di un aiuto consolatore. Sul legame tra il secondo coro dell'*Oedipus* e l'azione scenica, cfr. Moricca 1921, p. 169 sg., Viansino 1993, vol. 2 t. 1, p. 25, Caviglia 1996, p. 94, Mantovanelli 1996, p. 109.

*Effusam redimite comam nutante corymbo,  
mollia Nysaeis armatus bracchia thyrsis,  
lucidum caeli decus, huc ades  
uotis, quae tibi nobiles  
Thebae, Bacche, tuae  
palmis supplicibus ferunt.  
huc aduerte fauens uirgineum caput,  
uultu sidereo discute nubila  
et tristes Erebi minas  
auidumque fatum (Oed. 403-412)*

La voce del Coro dipinge, in apertura dell'inno, la figura del dio coronato d'edera e recante tirsi nelle braccia delicate, offrendo un'immagine che riproduce i classici attributi con cui Bacco ed il corteo delle sue seguaci appaiono tradizionalmente nella poesia e nelle arti figurative<sup>24</sup>. L'edera, che intrecciata in ghirlande adorna il capo della divinità e delle Baccanti, è pianta cara al dio e a lui sacra<sup>25</sup>, e nel suo aspetto sempreverde e nella capacità di rigenerarsi, anche se recisa, rappresenta l'eterno rinnovarsi della vita e l'eterno rifiorire della natura, di cui Dioniso/ Bacco è protettore e garante<sup>26</sup>. Ed il tirso, il bastone avvolto di edera e di pampini di vite, che accompagna le danze dei seguaci del dio nelle feste

<sup>24</sup> Ricchissimi sono i riferimenti alle corone di edera e ai tirsi frondosi come attributi di Dioniso e del suo corteggio nella letteratura greca e latina (*Hymn. hom.* 26,1, Pind. *Ol.* 2,27, Ar. *Th.* 989, 998, Eur. *Bacch.* 81, 177, 384, 702-703, Tibull. 1,7,45, Prop. 3,17,29, Ov. *fast.* 6,483 e *Crat. fr.* 40,2 Kassel-Austin, Eur. *Bacch.* 176, 240, *Anth. Pal.* 9,524,9, Naev. *trag.* 35 R<sup>2</sup>, Catull. 64,256, Hor. *carm.* 2,19,8, Ov. *met.* 4,7, Sen. *Med.* 110, *Phaedr.* 753 etc.). Cfr. sul tema Töchterle 1994, pp. 368-369, Veneri - Gasparri 1986, p. 414 sgg. e Gasparri 1986, p. 541 sgg.

<sup>25</sup> Nei *Fasti* Ovidio narra che le ninfe di Nisa, nel periodo della fanciullezza di Bacco, per proteggere il piccolo e sottrarlo alla gelosia della sua matrigna, coprirono la sua culla con fronde di edera: in seguito a questo episodio la pianta dell'edera è stata sempre particolarmente amata dal dio: *hedera est gratissima Baccho;/ hoc quoque cur ita sit, discere nulla mora est:/ Nysiadas nymphas puerum quaerente noverca/ hanc frondem cunis opposuisse ferunt (fast. 3,767-769)*. Il tema ritorna anche nel tardo poema epico di Nonno di Panopoli ove, con variante mitografica, sono le Ore ad incoronare d'edera Dioniso appena nato: *στέμματι κισσῆεντι λεχωίδες ἕστερον ἼΩραι (Dionys. 9,12)*.

<sup>26</sup> Sul legame tra la figura di Dioniso/ Bacco, divinità della natura che si rinnova, e l'edera, pianta dalla vitalità sempreverde, cfr. Dodds 1953, p. 74 e Merkelbach 1991, p. 18.

celebrate in suo onore, appare essere nelle mani di Bacco uno scettro festante, espressione e simbolo del suo potere<sup>27</sup>.

Nell'epiclesi dell'inno senecano i sacri attributi della divinità sono dipinti con attenta cura e compiaciuto indugio sui dettagli, così la classica immagine della corona d'edera che cinge il capo del dio si arricchisce, nella pagina del nostro coro, della notazione dell'ondeggiare dei corimbi e del particolare della chioma sciolta di Bacco, particolare che suggerisce il ricordo dei capelli

---

<sup>27</sup> Nelle feste dedicate a Bacco le danze dionisiache vengono accompagnate dal movimento del tirso ritmicamente battuto a terra (Eur. *Bacc.* 188, 240), ed esso è agitato dalle Baccanti, ispirate dal dio, nei riti compiuti in suo onore (Eur. *Bacc.* 80, Catull. 64,256, Sen. *Oed.* 441) (sul tema, cfr. le notazioni di Dodds 1953, pp. 94-95, 74).

Il bastone ricoperto di edera e pampini nei consessi orgiastici delle seguaci di Bacco può divenire anche un'arma temibile (Eur. *Bacc.* 25, 762), come accade nella vicenda di Penteeo narrata da Euripide (*Bacc.* 1099-1100), da Ovidio (*met.* 3,712-713) e a cui allude lo stesso Seneca nell'*Oedipus* (628), e nell'episodio della morte di Orfeo descritto nelle *Metamorfosi* (11,27-28); il Töchterle 1994, p. 369 nel suo commento al nostro coro ritiene che Seneca scelga il verbo *armare* per definire l'immagine di Bacco che tiene in mano i *Nysaei thyrsi* (*Oed.* 404) ispirandosi a questa visione del bastone divino come strumento di violenza e di castigo. Certamente nel participio *armatus* appare evocato il carattere violento con cui le Baccanti brandiscono il tirso, invase dal dio, e merita di essere notato che Seneca utilizza il medesimo sintagma: *armata thyrsos* per descrivere nelle *Troades* una Menade che, ispirata da Bacco, atterrisce le selve con il suo passo invasato: *qualis deo/ percussa Maenas entheo siluas gradu/ armata thyrsos terret* (vv. 673-675). Tuttavia, mi sembra che il carattere aggressivo pur suggerito dal termine *armatus* sia, nel nostro passo, smussato e addolcito dall'immagine delle *mollia braccia* a cui esso si accompagna, e la dimensione di arma d'offesa del dio, sottolineata nella pagina del Töchterle, svapori, nell'atmosfera festante dell'inno celebrativo, in una più generica idea del potere soprannaturale di Bacco sui mortali. Nel Coro domina infatti una suggestiva raffigurazione del magico potere del dio e si distende un afflato di pace universale che coinvolge uomini e dei: il popolo dei Massageti vinti da Bacco lascia andare gli archi e le frecce, ed al dio cedono Licurgo, sovrano armato di scure, e i selvaggi Zarati, ed ancora le armate del Termidonte abbandonano le loro frecce per divenire Menadi e lo stesso Giove, al cospetto di Bacco, depone il suo fulmine (*Oed.* 469-483, 501-502) (sul potere pacificatore di Bacco anche su Giove, sommo tra gli dei (*Oed.* 501-502), cfr. Häuptli 1983, p. 38, e per l'immagine di Dioniso, dio che ama la pace, cfr. Eur. *Bacc.* 420, con commento di Dodds 1953, p. 121). Questa raffigurazione di un potere divino che ispira e dispensa pace non sembra potersi coniugare senza una certa incongruenza con un'immagine di Bacco che imbraccia il tirso in modo simile ad uno strumento d'offesa nei versi d'apertura dell'inno. Ritengo piuttosto plausibile che abbiano contribuito ad ispirare l'immaginario del nostro drammaturgo le ricche attestazioni della tradizione poetica in cui il tirso di Dioniso/ Bacco è descritto come l'*arma* con cui il dio stimola le sue seguaci (Ov. *met.* 11,641-642; *fast.* 3,764, *ars* 3,710) ed ispira i poeti (Prop. 2,30b,38, Ov. *am.* 3,15,17), o è cantato come lo strumento con cui vengono suscitate miracolose sorgenti di acqua rugiadosa e miele (Eur. *Bacc.* 704 sgg.) e, raggiante d'oro (Eur. *Bacc.* 553-554) e tempestato di gemme (Ps. Verg. *Eleg. in Maecen.* 1,63), come lo scettro che adorna le mani del dio manifestando la luce del suo potere divino. Così, nell'immagine dei *Nysaei thyrsi* da cui sono *armate* e abbellite le delicate braccia del dio senecano, direi che appare adombrata non tanto l'idea di armi aggressive di Bacco quanto l'emblema della sua prodigiosa potenza, lo strumento divino e lo scettro con cui egli è guida sovrana e miracolosa per gli uomini.

abituamente lasciati liberi sulle spalle dalle Menadi<sup>28</sup>, e nell'immagine dei tirsi Nisei di cui sono armate le tenere braccia del dio traspare la sua divina femminile bellezza<sup>29</sup> e sono evocati i leggendari luoghi di Nisa, legati alle origini della divinità e a lei cari<sup>30</sup>.

Attraverso la scelta dei participi *effusam* e *nutante* (v. 403), che recano in sé un'idea di movimento, il poeta crea con freschezza pittorica una figura della divinità che appare colta nel suo incedere ed avanzare muovendo la chioma fluente ed il suo ornamento di grappoli d'edera, e così, la voce del coro che invoca il dio Bacco e lo invita a mostrarsi, nel celebrare la sua bellezza ed il suo splendore divino, sembra già figurare la sua luminosa epifania.

Il bel semblante del dio prende forma nell'immagine dei suoi lunghi capelli sciolti e nella delicatezza delle sue morbide braccia virginee, e si svela splendente e sublime nel manifestarsi di Bacco quale *luminoso ornamento del cielo* (v. 405). La chioma intonsa e lasciata sciolta sulle spalle è un motivo tradizionale nelle descrizioni poetiche della figura di Bacco, ed essa ricorre come espressione della

---

<sup>28</sup> Nel descrivere la chioma sciolta del dio Bacco Seneca si serve del participio *effusus*, participio che ricorre in genere nelle raffigurazioni poetiche dei capelli sciolti delle Menadi del corteggio divino: cfr. Catull. 64,390-391: *saepe uagus Liber Parnasi uertice summo/ Thyiadas effusus euantis crinibus egit*, ed Ov. *fast.* 6,513-514: [...] *complent ululatibus auras/ Thyiades, effusis per sua colla comis*, ed ancora *fast.* 4,457-458: *mentis inops rapitur, ut quas audire solemus/ Threicias fuis maenadas ire comis* e Sen. *Oed.* 439-440: *Tibi commotae pectora matres/ fudere comam*, ove è presente il verbo semplice *fundo*.

<sup>29</sup> L'aspetto morbido e delicato delle braccia del dio è suggerito dal poeta attraverso l'uso dell'aggettivo *mollis* (v. 404). Questo aggettivo ritorna insistente nella descrizione della figura di Bacco per definire la sua tenera fronte (vv. 414-415) ed il molle carattere del suo abbigliarsi (v. 422) e contribuisce a creare un'immagine della bellezza del dio dai languidi contorni femminili. Sul tema, cfr. Töchterle 1994, p. 369.

<sup>30</sup> La tradizione mitografica narra che, dopo la sua nascita, il piccolo Bacco fu affidato alle cure delle ninfe di Nisa (*Hymn. hom.* 26,6, *Orph. H.* 51,3 e15, Diod. 3,64,5-6; 3,70,7; 4,2,3, Ov. *met.* 3,314-315, *fast.* 3,769-770, Lucian. *Dial. deor.* 12,2, Apoll. *Bibl.* 3,4,3, Nem. *ecl.* 3,25-6), e da loro allevato in un'ambientazione circondata di un alone di leggenda, che le fonti localizzano variamente in Tracia (Hom. *Il.* 6,133), in Eubea (Soph. *Ant.* 1131), in India (Plin. *nat.* 6,79) (sulle numerose e varie localizzazioni di Nisa, rimando ad Ellis 1889<sup>2</sup>, p. 252 e Austin 1977, p. 247).

Nell'incipit del canto senecano in onore di Bacco non si parla della nascita del dio o delle vicende della sua fanciullezza, argomenti usuali nel cliché della celebrazione innologica, eppure il drammaturgo, proprio in apertura del canto, in posizione consona al tema delle origini del dio, sembra sapientemente alludere, attraverso la menzione dei tirsi nisei, all'infanzia di Bacco tra le ninfe del monte Nisa (sul tema della nascita del dio quale elemento celebrativo tipico delle epiclesi delle preghiere e degli inni, cfr. Norden 2002, p. 266 e Pavese 1991, p. 164 sgg.). (Similmente Ovidio, nel suo inno a Bacco in *met.* 4,11 sgg., utilizza per il dio l'epiteto *Nyseus* (v. 13), adombrando in esso il ricordo della sua nascita; cfr. a riguardo Danielewicz 1990, p. 75 e La Bua 1999, p. 256).

sua bellezza efebica e della sua eterna giovinezza divina<sup>31</sup>. Nel nostro coro l'immagine dei capelli del dio, che si affaccia immediata in apertura del canto, ritorna insistente anche nei versi iniziali della parte aretologica dell'inno, ove Seneca si sofferma sulla descrizione della chioma del dio cinta di fiori primaverili e, con vezzo femminile, lasciata sparsa sulle spalle o raccolta con cura in un nodo<sup>32</sup>:

*Te decet cingi comam floribus uernis,  
te caput Tyria cohibere mitra  
hederaue mollem*

---

<sup>31</sup> Riferimenti alla chioma fluente di Bacco si leggono in *Hymn. hom.* 7,4, Eur. *Bacc.* 455-456, 493-494, Acc. *trag.* 255 R<sup>2</sup>, Ov. *met.* 4,13, ed in Sen. *Oed.* 416-417, *Herc. f.* 472-473, *Phaedr.* 754.

Nell'opera drammatica senecana è posto in risalto il legame tra l'intonsa chioma del dio e la sua eterna giovinezza in *Phaedr.* 753 sgg.: *Et tu, thyrsgera Liber ab India,/ intonsa iuuenis perpetuum coma,/ tigres pampinea cuspide temperans/ ac mitra cohibens cornigerum caput,/ non uinces rigidas Hippolyti comas.* Al v. 754 l'immagine del dio, *iuuenis perpetuum*, è incorniciata dal riferimento alla sua *intonsa coma*, ed i lunghi capelli di Bacco, simili alla chioma divina che orna le spalle di Febo (*Phaedr.* 800 sgg.), sono poi messi a confronto con i capelli di Ippolito, capelli *ispidi* e *corti* che, sebbene ancor più belli della capigliatura del dio, sono pur sempre simbolo dell'umanità del figlio dell'Amazzone e della sua mortalità. Sul tema, cfr. Aygon 2004, p. 80.

<sup>32</sup> Il particolare dei capelli raccolti e acconciati in un nodo sembra essere nuovo nel panorama delle descrizioni poetiche di Bacco, che presentano la chioma del dio sempre sciolta e ondeggiante.

Una raffigurazione simile a quella senecana di capelli lasciati sciolti in riccioli ondeggianti o legati con nastri si legge in Man. 5,146 sgg., nella descrizione degli uomini nati nel periodo astrale in cui appaiono in cielo le Pleiadi: *illis cura sui cultus frontisque decorae/ semper erit: tortos in fluctum ponere crines/ aut vinculis revocare comas et vertice denso/ fingere et adpositis caput emutare capillis/ pumicibusque cavis horrentia membra polire/ atque odisse virum teretesque optare lacertos./ femineae vestes, nec in usum tegmina plantis/ sed speciem, fictique placent ad mollia gressus.* È probabile che i versi maniliani, in cui gli uomini, descritti con gusti raffinati e femminili, sono definiti anche *seguaci di Bacco e di Venere* (Man. 5,143), abbiano ispirato il nostro drammaturgo, che nella sua raffigurazione della chioma annodata di Bacco si serve del verbo *reuoco*, verbo attestato, per rappresentare l'immagine dei capelli raccolti, solamente nel passo citato del poeta augusteo. Cfr. a riguardo *OLD s.v. reuoco*, p. 1649,15.

Se i capelli raccolti di Bacco, dipinti nella tragedia senecana, appaiono essere una variazione singolare ed unica delle consuete immagini di capigliatura sciolta offerte dalla tradizione poetica, le arti visive, ed in particolar modo la numismatica, offrono invece diversi esempi in cui la divinità è rappresentata con la chioma acconciata sulla nuca in un nodo. Numerose monete di età repubblicana, di età augustea e, sembra, anche di età neroniana, mostrano la testa di Bacco raffigurata di profilo con pettinatura a chignon sulla nuca (cfr. Gasparri 1986, p. 546 n. 51-58, pp. 560, 563, Bruhl 1953, Planche 1), ed un cammeo in corniola della prima metà del I sec. d.C. presenta l'immagine di Bacco con i capelli raccolti (cfr. Gasparri 1986, p. 549 n. 103).

Il dettaglio dell'acconciatura di Bacco cantato da Seneca può essere stato così ispirato dal ricordo dell'immagine del dio vista in esemplari numismatici e artistici, e definito tenendo presente i versi degli *Astronomica* di Manilio, in cui la peculiarità della cura per i capelli dei *Bacchi sequaces* si coniuga con atteggiamenti e abbigliamento molli e femminili, che risultano affini a quelli della divinità descritta da Seneca nel suo coro.



*bacifera religare frontem,  
 spargere effusos sine lege crines,  
 rursus adducto reuocare nodo,  
 qualis iratam metuens nouercam  
 creueras falsos imitatus artus,  
 crine flauenti simulata uirgo,  
 lutea uestem retinente zona:  
 inde tam molles placuere cultus  
 et sinus laxi fluidumque syrma (Oed. 412-423)*

Una galleria di immagini, cesellata con gusto pittorico, presenta la figura di Bacco ornata, nei capelli, dei fiori di primavera da lui amati, coronata poi di una mitra tiria, accessorio femminile ed insieme simbolo del suo legame con le regioni orientali<sup>33</sup>, ed ancora cinta, nella fronte delicata, di edera a lui sacra e delle sue bacche<sup>34</sup>. La ricchezza immaginifica con cui Seneca descrive la divinità e gli ornamenti che decorano il suo capo si coniuga con la ricerca di sfumature peculiarmente femminee<sup>35</sup> e dà vita ad un vivido ed originale affresco che non

<sup>33</sup> La mitra, ornamento tipico della chioma del dio Bacco e delle sue seguaci, come attestano le fonti letterarie (Soph. *Oed. R.* 209, Eur. *Bacc.* 833, Diod. 4,4) ed artistiche a partire dal V sec. a.C., è una benda utilizzata in ambiente orientale (Seneca la definisce *tiria* nel nostro coro, Alcmane 1,67-68 Page e Properzio 3,17, 30 *lidia*) ed è indossata prevalentemente dalle donne. Cfr. a riguardo Töchterle 1994 p. 373, Dodds 1953, p. 168.

<sup>34</sup> Il sintagma *hedera bacifera*, che descrive la corona d'edera del dio, impreziosita dalla presenza delle bacche, appare attestato solamente nel secondo coro dell'*Oedipus* di Seneca (414-415): l'aggettivo *bacifer* è infatti presente in Ov. *am.* 2,16,8, ed in Sil. 3,596 per definire l'immagine dell'olivo *ricco di bacche*, ed è utilizzato da Plin. *nat.* 16,50 per descrivere l'albero del tasso, ma non compare mai nelle raffigurazioni dell'edera offerte dalla letteratura latina. (Sull'aggettivo *bacifer*, cfr. le notazioni di Booth 1991, p. 173).

È possibile che l'immagine senecana, così pittoricamente curata nel dettaglio e nuova rispetto alle descrizioni poetiche delle ghirlande d'edera, tragga spunto da immagini offerte dalle arti figurative. Si conservano infatti esempi scultorei che riproducono il volto di Bacco adornato di una corona d'edera e di bacche, come due busti in marmo del dio, risalenti al I sec. d.C., esposti a Roma, Pal. Cons. 2301, 2203 (cfr. Gasparri 1986, p. 546 n. 60, 61), o l'elegante rilievo in corniola conservato a Vienna, Kunsthist. Mus. IX B 1351, in cui Bacco, dalle forme femminee appare con la chioma cinta di una corona d'edera e di bacche (cfr. Gasparri 1986, p. 545 n. 50). Merita inoltre di essere ricordato che in età neroniana i temi dionisiaci risultano essere stati particolarmente presenti nelle raffigurazioni artistiche, ed anche nella dimora imperiale, così, appare possibile che un vasto repertorio di immagini di Bacco e di scene della sua vita sia stato presente agli occhi di Seneca e che esso abbia contribuito ad ispirare il suo canto. Cfr. sul tema Gasparri 1986, p. 563.

<sup>35</sup> Nella descrizione senecana di Bacco caratteri di femminilità traspaiono nell'immagine delle sue braccia delicate (v. 404) e del suo capo virginale (v. 408), (immagine che risente del ritratto ovidiano della divinità: *met.* 3,607: *uirginea puerum...* *forma*, 4,20: *uirgineus caput est*), nella

sembra avere eguali nel confronto con raffigurazioni del dio offerte da altri autori<sup>36</sup>.

L'aretologia dell'inno si apre con la descrizione della chioma di Bacco abbellita da fiori primaverili (v. 412), una descrizione fresca e ridente che Seneca crea trasponendo in immagine il tradizionale legame del dio con il mondo agreste e della natura in fiore<sup>37</sup>. *Bacchus amat flores* scrive Ovidio in *fast.* 5,345 e la celebrazione delle feste dionisiache o l'epifania divina è accompagnata di consueto nei canti poetici dall'immagine del fiorire delle rose, delle viole e dei gigli<sup>38</sup>; Dioniso in *Orph. H.* 50,6 è invocato come ἱερὸν ἄνθος e in un inno a lui dedicato, conservato su papiro, l'arrivo del dio, salutato nella stagione della primavera, suscita lo sbocciare dei fiori:

Διώνυσον ἃ [ . ] ὄμεν  
ἱεραῖς ἐν ἀμέρα[ι]ς  
δώδεκα μῆνας ἀπόντα·  
πάρα δ' ὄρα, πάρα δ' ἄνθη (P. Graec. Vindob. 19996 b)

---

mitra tiria che cinge la sua fronte (v. 413) e nel lezioso gesto di raccogliere in un nodo i capelli sciolti sulle spalle (v. 417), ed il suo femminile atteggiarsi si manifesta esplicito nel simulare il volto di una vergine dai biondi capelli (v. 419), nel prediligere colori tipicamente cari alle donne (vv. 420-421), e nell'indossare morbidi abiti dallo strascico fluttuante (v. 422-423). Sulla descrizione della bellezza femminile di Bacco, cfr. Aygon 2004, p. 83 e Töchterle 1994 p. 369 sgg. L'aspetto efebico di Dioniso, già presente in *Hymn. hom.* 7,3 sg., si afferma pienamente nella letteratura e nell'arte nel V sec. a.C.: in particolar modo Euripide nelle sue *Baccanti* offre, attraverso la voce di Penteo, un'ampia descrizione della seducente bellezza del dio dai tratti femminili: ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὐοσμῶν κόμην./ οἰνώπας ὄσσοις χάριτας Ἄφροδίτης ἔχων (*Bacc.* 235-236), ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε./ ὡς ἐς γυναῖκας, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει./ πλόκαμός τε γάρ σου ταναός, οὐ πάλης ὕπο./ γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως./ λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις./ οὐχ ἡλίου βολαῖσιν, ἀλλ' ὑπὸ σκίας./ τὴν Ἄφροδίτην καλλονῆ θηρώμενος (*Bacc.* 453-459).

Sui versi euripidei, cfr. Dodds 1953, p. 127, Ciani 1979, p. 39.

<sup>36</sup> Scrive Aygon 2004, p. 84 relativamente alla descrizione di Bacco nel secondo coro dell'*Oedipus*: "Si l'on compare ce passage avec d'autres *descriptiones* de Bacchus chez des poètes proches de Sénèque, celles-ci sont moins pittoresques, son corps moins présent, son caractère féminin moins net".

<sup>37</sup> Nelle raffigurazioni poetiche, come in quelle pittoriche, la chioma di Bacco è ornata in genere non da ghirlande di fiori, ma di edera (cfr. p. 121 n. 24) e di pampini e grappoli di vite (cfr. *Anth. Pal.* 9,524,3, *Hor. carm.* 3,25,20, *Ov. met.* 3,666, *fast.* 6,483), così, l'immagine del capo del dio cinto di *flores uerni* appare essere una suggestiva variazione senecana (sulle corone di Dioniso cfr. Blech 1982, pp. 181-216, 242-244, 464). Solamente nel tardo poema epico di Nonno di Panopoli sarà presente l'immagine di Dioniso con il capo coperto di fiori (*Dionys.* 9,13).

<sup>38</sup> *Pind. fr.* 75 Snell-Maelher, 16-19, Nonn. *Dionys.* 10,171-173.

Cfr. inoltre sugli epiteti culturali che legano la figura di Dioniso al mondo dei fiori Ellis 1889<sup>2</sup>, p. 322, Merkelbach 1991, p. 18, Gigli Piccardi 2003, p. 865.

Le ghirlande che impreziosiscono i capelli di Bacco nella raffigurazione senecana sono intrecciate di *flores uerni*, sono costituite di fiori primaverili, e l'aggettivo *uernus* scelto dal poeta, lungi dall'averne un valore puramente esornativo, in posizione privilegiata in fine di verso, assume un significato particolare per il suo carattere evocativo. La primavera è infatti la stagione amata dal dio, il periodo dell'anno in cui egli manifesta il suo potere nel mondo facendo germogliare i campi e fiorire i prati, guidando il rigenerarsi della natura e lo sbocciare di nuova vita. In primavera Bacco, il dio della gioiosa rinascita, elargisce i suoi doni ed in questa stagione gli uomini gli rendono grazie celebrando feste in suo onore<sup>39</sup>.

A Bacco "si addice cingere la chioma con fiori primaverili" scrive Seneca, e l'immagine dei *flores uerni*, con il suo fresco respiro di gaia vitalità, introduce un ritratto della figura del dio dai contorni ridenti e vivi, che si arricchisce di una nota di leggiadria nel vezzoso particolare delle bacche che, simili a gemme, adornano la sua fronte (vv. 414-415) e di un tocco di spontanea naturalezza nel delicato gesto dell'acconciare i capelli in un nodo (v. 417). Il Coro canta la

---

<sup>39</sup> Dioniso/ Bacco è il dio della Natura, il dio che presiede al ciclico ritorno delle stagioni ed all'eterno rinnovarsi della vita, e la sua figura si identifica, in ambiente italico, con l'antica divinità autoctona della vegetazione, *Liber pater*. (Sull'immagine di Dioniso, signore della natura che sempre si rinnova e della prosperità che essa porta agli uomini, preziosa è la lettura di Merkelbach 1991, p. 15 sgg.; sulla figura ed il culto di Libero nel mondo romano e la sua assimilazione al dio greco Dioniso presso i poeti latini, rimando a Bruhl 1953, pp. 13 sgg., 133 sgg. e 182 sgg.). In onore di Libero si celebrano il 17 marzo i *Liberalia*, feste che non a caso hanno luogo in primavera, nella stagione in cui la natura si ridesta e si apre ad una nuova vita (un'ampia descrizione dei *Liberalia* ci è offerta da Ovidio, che in *fast.* 3,713 sgg. accosta alla descrizione dei riti e dei festeggiamenti popolari in onore del dio ricordi e immagini legati alla sua figura mitica. Sui *Liberalia*, cfr. Bruhl 1953, pp.15 sg., 29, Frazer 1973, p. 131 sgg.).

Anche nella prosa senecana, nel *De beneficiis*, la figura di Libero è presentata come divinità della vita, e del perpetuo suo rinnovarsi, ed il dio è definito *omnium parens*, padre di ogni cosa, in quanto presiede all'origine e alla nascita di ogni essere vivente: *Hunc (deum) et Liberum patrem et Herculem ac Mercurium nostri putant: Liberum patrem, quia omnium parens sit, quoi primum inventa seminum vis est consultura per voluptatem (benef. 4,8,1).*

In virtù del suo potere, legato alla rinascita ed al risorgere della vita, l'immagine di Bacco e del suo corteggio diviene tema particolarmente ricorrente nelle raffigurazioni funerarie e nei sarcofagi romani di età imperiale. Cfr. sull'argomento l'ampio lavoro di Turcan 1966, in particolar modo alle pagine 421, 533-534.

bellezza della divinità, una bellezza fatta di colori chiari<sup>40</sup>, di levità, di un senso di riposo e di pace, ed in questa atmosfera distesa e senza tempo<sup>41</sup> trova posto anche una descrizione delle raffinate vesti divine, ultimo ornamento che completa il ritratto gaudente del dio Bacco. Le morbide stoffe amate dalla divinità<sup>42</sup> e gli ampi vestiti dallo strascico fluente<sup>43</sup>, su cui il pennello del tragediografo indugia (vv. 421-423), aggiungono un ultimo tocco all'immagine luminosa e lieta del dio e contribuiscono insieme ad arricchire il quadro rilassato e sereno che emana dalla sua figura<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> L'aspetto luminoso e ridente di Bacco è posto in risalto da Seneca attraverso l'uso di termini che esprimono un'idea di luce (*lucidus* v. 405, *sidereus* v. 409) e ritraggono il dio con colori vivaci (*flauens* v. 420, *luteus* v. 421).

<sup>41</sup> Sul carattere prevalentemente *atemporale* della presentazione iconografica del dio, cfr. Mantovanelli 1996 pp. 112-113.

<sup>42</sup> Con originale gusto eziologico Seneca riconduce l'amore del dio Bacco per l'abbigliamento e l'aspetto femminei all'episodio della sua fanciullezza in cui, affidato alla cura del re di Orcomeno Atamante e di sua moglie Ino, fu vestito di abiti femminili per sottrarlo all'ira gelosa della sua matrigna Giunone (vv. 418-423). Sul passo cfr. le attente osservazioni di La Bua 1999, p. 320; non appare invece convincente la lettura dei versi proposta dal Bishop 1977-1978, p. 295, lettura suggestiva quanto tuttavia forzata, in cui lo studioso suppone esservi un'allusione alle figure di Nerone e Messalina nelle immagini di Bacco e dell'*irata noverca* del v. 418, all'interno di una complessiva interpretazione del secondo coro dell'*Oedipus* tutta volta a rintracciare richiami e volute allusioni del nostro tragediografo alla storia del principato del suo tempo.

<sup>43</sup> Con il termine greco *syrra* Seneca dipinge efficacemente il drappeggio fluente di cui si riveste Dioniso/ Bacco secondo la tradizione antica. La parola *syrra*, non attestata nella poesia latina prima della tragedia senecana, è termine tecnico greco per definire il lungo costume indossato dagli attori tragici, e con tale valore sarà utilizzata dagli autori latini successivi a Seneca; il nostro poeta si serve del termine solamente, invece, per descrivere l'abito dal lungo strascico amato dal dio Bacco. Sul tema, rimando alle notazioni di Fitch 1987, p. 241 e di Töchterle 1994, p. 376 sg.

<sup>44</sup> In genere la critica riconosce come modelli privilegiati del canto senecano in onore di Bacco Hor. *carm.* 2,19 ed Ov. *met.* 4,1 sgg., ricordando solo a volte e fugacemente la celebrazione di Osiride-Bacco presente in Tibull. 1,7,43 sgg. (cfr. a riguardo Spika 1890, p. 27 sgg., Runchina 1960, 89 sg.). La presentazione della figura del dio che apre l'inno del secondo coro dell'*Oedipus* mi sembra invece abbia avuto come importante fonte di ispirazione anche il passo del poeta elegiaco, passo dal quale i versi della nostra tragedia appaiono ereditare immagini ed espressioni e con cui mostrano di condividere la generale atmosfera di distensione e di pace: *non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri, / sed chorus et cantus et leuis aptus amor, / sed uarii flores et frons redimita corymbis, / fusa sed ad teneros lutea palla pedes / et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu / et leuis occultis conscia cista sacris. / huc ades et Genium ludis Geniumque choreis / concelebra et multo tempora funde mero. / illius et nitido stillent unguenta capillo, / et capite et collo mollia sarta gerat. / sic uenias hodiernae: tibi dem turis honores, liba et Mopsopio dulcia melle feram* (Tibull. 1,7,43-54). Come nel ritratto di Bacco offerto da Seneca, Tibullo sottolinea il legame della divinità con i fiori, v. 45, ed il suo amore per le *mollis* corone, v. 52, descrive il suo capo cinto di corimbi con l'espressione *frons redimita corymbis*, v. 45, espressione che, non attestata in altri poeti latini, lascia chiaramente trasparire la sua influenza sull'invocazione del nostro tragediografo: *redimite comam nutante corymbo*, v. 403, ed ancora descrive la lunga veste del dio di color giallo dorato con l'aggettivo *luteus*, v. 46 e sottolinea il suo amore per l'Oriente con l'uso dell'aggettivo *Tyrius*, v. 47.

Che il leggiadro aspetto femminile e l'abbigliamento di cui Bacco si compiace di adornare la propria persona vogliano suggerire, nelle intenzioni del poeta, un'immagine distesa e rasserenante appare chiaro se si accosta alla descrizione del dio presente nel nostro coro la lettura dei vv. 472 sgg. dell'*Hercules furens*:

*Non erubescit Bacchus effusus tener  
sparsisse crines nec manu molli leuem  
uibrare thyrsus, cum parum forti gradu  
auro decorum syrma barbarico trahit:  
post multa uirtus opera laxari solet (Herc. f. 472-476)*

La figura di Bacco è tratteggiata con caratteri affini a quella dipinta dalla voce corale dell'*Oedipus*: il suo tenero volto è abbellito dai capelli lasciati sciolti sulle spalle, la sua femminilità traspare nell'immagine della mano delicata che agita il tirso e nella veste adorna di oro barbarico che accompagna il suo passo poco virile<sup>45</sup>; questo aspetto, aggiunge Seneca con notazione importante e nuova, raffigura la divinità che trova riposo e prende respiro dopo aver compiuto molte nobili imprese<sup>46</sup>. Nell'*Hercules furens* è contemplato, così, il volto disteso di Bacco in un'ambientazione di pace, che presenta sullo sfondo evocate le *gesta* e la *virtus* vittoriosa del dio, e similmente, nell'*Oedipus*, l'aspetto fresco, dai contorni femminili della divinità, appare essere proprio di una dimensione serena e pacifica, lontana dalle campagne militari e dalle guerre, a cui pur Seneca allude nella descrizione del dio trionfante sulle terre d'Oriente in conclusione della sua celebrazione iconografica:

---

<sup>45</sup> I commentatori Fitch 1987, p. 240 e Billerbek 1999, pp. 362-363 sottolineano la forte somiglianza esistente tra la descrizione di Bacco presente nei versi dell'*Hercules furens* ed il ritratto del dio dipinto nel nostro coro dell'*Oedipus*: con la medesima immagine sono raffigurati i capelli del dio sciolti sulle spalle (*Herc. f.* 472-473, *Oed.* 416), in entrambi i passi è posta in evidenza la delicatezza femminile della mano divina che regge il tirso attraverso l'uso dell'aggettivo *mollis* (*Herc. f.* 473, *Oed.* 404) e solamente in questi due testi Seneca utilizza il termine greco *syrma* per definire l'abito lungo del dio (*Herc. f.* 475, *Oed.* 423).

<sup>46</sup> La descrizione di Bacco è affidata, in *Herc. f.* 472 sgg., alla voce di Anfitrione che, nel desiderio di difendere Ercole dalle accuse mosse da Lico, il quale rievoca con irrisione il soggiorno dell'eroe presso Onfale, vestito di abiti femminili (vv. 465-471), paragona l'Alcide al dio, la sua *virtus* eroica a quella divina e la sua singolare esperienza tinteggiata di effeminatezza orientale all'immagine del riposo della divinità, contornata di particolari delicati e femminili.

*Vidit aurato residere curru  
ueste cum longa regere et leones  
omnis Eoae plaga uasta terrae,  
qui bibit Gangen niueumque quisquis  
frangit Araxen (Oed. 424-428)*

Le *laudes Bacchi*, dunque, nella loro sezione iniziale dedicata alla descrizione della divinità, cantano il suo bel sembiante, i suoi ornamenti ed i suoi gesti, e nell'immagine dipinta, di pacata freschezza, il coro di Tebani, angosciati dai mali della peste, cerca conforto e rifugio. Nell'invocare Bacco essi serbano caro il ricordo del suo legame con la loro città, nobilitata dalle imprese del dio di cui gli antichi abitanti furono partecipi<sup>47</sup> e nella contemplazione delle ghirlande di fiori primaverili, che cingono il capo della divinità, i sudditi di Edipo sentono il profumo della vita ed avvertono la sorridente promessa di una rinascita. Nello splendore del suo volto divino, poi, che dona luce al cielo e ai loro cuori, gli affranti cittadini di Tebe ripongono la loro speranza di sollievo dal buio e di riscatto dalle minacce della morte.

Il Coro si rivolge a Bacco invocandolo al v. 405 come *lucidum caeli decus*, *luminoso ornamento del cielo*, e celebra la sua chiara bellezza con un'immagine astrale, che risuona singolare e rara nell'ambito delle descrizioni del dio offerte dalla tradizione poetica<sup>48</sup>. Una raffigurazione di Bacco affine a quella dipinta da

---

<sup>47</sup> Al v. 407 la posizione del vocativo *Bacche* tra i genitivi *Tebae* e *tuae* suggerisce con efficacia lo stretto legame che unisce Bacco alla città di Tebe, e l'aggettivo possessivo *tuae* lascia avvertire il rapporto affettivo che rende vicina ai Tebani la divinità, rapporto affettivo nel quale essi confidano chiedendo protezione e conforto al loro dio. Il nome di Tebe è affiancato, nelle parole dei suoi abitanti, dall'aggettivo *nobilis* (v. 406), ed il coro sembra esprimere in esso, in un momento in cui la città è assediata dalla malattia e da un destino di morte, la speranza di un riscatto, speranza ispirata dagli orgogliosi ricordi di un passato radioso, nobilitato anche dalle vittorie che gli antichi Tebani conseguirono combattendo al fianco del dio Bacco. (Le campagne militari nelle quali i Tebani si mostrarono forti e nobili guerrieri accanto a Bacco sono menzionate nostalgicamente nel primo coro, vv. 113-123; cfr. sul tema pp. 116-117). (Sulla scelta senecana dell'aggettivo *nobilis*, adatto al tono ottimistico del canto, cfr. Töchterle 1994, p. 370).

<sup>48</sup> Gli epiteti *caeli decus* e *mundi decus*, che descrivono lo splendore degli astri divini, figurano nella tragedia senecana in riferimento al Sole (*Herc. f.* 592, *Oed.* 250) e alla Luna (*Phaedr.* 410: *clarum caeli sidus et noctis decus*), e solamente nel nostro coro la medesima immagine è utilizzata per definire la figura del dio Bacco (cfr. sull'argomento p. 26 n. 70). Nella poesia latina sembra esservi una sola attestazione, accanto a quella senecana, in cui Bacco è presentato come astro

Seneca, un'immagine in cui la divinità appare come astro splendente, guida della danza delle stelle del cielo, è presente nel quinto stasimo dell'*Antigone* di Sofocle ed è possibile che il nostro tragediografo abbia qui trovato fonte di ispirazione per il secondo coro dell'*Oedipus*<sup>49</sup>:

ἰὸ πῦρ πνειόντων  
χοράγ' ἄστρον, νυχίων  
φθεγμάτων ἐπίσκοπε,  
παῖ Διὸς γένεθλον, προφάνηθ',  
ῶναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις  
Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννυχοι  
χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἴακχον (*Ant.* 1146-1152)

Nel coro della tragedia greca, composto nelle forme di un inno dionisiaco, i vecchi Tebani ricordano, come nel canto senecano, il legame speciale che unisce Bacco alla loro città, da lui amata più di ogni altra, lo invitano a venire in aiuto

---

divino: si tratta di un passo dell'*Amphitruo* plautino, peraltro molto discusso, in cui è menzionato un dio *Nocturnus* (v. 272), guida delle stelle del cielo. Nella *querelle* sorta sull'interpretazione di questa figura divina studiosi come Herrmann 1949, p. 109 e Stewart 1960, p. 37 sgg., ritengono di poter leggere in essa l'immagine del nostro Bacco e recano a sostegno di questa tesi il ricordo di testimonianze offerte dal teatro greco in cui Bacco è presentato come divinità notturna e astrale (*Soph. Ant.* 1146, *Ar. Ran.* 341-342).

Il La Bua 1999, p. 319 ritiene che nell'immagine senecana del *lucidum caeli decus* (v. 405) il dio Bacco sia caratterizzato come il Sole, e pensa che il verso della nostra tragedia possa offrire un primo precoce esempio di quel processo di sincretismo con la religione solare che si afferma pienamente solo tra la fine del III e l'inizio del IV secolo (cfr. sul legame tra la figura del dio *Liber* e la religione solare Bruhl 1953, p. 262 sgg.). Sebbene l'immagine del *luminoso ornamento del cielo* sia spesso utilizzata, come osserva lo studioso, per descrivere lo splendore del Sole, è pur vero che essa ricorre per definire anche la Luna (*Hor. carm. saec.* 2, *Sen. Phaedr.* 410) e Iride (*Verg. Aen.* 9,18) e dunque non si mostra così immediata una possibile identificazione di Bacco con la divinità solare. Inoltre il La Bua, riconoscendo nel v. 405 "il primo caso" in cui il dio Bacco è presentato come *astro luminoso del cielo*, non considera le attestazioni che, come abbiamo visto, se pur rare, raffigurano il dio come astro della notte. I versi di Aristofane e di Sofocle, ed anche il passo plautino citati appaiono invece preziosi antecedenti che attestano una tradizione, a cui Seneca si è con ogni probabilità ispirato, che vuole Bacco raffigurato come astro del cielo notturno.

Il legame tra la figura di Bacco e l'immagine del cielo stellato sarà poi particolarmente amato nella letteratura più tarda da Nonno di Panopoli che più di una volta descriverà la nebris del dio simile ad un cielo "sfavillante di stelle" (*Dionys.* 9,186 sg., 14,238 sg., 18,198). Sul valore dell'immagine nelle *Dionisiache*, rimando allo studio di Gigli Piccardi 1985, p. 171 sgg.

<sup>49</sup> Già Paduano 1994, p. 71 nota una vicinanza tra il coro senecano ed il quinto stasimo dell'*Antigone* di Sofocle nella raffigurazione astronomica del dio Bacco ed anche nell'ambientazione di "angosciosa e aperta incertezza" in cui entrambi gli interventi corali si inseriscono.

alla loro terra malata con il suo *piede purificatore*<sup>50</sup> e, similmente al nostro coro, introducono con la celebrazione del volto luminoso e astrale del dio la supplice esortazione alla sua epifania (v. 1149).

Nella pagina corale senecana sembrano dunque potersi avvertire influenze ed echi del passo sofocleo, nella scelta di motivi ed immagini, ed il nostro drammaturgo, riprendendo dal modello greco il ritratto luminoso e celeste della divinità, dona ad esso un più ampio respiro e gli conferisce un nuovo valore. La raffigurazione di Bacco quale *luminoso ornamento del cielo* appare essere infatti, nell'inno del poeta latino, non una semplice immagine esornativa, volta ad arricchire e impreziosire il quadro d'insieme, ma diviene l'immagine di luce a cui i cittadini di Tebe, che invocano la divinità, rivolgono i loro sguardi ed affidano le loro speranze. Sulle loro labbra il riferimento all'aspetto splendente di Bacco, presente al v. 405, ritorna nei versi successivi, nella preghiera con cui essi chiedono alla divinità di venire in loro aiuto e di dissipare con il suo *volto sidereo* le nubi oscure della pestilenza e disperdere le *tristi minacce dell'Erebo* (v. 409 sgg.)<sup>51</sup>. Nel chiarore del volto divino i Tebani ripongono così la propria fiducia di salvezza ed il loro anelito di vittoria sul buio destino di morte che sentono incombere su di sé, e nella luce astrale del dio e nella sua luminosa bellezza colgono la promessa di un ritorno alla vita e alla gioia.

La celebrazione della fresca e ridente figura del dio, che caratterizza la parte iniziale dell'inno, trova nell'ammirata contemplazione dell'aspetto celeste di Bacco l'espressione più alta della sua divina ed eterna bellezza. Il paragone con lo splendore di una stella appare essere nella tradizione poetica, fin dai poemi

---

<sup>50</sup> τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾶις/ ὑπερτάταν πόλεων/ ματρὶ σὺν κεραυνίαι·/ καὶ νῦν, ὡς βιαίας ἔχεται/ πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου,/ μολεῖν καθαρσίωι ποδὶ Παρνασίαν/ ὑπὲρ κλειτὸν ἢ στονόεντα πορθμόν (*Ant.* 1137-1145).

Sulla figura di Dioniso, dio purificatore, rimando agli studi di Casadio 1994, p. 79 sg. e Dodds 2003, p. 120 sg.; sulle diverse sfumature interpretative dell'immagine sofoclea del καθάρσιος πούς divino (*Ant.* 1144), cfr. Vicaire 1968, p. 363 sgg., che legge nell'espressione un riferimento alle estatiche danze del tiaso dionisiaco, Henrichs 1990, p. 264 sgg. e Griffith 1999, p. 313 sgg. che mettono in rilievo i rituali eleusini legati alla figura del dio con la loro promessa di salvezza eterna, e Kitzinger 2008, p. 65 sgg., che con riflessioni originali e nuove identifica il potere purificatore di Dioniso con il potere catartico della tragedia, di cui egli è divinità sovrana.

<sup>51</sup> Sull'uso senecano dell'aggettivo *tristis* per definire ambientazioni prive di luce e paesaggi di morte cfr. p. 17.



omerici, strumento frequente di esaltazione sublime del bel semiante di eroi<sup>52</sup>, e lo stesso Seneca mostra di conoscere il valore della metafora servendosi di essa, nella sua opera drammatica, con sapiente elaborazione e variazione del tema. Nella *Phaedra* la voce del Coro canta la giovane bellezza umana di Ippolito ed avvicina il suo splendore alla luce di Espero, nunzio della notte, ed al volto della medesima stella quando essa reca le luci dell'alba con il nome di Lucifero:

*talis est, primas referens tenebras,  
nuntius noctis, modo lotus undis  
Hesperus, pulsus iterum tenebris  
Lucifer idem (Phaedr. 749-752)*

La candida bellezza del figlio dell'Amazzone è però un bene caduco e fuggevole poiché la freschezza di un roseo e giovane incarnato è destinata a sfiorire più rapidamente dei petali dei gigli delicati, più velocemente delle rose che adornano le chiome con ghirlande ridenti<sup>53</sup>. E se lo splendore della natura può risorgere e manifestarsi nuovamente con intatta bellezza al ritorno di ogni primavera, il bel sembiante del giovane mortale una volta rapito non tornerà più<sup>54</sup>. L'estinguersi della grazia nelle belle membra di Ippolito lacerate e turpemente sfigurate nell'orrenda sua fine provocata dal dio Nettuno<sup>55</sup> viene efficacemente

---

<sup>52</sup> In Hom. *Il.* 6,401 Astianatte è paragonato ad una *bella stella* e similmente Aconzio e Cidippe in Callim. *Aitia fr.* 67,8 Pfeiffer sono definiti *astri belli*, in Verg. *Aen.* 8,589-591 lo splendore del giovane Pallante è assimilato alla luce di Lucifero, che mostrandosi sulle onde del mare disperde le tenebre della notte, e in Hor. *carmin.* 3,9,21 la bellezza del rivale in amore è esaltata attraverso la descrizione della sua persona come *più bella di una stella*. Sul motivo dello splendore astrale come immagine di suprema bellezza, cfr. Coffey-Mayer 1990, p. 157 sg., Gantar 2003, p. 429 sgg., Aygon 2004, p. 79.

<sup>53</sup> *Anceps forma bonum mortalibus,/ exigui donum breue temporis,/ ut uelox celeri pede laberis!/ non sic prata nouo uere decentia/ aestatis calidae despoliat uapor/ (saeuit solstitio cum medius dies/ et noctes breuibus praecipitat rotis)/, languescunt folio lilia pallido/ et gratae capiti deficiunt rosae,/ ut fulgor teneris qui radiat genis/ momento rapitur nullaque non dies/ formosi spoliū corporis abstulit (Phaedr. 761-772).*

<sup>54</sup> Preziose sul secondo coro della *Phaedra* sono le notazioni di Giomini 1955 b, pp. 70-71, che osserva come Seneca utilizzi “tonalità particolari”, rese con termini come *despoliat* (v. 765), *languescunt* (v. 768), *deficiunt* (v. 769), per definire il momentaneo venir meno della bellezza della natura, mentre segni con “accenti più assoluti” l'irrimediabile svanire della grazia nell'uomo, servendosi dei verbi *rapitur* (v. 771) e *abstulit* (v. 772).

<sup>55</sup> Esaudendo le preghiere di Teseo, che desidera la morte del figlio ingiustamente accusato dalla matrigna (*Phaedr.* 942-958), Nettuno suscita un terribile mostro marino contro Ippolito: i cavalli

suggerito dal poeta attraverso la ripresa della metafora della luminosità astrale: il nunzio, che descrive la dolorosa morte del giovane, conclude il suo discorso con un'amara riflessione sulla sua bellezza svanita e sullo splendore del suo corpo ormai spento:

*hocine est formae decus?  
qui modo paterni clarus imperii comes  
et certus heres siderum fulsit modo,  
passim ad supremos ille colligitur rogos  
et funeri confertur (Phaedr. 1110-114)*

Particolarmente espressivo risuona nelle sue parole il verbo *fulsit* (v. 1112), che allontana in un passato ormai irrimediabilmente trascorso la parvenza luminosa e lo splendido destino di Ippolito, erede imperiale<sup>56</sup>, e simile ad un *refrain*, che attraversa la parte finale del dramma, il motivo ritorna sulle labbra di Fedra, che piange con accenti squisitamente elegiaci la perdita degli occhi del suo amore, che erano le sue *stelle*<sup>57</sup>, e nel compianto di Teseo, che paragona le membra straziate del figlio, al suo aspetto di un tempo, *luminoso di un nitore sidereo*<sup>58</sup>. Effimera era la bellezza di Ippolito, fugace e passeggera come tutto ciò che è umano, e se pur egli era paragonabile per la sua avvenenza e la sua forza agli dei<sup>59</sup>, e lo stesso Bacco non poteva vantare di essere a lui superiore<sup>60</sup>, tuttavia il fiore della sua

---

che guidano il cocchio del giovane, spaventati, non obbediscono più ai comandi del loro padrone e lo fanno sbalzare trascinandolo impigliato nelle briglie, e nella folle corsa del carro, devastato dai sassi e dai rovi aguzzi di spine, si perde il bel volto di Ippolito (1007-1104).

<sup>56</sup> Sui riflessi della simbologia imperiale nell'esaltazione senecana della bellezza radiosa e fulgente di Ippolito, cfr. Degl'Innocenti Pierini 2008, p. 267 sgg.

<sup>57</sup> *heu me, quo tuus fugit decor/ oculique nostrum sidus?* (Phaedr. 1173-1174).

Sull'immagine degli occhi della persona amata assimilati ad una stella, immagine propria della poesia d'amore, cfr. Coffey-Mayer 1990 pp. 188-189 e Degl'Innocenti Pierini 2008, pp. 204-205 e n. 72, p. 268.

<sup>58</sup> *Haecne illa facies igne sidereo nitens,/ † inimica flectens lumina? huc cecidit decor?* (Phaedr. 1269-1270).

Sul ricorrere del ricordo della bellezza splendente di Ippolito nella voce di Teseo e di Fedra, voci in cui si avverte l'eco del secondo intervento corale, cfr. Solimano 1986, p. 89.

<sup>59</sup> La voce del secondo coro della *Phaedra* esalta la bellezza di Ippolito assimilandola a quella degli dei: il collo radioso del giovane è paragonabile a quello di Febo, i suoi muscoli a quelli di Ercole, egli può vantare un petto più largo di Marte, e guidare il destriero di Castore con mano più abile del suo padrone (Phaedr. 800 sgg.).

<sup>60</sup> Phaedr. 753 sgg. Cfr. sul passo p. 124, n. 31.

giovinezza era destinato a languire, la fiamma del suo volto luminoso ad estinguersi. Nella triste vicenda dell'eroe Seneca pone in rilievo insistentemente il tema della sua bellezza, delicata ed insieme virile<sup>61</sup>, e nella parabola della sua splendente luminosità, che conosce una tragica *καταστροφή*, rende particolarmente straziante ed incisivo il senso della caducità ed evanescenza di ogni leggiadria mortale.

Diversa è la dimensione della bellezza divina, lontana da ogni presagio di fuggevolezza e di fine: essa vive una stagione che non tramonta e risplende di un'eterna luce. Nella descrizione del secondo coro dell'*Oedipus* la figura del dio Bacco emana una luminosità celeste e immortale: la divinità non brilla *simile ad una stella*, come il giovane Ippolito, ma è essa stessa un astro che dona luce e ornamento al cielo. Ed in questo fulgore eterno i Tebani sentono il calore di una rinnovata fiducia e affidano alla luce divina le loro speranze di veder squarciate le tenebre che sovrastano la loro città e di poter guarire dalle piaghe della peste. Con voci di giubilo essi cantano le lodi di Bacco, celebrano la sua bellezza e la sua potenza, e animati da un nuovo desiderio di vita venerano la figura del dio che *libera* dagli affanni<sup>62</sup> e promette l'eterno e stabile rinnovarsi dell'esistenza<sup>63</sup>, volgendo i loro sguardi e le loro preghiere al luminoso volto divino che dona serenità e calma i cuori di chi lo contempla.

---

<sup>61</sup> Sulla descrizione della figura di Ippolito, che tempera elementi di grazia giovanile, quasi femminile, con caratteri forti e virili, rimando allo studio di Aygon 2004, p. 84 sgg.

<sup>62</sup> L'inno si conclude con la celebrazione dello splendido volto di Bacco *Lieo* (v. 508), il dio che *scioglie gli affanni*, e l'epiteto *Lyaeus* posto a suggello del canto, epiteto tradizionalmente legato alla figura di Dioniso/ Bacco come divinità del vino e del suo potere inebriante, appare assumere un respiro più ampio e profondo sulle labbra dei Tebani, anelanti la pace degli animi ed il riscatto dai mali della pestilenza. Sull'origine ed il valore dell'epiteto *Lyaeus* rimando alle pagine di Forcellini tom. VI Onomasticon, p. 153, Dodds 2003, p. 121 e Némethi 2003, p. 160.

<sup>63</sup> Anche nella parte finale del canto l'immagine di Bacco, divinità legata al miracoloso ripetersi della vita, appare evocata nel lieto affresco che descrive il perpetuo rinnovarsi dell'ordine cosmico, posto dal coro a garanzia della promessa dell'eterna venerazione del dio: *Lucida dum current annosi sidera mundi,/ Oceanus clausum dum fluctibus ambiet orbem/ Lunaque dimissos dum plena recolliget ignes,/ dum matutinos praedicet Lucifer ortus/ altaque caeruleum dum Nerea nesciet Arctos,/ candida formosi uenerabimur ora Lyaei* (*Oed.* 503-508). Il ripetersi ciclico e continuo del movimento delle stelle nel cielo, il quotidiano mostrarsi di Lucifero, che annuncia il sorgere del sole, il succedersi delle fasi lunari sono accostati all'immagine della splendida bellezza di Bacco, ed essi, simboli del costante procedere dell'ordine universale, appaiono quasi essere specchio in cui si riflette la visione dell'eterno e costante rinnovarsi dei doni di vita del bel dio Lieo. Sui versi conclusivi del secondo Coro dell'*Oedipus*, cfr. Mazzoli 1992, p. 144, Schmitz 1993, p. 194, Aygon 2004, p. 183 sg.

### III. *Il meraviglioso potere del dio Bacco*

Nella terza strofe delle *laudes Bacchi* Seneca ricorda la suggestiva vicenda della metamorfosi in delfini dei pirati tirreni che osarono rapire la divinità, e sceglie di cantare il celebre episodio mitico<sup>64</sup> dando particolare rilievo, in maniera originale e personalissima, al manifestarsi del miracoloso potere fecondante di Bacco, dio della natura rigogliosa e ridente:

*Te Tyrrhena, puer, rapuit manus,  
et tumidum Nereus posuit mare,  
caerula cum pratis mutat freta:  
hinc uerno platanus folio uiret  
et Phoebo laurus carum nemus;  
garrula per ramos auis obstrepit;  
uiuaces hederas remus tenet,  
summa ligat uitis carchesia.  
Idaeus prora fremuit leo,  
tigris puppe sedet Gangetica.  
Tum pirata freto pauidus natat,  
et noua demersos facies habet:  
bracchia prima cadunt praedonibus  
inlisumque utero pectus coit,  
paruula dependet lateri manus,  
et dorso fluctum curuo subit,  
lunata scindit cauda mare:  
et sequitur curuus fugientia  
carbasa delphin (Oed. 449-466)*

---

<sup>64</sup> L'incontro del dio Bacco con i pirati tirreni e la loro trasformazione in delfini è un argomento che ricorre nella produzione letteraria antica (*Hymn. hom.* 7, *Ov. met.* 3,582-691, *Hyg. fab.* 134, *astr.* 2,17, *Apoll. Bibl.* 3,5,3, *Nonn. Dionys.* 45,105-168) ed è presente anche nell'arte figurativa, come attesta il fregio del monumento di Lisicrate, conservato al British Museum, risalente al IV sec. a.C.

Sulle fonti letterarie che ricordano il mito, cfr. Allen - Halliday - Sikes 1936<sup>2</sup>, pp. 375-376 e James 1975; sull'iconografia, cfr. Veneri - Gasparri 1986, p. 489 n. 792, Cristofani 1986, pp. 531, 533 n. 15 e Gasparri 1986, p. 558 n. 237, 238.

La sezione del mito relativa alla cattura del giovane dio da parte dei pirati del Tirreno, certamente nota al pubblico senecano, è sintetizzata dal drammaturgo nel solo v. 449<sup>65</sup>, mentre largo respiro viene da lui riservato alla raffigurazione dell'ambientazione in cui si svela il potere meraviglioso della divinità ed alla descrizione della metamorfosi dei predoni del mare in docili e armoniosi delfini.

L'affresco della miracolosa epifania di Bacco si apre con l'immagine rasserenante della distesa del *tumidum mare*, teatro dell'incontro con i pirati, placata dall'antica divinità marina Nereo, e con la raffigurazione dei flutti azzurri trasformati in prati. Le acque del mare lasciano posto ad un paesaggio idillico verdeggiante, ove appare il platano e si mostra l'alloro, pianta cara a Febo e sacra anche a Bacco<sup>66</sup> e, tra un cinguettio di uccelli, i remi e gli alberi della nave, ormai ferma nel verde, si ricoprono d'edera e di vite, emblemi della presenza della divinità.

Nella trasfigurazione del panorama marittimo in verdi distese e boschetti primaverili Seneca introduce un elemento di novità rispetto alle narrazioni che del mito offrono le fonti poetiche più antiche<sup>67</sup>. Sapientemente egli crea, attraverso il

---

<sup>65</sup> La scena del rapimento è descritta diffusamente in *Hymn. hom.* 7,6 sgg., *Ov. met.* 3,605 sgg., Nonn. *Dionys.* 45,105 sgg., ed in essa i poeti pongono in risalto il carattere ingiusto ed empio dei pirati, destinati per questo ad essere puniti da Bacco, divinità buona e dispensiera di giustizia. Sul tema, cfr. James 1975, pp. 19-20, 24, 29-30.

Nel passo senecano al v. 449, in cui la parte iniziale della storia è brevemente riassunta, non è esplicitato il profilo immorale dei rapitori di Bacco; il verso, come nota Jakobi 1988, p. 106, lascia trasparire chiari influssi ovidiani nella presentazione del dio come *puer* e nella scelta del termine *manus* per definire la masnada dei Tirreni, ma tace, tuttavia, ogni riferimento all'empietà dei pirati, elemento su cui invece il poeta augusteo insiste: "*quae gloria uestra est,/ si puerum iuuenes, si multi fallitis unum?*" / *iamdudum flebam: lacrimas manus impia nostras/ ridet et impellit properantibus aequora remis* (*Ov. met.* 3,654-656). Nel racconto dell'episodio dei pirati tirreni presente nel nostro coro è assente l'uso di aggettivi o immagini che definiscano con contorni foschi e negativi la raffigurazione dei predoni che rapiscono Bacco: solamente i termini *pirata* (v. 459) e *praedonibus* (v. 461) delineano il loro volto di aggressori e predoni del mare, segno evidente, questo, che Seneca non vuole tanto porre l'accento sull'azione empia dei pirati e sulla giusta loro punizione divina, quanto piuttosto desidera servirsi del mito per celebrare con una descrizione riccamente immaginifica la prodigiosa epifania della divinità.

<sup>66</sup> In *Hymn. hom.* 26,9 Dioniso è raffigurato come κισσῶ καὶ δάφνη πεπυκασμένος.

Sull'immagine dell'alloro, pianta consacrata a Bacco, cfr. inoltre Merkelbach 1991, p. 18.

<sup>67</sup> L'*Hymn. hom.* 7, componimento tutto centrato sulla vicenda dell'incontro di Dioniso con i pirati tirreni, descrive con dovizia di particolari i prodigi con cui si manifesta il potere del dio e li introduce con l'immagine dello sgorgare miracoloso, sulla nave dei predoni, di dolce vino dal sovrumano profumo, immagine cui seguono le raffigurazioni della vite che, con abbondanti grappoli, si distende lungo la vela dell'imbarcazione, e della nera edera che avvolge l'albero della

particolare inedito del mare gonfio appianato dalla divinità<sup>68</sup>, un'atmosfera di calma quiete, e definisce il meraviglioso manifestarsi del potere divino dipingendo un paesaggio lieto e ridente, dai contorni affini a quelli di un *locus amoenus*<sup>69</sup>. Con vivacità di toni il drammaturgo propone uno scenario animato dal canto degli uccelli e adornato dall'edera sempreverde, che magicamente compare a ricoprire i remi della nave dei pirati, ed in questa ambientazione si lascia avvertire operante la presenza di Bacco, dio della vegetazione e della natura in fiore.

Fedele alla tradizione mitografica Seneca disegna un paesaggio che si arricchisce di rami d'edera e di vite<sup>70</sup>, e le piante sacre alla divinità, nella lettura dell'episodio offerta dal nostro poeta, abbelliscono il quadro e partecipano del senso di armonia e di pace che caratterizza la scena. Nell'atmosfera serena che circonfonde l'episodio cantato dal nostro coro il drammaturgo lascia trasparire un tocco originale e nuovo rispetto al modello ispiratore a lui offerto dalle

---

nave con fiori ed amabili frutti. Dioniso, poi, dinanzi agli occhi attoniti dei pirati si trasforma in un leone dallo sguardo terribile ed essi, spaventati, si gettano in mare e divengono delfini (vv. 34-53). La versione ovidiana del mito, presente nelle *Metamorfosi*, versione nella quale la critica riconosce la fonte di ispirazione privilegiata per i versi del nostro coro, apre la descrizione del prodigioso mostrarsi del potere di Bacco con l'immagine della nave dei pirati innaturalmente ferma in mezzo al mare: i predoni tentano vanamente di muovere i remi che l'edera avviluppa con intrecciato groviglio, e pesanti corimbi ricoprono le vele. Si mostra poi Bacco con la fronte cinta di grappoli d'uva e circondato da vane parvenze di tigri, linci e pantere. Questa visione spinge i marinai, ispirati da follia o timore, a balzare fuori dall'imbarcazione, e nelle acque essi si trasformano in giocosi e danzanti delfini (*met.* 3,660-686).

Sulle immagini dell'epifania miracolosa di Dioniso/ Bacco nei versi omerici e ovidiani, cfr. James 1975, pp. 18 sg., 22 sg.

<sup>68</sup> Nella versione senecana del mito compare per la prima volta la figura divina di Nereo che placa la acque, e la sua immagine appare essere espressione icastica della volontà serenatrice del dio Bacco. Come infatti osserva Jakobi 1988, p. 106 n. 190, il poeta introduce la nostra strofe, dedicata all'episodio dei pirati tirreni, con versi che sottolineano lo stretto legame e la parentela del dio con le divinità del mare: *Ponti regna tenet nitidi matertera Bacchi/ Nereidumque choris Cadmeia cingitur Ino;/ ius habet in fluctus magni puer aduena ponti,/ cognatus Bacchi, numen non uile Palaemon* (*Oed.* 445-458), e così, l'intervento di Nereo, antico dio marino, appare legato alla figura di Bacco e si mostra leggibile come manifestazione del suo potere miracoloso.

La presenza di Nereo sulla scena della vicenda dell'incontro tra Bacco e i pirati del Tirreno verrà ripresa da Claudiano nel *De consulatu Stilichonis* (3,360), se pure alla divinità marina egli non affiderà un ruolo attivo nella realizzazione di miracoli. Sugli echi del nostro coro nel componimento di Claudiano, cfr. Keudel 1970, pp. 346-348.

<sup>69</sup> Sull'ambientazione di *Oed.* 452 sgg., descritta con i caratteri di un *locus amoenus*, cfr. Aygon 2004, pp. 155, 414.

<sup>70</sup> Il motivo della comparsa dell'edera e della vite, che accompagna l'epifania di Bacco nell'episodio dei pirati tirreni, ricorre, con leggere variazioni, in quasi tutte le attestazioni letterarie del mito (*Hymn. hom.* 7,38 sgg., *Ov. met.* 3,664 sgg., *Prop.* 3,17,26, *Hyg. fab.* 134, *Apoll. Bibl.* 3,5,3, *Claud.* 24,366 sg., *Nonn. Dionys.* 45,142 sgg.). Sul tema, cfr. Töchterle 1994, p. 391.

*Metamorfosi* di Ovidio. Se infatti il poeta augusteo insiste sull'innaturale blocco della nave dei pirati in mare e sull'impossibilità per i marinai di muovere i remi, serrati e trattenuti dalle piante d'edera, e di orientare le vele, appesantite dai gravi corimbi<sup>71</sup>, Seneca propone un panorama più arioso e disteso, addolcendo l'idea dell'impedimento e dell'ostacolo con un'immagine dell'imbarcazione che appare amabilmente guarnita dai sacri emblemi di Bacco. Il senso di vincolo e costrizione suggerito nella narrazione ovidiana dal verbo *impedio*, che dipinge efficacemente l'immagine dell'edera che avvolge e stringe i remi<sup>72</sup>, e dal sintagma *nexu recuruo*, che dona ancor più forza all'immagine (*met.* 3,664), lascia posto, nel paesaggio senecano, ad un'atmosfera tranquilla ove i remi non sono oggetto, bensì soggetto d'azione, ed essi offrono un sostegno ai rami d'edera che li cinge conferendo loro colore e ornamento<sup>73</sup>.

Nella descrizione della metamorfosi dei pirati tirreni in delfini Seneca mostra di tener ancora presente il modello ovidiano, ed insieme egli si discosta da esso mitigando il senso di trauma e di orrore che dal testo delle *Metamorfosi*

---

<sup>71</sup> *stetit aequore puppis/ haud aliter, quam si siccum nauale teneret./ illi admirantes remorum in uerbere perstant/ uelaque deducunt geminaque ope currere temptant./ impediunt hederas remos nexuque recuruo/ serpunt et grauidis distinguunt uela corymbis* (Ov. *met.* 660-665).

<sup>72</sup> Sul valore ed il significato del verbo *impedio* cfr. *ThLL* 7,1, 531,30 sgg., *OLD s. v. impedio* p. 840.

<sup>73</sup> Con il verso: *uiuaces hederas remus tenet* (*Oed.* 455) Seneca descrive i remi della nave dei pirati che forniscono placidamente un appoggio all'edera, quasi offrendo una base ad essa come ad un elemento decorativo. Sul valore con cui il drammaturgo usa nel passo il verbo *teneo*, cfr. Töchterle 1994, p. 319.

Nella resa del verso latino in lingua moderna non sempre i traduttori appaiono rispettosi del testo senecano: essi tendono in genere a rielaborare la frase, ponendo come soggetto d'azione l'edera che si abbarbica ai remi, e offrendo una raffigurazione che risulta vicina al modello ovidiano piuttosto che fedele al passo del nostro poeta. Paratore 1956a traduce il verso: "l'edera ai remi tenace si abbarbica" e similmente Giardina 1987: "al remo si avvicina una vigorosa edera", e Viansino, con interpretazione alquanto libera: "i remi [diventati alberi] li tengono stretti a sé rami d'edera dalla lunga vita". La recente traduzione di Mantovanelli, presente nel volume di Avezzù 2008, si distingue dalle altre conservando la struttura sintattica del verso, ed essa appare la più fedele all'espressione senecana: "fa da sostegno il remo all'edera tenace". Solamente la resa dell'aggettivo *uiuax* merita ancora una notazione: il Mantovanelli traduce il termine con "tenace", tuttavia questa traduzione può lasciarsi interpretare come un riferimento alla forza e al carattere viscoso con cui l'edera si lega ai remi, mentre il senso che il poeta latino mi sembra voglia suggerire è piuttosto relativo al carattere duraturo della pianta sempreverde, senso questo, che ben si coniuga con l'immagine di Bacco, a cui l'edera è sacra, che nel passo è celebrato come divinità della vegetazione rigogliosa e capace sempre di rigenerarsi (sul tema, cfr. il commento di Häuptli 1983, p. 36, che interpreta l'aggettivo *uiuax* proponendo la traduzione "immergrün").

Sulle scelte ed i criteri adottati dal Mantovanelli nella sua traduzione della tragedia senecana, rimando al suo contributo del 1991.

traluce<sup>74</sup>; l'immagine dei marinai che assistono con drammaticità alla perdita delle loro sembianze umane si stempera nella pagina senecana in una resa pittorica, nitidamente delineata, del passaggio degli uomini alle figure di delfini, ed i marinai del nostro poeta docilmente si adattano al nuovo sembiante ed armoniosamente vivono la loro nuova dimensione tra le onde (*Oed.* 464).

Il passaggio che tuttavia presenta tratti di maggiore originalità e novità rispetto alla narrazione ovidiana e a tutte le attestazioni che del mito si conservano precedenti all'opera senecana è certamente la raffigurazione del meraviglioso trasformarsi del mare in prati ricchi di alberi e di ridente vegetazione primaverile (*Oed.* 451-454). Una simile immagine comparirà di nuovo solamente nel tardo poema epico di Nonno di Panopoli, nell'ampia sezione che il poeta greco dedica

---

<sup>74</sup> *exsiluere uiri, siue hoc insania fecit/ siue timor, primusque Medon nigrescere toto/ corpore et expresso spinae curuamine flecti/ incipit; huic Lycabas "in quae miracula" dixit/ "uerteris?" et lati rictus et panda loquenti/ naris erat, squamamque cutis durata trahebat./ at Libys, obstantes dum uult obuertere remos,/ in spatium resilire manus breue uidit et illas/ iam non esse manus, iam pinnas posse uocari./ alter ad intortos cupiens dare braccia funes/ braccia non habuit truncoque repandus in undas/ corpore desiluit; falcata nouissima cauda est,/ qualia dimidiae sinuantur cornua lunae./ undique dant saltus multaue aspergine rorant/ emerguntque iterum redeuntque sub aequora rursus/ inque chori ludunt speciem lasciuaque iactant/ corpora et acceptum patulis mare naribus efflant* (*Ov. met.* 3,670-686).

I versi ovidiani offrono per la prima volta, tra le fonti letterarie che narrano il mito, una lunga e particolareggiata descrizione della trasformazione dei pirati tirreni in delfini, ed il poeta si sofferma con compiaciuta attenzione e vivida resa sui dettagli anatomici del mutamento, fedele al motivo ispiratore proprio di tutto il suo poema: il tema della metamorfosi. Al passo di Ovidio certamente Seneca guarda come suo modello, e da esso appare riprendere le immagini delle braccia dei predoni che vengono meno (*Oed.* 461), delle loro mani che, rimpicciolite, divengono pinne (*Oed.* 463) e della coda a forma di mezzaluna dei marinai diventati delfini (*Oed.* 465).

Sull'affinità tra il testo di Seneca e quello ovidiano, cfr. Runchina 1960, p. 91 sg., James 1975, p. 26, Jakobi 1988, p. 107.

Tuttavia, nei versi di Seneca non trova spazio il tema dell'*insania* indotta da Bacco nei pirati, tema che Ovidio ricorda al v. 670, alludendo ad una versione del mito che appare attestata in Hyg. *astr.* 2,17, Apoll. *Bibl.* 3,5,3, Philostr. *imag.* 1,19 e Nonn. *Dionys.* 44,245-249; 45,165. E non è riprodotta l'analitica visione della metamorfosi dei singoli marinai che guardano attoniti al cambiamento del loro corpo (*met.* 3,671-682), ma è proposta una stilizzata visione unitaria della metamorfosi in delfini, una visione in cui i riferimenti a dettagli che possano risultare orridi o raccapriccianti risultano sminuiti e temperati. L'idea del Paratore 1956 b, p. 126, che "l'eredità ovidiana" venga "rielaborata da Seneca secondo la tendenza all'orrido" non appare condivisibile: il nostro drammaturgo infatti tace i particolari, presenti nella narrazione di Ovidio, della pelle dei pirati che diviene nera e si ricopre di squame (*met.* 3,671,675), della loro bocca che si slarga e del naso che si incurva divenendo il muso dei delfini (*met.* 3,674-675), particolari, questi, che destano impressione. Mi sembra che Seneca tenda piuttosto ad attenuare il senso di turbamento e paura suggerito dal suo modello e trovo apprezzabile la notazione del Mantovanelli 1996, p. 109, che osserva come nella scena della metamorfosi dei pirati tirreni più che un'idea di terrore sia posto in risalto il "prodigio" della loro trasformazione, segno della divinità di Bacco. Sull'attenuazione del carattere drammatico e orroroso della vicenda nella rilettura di Seneca, cfr. anche Aygon 2004, p. 156 e n. 94.



all'incontro di Bacco con i pirati tirreni nel quarantacinquesimo canto dell'opera<sup>75</sup>; qui i predoni del mare assistono, in una visione illusoria suscitata dalla divinità, al fiorire dei flutti ed al comparire di immaginifici giardini, e credono di vedere, in una distesa di finti prati, lo scintillio dei gigli, e di poter udire cori di agricoltori e l'armoniosa zampogna del pastore:

[...] ἀεξιφύτσιο δὲ πόντου  
ἄνθεα κυματόεντες ἀπέπτουον ὕδατος ὀλκοί·  
καὶ ῥόδον ἐβλάστησε, καὶ ὑψόθεν, ὡς ἐνὶ κήπῳ,  
ἀφροτόκοι κενεῶνες ἐφοινίσσοντο θαλάσσης,  
καὶ κρίνον ἐν ῥοθίοις ἀμαρύσσετο. δερκαμένων δὲ  
ψευδομένους λειμῶνας ἐβακχεύθησαν ὀπωπαί,  
καὶ σφιν ὄρος βαθύδενδρον ἐφαίνετο καὶ νομὸς ὕλης  
καὶ χορὸς ἀγρονόμων καὶ πῶεα μηλοβοτήρων,  
καὶ κτύπον ὠίσαντο λιγυφθόγγιο νομῆος  
ποιμενίῃ σύριγγι μελιζομένοιο νοῆσαι,  
καὶ λιγυρῶν αἰόντες ἐυτρήτων μέλος αὐλῶν  
μεσσατίου πλώοντες ἀτέρμονος ὑψόθι πόντου  
γαῖαν ἰδεῖν ἐδόκησαν· ἀμερσινόφ δ' ὑπὸ λύσση  
εἰς βυθὸν αἴσσοντες ἐπωρχήσαντο γαλήνη,  
ποντοπόροι δελφῖνες (*Dionys.* 45,153-167)

Sebbene i particolari dell'apparizione presente nei versi di Nonno varino rispetto alle immagini del nostro coro, affine risulta l'idea della trasformazione delle acque del mare in prati e boschetti, e tale somiglianza ha suggerito nella critica l'ipotesi che i due poeti abbiano entrambi trovato ispirazione in una comune fonte ellenistica che non si è conservata fino a noi<sup>76</sup>.

Dalla comparazione delle versioni del mito dei pirati tirreni cantate nelle *Dionisiache* e nella tragedia dell'*Oedipus* emerge, accanto al palese carattere più

---

<sup>75</sup> Riferimenti alla vicenda mitica compaiono più di una volta nelle *Dionisiache*, sotto forma di brevi accenni (*Dionys.* 47,508-509; 629-632) o di una più distesa narrazione (*Dionys.* 44, 240-249; 45,103-168). Sull'argomento, rimando alle pagine di James 1975, p. 28 sgg.

<sup>76</sup> James 1975, p. 32 ritiene probabile che Seneca e Nonno di Panopoli si rifacciano ad una o più fonti del mito perdute rielaborandole liberamente, ed anche Jakobi 1988, p. 105 e Töchterle 1994, p. 389 riprendono l'ipotesi di una comune fonte ellenistica non pervenuta.

ridondante e riccamente immaginifico dell'opera del poeta greco<sup>77</sup>, una differenza nella descrizione del manifestarsi del potere divino che merita una particolare riflessione. Nonno raffigura un'apparizione illusoria di prati fioriti e pascoli allietati da immaginarie voci e melodie, una visione che, per volere di Dioniso, inganna gli occhi dei predoni del mare, obnubilati nelle loro menti e privati di ragione<sup>78</sup>; nei versi senecani, invece, non vi è il minimo cenno ad una magia che illuda gli sguardi, ma lo spettacolo meraviglioso del trasformarsi del mare in verdi distese e boschi è verità, è un'immagine autentica del miracoloso potere del dio Bacco.

Deve essere certamente esistito un filone mitografico della vicenda di Dioniso e dei pirati tirreni nel quale la divinità suscita immagini vane e parvenze illusorie dinanzi ai predoni del mare, e a questa tradizione appare legata anche la scena delle *Metamorfosi* di Ovidio ove il poeta descrive Bacco, che si mostra ai suoi rapitori, circondato da *vane sembianze di tigri, linci e pantere maculate*<sup>79</sup>; è possibile, se si ammette che Seneca e Nonno abbiano tratto ispirazione da una comune fonte alessandrina, che essa presentasse le straordinarie visioni create dal dio come sembianze ingannevoli ed irreali, ed il tardo autore greco, nella sua

---

<sup>77</sup> I prati dipinti da Nonno sono impreziositi da gigli e rose che illuminano ed imporporano la scena, ad al giardino fiorito è accostata dal poeta l'immagine di pascoli in cui risuonano voci di greggi e di uomini e gli echi dei loro strumenti. Si tratta di immagini estranee ai versi senecani, ed in particolar modo quella dei pastori e delle loro greggi appare essere, secondo il James 1975, p. 33, un'originale aggiunta tutta nonniana: i pastori, presentati all'inizio della narrazione della vicenda (*Dionys.* 45,107 sgg.) come vittime dei predoni del mare e delle loro ruberie, sembrano divenire, in un'apparizione che quasi emerge dalla stessa coscienza dei pirati, strumento di giustizia e di punizione divina. Il suono degli *auloi* (*Dionys.* 45,163), poi, che arricchisce la dimensione sognante ed allucinata creata da Dioniso, è un elemento che il poeta epico, nel suo abile gioco con le sue molteplici fonti, riprende da una versione del mito attestata in Apoll. *Bibl.* 3,5,3 e Philostr. *imag.* 1,19. Sui versi di Nonno e gli echi letterari in essi avvertibili, sulla sua abile *contaminatio* delle fonti, rimando agli studi di Tissoni 1998, p. 232 sgg. e Vian 2000, p. 688 sgg.

<sup>78</sup> La vanità delle parvenze descritte nelle *Dionisiache* è sottolineata dal poeta attraverso l'uso del termine *ψευδόμενος*, per definire i finti prati che si sostituiscono al mare (*Dionys.* 45,158), ed attraverso la ripetizione insistente di verbi come *φαίνομαι* (v. 159), *οἶμαι* (v. 161), *δοκέω* (v. 165), con cui è resa efficacemente l'idea che il panorama raffigurato non è *vero* ma è frutto di una *percezione* orientata dalla divinità. Con la scelta dell'aggettivo *ἀμερσίνοος* (v. 165), aggettivo coniato dallo stesso Nonno, infine, l'autore descrive in maniera incisiva la condizione della mente dei pirati, privata di lucidità ed in preda ad un'allucinazione. Sull'uso nelle *Dionisiache* del termine *ἀμερσίνοος*, cfr. *ThLG*, p. 91 e Tissoni 1998, p. 235.

<sup>79</sup> *ipse racemiferis frontem circumdatus uuis/ pampineis agit at uelatam frondibus hastam;/ quem circa tigris simulacraque inania lyncum/ pictarumque iacent fera corpora pantherarum (met. 3,666-669).*

narrazione della vicenda, si sarebbe mantenuto fedele al modello ellenistico. Seneca, invece, lascia da parte ogni scenario falso e qualsiasi idea di finta meraviglia, e presenta un panorama miracoloso autentico, in cui il potere divino di Bacco fa germogliare una verde vegetazione ed una vita ridente. Sembra verisimile ritenere che il nostro drammaturgo, se ha tratto spunto da un'antica fonte ellenistica che canta meraviglie apparenti e vane, voglia discostarsi da essa e raffigurare immagini reali<sup>80</sup>, poiché solamente esse possono offrire una luce di conforto e una speranza di riscatto ai Tebani, che, anelanti, guardano al dio e intonano un inno in suo onore. Solo infatti in immagini vere, che raffigurano il potere vivificante e gaio di Bacco, può rilucere per gli stanchi abitanti di Tebe, prostrati dai lutti e dalla desolazione che vedono nelle loro terre, una promessa di vittoria sui mali della pestilenza, e solo in un'autentica testimonianza della forza fecondante e rigenerante del dio essi possono trovare ristoro ed una risposta concreta al turbamento provocato dalle immagini di sterilità e morte da loro descritte nel primo intervento corale:

*Non silua sua decorata coma  
fundit opacis montibus umbras,  
non rura uirent ubere glebae,  
non plena suo uitis Iaccho  
bracchia curuat:  
omnia nostrum sensere malum (Oed. 154-159)*

Attraverso una triplice serie anaforica di proposizioni negative i sudditi di Edipo dipingono il triste scenario della loro terra riarsa dalla malattia e rendono con

---

<sup>80</sup> Nel suo commento ai versi senecani il Töchterle 1994, p. 389 nota la presenza di un'aporia tra l'immagine del mare trasformato in prati rigogliosi e la successiva metamorfosi dei pirati in delfini in un panorama che appare nuovamente marittimo, e bolla questa discrepanza, che è invece risolta nel poema epico di Nonno attraverso la descrizione di una trasfigurazione del paesaggio fittizia e illusoria, riconoscendo in essa un *fastidioso contrasto*. Il giudizio del critico tedesco mi sembra piuttosto severo, dal momento che ciò che colpisce nella pagina del nostro drammaturgo, e che merita di essere gustato, è la dimensione meravigliosa del potere divino ed il carattere leggero e soave dell'atmosfera creata, atmosfera che in un'analisi quale è quella suggerita dal Töchterle, volta a scandagliare il testo per riconoscerne i risvolti ammissibili sulla base di un logica di consequenzialità e realismo, rischia di risultare impoverita della sua forza evocatrice e suggestiva.

efficacia i contorni desolati di un panorama privato di colore e di feconda vitalità; ciò che la pestilenza nega e porta via senza risparmi, Bacco, il dio della vegetazione rigogliosa e della natura fiorente, può tuttavia restituirlo e rigenerarlo, e la fiducia nel suo potere salvifico è fonte di sollievo per i Tebani e dona alla loro voce toni di un rinnovato giubilo. Nel primo coro essi piangono dinanzi al paesaggio di Tebe sfigurato dalla peste, che rende sterili gli alberi delle selve e fa sbiadire l'amabile verde dei campi e, quasi come positiva risposta ai precedenti lamenti, nel secondo coro muta il loro canto, ed essi glorificano Bacco, ricordando il potere che la divinità ha di far germogliare i prati e farli verdeggiare e risplendere di una freschezza primaverile. È suggestivo il richiamo a distanza tra i due interventi corali che appare offerto dal ricorrere del verbo *uireo* (vv. 156, 452), verbo che, preceduto nel primo coro dall'avverbio *non*, definisce una floridezza negata e, ripetuto nel secondo, indica una vita ed una prosperità miracolosamente donate dalla divinità; e particolarmente evocativo suona ai vv. 157-158, nel primo intervento corale, il riferimento all'assenza dell'uva rigogliosa e feconda nel paesaggio depredato dalla malattia, un riferimento singolare ed unico nell'ambito delle descrizioni poetiche della peste, di cui pure Seneca si mostra essere imitatore fedele<sup>81</sup>. La scelta originale del drammaturgo di

---

<sup>81</sup> Nel dipingere il panorama di Tebe, che reca i segni della malattia nell'aspetto dei suoi animali e delle sue piante (*Oed.* 133-159), Seneca si ispira prevalentemente alla descrizione della peste del Norico presente in Verg. *georg.* 3,478 sgg. ed alle immagini della peste di Egina raffigurate in Ov. *met.* 7,523 sgg.

Per puntuali raffronti tra il coro della nostra tragedia ed i versi dei poeti augustei rimando al commento di Töchterle 1994, p. 229 sgg. e alle notazioni di Paduano 1994, p. 51 sgg.

Tutta senecana risulta essere però l'immagine della vite che, impoverita dalla pestilenza, non appare più ricca di grappoli e, similmente, nella descrizione degli animali che perdono le loro consuete abitudini (*Oed.* 149-151), se pur sono nominati i cervi e gli orsi, figure di chiaro sapore virgiliano ed ovidiano (Verg. *georg.* 539-540, Ov. *met.* 7,545-546), inedita è l'immagine del leone che, stremato dal male, non fa più sentire il suo ruggito (v. 150). La scelta del poeta di inserire tra le altre figure consacrate dalla tradizione quella insolita del leone non sembra certo casuale: ancora una volta egli suggerisce un dialogo a distanza tra il secondo coro, ove l'animale sacro a Bacco si mostra ruggendo sulla prua della nave dei pirati tirreni, segno evidente della presenza della divinità (v. 457), ed il primo intervento corale, ove il leone tace, partecipando del silenzio spettrale che avvolge le terre di Tebe, non consolato da alcuna partecipazione divina agli umani dolori.

In genere la critica si sofferma sui richiami a distanza rinvenibili tra la descrizione della felice natura che fa mostra di sé nella vicenda dei pirati tirreni ed il lugubre boschetto che sorge intorno alle acque di Dirce, descritto da Creonte ai vv. 530 sgg. (cfr. Mastrorade 1970, p. 309 sg., Aygon 2004, p. 413 sgg.), tuttavia, mi sembra che non meno efficace, anzi, più immediato dovesse risultare per il pubblico senecano il contrasto avvertibile tra le ridenti immagini dell'inno a Bacco

soffermarsi, nello sterile scenario delle terre di Tebe, sul particolare della vite privata della ricchezza dei suoi frutti sembra ispirato dalla volontà di creare un'immagine propedeutica a quella presente nel secondo coro, in cui il fiorire meraviglioso della pianta sacra a Bacco sulla nave dei pirati tirreni (v. 456) esprime il segno evidente del potere divino, sorgente miracolosa di vita in cui i Tebani riescono nuovamente a sperare.

Così, lo spazio dedicato da Seneca, all'interno della vicenda dei Tirreni, alla descrizione di verdi prati e di boschi ridenti, spazio per cui egli può aver tratto ispirazione da una versione antica del mito poco nota, non appare inserito nel coro della nostra tragedia solamente con la funzione di abbellire ed impreziosire una scena di vittoria della divinità sui suoi nemici, ma, insieme, offre l'opportunità di celebrare, in opposizione con le immagini scure e tristi che ritraggono i mali della peste, il meraviglioso e grande potere di Bacco, dio benigno della gioia e della rinascita.

Similmente, nella parte finale dell'inno di lode alla divinità, il poeta affida alla voce dei Tebani il ricordo delle nozze di Bacco e Arianna, ed esse sono raffigurate in una scena ove sgorgano liete fonti di vino e latte, in un'ambientazione che ancora una volta fornisce un fresco ristoro al quadro di desolante privazione e siccità provocato dalla pestilenza<sup>82</sup>:

*Naxos Aegaeo redimita ponto  
tradidit thalamis uirginem relictam  
meliore pensans damna marito:  
pumice ex sicco  
fluxit Nyctelius latex;  
garruli gramen secuere riui,  
conbibit dulces humus alta sucos  
niueique lactis candidos fontes*

---

e le tristi immagini della pestilenza presenti nel primo intervento corale, raffigurazioni descritte entrambe dalla medesima voce degli abitanti di Tebe.

<sup>82</sup> Sul contrasto esistente tra l'aridità degli ambienti turbati dalla peste e la freschezza delle fonti miracolose del dio Bacco descritte in *Oed.* 491-496, cfr. Mastronarde 1970, p. 308 e Töchterle 1994, p. 407.

*et mixta odoro Lesbia cum thymo.*  
*Ducitur magno noua nupta caelo:*  
*sollemne Phoebus*  
*carmen infusis humero capillis*  
*cantat et geminus Cupido*  
*concutit taedas;*  
*telum deposuit Iuppiter igneum*  
*conditque Baccho ueniente fulmen (Oed. 488-502)*

L'isola di Nasso, circondata da un'atmosfera distesa e gaia, solo appena memore dell'abbandono di Arianna da parte dell'amato Teseo<sup>83</sup>, affida la vergine al suo divino sposo e in occasione della loro unione si riveste dei dolci doni di Bacco, miracolosamente zampillanti da un'arida roccia. Il vino, bevanda sacra al dio, lascia udire il mormorio del suo scorrere<sup>84</sup> e disseta profondamente i prati, il suo profumo si diffonde misto alla delicata fragranza del timo<sup>85</sup>, e sorgenti di bianco latte fluiscono colpendo la vista con il loro niveo candore. Ogni organo sensoriale rimane soavemente carezzato dai segni chiari della presenza divina ed il paesaggio, dipinto con tocchi vivaci e lieti, assume i contorni di un amabile *locus amoenus*<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Seneca suggerisce il ricordo della triste vicenda di Arianna lasciata a Nasso dal giovane amato ateniese ai vv. 489-490 ove, senza citare i nomi dei protagonisti, parla di una *uirgo relicta* che *compensa la sua perdita con un marito migliore*. I versi, intrisi di memorie ovidiane (cfr. *Ov. epist.* 2,79, *fast.* 3,461, *epist.* 6,78), senza difficoltà dovevano evocare, presso il dotto pubblico senecano, la ben nota storia di Teseo e della fanciulla cretese. Sul tema, cfr. Jakobi 1988, p. 108 e Töchterle 1994, p. 406.

<sup>84</sup> Seneca definisce *garruli* i ruscelli sacri di vino (*Oed.* 493) utilizzando il medesimo aggettivo con cui ha descritto il vociare ciarliero degli uccelli nell'episodio dei pirati tirreni (*Oed.* 454): in entrambi gli episodi il termine *garrulus* contribuisce a creare l'idea di un paesaggio allietato da un suono piacevole e ilare. Sul tema, cfr. Mastrorade 1970, p. 308 e Töchterle 1994, p. 408.

<sup>85</sup> Nel riferimento al profumo del timo (*Oed.* 496) è da leggersi, come suggerisce nel suo commento il Töchterle 1994, pp. 407, 410, un'elegante allusione al miele, il dolce nettare *scoperto* dal dio Bacco. La vicenda in cui la divinità trova il prezioso dono delle api è narrata da Ovidio in *fast.* 3,736 sgg.: [...] *a Baccho mella reperta ferunt./ ibat harenoso satyris comitatus ab Hebro-/ non habet ingratos fabula nostra iocos-/ iamque erat ad Rhodopen Pangaeaeque florida ventum:/ aeriferae comitum concrepuere manus./ ecce novae coeunt volucres tinnitibus actae,/ quosque movent sonitus aera, sequuntur apes;/ colligit errantes et in arbore claudit inani/ Liber et inventi praemia mellis habet.*

<sup>86</sup> Sulla "sensualità" come carattere peculiare della *natura amoena*, capace di blandire ed influenzare tutti i sensi umani, cfr. lo studio di Mugellesi 1973, p. 30.

Nella parodo delle *Baccanti* di Euripide la celebrazione dell'epifania di Dioniso è accompagnata dalle immagini prodigiose dello scorrere di fonti di latte, vino e miele<sup>87</sup>, e la visione della divinità donatrice miracolosa dei dolci umori, visione cara alla tradizione letteraria e religiosa greca<sup>88</sup>, è attestata anche nella poesia latina di età augustea<sup>89</sup>. Tuttavia, solamente nei versi dell'*Oedipus* di Seneca lo stillare delle sacre fonti è ambientato in occasione delle nozze di Bacco e Arianna in uno scenario in cui la natura, trasfigurata, partecipa festosa all'unione divina. Non si può certo escludere che il nostro drammaturgo si sia ispirato a perdute fonti poetiche che cantavano le nozze di Bacco con la vergine cretese in un paesaggio fecondato da sorgenti sacre al dio, o che abbia tratto spunto da raffigurazioni artistiche che accostavano immagini di fonti divine alla scena nuziale: si conservano infatti antiche pitture vascolari in cui miracolose polle divine allietano l'immagine dominata dalle figure di Bacco e Arianna<sup>90</sup>. Rimane comunque evidente che Seneca si discosta dalla tradizione più amata dalla poesia latina, che pone l'accento sul dolore e sui lamenti dell'eroina abbandonata<sup>91</sup>, e

<sup>87</sup> ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνω, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν/ νέκταρι (*Bacc.* 142-143); l'immagine ritorna anche in *Bacc.* 704-711, ove sono le Baccanti del corteggio di Dioniso a suscitare le miracolose fonti. In *Hymn. hom.* 7,35-37 l'apparizione di una dolce sorgente di vino è il primo dei miracoli con cui si manifesta il potere del dio sulla nave dei pirati tirreni, e la medesima descrizione è ripresa in Philostr. *imag.* 1,19 e Nonn. *Dionys.* 45,147-148. Sul ricorrere dell'apparizione di miracolose fonti come espressione dell'epifania di Dioniso, cfr. Dodds 1953, pp. 155-156, Nisbet-Hubbard 1978, pp. 321-322, Merkelbach 1991, p. 67 e n. 63.

<sup>88</sup> Le fonti antiche narrano che, in diversi luoghi della Grecia, vi erano miracolose sorgenti di vino che erano oggetto di particolare pietà religiosa da parte dei fedeli di Dioniso (Diod. 3,66, Paus.6,26, Plin. *nat.* 2,231; 31,16).

<sup>89</sup> Nell'ode 2,19 Orazio ricorda le fonti miracolose di vino, i ruscelli di latte ed il miele stillante dalle cavità degli alberi quali immagini di una natura divinizzata che manifesta la presenza di Bacco: *Fas pervicacis est mihi Thyiadas/ viniq̄ue fontem lactis et uberes/ cantare rivos atque truncis/ lapsa cavis iterare mella./ fas et beatae coniugis additum/ stellis honorem* (vv. 9-14), e Properzio nell'elegia 3,17 cita una meravigliosa e profumata fonte di vino presente a Nasso nella preghiera che egli rivolge al dio perché lo liberi dagli affanni d'amore: *et tibi per mediam bene olentia flumina Naxon./ unde tuum potant Naxia turba merum* (vv. 27-28).

Per un'analisi dettagliata dei due componimenti che celebrano la divinità di Bacco, rimando allo studio di La Bua 1999, pp. 192-197, 247-253.

<sup>90</sup> Nella coppa di Fineo, risalente alla fine del VI sec. a.C. e conservata nel museo di Würzburg, appare raffigurato, dinanzi al corteo nuziale di Bacco e Arianna, un Sileno che scopre una sorgente circondata da grappoli d'uva, e in un cratere a calice visibile al Museo Archeologico di Taranto, datato tra fine V e inizio IV sec. a.C., la scena di Dioniso che scopre Arianna abbandonata è adornata dalla presenza di un'anfora da cui sgorga un candido liquido. Cfr. a riguardo Veneri-Gasparri 1986, p. 486 n. 763 e Bernhard-Daszewski 1986, p. 1060 n. 96.

<sup>91</sup> Nei testi poetici latini che cantano la storia di Arianna dominano le immagini del suo pianto per l'abbandono di Teseo e per la promessa d'amore tradita, e la raffigurazione dello sguardo smarrito

preferisce mettere in risalto la bellezza di un paesaggio che accoglie ridente le celesti nozze di Bacco e le saluta con vivacità di suoni e delicatezza di profumi. Ogni particolare trasuda il carattere miracoloso dell'esperienza offerta dalla presenza del dio e crea una luminosa e graziosa cornice alla gioia del nuovo connubio.

Nel finale dell'inno che celebra la figura, le vittorie ed il potere meraviglioso e fecondante di Bacco il poeta propone un ultimo delizioso quadretto della storia mitica legata al dio, e lo dipinge con i toni più luminosi e accesi. La terra assiste in un'atmosfera sublimata all'epifania della divinità ed al dono offerto da Bacco innamorato alla sua sposa mortale, che è elevata agli onori eterni del cielo<sup>92</sup>, ed il mondo celeste prende parte al corteggio nuziale in un tripudio festoso<sup>93</sup>. Apollo intona per gli sposi un inno solenne e Cupido<sup>94</sup> agita le fiaccole del matrimonio, lo stesso padre degli dei assiste al mostrarsi del giovane dio<sup>95</sup> deponendo il fulmine, simbolo del suo dominio, e tutti appaiono inchinarsi alla maestà di Bacco e ad una sola voce glorificano la sua figura ed il suo potere, capace di donare ristoro, bellezza e pace.

---

dell'eroina per la propria solitudine nell'isola di Nasso, lontana dai parenti e dalla patria (Ps. Verg. *Aetn.* 21-22, Catull. 64,52-264, Ov. *epist.* 10, *ars* 1, 527-564). Sulla vicenda di Arianna e Teseo trattata nella letteratura antica essenzialmente come mito di seduzione e tradimento, cfr. Knox 1995, p. 233 sgg.

Nei versi del coro senecano il tema dell'abbandono è appena accennato nell'espressione *uirginem relictam* del v. 489 ed anche il motivo della solitudine in una terra lontana e inospitale (cfr. Catull. 64,184-185, Ov. *epist.* 10,59-62; 94) appare smussato nell'elegante immagine dell'isola di Nasso *Aegaeo redimita ponto* (v. 488).

<sup>92</sup> Sul mito delle nozze di Bacco e Arianna e l'ascensione degli sposi al cielo, rimando alle ricche pagine di Kerényi 2007<sup>4</sup>, pp. 127 sgg.

<sup>93</sup> La partecipazione degli dei alle nozze di Bacco e Arianna doveva far parte della tradizione mitografica, come si può evincere da un passo degli *Astronomica* di Igino, il quale narra che tutte le divinità si recarono alle nozze del padre Libero portando doni (*astr.* 2,5).

<sup>94</sup> Seneca definisce Cupido *geminus* (v. 500) utilizzando un aggettivo che, come si è visto nell'analisi di *Phaedr.* 275 (cfr. *supra* p. 99), compendia in maniera incisiva il duplice volto con cui il sentimento d'amore può manifestarsi: lieto e sereno se corrisposto, doloroso e infelice se non corrisposto. Nel coro dell'*Oedipus*, nei versi che cantano la storia di Bacco ed Arianna, il termine risulta sottilmente evocativo in quanto in esso appaiono compendiate il ricordo dell'infelicità della vergine innamorata per l'abbandono da parte di Teseo sull'isola di Nasso ed insieme la sua attuale, rinnovata felicità per le nozze divine.

<sup>95</sup> Particolarmente efficace risulta la scelta del poeta di tacere nel corso della raffigurazione delle nozze di Bacco e Arianna il nome del dio, la cui figura è evocata al v. 490 dall'espressione *melior marito* e dai miracoli di cui si riveste la natura manifestando la sua presenza divina: in conclusione della strofe, in posizione dominante al centro del v. 502, compare finalmente il nome di Bacco nel sintagma *Baccho ueniente*, e l'espressione contribuisce a suggerire quasi in maniera visiva l'immagine epifanica e luminosa del dio.



## Conclusioni

Le figure delle divinità del teatro senecano, se pur non centrali sulla scena drammatica, ricevono tuttavia attenzione e meditata cura nelle loro raffigurazioni, ed esse sono dipinte dal poeta ora in ampi affreschi dai colori vivaci e dai rifiniti dettagli, ora in bozzetti dai contorni sfumati e leggeri, ove i volti ed i caratteri, divini appaiono delineati con brevi tratti e linee essenziali. Seneca crea così, attraverso accurati ritratti, immagini che si stagliano vive e nitide, come quella del dio Bacco cantata nel secondo coro dell'*Oedipus* o, servendosi di sottili tratteggi e pennellate leggere, suggerisce il carattere di una divinità, come il volto *non mitis* della dea Venere o, ancora, valorizzando un semplice dettaglio, sintetizza efficacemente gli aspetti del potere di un dio, come nella raffigurazione del sorriso di Cupido nel primo coro della *Phaedra*.

Dal mio studio sulle figure divine del teatro di Seneca emerge come il drammaturgo, nel definire i contorni delle sue divinità, volga lo sguardo ai modelli offerti dai tragici greci, fonte d'ispirazione da lui privilegiata nella composizione dei suoi drammi, e contamina sapientemente ed arricchisce nelle sue pagine i ricordi del teatro attico con echi della produzione poetica latina, restituendoli in forme originali e nuove. Nell'offrire una sua particolare rilettura delle immagini del divino ereditate dalla tradizione mitografica, il drammaturgo cesella le sue raffigurazioni con mano d'artista mostrando di saper trarre spunto anche da modelli che provengono dalle arti visive e plasma con tocchi nuovi i loro volti ed i loro caratteri indulgendo a volte ad influenze derivanti dalla sua personale vocazione filosofica. Così, la divinità del Sole, ritratta dal poeta Seneca con visione radiosa come figura divina creatrice e guida dell'armonia cosmica, lascia trasparire chiari influssi della concezione del mondo e delle sue leggi propria del pensatore stoico; e questa immagine, assolutamente inedita rispetto alla raffigurazione del dio consueta nella tradizione del teatro greco, nella rilettura senecana del mito di Medea, arricchisce di nuovo valore il ruolo del *genitor*

celeste della protagonista ed al suo volto luminoso conferisce originali significati all'interno del dramma.

L'eredità letteraria che ispira i tratti salienti della figura senecana di Bacco nell'*Oedipus* appare impreziosita e trasfigurata dal tragediografo in un'immagine in cui è conferito particolare risalto all'aspetto maestoso e ridente della divinità, ed esso risulta decorato dal poeta che mescola abilmente sulla sua tavolozza colori ripresi dalla tradizione poetica greca e latina e sfumature che sembrano suggerite alla sua fantasia dalle arti figurative. E nella raffigurazione di Venere e Cupido, nel primo coro della *Phaedra*, appaiono essere presenti ancora peculiari elementi di originalità; le immagini ed i motivi ripresi dal drammaturgo dall'*Ippolito* di Euripide risultano infatti venati di echi della poesia d'amore latina, ed arricchiti con tocchi di autentica novità attraverso suggestioni derivanti dall'immagine del dio dell'amore consacrata dalla poesia di Meleagro di Gadara.

Nella delineazione dei contorni di figure divine positive e benigne, come le divinità del Sole e di Bacco, che invitano a godere della luce della vita ed ispirano lieta fiducia, il drammaturgo indugia su tinte chiare e radiose, offrendo immagini di luminosa poesia, ove lo sguardo, abituato ai colori scuri e agli scenari soffocanti, cari al teatro senecano, trova sollievo e l'animo respira atmosfere di pace. Nelle immagini del dio della luce, dipinte da Seneca nell'*Hercules furens*, il poeta traduce la luminosità vivificatrice attribuita al dio in scene paesistiche distese e rasserenanti e conduce con esse gli sguardi ed i cuori ad elevarsi da terra per scoprire le pure meraviglie del cielo, nel quale si svela armoniosa una dimensione di splendore sublime. E nelle *laudes Bacchi* la figura della divinità, celebrata nella sua raffinata bellezza, nelle sue gesta gloriose e nelle sue nozze celesti, è dipinta in un'icona splendente da cui traluce un fresco respiro di gaia vitalità. I tocchi luminosi ed i colori vivaci con cui Bacco è raffigurato come signore dell'eterno rinnovarsi della vita e del miracoloso rifiorire della natura, appaiono studiati dal poeta per offrire, in opposizione alle immagini scure e tristi che ritraggono i mali della peste nell'*Oedipus*, una visione radiosa che ispira speranza ed una consolante e ariosa ambientazione di bellezza e pace.

## Bibliografia

- Accorinti 2004 D. Accorinti, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache (canti XL-XLVIII)*, Milano 2004
- Albini 1996 U. Albini, *Annotazioni sulla Medea di Euripide*, <<SIFC>> 14, 1996, pp. 28-32
- Allen–Halliday–Sikes 1936<sup>2</sup> T. W. Allen – W. R. Halliday – E. E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936<sup>2</sup>
- André 1949 J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949
- Andreoni Fontecedro 1986-1987 E. Andreoni Fontecedro, *La traduzione “infedele” di Seneca della preghiera di Cleante*, <<AMArc>> III 8, 1986-1987, pp. 361-406
- Andreoni Fontecedro 1993 E. Andreoni Fontecedro, *A proposito di πείσομαι in una variante del verso di Cleante*, <<Sileno>> 19, 1993, pp. 377-379
- Andreoni Fontecedro 2000 E. Andreoni Fontecedro, *Seneca: l'altro aspetto della divinità* in Piergiorgio Parroni (a cura di), *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998, Roma 2000, pp. 179-191
- Angeli Bernardini 1991 P. Angeli Bernardini, *L'inno agli dei nella lirica corale greca e la sua destinazione sacrale* in <<AION>> Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991, pp. 85-94

- Anliker 1960 K. Anliker, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Bern-Stuttgart 1960
- Appell 1909 G. Appell, *De Romanorum precationibus*, <<Relig. Vers. und Vorarb.>> Bd. 7, Giessen 1909
- Armstrong 1982 D. Armstrong, *Senecan soleo: Hercules Oetaeus 1767*, <<CQ>> 32, 1982, pp. 239-240
- Armstrong 2006 R. Armstrong, *Cretan Women. Pasifae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford 2006
- Aubriot 2005 D. Aubriot, *L'invocation Au(x) Dieu(x) dans la prière grecque: contrainte, persuasion ou Théologie?* in Nicole Belayche et alii (édités par), *Nommer les Dieux. Theonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Turnhout 2005, pp. 473-490
- Austin 1977 R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*, Oxford 1977
- Averna 2002 D. Averna, *Lucio Anneo Seneca, Hercules Oetaeus*, Roma 2002
- Averna 2007 D. Averna, *La suasoria nelle preghiere agli dei: percorso diacronico dalla commedia alla tragedia*, Palermo 2007
- Avezzi 2008 G. Avezzi (a cura di), *Edipo: variazioni sul mito*, Venezia 2008
- Aygon 1998 J. P. Aygon, *Descriptions et vision stoïcienne du*

- destin dans l'Œdipe de Sénèque*, <<Pallas>> 49, 1998, pp. 135-148
- Aygon 2004 J. P. Aygon, *Pictor in fabula. L'ecphrasis-descriptio dans les tragedies de Sènèque*, Bruxelles 2004
- Bailey 1922<sup>2</sup> C. Bailey, *Lucreti De rerum natura libri sex*, Oxonii 1922<sup>2</sup>
- Baldini Moscardi 2005 L. Baldini Moscardi, *Magica Musa. La magia dei poeti latini: figure e funzioni*, Bologna 2005
- Barchiesi 2003 A. Barchiesi, *Niente sangue per Cupido (Ov. rem. 25-26)* in R. Gazich (a cura di), "Facunda licentia". *Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*, Atti delle giornate di Studio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia e Milano 16-17 aprile 2002, Milano 2003, pp. 37-48
- Bardon 1946 H. Bardon, *L'Aurore et le Crépuscule. (Thèmes et clichés)*, <<REL>> 24, 1946, pp. 82-115
- Barrett 1964 W. S. Barrett, *Euripides, Hippolytos*, Oxford 1964
- Batinski 1994 E. E. Batinski, *The Virgin Lover: Index of Self – Deception in Seneca's 'Phaedra'* in Carl Deroux (edited by), *Studies in Latin Literature and Roman History VII*, Bruxelles 1994, pp. 430-438
- Bellincioni 1986 M. Bellincioni, *Studi senecani e altri scritti*, Brescia 1986

- Beltrametti 2000 A. Beltrametti, *Eros e maternità* in B. Gentili e F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000, pp. 42-65
- Bernabè 1987 A. Bernabè, *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, pars I, Leipzig 1987
- Bernhard-Daszewski 1986 M. L. Bernhard- W. A. Daszewski, s.v. *Ariadne* in *LIMC* III 1, Zürich-München 1986, pp. 1050-1070
- Bessone 1997 F. Bessone (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII: Medea Iasoni*, Firenze 1997
- Billerbeck 1999 M. Billerbeck, *Seneca, Hercules Furens*, Leiden-Boston-Köln 1999
- Biondi 1984 G.G. Biondi, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984
- Biondi 1997<sup>6</sup> G.G. Biondi *Lucio Anneo Seneca, Medea, Fedra*, premessa al testo, introduzione e note di Giuseppe Gilberto Biondi, traduzione di Alfonso Traina, Milano 1997<sup>6</sup>
- Biondi 2002 G.G. Biondi, *Una ipotesi di lettura: lo "stile filosofico" del drammatico Seneca* in Aurora López-Andrés Pociña eds., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada 2002, pp. 487-510
- Birt 1911 T. Birt, *Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt*, <<NJA>> 27, 1911, pp. 336-364

- Bishop 1966 J. D. Bishop, *Seneca's Hercules Furens: Tragedy from modus vitae*, <<C&M>> 27, 1966, pp. 216-224
- Bishop 1977-1978 J. D. Bishop, *Seneca's Oedipus: Opposition Literature*, <<CJ>> 73, 1977-1978, pp. 289-301
- Bittrich 2005 U. Bittrich, *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie*, Berlin-New York 2005
- Blanc-Gury 1986 N. Blanc-F.Gury, s.v. *Eros/ Amor, Cupido* in *LIMC* III 1, Zürich-München 1986, pp. 952-1049
- Blech 1982 M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin 1982
- Bocciolini Palagi 1986 L. Bocciolini Palagi, *Vulnus alit venis et caeco carpitur igni (Verg. Aen. 4,2)* in *Munus amicitiae*, Scritti in memoria di Alessandro Ronconi, parte prima, Firenze 1986, pp. 23-42
- Bollack 1990 J. Bollack, *L'Oedipe roi de Sophocle: le texte et ses interprétations*, Villeneuve-d'Ascq 1990
- Bömer 1958 F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Die Fasten*, Heidelberg 1958
- Bömer 1969 F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch I-III*, Heidelberg 1969
- Bömer 1976 a F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch IV-V*, Heidelberg 1976

- Bömer 1976 b F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch VI-VII*, Heidelberg 1976
- Bömer 1977 F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch VIII-IX*, Heidelberg 1977
- Bömer 1986 F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch XIV-XV*, Heidelberg 1986
- Bond 1981 G. W. Bond, *Euripides, Heracles*, Oxford 1981
- Booth 1991 J. Booth, *Ovid, The second book of Amores*, Warminster 1991
- Borgo 1993 A. Borgo, *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli 1993
- Bothe 1819 F. H. Bothe, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, 3 voll., Lipsiae 1819
- Boyle 1987 A. J. Boyle, *Seneca's Phaedra*, Liverpool 1987
- Brandt 1902 P. Brandt, *P. Ovidi Nasonis De arte amatoria libri tres*, Leipzig 1902
- Bretzigheimer 2001 G. Bretzigheimer, *Ovids Amores: Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001
- Bruchmann 1893 C. F. H. Bruchmann, *Epitheta deorum quae apud poetas graecos leguntur*, Lipsiae, 1893
- Bruhl 1953 A. Bruhl, *Liber pater: origine et expansion du culte dionysiaque a Rome et dans le monde romain*, Paris



1953

- Burnett 1973 A. P. Burnett, *Medea and the tragedy of revenge*, <<CP>> 68, 1973, pp. 1-24
- Campana 2004 P. Campana (a cura di), *D. Iunii Iuvenalis Saturae X*, Firenze 2004
- Canali - Della Corte - Venini 1991 L. Canali-F. Della Corte-P. Venini, *Q. Orazio Flacco, Le Opere I: Le odi, il carme secolare, gli epodi*, introduzione di F. Della Corte, testo critico di P. Venini, traduzione di L. Canali, Roma 1991
- Cancik-Lindemmaier und Cancik 1985 H. Cancik-Lindemmaier und U. Cancik, *Ovids Bacchanal. Ein religions-wissenschaftlicher versuch zu Ovids, met. IV, 1-415*, <<AU>> 28, 2, 1985, pp. 42-61
- Cardona Caballinas 1997 S. Cardona Caballinas, *Algunas consideraciones mitográficas sobre la Medea de Séneca in Séneca, dos mil años después*, Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Bimilenario de su nacimiento, Córdoba, 24 a 27 de Septiembre de 1996, Córdoba 1997, pp. 257-261
- Carter 1902 J. B. Carter, *Epitheta deorum quae apud poetas latinos leguntur*, Lipsiae 1902
- Casadio 1994 G. Casadio, *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma 1994
- Càssola 1975 F. Càssola, *Inni omerici*, Roma 1975

- Castelli 2005 C. Castelli, *Eros camuso. Meleagro*, AP V 177, 178, 179, <<Acme>> 58,1, 2005, pp. 365-375
- Castiglioni 1909 L. Castiglioni, *Nicandro e Ovidio. A proposito di W. Vollgraff, Nikander und Ovid* Groningen, Wolters 1909, <<Atene e Roma>>12, 1909, pp. 347-365
- Cattin 1963 A. Cattin *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*, Cormondrèche, Neuchâtel 1963
- Caviglia 1979 F. Caviglia, *L. Anneo Seneca, Il Furore di Ercole*, Roma 1979
- Caviglia 1986 F. Caviglia, *L'Oedipus di Seneca* in Bruno Gentili e Roberto Pretagostini (a cura di), *Edipo: il teatro greco e la cultura europea*, Atti del Convegno internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982), Roma 1986, pp. 255-274
- Caviglia 1996 F. Caviglia, *I Cori dell'Oedipus di Seneca e l'interpretazione della tragedia* in L. Castagna (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano 1996, pp. 87-103
- Cecchin 1997 S. A. Cecchin, *Medea in Ovidio tra elegia ed epos* in Renato Uglione (a cura di), Atti delle giornate di studio su Medea, Torino 23-24 ottobre 1995, Torino 1997, pp. 69-88
- Cerbo 1993 E. Cerbo, *Gli inni ad Eros in tragedia: struttura e funzione* in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, vol. II,

Roma, 1993, pp. 645-656

- Chantraine 1977 P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Tome IV-1, Paris 1977
- Chaumartin 1996 F. R. Chaumartin, *Sénèque, Tragédies, Hercule furieux, Les troyennes, Les phéniciennes, Mèdée, Phèdre*, Paris 1996
- Chaumartin 1999 F. R. Chaumartin, *Sénèque, Tragédies, Œdipe, Agamemnon, Thyeste*, Paris 1999
- Chuvin 1991 P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques: recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermond- Ferrand 1991
- Ciani 1979 M. G. Ciani, *Dionysos: variazioni sul mito*, Padova 1979
- Cipriano 1978 P. Cipriano, *Fas e nefas*, Roma 1978
- Coffey-Mayer 1990 M. Coffey-R. Mayer, *Seneca's Phaedra*, Cambridge 1990
- Collard -Cropp-Lee 1997 C. Collard- M. J. Cropp- K. H. Lee, *Euripides, Selected fragmentary plays*, vol. I, Warminster 1997
- Conca-Marzi-Zanetto 2005 F. Conca-M. Marzi-G. Zanetto, *Antologia Palatina, I: libri 1-7*, Torino 2005
- Costa 1973 C. D. N. Costa, *Seneca, Medea*, Oxford 1973

- Cova 1994 P. V. Cova (a cura di), *Virgilio, Il terzo libro dell'Eneide*, Milano 1994
- Cristofani 1986 M. Cristofani, s.v. *Dionysos/ Fufluns* in *LIMC* III 1, Zürich-München 1986, pp. 531-540
- Cupaiuolo 1997 G. Cupaiuolo (a cura di), *Marco Aurelio Olimpico Nemesiano, Eclogae*, Napoli 1997
- D'Anna 1999 G. D'Anna, *Recusatio e poesia di corteggiamento negli Amores di Ovidio* in Werner Schubert (herausgegeben von), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65 Geburtstag*, Teil I, Frankfurt am Main 1999, pp. 67-78
- D'Antò 1980 V. D'Antò, *Accio, I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980
- D'Ippolito 1964 G. D'Ippolito, *Studi nonniani. L'epillio nelle Dionisiache*, Palermo 1964
- D'Ippolito 2000 G. D'Ippolito, *La Sicilia nei Dionysiaca di Nonno in Bizantino. Sicula III. Miscellanea di scritti in memoria di Bruno Lavagnini*, Palermo 2000, pp. 59-96
- Dahlmann 1977 H. Dahlmann, *Nochmals "Ducunt volentem fata, nolentem trahunt"*, <<Hermes>> 105, 1977, pp. 342-351
- Danielewicz 1990 J. Danielewicz, *Ovid's hymn to Bacchus (Met. 4.11 ff.): tradition and originality*, <<Euphrosyne>> 18,

1990, pp. 73-84

- Danielewicz 1991 J. Danielewicz, *L'inno nella lirica romana fino all'età di Augusto: dal culto alla letteratura* in <<AION>> Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991, pp. 279-289
- Davis 1981 J. T. Davis, *Risit Amor: aspects of literary burlesque in Ovid's "Amores"* in ANRW II 31.4, 1981, pp. 2460-2506
- Davis 1984 P. J. Davis, *The first Chorus of Seneca's Phaedra*, <<Latomus>> 43, 1984, pp. 396-401
- Davis 1993 P. J. Davis, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Hildesheim-Zürich-New York 1993
- Dawe 1982 R. D. Dawe, *Sophocles, Oedipus rex*, Cambridge 1982
- De Meo 1978 C. De Meo, *Il prologo della "Phaedra" di Seneca*, Bologna 1978
- De Meo 1983 C. De Meo, *Lingue tecniche del latino*, Bologna 1983
- De Meo 1995<sup>2</sup> C. De Meo, *Lucio Anneo Seneca, Phaedra*, Bologna 1995<sup>2</sup>
- Degl'Innocenti Pierini 1990 R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990
- Degl'Innocenti Pierini 1999 R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra filosofia e poesia*.

*Studi su Seneca e dintorni*, Bologna, 1999

- Degl'Innocenti Pierini 2005 R. Degl'Innocenti Pierini, *Gli sparsa miracula di Ovidio (met. 2.193) e Seneca (epist. 90.43)* in <<Prometheus>> 31, 2005, pp. 59-64
- Degl'Innocenti Pierini 2008 R. Degl'Innocenti Pierini, *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008
- Della Corte 1997<sup>4</sup> F. Della Corte, *Tibullo, Elegie*, Milano 1997<sup>4</sup>
- Delz 1987 I. Delz, *Sili Italici Punica*, Stutgardiae 1987
- Dickmann Boedeker 1974 D. Dickmann Boedeker, *Aphrodite's entry into Greek epic*, Lugduni Batavorum 1974
- Diggle 1970 J. Diggle, *Euripides Phaeton*, Cambridge 1970
- Dingel 1974 J. Dingel, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974
- Dodds 1953 E. R. Dodds, *Euripides, Bacchae*, Oxford 1953
- Dodds 2003 E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkley and Los Angeles 1951, trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, a cura di Riccardo Di Donato, Milano 2003 (da cui si cita)
- Dupont 1995 F. Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris 1995
- Egermann 1940 F. Egermann, *Seneca als Dichterphilosoph*, <<NJA>> 3, 1940, pp. 18-36

- Eliot 1980<sup>3</sup> T. S. Eliot, *Selected Essays*, London-Boston 1980<sup>3</sup>
- Ellis 1889<sup>2</sup> R. Ellis, *A Commentary on Catullus*, Oxford 1889<sup>2</sup>
- Ellis 1907 R. Ellis, *Appendix Vergiliana sive Carmina Minora Vergilio adtributa*, Oxonii 1907
- Ernout–Meillet 1967 A. Ernout–A.Meillet, *Dictionnaire étymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*, Paris 1967
- Fabiano 2008 D. Fabiano, *La fatica di Sisifo e le astuzie di Hades*, <<Quaderni del ramo d'oro on-line>> 1, 2008, pp. 238-257
- Fantham 1982 E. Fantham, *Seneca's Troades*, Princeton 1982
- Fantham 1998 E. Fantham, *Ovid, Fasti, book IV*, Cambridge 1998
- Fasce 1977 S. Fasce, *Eros: la figura e il culto*, Genova 1977
- Fedeli 1997 P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco, Le opere II: Le epistole, l'arte poetica*, Roma 1997
- Fedeli 2005 P. Fedeli, *Propertio, Elegie Libro II*, Cambridge 2005
- Feraboli-Flores-Scarcia 1996 S. Feraboli-E. Flores-R. Scarcia, *Manilio. Il poema degli astri*, introduzione e traduzione di R. Scarcia, testo critico a cura di E. Flores, commento a cura di S. Feraboli e R. Scarcia, vol. I, Milano 1996
- Fischer 2008 S. E. Fischer, *Seneca als Theologe. Studien zum*

*Verhältnis von Philosophie und Tragödiendichtung*,  
Berlin-New York 2008

- Fitch 1987 J. G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens*, Ithaca-New York 1987
- Foley 1989 H. P. Foley, *Medea's Divided Self*, <<ClAnt>> 8, 1989, pp. 61-85
- Fordyce 1961 C. J. Fordyce, *Catullus*, Oxford 1961
- Foucher 1981 L. Foucher *Le culte de Bacchus sous l'empire Romain* in ANRW II 17.2, 1981, pp. 684-702
- Frazer 1973 J. G. Frazer, *Publius Ovidius Naso, Fastorum libri sex. Commentary on Books III e IV*, Hildesheim-New York 1973
- Friedrich 1908 G. Friedrich, *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig-Berlin 1908
- Friedrich 1960 W. H. Friedrich, *Medeas Rache*, <<NAWG>> 4, 1960, pp. 67-111
- Fugier 1963 H. Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris 1963
- Fyfe 1983 H. Fyfe, *An Analysis of Seneca's Medea* in A. J. Boyle (edited by), *Seneca Tragicus. Ramus essays on Senecan Drama*, <s. l.> Aureal publications, 1983, pp. 77-93
- Galasso 1995 L. Galasso (a cura di), *P. Ovidii Nasonis*



*Epistularum ex Ponto liber II*, Firenze 1995

- Galimberti Biffino 2002 G. Galimberti Biffino, *Medea nunc sum: il destino del nome* in Aurora López-Andrés Pociña eds., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada 2002, pp. 535-547
- Galinsky 1984 G. K. Galinsky s.v. *Ercole* in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. II, Roma 1984, pp. 361-363
- Gamberale 2007 L. Gamberale *Noterelle su Fedra in Seneca (e in Ovidio). A proposito della preghiera a Diana, Phaedr. 406 ss.* in R. Degl'Innocenti Pierini et alii (a cura di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Atti del Convegno AICC Firenze, 2-3 aprile 2003, Firenze 2007, pp. 57-84
- Gantar 2003 K. Gantar, *L'astronomia e la metaforica stellare nella poesia augustea*, in L. Belloni, L. De Finis, G. Moretti (a cura di), *L'officina ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, Trento 2003
- Gantz 1993 T. Gantz, *Early Greek Myth*, Baltimore-London 1993
- Garbarino 1980 G. Garbarino, *A proposito del prologo della <<Phaedra>> di Seneca*, <<BStudLat>> 10, 1980, pp. 67-75
- Gasparri 1986 C. Gasparri, s.v. *Dionysos/ Bacchus* in *LIMC III 1*, Zürich-München 1986, pp. 540-566
- Gazich 1997 R. Gazich, *La "Fedra" di Seneca tra "pathos" ed*

*elegia*, <<Humanitas>> 52,3 1997, pp. 348-375

- Gentili 2000 B. Gentili, *La <<Medea>> di Euripide* in B. Gentili e F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000, pp. 29-41
- Giancotti 1953 F. Giancotti, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma-Napoli-Città di Castello 1953
- Giancotti 1986 F. Giancotti, *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La "Fedra"*, Torino 1986
- Giancotti 1989 F. Giancotti, *Seneca, Tieste*, Torino 1989
- Giangrande 1974 G. Giangrande, *Los topicos helenisticos en la elegia latina*, <<Emerita>> 42, 1974, pp. 1-36
- Giangrande 1984 G. Giangrande, *Motivi epigrammatici ellenistici nell'elegia romana* in E. Flores (a cura di), *Dall'epigramma ellenistico all'elegia romana*, Atti del convegno della SISAC, Napoli 27 novembre 1981, Napoli 1984, pp. 29-58
- Giangrande 1991 G. Giangrande, *Topoi ellenistici nell'Ars amatoria* in I. Gallo e L. Nicastrì (a cura di), *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1991, pp. 61-98
- Giardina 1966 G. Giardina, *L. Annaei Senecae Tragoediae, Hercules furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra*, Bologna 1966
- Giardina 1987 G. Giardina (a cura di), *Tragedie di Lucio Anneo*

*Seneca*, Torino 1987

- Giardina G. 2005 G. Giardina, *Properzio, Elegie*, Roma 2005
- Gibson 2003 R. K. Gibson, *Ovid, Ars amatoria, book 3*, Cambridge 2003
- Gigli Piccardi 1985 D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze 1985
- Gigli Piccardi 2003 D. Gigli Piccardi, *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache (canti I-XII)*, Milano 2003
- Giomini 1955 a R. Giomini, *L. Annaei Senecae Phaedra*, Roma 1955
- Giomini 1955 b R. Giomini, *Saggio sulla Fedra di Seneca*, Roma 1955
- Gow–Page 1965 A. S. F. Gow–D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic epigrams*, 2 voll., Cambridge 1965
- Green 1999 R. P. H. Green, *The works of Ausonius*, Oxford 1999
- Green 2004 S. J. Green, *Ovid, Fasti I*, Leiden-Boston 2004
- Griffith 1999 M. Griffith, *Sophocles, Antigone*, Cambridge 1999
- Griffiths 2006 E. Griffiths, *Medea*, London-New York, 2006
- Grilli 1976 A. Grilli, *L'uomo e il tempo* in A. Traina (a cura di), *Seneca. Letture critiche*, Milano 1976, pp. 71-81

- Grimal 1965 P. L. Grimal, *Annaei Senecae Phaedra*, Paris 1965
- Grimal 1986 P. Grimal, *Présence du stoïcisme dans l'Hercule Furieux de Sénèque*, in F. Decreus et C. Deroux (édités par), *Hommages à Jozef Veremans*, «Collection Latomus» 193, Bruxelles 1986, pp. 151-160
- Grisoli 1971 P. Grisoli, *Per l'interpretazione del primo canto corale dell'Hercules Furens di Seneca* (vv. 125-201), <<BollClass>> 19, 1971, pp. 73-99
- Guastella 1985 G. Guastella, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, <<Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici>> 15, 1985, pp. 49-123
- Guastella 2001 G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001
- Guidorizzi 1992 G. Guidorizzi, *Meleagro, Epigrammi*, Milano 1992
- Guiraud 1978 C. Guiraud, *Les verbes signifiant "voir" en Latin: étude d'aspects*, Paris 1978
- Guittard 2005 C. Guittard, *Invocation et présence divine dans la prière à Rome* in Nicole Belayche et alii (édités par), *Nommer les dieux. Theonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Turnhout 2005, pp. 491-501

- Håkanson 1989 L. Håkanson, *L. Annaeus Seneca maior, Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, Leipzig 1989
- Halleran 1995 M. R. Halleran, *Euripides, Hippolytus*, Warminster 1995
- Häuptli 1983 B. W. Häuptli, *Senecas Oedipus*, Frauenfeld 1983
- Henneberger 1862 A. Henneberger, *Adnotationes ad Senecae Medeam et Troades maximam partem criticae*, Meiningen 1862
- Henrichs 1990 A. Henrichs, *Between Country and City: Cultic Dimension of Dionysus in Athens and Attica*, in Mark Griffith and Donald J. Mastronarde (edited by), *Cabinet of the Muses : essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta 1990, pp. 257-277
- Herington 1966 C. J. Herington, *Senecan tragedy, <<Arion>> 5*, 1966, pp. 422-471
- Hermann 1924-1926 L. Hermann, *Sènèque Tragédies*, Paris 1924-1926
- Hermay 1986 A. Hermay, *s.v. Eros in LIMC III 1*, Zürich-München 1986, pp. 850-942
- Herrmann 1949 L. Herrmann, *Bacchus, dieu nocturne et astral, <<Latomus>> 8*, 1949, p. 109
- Hickson 1993 F. V. Hickson, *Roman Prayer Language. Livy and the Aeneid of Vergil*, Stuttgart 1993

- Hill 1973 D. E. Hill, *The Thessalian Trick*, <<RhM>> 116, 1973, pp. 221-238
- Hillen 1989 M. Hillen, *Studien zur Dichtersprache Senecas. Abundanz, explicativer Ablativ, Hypallage*, Berlin-New York 1989
- Hine 1989 H. M. Hine, *Medea versus the Chorus: Seneca Medea 1-115*, <<Mnemosyne>> 42, 3-4, 1989, pp. 413-419
- Hine 1996 H. M. Hine, *L. Annaei Senecae Naturalium Quaestionum Libros*, Stutgardiae et Lipsiae 1996
- Hine 2000 H. M. Hine, *Seneca, Medea*, Warminster 2000
- Hollis 1970 A. S. Hollis, *Ovid, Metamorphoses. Book VIII*, Oxford 1970
- Hollis 1977 A. S. Hollis, *Ovid, Ars Amatoria Book 1*, Oxford 1977
- Horsfall 2003 N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 11*, Leiden-Boston 2003
- Hosius 1914<sup>2</sup> C. Hosius, *L. Annaei Senecae De Beneficiis libri VII, De Clementia libri VII*, Lipsiae 1914<sup>2</sup>
- Hübner 1976-1977 U. Hübner, *Der Sonnenaufgang von Pharsalus. Zu Lucan 7,1-3*, <<Philologus>> 120-121, 1976-1977, pp. 108-116
- Hunter 1989 R. L. Hunter, *Apollonius of Rhodes, Argonautica*

*Book III*, Cambridge 1989

- Hutchinson 2001 G. O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry*, Oxford 2001
- Iglesias Montiel - Alvarez Moran 2002 R. M. Iglesias Montiel-M. C. Alvarez Moran, *Catulo y la organización de los coros de la «Medea» de Séneca* in Aurora López-Andrés Pociña eds., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada 2002, pp. 565-587
- Jakobi 1988 R. Jakobi, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988
- James 1975 A. W. James, *Dionysus and the Tyrrhenian Pirates*, <<Antichthon>> 9, 1975, pp. 17-34
- Jocelyn 1967 H. D. Jocelyn, *The tragedies of Ennius*, Cambridge 1967
- Kapnukajas 1930 C. K. Kapnukajas, *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des Harcules furens und der Medea*, Diss. Leipzig 1930
- Kassel-Austin 1983 R. Kassel-C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, 4: *Aristophon-Crobylus*, Berolini et Novi Eboraci 1983
- Kauer-Lindsay 1926 R. Kauer-W. M. Lindsay, *P. Terenti Comoediae*, Oxonii 1926
- Kenney 1994<sup>2</sup> E. J. Kenney, *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxonii 1994<sup>2</sup>

- Kenney 1996 E. J. Kenney, *Ovid Heroides XVI-XXI*, Cambridge 1996
- Kerény 2002 K. Kerény, *Gli dei e gli eroi della Grecia antica*, Milano 2002
- Kerényi 1949 K. Kerényi, *Figlie del Sole*, Torino 1949
- Kerényi 2007<sup>4</sup> K. Kerényi *Dioniso: archetipo di una vita indistruttibile*, Milano 2007<sup>4</sup>
- Keudel 1970 U. Keudel, *Poetische Vorläufer und Vorbilder in Claudians De consulatu Stilichonis. Imitationskommentar*, Göttingen 1970
- Kirk 1985 G. S. Kirk, *The Iliad: a commentary*, vol. I: books 1-4, Cambridge 1985
- Kirk 1991 G. S. Kirk, *The Iliad: a commentary*, vol. V: books 17-20, Cambridge 1991
- Kitzinger 2008 M. R. Kitzinger, *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoktetes, A Dance of Words*, Leiden-Boston 2008
- Knoche 1941 U. Knoche, *Senecas Atreus. Ein Beispiel*, <<Antike>> 17, 1941, pp. 66-76
- Knox 1964 B. M. W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles 1964



- Knox 1995 P. E. Knox, *Ovid Heroides: select epistles*, Cambridge 1995
- Kovacs 1993 D. Kovacs, *Zeus in Euripides' Medea*, <<AJPh>> 114, 1993, pp. 45-70
- La Bua 1999 G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo, 1999
- La Penna 1951 A. La Penna, *Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina*, <<Maia>> 4, 1951, pp. 187-209
- La Penna 1979 A. La Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979
- Labate 1984 M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984
- Lana 1958-1959 I. Lana, *L'<<Atreo>> di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano*, <<Atti della Accademia delle Scienze di Torino>> Cl. di Sc. Mor., Stor. e Filol. 93, 1958-1959, pp. 293-383
- Landolfi 2006 L. Landolfi, "D'amore al dolce impero". *Sen. Phaedr. 274-356 fra Virgilio e Ovidio* in F. Amoroso (a cura di), *Teatralità dei cori senecani*, Palermo, 2006, pp. 93-116
- Landolfi 2008 L. Landolfi, *Venere, Amore, gli Amorini nell'elegia di Propertio: uno sguardo d'insieme* in Carlo Santini e Francesco Santucci (a cura di), *I personaggi dell'elegia di Propertio*, Atti del

- Convegno Internazionale, Assisi 26-28 maggio 2006, Assisi 2008, pp. 97-153
- Lasserre 1946 F. Lasserre, *La figure d'Eros dans la poésie grecque*, Paris 1946
- Lawall 1983 G. Lawall, *Virtus and pietas in Seneca's Hercules furens* in A. J. Boyle (edited by), *Ramus. Critical studies in Greek and Roman Literature XII 1-2. Senecan Tragedy*, Berwick 1983, pp. 6-26
- Lawall-Kunkel 1982<sup>2</sup> S. Lawall-G. Kunkel, *The Phaedra of Seneca*, Chicago 1982<sup>2</sup>
- Lefèvre 1972 E. Lefèvre, *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972
- Lefèvre 1981 E. Lefèvre, *L'Edipo di Seneca: problemi di drammaturgia greca e latina*, <<Dioniso>> 52, 1981, pp. 243-259
- Lèfevre 1981-1982 E. Lèfevre, *A Cult without God or The Unfreedom of Freedom in Seneca tragicus*, <<CJ>> 77, 1981-1982, pp. 32-36.
- Lèfevre 2000 E. Lèfevre, *La Medea di Seneca: negazione del sapiente stoico?* in Piergiorgio Parroni (a cura di), *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino 11-14 novembre 1998, Roma 2000, pp. 395-416
- Leo 1878-1879 F. Leo, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, 2 voll. (*Observationes criticae*, 1878), Berolini 1878-1879

- Lindsay 1904-1905 W. M. Lindsay, *T. Macci Plauti Comoediae*, 2 voll., Oxford 1904-1905
- Liuzzi 1983 D. Liuzzi, *M. Manilio, Astronomica*, libri I e II, Lecce 1983
- Liuzzi 1997 D. Liuzzi, *M. Manilio, Astronomica*, libro V, Lecce 1997
- Livrea 1973 E. Livrea *Apollonii Rodii Argonauticon liber IV*, Firenze 1973
- Lo Piccolo 1998 M. Lo Piccolo, *Exules beati e ideologia antitirannica nel teatro di Seneca*, <<Paideia>> 53, 1998, pp. 209-236
- Lobel-Page 1955 E. Lobel-D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford 1955
- Longo 2004-2005 A. R. Longo, *Eros in Meleagro: osservazione sulla genesi ed il significato di alcune immagini e metafore*, <<Rudiae>> 16-17, 2004-2005, pp. 335-352
- Longo 2007 O. Longo, *Sofocle, Edipo re*, a cura di Oddone Longo, traduzione di Maria Grazia Ciani, Venezia 2007
- Luck 1997 G. Luck, *Arcana mundi. Magia e occulto nel mondo greco-romano*, vol. 1: *Magia, Miracoli, Demonologia*, Milano 1997
- Luschnig 2007 C. A. E. Luschnig, *Granddaughter of the Sun. A*

*study of Euripides' Medea*, Leiden-Boston 2007

- Mader 1990 G. Mader, *Form and meaning in Seneca's "Dawn Song"* (*H.F.* 125-201), <<Aclass>> 33, 1990, pp. 1-32
- Mader 2003 G. Mader, *Spoken like a god. Ambivalence and Stylistic Characterization at Seneca, Thy.* 895-897, <<RhM>> 146, 2003, pp. 218-221
- Maggiulli 2007 G. Maggiulli, *Per alta nemora. La poesia del mondo vegetale in Seneca tragico*, Pisa-Roma 2007
- Maltby 2002 R. Maltby, *Tibullus, Elegies*, Cambridge 2002
- Mantovanelli 1984 P. Mantovanelli, *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Verona 1984
- Mantovanelli 1991 P. Mantovanelli, *Nell'officina di un traduttore di Seneca tragico* in P. Janni, I. Mazzini (a cura di), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Atti del Convegno Nazionale, Macerata 20-22 aprile 1989, Macerata 1991, pp. 51-74
- Mantovanelli 1996 P. Mantovanelli, *Le Menadi immemori (Sen. Oed. 440 ss.). Sulle funzioni di un coro senecano* in L. Castagna (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano 1996, pp. 105-123
- Marcosignori 1960 M. Marcosignori, *Il concetto di virtus tragica nel teatro di Seneca*, <<Aevum>> 34, 1960, pp. 217-

- Marcucci 1997 S. Marcucci, *Analisi e interpretazione dell'Hercules Oetaeus*, Pisa-Roma 1997
- Marino 1990 R. Marino, *Il monologo di Medea in Seneca tragico. Una indagine sulla Medea*, <<QCTC>> 8, 1990, pp. 169-187
- Marruzzino 1990 S. Marruzzino, *Seneca, Medea 32-36*, <<Orpheus>> 11, 1990, 2, pp. 308-316
- Marti 1945 B. Marti, *Seneca's Tragedies. A new Interpretation*, <<TAPhA>> 76, 1945, pp. 216-245
- Martin 1953<sup>2</sup> J. Martin, *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, Lipsiae 1953<sup>2</sup>
- Martina 1988-1989 A. Martina, *La nutrice nella struttura della Medea di Euripide e di Seneca*, <<QCTC>> 6-7, 1988-1989, pp. 87-133
- Martina 1990 A. Martina, *La Medea di Seneca, Euripide e Ovidio*, <<QCTC>> 8, 1990, pp. 135-154
- Martina 1996 A. Martina, *Alcune osservazioni sul coro nella tragedia latina dalle origini a Seneca* in L. Castagna (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano 1996, pp. 17-36
- Massensio 1984 M. Massenzio, s.v. *Chaos* in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, Roma 1984, p. 651

- Mastronarde 1970 D. J. Mastronarde, *Seneca's Oedipus: the Drama in the world*, <<TAPhA>> 101, 1970, pp. 291-315
- Mastronarde 2002 D. J. Mastronarde, *Euripides Medea*, Cambridge 2002
- Mazzoli 1968 G. Mazzoli, *Due note anneane II. L'inclitum carmen di Vagellio*, <<Athenaeum>> 46, 1968, pp. 363-368
- Mazzoli 1970 G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970
- Mazzoli 1984 G. Mazzoli, *Il problema religioso in Seneca*, <<RSI>> 96, 1984, pp. 953-1000
- Mazzoli 1986-1987 G. Mazzoli, *Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico*, <<QCTC>> 4-5, 1986-1987, pp. 99-112
- Mazzoli 1992 G. Mazzoli, *L'adynaton in Seneca tragico*, <<QCTC>> 10, 1992, pp. 133-149
- Mazzoli 1996 G. Mazzoli, *Tipologia e strutture dei cori senecani* in L. Castagna (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano 1996, pp. 3-16
- Mazzoli 2002 G. Mazzoli, *Medea in Seneca: il logos del furor* in Aurora López-Andrés Pociña eds., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada 2002, pp. 615-625
- Mazzoli 2003 G. Mazzoli, *La religione del male nelle tragedie di Seneca*, <<RIL>> 137, 2003, pp. 407-417

- Mazzoli 2006 a G. Mazzoli, *Seneca tragico: le architetture del Chaos*, <<Dioniso>> 5, 2006, pp. 106-117
- Mazzoli 2006 b G. Mazzoli, *Relazioni sintagmatiche e parole chiave nei cori tragici di Seneca* in F. Amoroso (a cura di), *Teatralità dei cori senecani*, Palermo, 2006, pp. 17-42
- Mc Keown 1987 J. C. Mc Keown, *Ovid, Amores*, Liverpool 1987
- Mc Keown 1989 J. C. Mc Keown, *Ovid, Amores: a commentary on book one*, Leeds, 1989
- Mc Keown 1998 J. C. Mc Keown, *Ovid, Amores: a commentary on book two*, Leeds 1998
- Merkelbach 1991 R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988, trad. it. a cura di Edy Minguzzi, Genova 1991 (da cui si cita)
- Meyer 1874 G. Meyer, *Pomponii Porphyrii Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, Lipsiae 1874
- Michalopoulos 2006 A. N. Michalopoulos, *Ovid Heroides 16 and 17*, Cambridge 2006
- Mikalson 1989 J. D. Mikalson, *Unanswered Prayers in Greek Tragedy*, <<JHS>> 109, 1989, pp. 81-98
- Miller 1917 F. J. Miller, *Seneca's Tragedies with an English Translation*, 2 voll., London- Cambridge Mass.

1917

- Minadeo 1994 R. Minadeo, *Speech, silence and ethics in the Hippolitus*, <<Dioniso>> 64, 1994, pp. 55-62
- Monteleone 1991 C. Monteleone, *Il <<Thyestes>> di Seneca. Sentieri ermeneutici*, Fasano 1991
- Montuschi 2005 C. Montuschi, *Il tempo in Ovidio. Funzioni, meccanismi, strutture*, Firenze 2005
- Morelli 2004 A. M. Morelli, *L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, in Maria Pace Pieri (a cura di), *Percorsi della memoria II*, Firenze 2004, pp. 37-82
- Moreschini 1990 C. Moreschini, s.v. *Innografi* in *Dizionario degli scrittori greci e latini II*, Milano 1990
- Morgan 2003 L. Morgan, *Child's play: Ovid and his critics*, <<JRS>> 93, 2003, pp. 66-91
- Moricca 1921 U. Moricca, *Le tragedie di Seneca (continuazione e fine), il coro nelle tragedie di Seneca*, <<RFIC>> 49, 1921, pp. 161-194
- Morton Braund S. 2004 S. Morton Braund, *Juvenal and Persius*, Cambridge- London 2004
- Motto-Clark 1981 A. L. Motto-J. R. Clark, *Maxima virtus in Seneca's Hercules Furens*, <<CPh>> 76, 1981, pp. 100-117
- Motto-Clark 1987 A. L. Motto-J. R. Clark, *Time in Seneca: past,*



- present, future*, <<Emerita>> 55, 1987, pp. 31-41
- Motto-Clark 1994 A. L. Motto-J. R. Clark, *The monster in Seneca Hercules furens* 926-939, <<CPh>> 89, 1994, pp. 269-272
- Mugellesi 1973 R. Mugellesi, *Il senso della natura in Seneca tragico in Argentea aetas: in memoriam Entii V. Marmorale*, Genova 1973, pp. 29-66
- Mugellesi 1996 R. Mugellesi, *Lucio Anneo Seneca, Apocolocyntosis*, Milano 1996
- Müller 1972 G. Müller *Senecas Oedipus als Drama* in E. Lefèvre (herausgegeben von), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, pp. 376-401
- Munzi 1991 L. Munzi, *La parodia dell'inno nel Liber di Catullo* in <<AION>> Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991, pp. 265-278
- Murgatroyd 1980 P. Murgatroyd, *A commentary on the first book of the Elegies of Albius Tibullus*, Bristol 1980
- Mynors 1969 R. A. B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxonii 1969
- Narducci 2002 E. Narducci, *Provvidenzialismo e antiprovvidenzialismo in Seneca e Lucano* in Gianpaolo Urso (a cura di), *Hispania terris omnibus felicior. Premesse ed esiti di un processo di integrazione*, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli 27-29 settembre 2001, Pisa 2002, pp. 241-253

- Nauck 1889<sup>2</sup> A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Lipsiae 1889<sup>2</sup>
- Németi 2003 A. Németi, *Lucio Anneo Seneca, Medea*, Pisa 2003
- Nenci 2007<sup>3</sup> F. Nenci, *Lucio Anneo Seneca, Tieste*, Milano 2007<sup>3</sup>
- Nisbet-Hubbard 1978 R. G. M. Nisbet-M. Hubbard, *A commentary on Horace, Book 2*, Oxford 1978
- Norden 1957 E. Norden, *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1957
- Norden 2002 E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig-Berlin 1913, trad. it. a cura di C. O. Tommasi Moeschini, Brescia 2002 (da cui si cita)
- Owen 1915 S. G. Owen, *P. Ovidi Nasonis, Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica fragmenta*, Oxonii 1915
- Paduano 1974 G. Paduano, *Il mondo religioso della tragedia romana*, Firenze 1974
- Paduano 1994 G. Paduano, *Lucio Anneo Seneca, Edipo*, Milano 1994
- Paduano 2000 a G. Paduano, *Euripide, Ippolito*, Milano 2000
- Paduano 2000 b G. Paduano, *Tipologie dell'apoteosi in Seneca tragico* in Piergiorgio Parroni (a cura di), *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di

Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998, Roma 2000,  
pp. 417-431

- Page 1938 D. L. Page, *Euripides Medea*, Oxford 1938
- Page 1962 D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962
- Palmieri 1983 N. Palmieri, *Sulla struttura drammatica dell'Edipo di Seneca*, <<AFLS>> 4, 1983, pp. 115-164
- Paratore 1952 E. Paratore, *Sulla "Phaedra" di Seneca*, <<Dioniso>> 15, 1952, pp. 199-234
- Paratore 1956 a E. Paratore, *Il teatro di Seneca*, Roma 1956
- Paratore 1956 b E. Paratore, *La poesia nell'Oedipus di Seneca*, <<GIF>> 9, 1956, pp. 97-132
- Paratore 1957 E. Paratore, *Originalità del teatro di Seneca*, <<Dioniso>> 20, 1957, pp. 53-74
- Paratore 1966 E. Paratore, *Il prologo dello "Hercules Furens" di Seneca e l' "Eracle" di Euripide*, Roma 1966
- Paratore 1974 E. Paratore, *Seneca e Lucano, Medea ed Erichtho in Colloquio italo-spagnolo sul tema Hispania Romana*, Roma 15-16 maggio 1972, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1974, pp. 169-179
- Paratore 1981 E. Paratore, *Seneca uomo di teatro*, <<Dioniso>> 52, 1981, pp. 29-46
- Paratore 1991 E. Paratore, *Le versioni italiane di Seneca tragico in*

- Salvatore Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, Napoli 1991, pp. 289-306
- Paratore 1994<sup>4</sup> E. Paratore, *Virgilio, Eneide*, vol. 1, Verona 1994<sup>4</sup>
- Paratore 2005 E. Paratore, *Storia del teatro latino, con un'appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autobiografico*, a cura di L. Gamberale e A. Marchetta, Venosa 2005
- Park Poe 1983 J. Park Poe, *The sinful nature of the protagonist of Seneca's Oedipus* in A. J. Boyle (edited by), *Seneca Tragicus. Ramus essays on Senecan Drama*, <s. 1.> Aureal publications, 1983, pp. 140-157
- Pavese 1991 C. O. Pavese, *L'inno rapsodico: analisi tematica degli Inni omerici* in <<AION>> Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991, pp. 155-178
- Pease 1935 A. S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Darmstadt 1935
- Peiper-Richter 1867 R. Peiper-G. Richter, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Lipsiae 1867
- Perelli 2002 R. Perelli, *Commento a Tibullo: Elegie, libro I*, Soveria Mannelli 2002
- Perutelli 1989 A. Perutelli, *Il primo coro della Medea di Seneca*, <<MD>> 23, 1989, pp. 99-117
- Petrone 1984 G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale*.

*Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1984

- Petrone 1986-1987 G. Petrone, *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, <<QCTC>> 4-5, 1986-1987, pp. 131-143
- Petrone 1988 G. Petrone, *Locus amoenus - locus horridus. Due modi di pensare il bosco*, <<Aufidus>> 5, 1988, pp. 3-18
- Petrone 2002 G. Petrone, *Medea, il mare, il male. Un'interpretazione contro il mito delle età* in Aurora López-Andrés Pociña eds., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada 2002, pp. 627-638
- Piazzi 2007 L. Piazzi (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula VII: Dido Aeneae*, Firenze 2007
- Pichon 1966 R. Pichon, *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim 1966
- Picone 1984 G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo 1984
- Picone 1991 G. Picone, *Gli adynata di Tieste (Sen. Thy. 476-82)* in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco III*, Palermo 1991, pp. 1131-1141
- Picone 2002 G. Picone, *La Medea di Seneca come fabula dell'inversione* in Aurora López-Andrés Pociña eds., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia*

*hasta hoy*, vol. I, Granada 2002, pp. 639-650

- Pocchetti 1991 P. Pocchetti, *Forma e tradizioni dell'inno magico nel mondo classico* in <<AION>> Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991, pp. 179-204
- Podlecki 2005 A. J. Podlecki, *Aeschylus Prometheus Bound*, Oxford 2005
- Pohlenz 1978 M. Pohlenz, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, Firenze 1978
- Powell 2006 J. G. F. Powell, *M. Tulli Ciceronis De re publica, De legibus, Cato maior de senectute, Laelius de amicitia*, Oxonii 2006
- Prato 1985 C. Prato, *Il Coro di Euripide: funzione e struttura*, <<Dioniso>> 55, 1984-1985, pp. 123-145
- Pretagostini 1991 R. Pretagostini, *Rito e letteratura negli inni "drammatici" di Callimaco* in <<AION>> Atti di un colloquio, Napoli 21-24 ottobre 1991, pp. 265-278
- Privitera 1967 G. A. Privitera, *La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo*, <<QUCC>> 4, 1967, pp. 7-58
- Pulley 1997 S. Pulley, *Prayer in Greek Religion*, Oxford, 1997
- Quandt 1955<sup>2</sup> G. Quandt, *Orphei Hymni*, Berolini 1955<sup>2</sup>
- Regenbogen 1961 O. Regenbogen, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas* in *Kleine Schriften*, München 1961, pp.

409-462

- Reynolds 1965 L. D. Reynolds, *L. Annaei Senecae Ad Lucilium epistulae morales*, 2 voll., Oxonii 1965
- Reynolds 1977 L. D. Reynolds, *L. Annaei Senecae Dialogorum Libri Duodecim*, Oxonii 1977
- Ribbeck 1871<sup>2</sup> O. Ribbeck, *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Leipzig 1871<sup>2</sup>
- Ricciardelli 2000 G. Ricciardelli, *Inni Orfici*, Milano 2000
- Richardson 1977 L. Richardson, *Propertius Elegies I-IV*, Norman 1977
- Rivoltella 1998 M. Rivoltella, *Un modello drammaturgico senecano: l'assimilazione dell'eroe tragico alle sue vittime*, <<Aevum(ant)>> 11, 1998, pp. 413-429
- Ronconi 1967 A. Ronconi, *Cicerone, Somnium Scipionis*, Firenze 1967
- Rosenmeyer 1989 T. G. Rosenmeyer, *Senecan drama and stoic cosmology*, Berkeley Los Angeles London 1989
- Rossi 1999 E. Rossi, *Lucio Anneo Seneca, La follia di Ercole*, Milano 1999
- Rossi 2000 E. Rossi, *Lucio Anneo Seneca, Ercole sul Monte Eta*, Milano 2000
- Runchina 1960 G. Runchina, *Tecnica drammatica e retorica nelle*

*tragedie di Seneca*, Cagliari 1960

- Salvatore 1981 A. Salvatore, *La pars secreta di Diana nella Fedra di Seneca*, <<Orpheus>> 2, 1981, pp. 29-57
- Scalzo 2002-2003 F. Scalzo, *Seneca tra filosofia e poesia*, <<Sileno>> 28-29, 2002-2003, pp. 119-144
- Schetter 1972 W. Schetter, *Senecas Oedipus-Tragedie* in E. Lefèvre (herausgegeben von), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, pp. 402-449
- Schmitz 1993 C. Schmitz, *Die Kosmische Dimension in den Tragödien Senecas*, Berlin-New York 1993
- Secci 2000 E. Secci, *Non movent divos preces (Phaedr.1242): aspetti delle invocazioni agli dei nelle tragedie di Seneca*, <<Prometheus>> 26, 2000, pp. 52-70, 241-266
- Segal 1983 C. Segal, *Boundary Violation and Landscape of the Self in Senecan Tragedy*, <<A&A>> 29, 1983, pp. 172-187
- Setaioli 1985 A. Setaioli, *Seneca e i poeti greci: allusioni e traduzioni*, <<GIF>> 37, 1985, pp. 161-200
- Setaioli 1988 A. Setaioli, *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Bologna 1988
- Setaioli 2000 A. Setaioli, *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, Bologna 2000



- Setaioli 2002 A. Setaioli, *Ancora sulla traduzione senecana dei versi di Cleante a Zeus e al Fato*, <<Prometheus>> 28, 2002, pp. 171-178
- Skutsch 1985 O. Skutsch, *The Annales of Q. Ennius*, Oxford 1985
- Smith 1964 K. F. Smith, *The elegies of Albius Tibullus*, Darmstadt 1964
- Solimano 1986 G. Solimano, *Opposizione e composizione dei personaggi nel finale della Phaedra di Seneca*, <<SIFC>> 41, 1986, pp. 80-105
- Solimano 1987 G. Solimano, *Considerazioni su religiosità o irreligiosità nelle tragedie di Seneca* in AA.VV. *La coscienza religiosa del letterato pagano*, Genova, 1987, pp. 73-99
- Spika 1890 I. Spika, *De imitatione Horatiana in Senecae canticis choris*, Wien 1890
- Stehle 2004 E. Stehle, *Choral Prayer in Greek Tragedy: Euphemia or Aischrologia?* in Penelope Murray and Peter Wilson (edited by), *Music and the Muses. The culture of mousike in the classical Athenian city*, Oxford 2004, pp. 121-155
- Steward 1960 Z. Steward, *The God Nocturnus in Plautus' Amphitruo*, <<JRS>> 50, 1960, pp. 37-43
- Stuart 1911 C. E. Stuart, *Notes and emendations on the tragedies of Seneca*, <<CQ>> 5, 1911, pp. 32-41

- Sutton 1986 D. F. Sutton, *Seneca on the Stage*, Leiden 1986
- Tarrant 1976 R. J. Tarrant, *Seneca Agamemnon*, Cambridge-London-New York-Malbourne 1976
- Tarrant 1985 R. J. Tarrant, *Seneca's Thyestes*, Atlanta 1985
- Tarrant 2004 R. J. Tarrant, *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxonii 2004
- Tartari Chersoni 1987 M. Tartari Chersoni, *s.v. pallidus/ palleo/ pallor* in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. III, Roma 1987, pp.945-947
- Thomson 1997 D. F. S. Thomson, *Catullus*, Toronto 1997
- Tietze Larson 1994 V. Tietze Larson, *The role of description in Senecan tragedy*, Frankfurt am Main 1994
- Timpanaro 1981 S. Timpanaro, *Un nuovo commento all'Hercules Furens di Seneca nel quadro della critica recente, <<Atene e Roma>> 76*, 1981, pp. 113-141
- Tissoni 1998 F. Tissoni, *Nonno di Panopoli: i canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, Firenze 1998
- Töchterle 1994 K. Töchterle, *Lucius Annaeus Seneca, Oedipus*, Heidelberg 1994
- Tondo 1999 I. Tondo, *Lo sguardo del Sole: nota a Seneca Med. 29-32* in Gianna Petrone (a cura di), *Lo sperimentalismo di Seneca*, Palermo 1999

- Traina 1995 A. Traina, *Lucio Anneo Seneca, La brevità della vita*, Milano 1995
- Traina 2003 A. Traina, *La lyra e la libra: tra poeti e filologi*, Bologna 2003
- Tupet 1976 A. M. Tupet, *La magie dans la poésie latine*, Paris 1976
- Turcan 1966 R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris 1966
- Untersteiner 2002 M. Untersteiner, *Eschilo, Le Coefore*, a cura di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam 2002
- Veneri-Gasparri 1986 A. Veneri-C. Gasparri, s.v. *Dionysos* in *LIMC* III 1, Zürich-München 1986, pp. 414-514
- Vian 2000 F. Vian, *Dionysos et les pirates tyrrhéniens chez Nonnos* in Maria Cannatà Fera e Simonetta Grandolini (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli 2000, pp. 683-692
- Viansino 1965 G. Viansino, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Aug. Taurinorum 1965
- Viansino 1993 G. Viansino, *Lucio Anneo Seneca, Teatro*, 2 voll., Milano 1993
- Vicaire 1968 P. Vicaire, *Dionysos dans la tragédie de Sophocle*, <<REG>> 81, 1968, pp. 351-373

- Voigt 1971 E. M. Voigt, *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam 1971
- Von Arnim 1964 I. von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, vol. I: Zeno et Zenonis discipuli, Stutgardiae 1964 (editio stereotypa editionis primae 1905).
- Walde 1992 C. Walde, *Herculeus labor. Studien zum pseudosenecanischen Hercules Oetaeus*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 1992
- Waltz 1960 P. Waltz (en collaboration avec J. Guillon), *Anthologie grecque. Première partie Anthologie Palatine*, tome I (Livre V), Paris 1960
- Wasiolka 2007 J. Wasiolka, *Hypothèses sur la transgénéricité chez Sénèque. L'hymne et l'épithalame*, <<BAGB>> 88,1, 2007, pp. 75-93
- Wattel-De Croizant 1991 O. Wattel-De Croizant, *Sénèque amateur d'art: les tableaux mythologiques du chœur de Phèdre* in R. Chevallier et R. Poignault (édité par), *Présence de Sénèque*, «Collection Caesarodunum» XXIV bis, Paris 1991, 273-290
- Weinlich 1999 B. Weinlich, *Ovids Amores: Gedichtfolge und Handlungsablauf*, Stuttgart und Leipzig 1999
- West 1978 M. L. West, *Hesiod Works & Days*, Oxford 1978
- Wills 1996 J. Wills, *Repetition in Latin poetry: figures of allusion*, Oxford 1996
- Wise 1982 V. Wise, *Ovid's Medea and the magic of language*,

<<Ramus>> 11,1, 1982, pp. 16-25

- Woodcock 1959 E. C. Woodcock, *A new Latin Syntax*, London 1959
- Zwierlein 1966 O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae, rec. I. Viansino (Torino 1965)*, <<Gnomon>> 38, 1966, pp. 679-688
- Zwierlein 1986 a O. Zwierlein, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Stuttgart 1986
- Zwierlein 1986 b O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus] Octavia*, Oxonii 1986
- Zwierlein 1987 O. Zwierlein, *Addenda et Corrigenda zum Kritischen Kommentar zu den Tragödien Senecas in Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*, Mainz 1987